Regarder en arrière pour aller de l'avant

Un entretien avec le collectif Alt Går Bra, par Zanna Gilbert

Zanna Gilbert et Alt Går Bra

Traducteur : Étienne Gomez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15051>

DOI : 10.4000/perspective.15051

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 143-162

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Zanna Gilbert et Alt Går Bra, « Regarder en arrière pour aller de l'avant », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15051> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.15051>

Regarder en arrière pour aller de l'avant

Un entretien avec le collectif Alt Går Bra,
par Zanna Gilbert

Quelles relations entretenons-nous avec les technologies du passé dans une société de consommation marquée par l'obsolescence programmée ? Qui a décidé du moment où les technologies obsolètes ont cessé d'être désirées, et pourquoi faut-il que des machines qui ont fait leurs preuves et qui sont toujours en état marche tombent aux oubliettes ? Pourquoi ne pas leur redonner vie en les adaptant à nos nouveaux besoins ? Qu'ont-elles à nous raconter sur le capitalisme, sur le travail et sur la société ?

Voici quelques-unes des nombreuses questions abordées par le collectif d'artistes Alt Går Bra. En choisissant le miméographe comme outil de travail – plus particulièrement les machines Gestetner –, Alt Går Bra cherche à mesurer comment un tel choix détermine sa création : une œuvre à la fois manuelle et définie par la machine. L'adoption d'une technique désuète n'a rien de pervers : elle ne cherche qu'à révéler certains aspects de notre rapport à la technologie, à l'impression et à l'édition. Le poète et critique Wendell Berry a déclaré dans « Why I Am Not Going to Buy a Computer » que l'achat d'un ordinateur ne ferait pas de lui un meilleur écrivain, contre l'avis de certains¹. Ce choix ne ferait que le rendre dépendant des énergies fossiles utilisées pour l'alimentation de son ordinateur. La position d'Alt Går Bra n'est pas plus traditionaliste ou romantique que celle de Wendell Berry. L'essentiel est de garder à l'esprit qu'une technologie doit servir un objectif et non pas en éloigner.

À la question de l'original et de la copie, également déclarée obsolète, Alt Går Bra substitue par ailleurs une vision de la culture comme réinterprétation perpétuelle de l'histoire de l'humanité. Les multiples renvoient habituellement à une édition déterminée d'œuvres identiques, consacrées par l'artiste qui les a créées ou par un éditeur, un imprimeur ou une galerie. Les multiples jouent avec des principes, comme ceux de valeur, d'authenticité et d'autorité, que la modernité et la post-modernité ont sérieusement écornés. La multiplication ouvre également la possibilité de toucher un public plus large. Peut-être n'est-elle d'ailleurs qu'une reconquête tardive de ces serviteurs et parasites de la culture qui ne jurent que par le respect des normes. Qu'en est-il de la copie ? Le multiple n'est-il qu'un avatar travesti de cette cousine infâme et haïe ? Qui dit copie dit contrefaçon, falsification, ou du moins duplication, avec ce que ce mot peut évoquer de

1. L'« Abondance » (*Abondanza*, ou *Copia*), dans Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini...*, Rome, appresso L. Facii, 1603, fol. 31. Paris, BnF, bibliothèque de l'Arsenal, RESERVE 4-BL-5093.

tâche rebutante et de reproduction mécanique de documents par des employés de bureau. À mille lieues de là, Alt Går Bra redéfinit la copie comme le lieu non seulement d'une multiplication mais aussi d'une possibilité.

En tant que collectif, Alt Går Bra pose la question de la copie jusque dans sa propre méthodologie : chaque membre représente le groupe dans sa totalité. À une époque où l'autopromotion sur les réseaux sociaux est devenue monnaie courante, l'anonymat de ses différents auteurs offre un désaveu radical du concept d'« identité comme marque ». De même, le collectif associe des méthodes d'impression obsolètes à des technologies modernes comme les logiciels de publication assistée par ordinateur. C'est à ce point de rencontre entre machine et sens que le groupe crée son œuvre, le recours à des machines d'une autre époque répondant non à un goût pour leur apparence mais à une quête de besoins légitimes pour réintroduire ce qui avait été abandonné. De fait, la pensée théorique inscrite par Alt Går Bra au fondement même de sa pratique explore en profondeur les manières dont les philosophes définissent la technique. Alt Går Bra envisage ainsi avec

autant de prudence que d'esprit critique les deux facettes de la technologie, soulevant la question de savoir, d'un côté, à quelle époque et pour quelles raisons nous avons opté pour des technologies hyper-sophistiquées, de l'autre, ce que nous pourrions apprendre en regardant en arrière pour aller de l'avant.

[Zanna Gilbert]

– **Zanna Gilbert.** Pouvez-vous me parler du collectif Alt Går Bra, notamment de son nom ? Comment est née cette collaboration ?

– **Alt Går Bra.** L'expression *alt går bra* veut dire en norvégien « tout va bien ». De même qu'en français, si son sens est grammaticalement clair, son usage est ambigu. Elle signifie tantôt que tout va bien, tantôt l'inverse, en fonction du contexte. En tant qu'expression du langage courant, *alt går bra* est donc porteuse d'une ambiguïté, d'une distance, d'un espace à remplir par l'interlocuteur. Il ne faut pas l'interpréter littéralement, à l'instar du grand art. Comme vous le savez sans doute parfaitement, *Tout va bien* est aussi le titre d'un film de Jean-Luc Godard.

Nous sommes trois collaborateurs. Nous ne travaillons pas anonymement, mais nous serions bien incapables de dire qui fait quoi. Alt Går Bra n'a pas tout à fait la même conception de la paternité artistique que les autres artistes. Notre travail est celui d'un groupe, et non d'un individu. Nous pensons par ailleurs qu'il y a quelque chose d'irréaliste dans le concept

même d'auteur. Telle est notre dette envers le passé qu'il nous semblerait exagéré de déclarer : « Nous avons créé cette œuvre. » Nous pouvons recréer, renouveler le contexte, mais nous ne pouvons présenter comme « nôtre » qu'une infime fraction d'une œuvre. Le reste doit être attribué à l'histoire de l'humanité. Il s'agit peut-être d'une manière d'aborder la question de l'original et de la copie (fig. 1).

Le fonctionnement même du groupe est pour ainsi dire basé sur l'idée de duplication. Nous pensons que chacun des membres doit développer les qualités comme les compétences des autres. Nous jouons avec l'idée d'un clonage réciproque, et jugeons qu'aucun d'entre nous ne doit être irremplaçable. En un certain sens, la duplication n'intervient pas seulement au niveau de nos machines, mais aussi de nous-mêmes en tant que membres du groupe. Cette méthode de travail augmente considérablement nos potentiels individuels.

– **Zanna Gilbert.** Pourriez-vous présenter quelques-uns de vos projets récents ?

– **Alt Går Bra.** Nous produisons généralement dans un climat d'urgence. C'est un travail constant, que nous menons souvent dans un dialogue avec des gens qui ont des profils et des inclinations différents. Nos projets puisent généralement dans la philosophie et l'histoire. À partir de là, des éléments théoriques et discursifs prennent forme dans notre atelier.

Depuis 2017, nous poursuivons notre projet *Den Norske Idealstaten* (fig. 2), une réécriture de *La République* de Platon dans la Norvège d'aujourd'hui. Nous interrogeons des Norvégiens sur leurs rêves et sur leurs visions d'un pays ou d'une société idéale. À partir des résultats de cette enquête, nous avons réalisé des blasons à la peinture acrylique sur des écus de 30 × 60 cm en aluminium. Ainsi nous sommes-nous interrogés sur l'essence de certains de ces objets dont le format nous sert à produire des œuvres d'art, comme les blasons ou les bannières civiques (*fane*, en norvégien), qui ont ceci de bien particulier que leur essence et leur valeur résident dans leur dimension collective et qu'ils résistent à toute appropriation individuelle. On peut s'en procurer des reproductions, mais pas des originaux, comme on pourrait, par exemple, acquérir une peinture de David ou un sac à main Gucci. Notre production sérialisée de blasons et de bannières et notre réflexion ontologique à leur égard ne sont pas sans rapport avec les propos de Benjamin sur l'authenticité, la tradition et la reproduction.

Notre travail avec le miméographe s'inscrit dans la même perspective. Nous travaillons depuis cinq ans avec ces machines obsolètes. Depuis deux ans, nous avons un pied à Londres, où nous menons des recherches dans diverses institutions. Le point culminant de ce travail a été une exposition au Bruce Castle Museum, à Tottenham (fig. 3), jadis le siège de la plus grande usine mondiale de miméos. Nous sommes actuellement en train de réunir, avec Teal Triggs, les communications présentées au colloque que nous avons organisé à l'université de Westminster en février 2019, dans le cadre d'un

2. Page intérieure du livre d'Alt Går Bra, *Den Norske Idealstaten*, Bergen, Alt Går Bra, 2018.

3. *The Art of the Mimeograph*, vue de l'exposition d'Alt Går Bra au Bruce Castle Museum, Londres, 2018-2019.

ouvrage qui fera également état de nos propres recherches. Il s'agira de notre second livre sur le sujet : en 2016, nous avons publié *The Mimeograph, A Tool for Radical Art and Political Contestation*, le tout premier ouvrage de recherche consacré au miméographe.

Nous nous attelons par ailleurs à un autre projet de duplication, autour de cet ornement architectural qu'est la feuille d'acanthe. Nous y reviendrons.

– **Zanna Gilbert.** Comment en êtes-vous arrivés à travailler avec le miméo, et avec des presses Gestetner ?

– **Alt Går Bra.** Lorsque nous avons fondé Alt Går Bra, nous nous sommes fixé deux objectifs : être en mesure d'imprimer nos propres publications, et organiser une série de conférences sur l'art et la théorie susceptibles de nourrir, à la fois en amont et en aval, nos recherches théoriques.

C'est à partir de 2014-2015 que nous nous sommes penchés sur les différentes options pour développer notre propre presse. L'un d'entre nous a repensé aux histoires que racontait sa mère, professeure, au sujet des « photocopies » qu'elle faisait pour ses élèves. Il s'agissait d'une méthode de duplication extrêmement simple, à partir d'une plaque de gélatine et de papier carbone. Nous avons essayé l'hectographie (**fig. 4**), une technique riche de potentiel, mais nous nous sommes vite aperçus que ce n'était pas la bonne solution pour nous. Nous cherchions une technologie plus efficace et plus sophistiquée, susceptible de nous ouvrir de nombreuses opportunités de travail manuel tout en nous laissant une grande flexibilité par rapport à nos besoins.

Au fil de nos recherches, nous sommes tombés sur un collectif d'art frénétique fondé au milieu des années

4a-b. Plateau d'impression pour hectographie et hectographie sur papier réalisée dans le cadre d'une performance pour l'exposition d'Alt Går Bra, *Kringsatt av Fiender: The Shield of Achilles from Homer to Bobbitt*, Bergen, Bergen Kjøtt, 2016.

5. Richard Brautigan, *All Watched Over by Machines of Loving Grace* (1967), imprimé sur une presse ronéo de type Gestetner, et publié par The Communication Company, « organe éditorial » du Digger Movement, San Francisco, Haight-Ashbury, janvier-août 1967, The Digger Archives, CC-024.

6. Alt Går Bra, impression miméographique au pochoir enduit gravé avec des plaques à ombrer, 2019, 21 × 29,7 cm.

7. Alt Går Bra, impression miméographique stencilo-graphiée, trois couleurs, page intérieure de *Trykksak*, n° 2, novembre 2015, 21 × 29 cm.

1960 dans le quartier de Haight-Ashbury, à San Francisco. Actif sous le nom de Communication Company, il n'a eu qu'un an d'existence (fig. 5). Nous avons aussitôt compris qu'il nous fallait le même dispositif, et c'est pourquoi nous avons résolu de nous procurer une Gestetner 366 et un Gestefax ainsi que d'autres outils et consommables devenus obsolètes depuis une trentaine ou une quarantaine d'années.

– Zanna Gilbert. Pouvez-vous nous présenter les procédés d'impression de gravures et de publications avec ces machines ? Dans quelle mesure

votre pratique est-elle déterminée par ces techniques ? Essayez-vous de développer des qualités particulières, et diriez-vous que vous utilisez ces machines indépendamment des limites et des objectifs qui leur avait été assignés ?

– Alt Går Bra. Le moins que l'on puisse dire du procédé est qu'il est tout simplement fascinant. Les miméographes fonctionnent avec un écran de soie et un master appelé pochoir. Les pochoirs enduits requièrent un travail manuel intensif pour enlever la couche de cire – un processus que l'on retrouve dans certaines formes de gravure – avec certains outils parmi lesquels les stylets, les molettes, et les plaques à ombrer (fig. 6, 7, 8). Pour le texte, on utilise une machine à écrire et des trace-lettres. Les processus à l'œuvre avec les stencilo-graphes, bien plus automatisé, est assuré par un ancêtre du scanner d'aujourd'hui connu sous le nom de fax ou Gestefax. Une fois prêt, le pochoir est monté sur l'écran de soie, et on imprime en enclenchant la rotation cylindrique, soit manuellement avec la manivelle,

ALT GÅR BRA

Trykbladet nr 2 - Tryk for vår hemmelige Presse / Printed on our secret Press

8. Stylets, stylets à bille, plumes à molette et tire-lignes utilisés pour la gravure manuelle des pochoirs enduits.

soit automatiquement – lorsque la machine est équipée d’un moteur. Il s’agit, soulignons-le, d’une technologie d’une grande efficacité, capable de produire cent impressions à la minute et quatre mille exemplaires par pochoir. Bien sûr, comme nous sommes dans un univers analogique, les chiffres sont variables. Les pochoirs enduits sont

fragiles, et les plus sophistiqués tendent à s’user assez rapidement – on ne peut pas s’attendre à produire plus de cinquante impressions avec certains motifs sur des pochoirs enduits, de sorte que l’on doit être prêt à reproduire la gravure autant de fois que nécessaire.

Pour ce qui est de votre deuxième question, nous nous servons expressément du miméographe de sorte que la machine détermine notre pratique. Art, théorie et technologie restent étroitement liés dans le cadre de notre activité miméographique.

Il y a toute une gamme de qualités particulières que nous nous efforçons de développer. Il est important à nos yeux de maîtriser les outils comme les gens qui les utilisaient dans les années 1940 ou 1950, sans rejeter pour autant les technologies et les méthodes de travail mises en circulation depuis. Sauf pour un de nos livres, que nous avons décidé de produire entièrement sans l’aide de l’informatique, nos publications sont conçues avec un logiciel de publication assistée par ordinateur (PAO). Notre travail et les outils que nous utilisons ne relèvent pas d’une sorte de cabinet de curiosités du siècle dernier, mais ils sont des moyens de nous interroger sur la technique et sur le travail. On peut ici faire une analogie avec l’opposition entre les antiquaires, d’une part, et les historiens et les archéologues, de l’autre, étant bien entendu que nous nous reconnaissons dans cette dernière catégorie. Cette comparaison n’est pas qu’une provocation : elle pointe aussi vers les études d’Arnaldo Momigliano, notamment vers l’essai où il présente Walter Benjamin comme un antiquaire², susceptible d’inspirer des observations intéressantes du point de vue méthodologique. L’importance capitale de la synchronie et de la diachronie saussuriennes dans le projet de Momigliano peut renvoyer au rôle décisif de l’histoire dans notre activité miméographique et plus généralement dans notre projet.

Les miméographes (fig. 9) n’ont jamais, par ailleurs, été utilisés dans le cadre des limites et des objectifs qui leur avaient été assignés. Leur capacité d’adaptation est trop grande pour que leurs utilisateurs ne se les réapproprient pas dans la perspective de leurs besoins et objectifs propres. C’est peut-être ce pourquoi le miméographe s’est trouvé au cœur de tant de révolutions au siècle dernier. Nous nous servons actuellement de ces machines pour imprimer des tissus et pour réaliser des installations à grande échelle. La toile du miméographe est de format A4 : il s’agissait de machines de bureau, conçues pour dupliquer des documents. Nous n’avons guère tardé, pourtant, à nous apercevoir qu’il y avait un moyen de surmonter la limitation de longueur. Comme cela nous est arrivé au beau milieu de la nuit, nous nous sommes servis d’un rouleau d’essuie-main pour l’essai. Après cela, il nous a fallu dégager

assez d'espace pour les rouleaux imprimés, un problème que nous avons fini par résoudre en les faisant sortir par les fenêtres. Quant à la limitation de largeur, nous l'avons surmontée en pliant des feuilles de papier plus larges que le format A4. En essayant des supports différents, nous nous sommes aussi aperçus que les machines ne pouvaient pas seulement imprimer sur papier, mais aussi sur toile, sur bois, et sur d'autres matériaux.

– **Zanna Gilbert.** Le recours à des techniques désuètes suggère une certaine nostalgie. J'ai entendu récemment un critique déclarer qu'il était impossible de prendre au sérieux, dans la sphère contemporaine, un artiste qui se servirait d'une machine à écrire, dans la mesure où l'aspect même du texte est porteur d'information : or, ce qu'il communique alors, c'est fondamentalement qu'il est d'une autre époque. On constate également sur Internet un essor des nouvelles interfaces utilisateurs skeuomorphiques dont le design est inspiré de technologies plus anciennes, parmi lesquelles la machine à écrire, mais aussi le Xerox et le Polaroid. Partagez-vous le sentiment de ce critique, ou bien êtes-vous d'avis que les choses sont plus compliquées ?

9. Modèle de miméographe Gestetner 366 à l'atelier d'Alt Går Bra. Conçu par Raymond Loewy en 1929, il s'agit de l'un des premiers exemples de sa technique aérodynamique et des tout premiers exemples de design industriel américain.

– **Alt Går Bra.** Nous aimerions beaucoup lui donner tort, mais ce critique voit juste et il s'agit pour nous d'une réalité très problématique. Il est difficile de faire comme si le recours au miméographe n'était pas un geste romantique.

La clef est, à nos yeux, d'arriver à utiliser une machine obsolète tout en intégrant les nouvelles technologies disponibles pour nous aujourd'hui. Pour un livre de deux cents pages, par exemple, nous ne taperons pas le texte à la machine à écrire s'il est déjà saisi sur ordinateur avec toutes les fonctions d'édition offertes par cet outil informatique. Cela nierait, pour ainsi dire, le sens même de notre démarche. Peut-être l'essentiel est-il d'ailleurs plutôt de recourir au démodé dans un objectif légitime – plutôt, par exemple, que de pallier par son esthétique un manque de contenu ou d'idées. Comme nous l'avons fait remarquer précédemment, nous avons choisi le miméographe – ou, pour être plus précis, les machines de pointe Gestetner – parce qu'il est adapté à nos besoins, autrement dit à ce que nous voulons produire et à la manière dont nous voulons le produire. Le miméographe est un moyen, un outil. Hegel fait cette jolie description de l'outil comme se trouvant « au-delà du travail, de l'objet, du plaisir ou de la fin visée³ ». Si le choix de l'outil apparaît pertinent et que l'œuvre réalisée parle au public contemporain, l'art obtenu au moyen de cette technique obsolète peut être pris au sérieux.

Le problème souligné par ce critique n'en reste pas moins un défi constant pour nous. Le miméographe est riche de contradictions, et c'est peut-être ce qui le rend d'autant plus intéressant.

– **Zanna Gilbert.** À votre avis, à quoi est dû l'essor de l'impression Riso, ainsi que le grand retour des procédés manuels ? Peut-on les circonscrire à une époque particulière ?

– **Alt Går Bra.** L'impression Riso n'est au fond qu'une version ultérieure et automatisée de l'impression miméo.

Imprimer un livre à la main change tout le processus de réflexion. On pense et on écrit d'une manière vraiment différente lorsque l'on sait qu'on va prendre en charge tout le travail d'impression, de collation et de reliure à la main. Et on imprime, on collationne et on relie aussi différemment lorsqu'un livre que l'on publie est écrit de sa propre main.

Il y a toutefois un inconvénient à ce retour du « fait main ». Dans les années 1970, le fait main a été très largement dévalorisé ou démodé. Les plats surgelés et les jeans industriels occupaient le devant de la scène. Aujourd'hui, les légumes produits localement sont revenus à la mode, mais la nourriture bio n'est pas à la portée de toutes les bourses. C'est ainsi que les gens qui en ont les moyens mangent ce qu'ils méprisaient jadis. Nous craignons qu'un phénomène du même ordre se produise avec les livres. Nous retrouvons ici les contradictions du miméographe. Les livres que l'on réalise soi-même ne sont pas pour tout le monde, du fait des modes de production actuels.

– **Zanna Gilbert.** Quel public visez-vous lorsque vous fabriquez vos livres ?

– **Alt Går Bra.** Notre projet consiste en grande partie à définir la pertinence de l'art dans la société. Quelle est la valeur intrinsèque de l'art ? Socrate, « au risque de paraître ridicule », fait du philosophe un homme « attaché à la cité [...] comme le serait un taon au flanc d'un cheval de grande taille et de bonne race, mais qui se montrerait un peu mou en raison même de sa taille et qui aurait besoin d'être réveillé par l'insecte⁴ ».

Le paradoxe, c'est qu'en ce qui concerne nos publications, nous songeons rarement au public que nous visons. Peut-être est-il déjà si exaltant de les fabriquer que nous ne nous arrêtons pas sur la question du public auquel nous nous adressons. Nous espérons qu'en découvrant nos livres, n'importe qui, ou presque, peut comprendre la démarche qui est la nôtre en mettant la théorie et le travail manuel au même niveau. Étrangement, les gens qui apprécient le plus consciencieusement notre travail sont souvent ceux qui ne font pas partie du monde de l'art. D'après ce que nous avons constaté, il y a une tendance à l'exclusion : soit on a les aptitudes manuelles pour faire un bel objet, soit on connaît Aristote sur le bout des doigts – mais pas les deux. Cette contradiction joue souvent dans l'art contemporain, mais aussi plus largement dans notre culture, qui a tendance à assimiler laideur et vérité. Nous aimerions mener un débat approfondi sur le rôle de la beauté. Quoi qu'il en soit, c'est dans les lieux où les contradictions deviennent visibles que nous trouvons le plus intéressant de nous installer.

– **Zanna Gilbert.** Les positions de William Morris et du mouvement Arts & Crafts en général ont-elles joué un rôle important dans le développement de votre propre approche ?

– **Alt Går Bra.** Un rôle important, oui, dialectiquement. L'art est aujourd'hui un lieu privilégié pour explorer les tensions entre travail, technologie et aliénation. Notre travail s'intéresse au savoir-faire du mouvement Arts & Crafts, et nous nous efforçons de préserver certaines traditions reposant sur le travail manuel, parmi lesquelles la tradition norvégienne de fabrication de bannières ou la gravure de pochoirs à la main, comme nous l'avons déjà souligné. Nous aimons nous situer dans des zones d'incompatibilité, comme celle qui naît de la confrontation entre le travail manuel et la théorie. Il y a chez Morris toute une série de valeurs romantiques qui nous inspirent de la méfiance, parmi lesquelles sa conception quelque peu linéaire de la technique et du progrès. À nos yeux, il est stimulant de susciter des rapprochements entre beaux-arts et artisanat, notamment dans la perspective de l'architecture ornementale.

– **Zanna Gilbert.** Vos propos sur le sommeil dans la communication que vous avez présentée pour l'ouverture du colloque organisé à l'université de Westminster m'ont rappelé le livre de Jonathan Crary, *24 heures sur 24 et 7 jours sur 7*, où le sommeil apparaît comme une ultime frontière du capitalisme⁵. Quel lien établissez-vous entre les objets imprimés et les technologies d'impression obsolètes, d'une part, et cette question de la captation de notre temps et de notre attention par les nouvelles technologies, d'autre part ?

– **Alt Går Bra.** C'est parce qu'il s'agit d'une question complexe que nous avons organisé ce colloque en février 2019⁶, et notre réponse se trouve en effet dans l'introduction que nous avons écrite pour son ouverture⁷. Le miméographe offre un remarquable terrain d'exploration de la question de plus en plus pressante de la technologie. Il y a eu, à nos yeux, deux ruptures majeures. La première s'est produite avec la séparation de l'art et de la technique : le mot grec *technē* signifiait « art » dans l'Antiquité. La seconde remonte à la séparation de l'art et de l'architecture : l'ornementation ayant quitté le bâtiment, l'architecture est restée seule, avec le design. De ce point de vue, il est intéressant de comparer l'ancien et le nouveau Palais de Justice de Paris.

Nous sommes peut-être plus concrets que Crary, mais peut-être moins aussi. Le sommeil se définit à nos yeux comme le monde des rêves. Il existe un beau film, peu connu, de Werner Herzog, *Le Pays où rêvent les fourmis vertes* (1984), qui raconte que les aborigènes australiens doivent concevoir leurs enfants dans leur sommeil, dans leurs rêves, pour que ceux-ci puissent naître. Dans la communication que vous évoquez, nous parlons du sommeil et des rêves, de la technologie et du travail, en même temps que du miméographe. Nous partons des jumeaux Hypnos et Thanatos, divinités respectivement du Sommeil et de la Mort dans la Grèce antique. Si Thanatos était sans enfants, Hypnos en avait non moins de mille : les Rêves. Nous y évoquons aussi la position ambivalente de Marx sur la technologie, le goût de William Morris pour le travail manuel, et la philosophie de Heidegger, qui déclarait, dans « La question de la technique⁸ », que la pire des façons d'aborder la technique serait de la concevoir comme neutre, car cela nous rendrait particulièrement aveugles à son égard. Nous y évoquons aussi l'*alētheia* de Heidegger, que nous associons à Hypnos, aux Rêves, et au rôle de la mémoire. Au contraire de Heidegger, qui concevait l'*alētheia* en tant que « révélation », nous soulignons le fait que le mot grec renvoyant à la vérité signifiait littéralement « ne pas oublier » (*a* étant un préfixe privatif, et *lēthē* signifiant « oublié »). Peut-on dès lors affirmer que la vérité, pour les Grecs, c'était la mémoire ? Nous le savons, la divinité grecque de la mémoire était la mère des Muses, Mnémosyne. Toutes ces connexions nous permettent donc de parler de l'intérêt de la mémoire et de l'histoire, ainsi que de la relation entre l'art et la technique. Il y aurait bien d'autres pistes à suivre parmi celles que nous nous efforçons d'ouvrir à la réflexion dans cette communication.

Nous ne considérons pas pour autant notre travail comme étant ouvertement politique. Le choix d'être ouvertement politique réduit parfois la portée du propos, et l'art qui se dit apolitique peut s'avérer être tout le contraire. Nous ne voyons pas pourquoi un artiste comme Jeff Koons ne devrait pas être considéré comme foncièrement politique. Le fait que son œuvre soit très cotée sur le marché de l'art ne fait qu'augmenter sa dimension politique. Il nous est difficile de penser en termes de causes et d'effets dans le domaine de l'art. Nous souhaitons que notre travail incite les gens à penser et à sentir, ce qui implique que chacun prenne conscience de son action dans le monde. S'il est ouvertement politique de poser des questions, alors notre travail est ouvertement politique.

Nous présenterons notre prochain projet dans le cadre de Barents Spektakel, un festival tout à fait étonnant qui se déroule à Kirkenes, à la frontière entre la Norvège et la Russie. Notre projet, intitulé *The Russians Did It*, essaie d'interroger les rapports compliqués de

10. Roland Fréart, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne...*, gravures de Charles Errard (d'après Andrea Palladio), Paris, Pierre Emery / Michel Brunet / Veuve Daniel Hortemels, 1702, fol. 81. Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, PET FOL-HA-16 (A).

11. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Philosophical Fragments / Philosophische Fragmente*, New York, Institute of Social Research, 1944, p. 511. Francfort-sur-le-Main, Universitätsbibliothek, archives Max Horkheimer, Na 1 Nachlass Max Horkheimer, 801.

la Norvège avec la Russie voisine. Ce projet tourne autour d'un personnage historique, une femme appelée Ellisif Wessel, qui a vécu à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle à Kirkenes, dont elle a fait un haut lieu du communisme pendant la période qui a précédé la révolution soviétique. Elle a écrit, traduit, et introduit clandestinement de la littérature politique dans des conserves de poisson. Nous tissons un fil qui va de Wessel, en passant par les partisans et par l'Armée soviétique pour la libération de la Norvège à l'époque de l'occupation nazie, aux tensions frontalières actuelles entre la Norvège et la Russie. Ce projet peut paraître politiquement très chargé, mais on ne cherche pas à convaincre quiconque de quoi que ce soit. Nous jugeons important de poser des questions, en l'occurrence celle de savoir pourquoi la Norvège a toujours autant de mal à reconnaître la paternité de cette libération.

– **Zanna Gilbert.** Les membres de votre collectif viennent de différentes villes. Quelle influence ce cosmopolitisme a-t-il sur votre collaboration ?

– **Alt Går Bra.** Nous n'y pensons pas vraiment, mais cela joue sans doute un rôle. Nos projets ayant souvent trait à l'histoire et aux gens, il est plus facile de travailler dans les pays dont nous sommes issus. Le lien est plus fort, et le sentiment de compréhension et de responsabilité est plus profond lorsqu'on est de tel ou tel endroit. Nous nous penchons sur la nature du lien entre cosmopolitisme et romantisme, et sur le concept de cosmopolitisme tel qu'il aurait pu exister du vivant de Socrate, au cœur de l'Athènes classique. Notre projet sur l'acanthé s'inscrit dans cette perspective (**fig. 10**). La feuille d'acanthé, qui est sans doute l'un des motifs les plus cosmopolites et les plus reproduits en art, est omniprésente dans l'architecture ornementale. Les Grecs sont passés de la palmette et du lotus égyptiens à l'acanthé, mais cet

élément authentiquement grec n'est entré dans le système qu'à l'époque hellénistique. N'est-ce pas déjà un fait intéressant ? Et n'est-il pas étonnant qu'aujourd'hui encore, nous soyons entourés de ces feuilles discrètes que nous remarquons à peine, mais qui quotidiennement nous interpellent depuis les hauteurs des plafonds, des colonnes, des corniches ? Au début de l'année prochaine, nous serons en résidence à Rome pendant deux mois pour développer ce projet. Il nous semble que retracer l'histoire de la feuille d'acanthé peut nous fournir une compréhension approfondie de questions politiques aujourd'hui importantes, de même que du romantisme et du classicisme, et bien sûr du cynisme et de sa rencontre avec le stoïcisme. Il y a par ailleurs cette anecdote que tant d'artistes ont éprouvé le besoin de représenter : la rencontre de Diogène de Sinope (ou Diogène le Cynique) avec Alexandre (on pense notamment au très cynique portrait réalisé par Edwin Landseer). L'acanthé représente un terrain de confrontation privilégié mais, à nos yeux, négligé. Ainsi notre projet vise-t-il à la rendre plus visible.

This book is manufactured under wartime conditions
in conformity with all Government regulations con-
trolling the use of paper and other materials

Mimeographed by Herbert Herz, Hollywood, California

12. Première de couverture et double page du livre d'Alt Går Bra, *The Mimeograph, A Tool for Radical Art and Political Contestation*, Bergen, Alt Går Bra, 2016.

– Zanna Gilbert. La complexité des machines qui nous servent aujourd'hui à publier et à partager des informations a pour résultat qu'une majorité d'utilisateurs ne comprennent – ni ne veulent comprendre – comment elles fonctionnent. On note une sorte de continuum dans la technologisation des moyens d'impression, qui fait que ces machines deviennent illisibles aux yeux de

l'utilisateur moyen, principalement avec l'introduction du photocopieur, puis de la technologie numérique. Que signifie pour vous le recours à une méthode manuelle, mais mécanique, en termes de technologie et de travail ? Y a-t-il une spécificité du miméo de ce point de vue ?

– Alt Går Bra. Cette question résume une grande partie des recherches que nous menons depuis cinq ans et, d'une certaine manière, elle y apporte également une réponse. Il y a certainement une spécificité du miméo. Dans *Minima Moralia* (1951), Theodor W. Adorno conférait au mimeographe un statut de super-héros : « Autant l'invention de la presse à imprimer marque-t-elle le début de l'ère bourgeoise, autant son remplacement par la "ronéo" [*Mimeographie*] serait-il maintenant à l'ordre du jour, car c'est le seul moyen de diffusion adéquat dans sa discrétion [*unauffällige*]⁹. » Dans le même contexte, il parlait de l'« ascèse barbare » (*barbarische Askese*) comme d'un moyen de résistance à la fois contre la culture de masse et contre le progrès des technologies, de façon à restaurer une condition non barbare. À l'image de cette prise de position, le livre que nous connaissons aujourd'hui sous le titre *Dialectique de la Raison*, corédigé avec Max Horkheimer (*Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947), a d'abord circulé pendant deux ans dans une version mimeographiée, sous le titre *Fragments philosophiques* (*Philosophische Fragmente* ; fig. 11).

Ce n'est peut-être pas une coïncidence si le mimeographe est si vite tombé dans l'oubli, alors qu'il avait accompagné l'œuvre de tant d'activistes, d'auteurs, de poètes et d'artistes visuels au siècle dernier. Notre travail a abouti, en 2016, à la publication de ce qui nous semble être le premier ouvrage de recherche sur le mimeographe (fig. 12) et, l'année dernière, à la toute première exposition sur le sujet, où nous avons réuni plus de deux cents objets, dont les premiers fanzines des années 1930 et des artefacts émanant de Fluxus et de l'Internationale situationniste, ou encore d'activistes tels que Spies for Peace. Le colloque que nous avons organisé cette année à l'université de Westminster est aussi le premier à être consacré

à notre machine obsolète. Le miméographe est un sujet si fascinant qu'il nous est difficile d'expliquer pourquoi si peu de gens s'y sont intéressés jusqu'à nous.

Cette année, nous avons réalisé au Victoria and Albert Museum une installation qui aborde précisément les questions que vous soulevez. Sous le titre *Le Grand Mètre (After Cérar)*, nous avons voulu faire une sorte de *remake* à l'envers de cette œuvre de *copy art* qu'est *Le Grand Mètre*, exposée au musée du Louvre par l'artiste français Cérar (Christian Rigal) dans les années 1980 (fig. 13a-b, 14). Cérar avait réalisé cette œuvre avec l'une des toutes premières machines Xerox, celles-là même qui ont remplacé les miméographes. Notre installation se présentait comme un *quo vadis* : où nous ont conduits Xerox et l'ère numérique ?

Nous sommes en désaccord, sur certains points, avec le célèbre article de Benjamin sur la reproduction, mais le problème qui nous occupe ici y est formulé avec une clarté et une beauté exemplaires : « Car c'est devant un appareil que la grande majorité des citadins doit, dans les bureaux comme dans les usines, abdiquer son humanité pendant la durée de sa journée de travail. Le soir, ce sont ces mêmes masses qui remplissent les salles de cinéma pour voir comment l'acteur les rachète dans la mesure où, non content d'affirmer son humanité à lui (ou ce qui y ressemble) en face de l'appareil, il s'en sert pour triompher¹⁰. »

– **Zanna Gilbert.** Vous servez-vous aussi du Risographe, autrement plus mécanisé ? Et, si tel est le cas, quelles spécificités attribuez-vous à cette machine ?

– **Alt Gâr Bra.** Aux utilisateurs du miméographe que nous sommes, le Risographe apparaît « boutonisé » plutôt que mécanisé. Il va sans dire que la production des miméos n'est plus

13a. Alt Gâr Bra, *Le Grand Mètre (After Cérar)*, 2019, miméographe et impression miméographique sur papier, 340 × 60 × 140 cm, Londres, Victoria and Albert Museum.

13b. Alt Går Bra, *Le Grand Mètre* (After Céjar), 2019.

14. Céjar (Christian Rigal), *Le Grand Mètre*, 1982 (?), Paris, musée du Louvre, photographie de Michel Folco, Copy Art, collection Jean-Claude Baudot.

d'actualité. Nous nous sommes aperçus que le Riso peut produire des pochoirs avec des résultats proches de ceux obtenus avec les stenciligraphes du miméo. Nous montons alors les pochoirs obtenus au Riso sur un cadre de miméo Gestetner et nous imprimons à partir du miméo. Nous n'avons jamais imprimé à partir d'un Riso.

– **Zanna Gilbert.** Vous avez situé le miméo à mi-chemin entre l'outil et la machine. Y a-t-il à la fois une dimension progressive et une dimension rétrograde à votre intérêt pour le miméo – comme s'il s'agissait d'un moment relié à la fois au passé manuel et au présent mécanisé, motorisé, et technologisé ?

– **Alt Går Bra.** L'efficacité est importante à nos yeux. Si nous voulions revenir aux fondamentaux, nous pourrions nous en tenir aux hectographies, cette technique de duplication simple que nous avons évoquée précédemment. Ce sont cependant les miméographes qui représentent pour nous le moyen idéal de poser la question de la technique.

Votre question est tout à fait significative. Le miméo fait office de métaphore de ce moment à cheval entre passé et futur, et c'est ainsi qu'il peut nous aider aujourd'hui à nous demander où nous allons, et pourquoi. Voilà pourquoi les duplicateurs ne nous semblent pas représenter une technologie démodée. Pour en revenir à Adorno et à *Minima Moralia*, il parle de l'obsolète et du démodé en termes de croisée des chemins, comme offrant des alternatives au progrès technique. Le virage vers le numérique a été radical, et c'est en toute conscience que les entreprises numériques arrivées sur le marché à la fin des années 1970 ont littéralement cherché à détruire le passé manuel. C'est ce qui ressort de nombreuses histoires que nous avons recueillies, sur des miméographes jetés aux ordures à peine sortis de la chaîne de production. Quelques-unes des machines en

notre possession sont celles-là mêmes qui ont été sauvées de l'usine Gestetner suite à sa transformation numérique (qui s'est soldée par un échec).

Le rejet qui a exclu les duplicateurs de notre mémoire collective est également d'une ampleur significative. En 2016, une exposition majeure sur la Beat Generation organisée

par le Centre Pompidou s'ouvrait ainsi sur une grande salle où étaient exposées les diverses machines utilisées par les poètes relevant de ce mouvement. Le miméographe, selon le célèbre oxymore de Tacite, a brillé par son absence.

Retracer ces phases historiques n'est pas sans intérêt. Pourquoi a-t-on opté pour la voie de la numérisation ? Dans quelle mesure pouvons-nous aujourd'hui négocier avec les machines, et quelles sont les conséquences de la dématérialisation rapide ?

– **Zanna Gilbert.** Étant donné la raréfaction des fournitures nécessaires au fonctionnement du miméographe, comment envisagez-vous la poursuite de cette activité ? Comment les considérations écologiques interviennent-elles dans le cadre de cette réflexion ?

– **Alt Går Bra.** Là est peut-être le plus amusant dans notre activité miméographique : le hasard décidera. L'un des numéros de notre revue, *Trykksak* (**fig. 15**), arbore en couverture la formule *Alea iacta est*. C'est une formule intéressante, qui veut dire : « Il n'y a plus rien à faire ; il est déjà trop tard ! » En même temps, elle peut prendre un autre sens : « Eh bien, tout reste à faire », comme si elle exprimait une sensation de soulagement. L'action a beau avoir une place centrale dans notre projet, nous savons qu'une bonne part de la vie est aléatoire. C'est pourquoi le concept d'événement tel qu'il est forgé par Alain Badiou est intéressant. C'est aussi pourquoi nous ne croyons pas que l'art doive prendre la place de la politique, comme Jacques Rancière l'a montré de façon très convaincante.

Pour en revenir à votre question, au prix d'un effort colossal, la production de pochoirs pourrait sans doute être prolongée. Nous sommes d'avis que toute avant-garde devrait s'attendre à être rattrapée par ses bases. Notre attachement à cette technologie obsolète aurait-il du sens si personne d'autre ne s'y intéressait ? Peut-être que oui, peut-être que non. Nous n'avons pas

15. Alt Går Bra, *Trykksak*, n° 1, octobre 2015, sur les mouvements des travailleurs d'Air France ; *Trykksak*, n° 2, novembre 2015, sur les attentats du 13 novembre 2015. 100 exemplaires non reliés, 30 × 22 cm, 15 pages.

16. Fresque sur le mur de l'usine Gestetner (à Tottenham) représentant l'histoire du pochoir depuis l'Égypte ancienne jusqu'au miméographe, photographie du fonds du Bruce Castle Museum, Haringey Archive.

la réponse. Pour le moment, nous avons les pochoirs restants, ceux qui sont toujours en circulation, et nous avons le temps de nous poser cette question, parmi d'autres. Toutes ces questions ont en tout cas des répercussions remarquables en politique et une importance capitale au regard du problème de la technique abordé dans cet entretien. Méritons-nous la technologie qui nous est aujourd'hui accessible ? En d'autres termes, en tant qu'utilisateurs, avons-nous œuvré pour l'obtenir,

ou bien nous est-elle tombée sur le coin du nez ?

– **Zanna Gilbert.** L'exemple de Beau Geste Press a-t-il été important dans l'élaboration de votre projet ? Et, si tel est le cas, à quel point de vue ?

– **Alt Går Bra.** Nous apprécions le travail de Beau Geste Press, mais l'objectif visé était à notre avis totalement différent du nôtre. Certes, ça ne fait que quelques dizaines d'années, mais voyez combien d'événements nous séparent de mai 1968 ! Nous ne vivons plus dans le même monde. Voilà pourquoi il ne faut pas nous arrêter au contingent, en particulier au miméographe et à la raréfaction des fournitures qui, tôt ou tard, nous mettra dans l'impasse.

– **Zanna Gilbert.** Comment envisagez-vous l'avenir de l'impression miméo ? Celle-ci a-t-elle un rôle à jouer au-delà des projets artistiques spécialisés ? Si elle se perd en tant que technique, en quoi consistera cette perte ?

– **Alt Går Bra.** Notre réponse à cette dernière question est la suivante : la faculté de penser. Les miméographes datent de l'époque où l'humanité a pris une décision capitale. Dans un article que *Billedkunst* a publié cette année¹¹, nous parlons de mesure, ainsi que de la

signification du mot *metron* pour les Grecs. Nous rappelons le mythe d'Erysichthon : puni par une faim impossible à assouvir, il a mangé tout ce qu'il trouvait jusqu'au moment où il ne lui est plus resté que sa propre chair – qu'il a dévorée –, ce qui l'a conduit à la mort.

Il serait certainement possible de reprendre la production de miméographes. En Chine, on en faisait encore très récemment. Nous en avons discuté avec notre ami Jonathan Gestetner, le dernier héritier de la famille. C'est lui-même qui a dirigé l'usine avec son frère David jusqu'à la fermeture de l'entreprise dans les années 1980 (**fig. 16**). Les Gestetner ne croyaient pas au numérique. Ils en sont restés à l'ère mécanique, et ils ont été rachetés par Ricoh. En guise de conclusion, nous souhaitons reproduire ici le témoignage de Michael Laird, l'un des ouvriers de l'ancienne usine Gestetner que nous avons interrogés dans le cadre de notre enquête, à Londres :

J'ai occupé mon tout premier emploi chez Gestetner en 1980 – jusqu'à 1982.

Ce fut une période courte mais très mémorable.

En tant qu'« écrivain d'entreprise », je rédigeais les brochures, les films de formation, les discours, les communiqués de presse, etc. Le centenaire de la compagnie s'est déroulé pendant cette période. Quoique tout fraîchement arrivé, j'ai longuement fréquenté des personnalités importantes, du fait de mon rôle. Je recevais mes instructions du *silver mile* (les cadres de direction) et du *golden mile* (le conseil d'administration). Les deux jouissaient d'un important soutien administratif.

Une bonne partie de mon travail concernait le musée de la compagnie, où était exposée une bonne partie de l'œuvre « aérodynamique » de Raymond Loewy, de même que la machine à pochoir d'origine, révolutionnaire en son temps. Si Gestetner a modernisé son processus à plusieurs reprises, celui-ci reposait toujours sur la mécanique et le procédé d'impression à l'encre humide.

Dans de nombreux endroits, notamment les endroits sans électricité, la machine Gestetner a représenté une véritable force révolutionnaire, qui a permis une production locale de pamphlets à la fois rapide et peu coûteuse dans des contextes de répression politique.

J'avais pleinement conscience que la technologie Gestetner allait être complètement chamboulée par les technologies nouvelles. Je me rappelle en particulier que David Gestetner m'a demandé de faire une installation à la cantine pour mettre en évidence le nombre de pièces contenues dans une machine Gestetner par opposition à un photocopieur Canon moderne. (J'ignore totalement ce qu'il cherchait à montrer par là, mais je pense qu'il était fier de la prouesse technique de Tottenham).

L'installation a été annulée du fait qu'il n'y avait pas assez de place pour exposer toutes les pièces de la machine Gestetner (dont la plupart sortaient de l'usine même), tandis que la machine Canon ne remplissait que deux panneaux. Le message du futur était sombre et austère. Des zips et des boutons.

Je me souviens malgré tout d'une usine étonnante – à un bout des billettes métalliques étaient livrées et de l'autre sortaient des machines assemblées. La fabrique ressemblait à une aciérie. C'était une micro-société. Tout se passait sur place. Mon propre espace de travail se trouvait à côté de l'atelier d'art où une douzaine d'artistes graphiques travaillaient à plein-temps. En plus de tout le travail artistique, l'atelier réalisait des affiches et des bannières d'anniversaire et de mariage, ainsi que des cartes humoristiques au moment des départs des collègues. Le foyer social faisait au moins la taille de deux tables de billard.

Cet entretien a été traduit
de l'anglais par Étienne Gomez.

NOTES

1. Wendell Berry, « Why I Am Not Going to Buy a Computer », dans *New England Review and Bread Loaf Quarterly*, n° 10.1, 1987, p. 112-113.
2. Arnaldo Momigliano, « Walter Benjamin », dans *Contributions à l'histoire du judaïsme*, Patricia Farazzi (trad. fra.), Nîmes, L'Éclat, 2002 [éd. orig. : *Pagine ebraiche*, Turin, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987].
3. Platon, *Apologie de Socrate*, 110, 30e-31a.
4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Système de la vie éthique*, Jacques Taminiaux (trad. fra.), Paris, Payot Rivages, 1992.
5. Jonathan Crary, *24 heures sur 24 et 7 jours sur 7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Grégoire Chamayou (trad. fra.), Paris, La Découverte, 2014 [éd. orig. : *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, New York, Verso, 2013].
6. Colloque international « The Art of the Mimeograph » organisé par Alt Går Bra, Londres, université de Westminster, 7-8 février 2019 [vidéos disponibles en ligne : <https://bit.ly/2ktyoaR>].
7. Alt Går Bra, « The Mimeograph, Technology, and Labor », communication présentée au colloque « The Art of the Mimeograph », université de Westminster (voir la note 5) [en ligne, URL : <http://altgarbra.org/uploads/mimeographTechnology.pdf>] ; première publication dans Alt Går Bra et Magnus Michelsen (dir.), *Tout Va Bien*, Bergen, Alt Går Bra, 2018.
8. Martin Heidegger, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, André Préau (trad. fra.), Paris, Gallimard, 1958 [éd. orig. : « Die Frage nach der Technik », *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Günther Neske, 1954].
9. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral (trad. fra.), Paris, Payot, 1980 [éd. orig. : *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1951, p. 81-82].
10. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), dans *Œuvres*, III, Rainer Rochlitz (trad. fra.), Paris, Gallimard, 2000, p. 88.
11. Première publication en norvégien dans Alt Går Bra, « Le Grand Mètre: målebåndet som læremester », dans *Billedkunst*, n° 3, 2019, p. 105-109 ; également publié en norvégien, en français et en anglais : Alt Går Bra, « Le Grand Mètre », dans *Trykksak*, n° 3, 2019, pages non numérotées [en ligne, URL : <http://altgarbra.org/uploads/metronEnglish.pdf>].