

{exposition}

Images différées

Les œuvres présentées dans cette exposition ont été réalisées entre 1973 et aujourd'hui par des artistes aux pratiques variées :

Nicolas Aiello, Xavier Antin,
Sandra Aubry & Sébastien Bourg,
Philippe Clerc, Jean Mathiaut,
Jonathan Monk, Lia Pradal &
Camille Tallent, Kirk Tougas,
Eric Watier.

¶ Elles prennent différentes formes : dessins, micro-éditions de revues ou de fanzines, estampes, livres d'artistes, projections de diapositives, film expérimental.

Les explorations formelles et thématiques variées qu'elles donnent à voir ont pour point commun le fait de copier, de dupliquer, de reproduire une même image à plusieurs reprises. D'abord à plusieurs reprises et dans un second temps, éventuellement, en plusieurs exemplaires : certaines des œuvres présentées sont des multiples, d'autres sont des spécimens uniques.

Toutes font intervenir la répétition d'un mode de reproduction ou d'un geste de copie, qu'il soit chimique (développement de la pellicule, diapositives), électrostatique (photocopie), manuel (dessin) ou pigmentaire (impression). ¶ Par conséquent, ces œuvres sont simultanément des images inédites et des versions d'images préexistantes. «Versions» plutôt que «copies», car les mises en œuvre particulières des procédés de reproduction transforment l'image initiale à chaque étape plutôt que de la dupliquer. Les images-sources sont altérées, parfois jusqu'aux limites de la dissolution, en même temps qu'elles acquièrent de nouvelles qualités. Les *images différées* qui en résultent soulignent, chacune à leur manière, le caractère intensivement plastique de l'image : elles oscillent entre figuration et défiguration et font émerger des temporalités nouvelles. ¶ Toutes les œuvres exposées relèvent donc également, sous une forme ou une autre, de la pratique du remploi. Matériau brut, référence historique marquante, archive ou souvenir personnel, témoignage d'une

rencontre visuelle imprévue... quel que soit le statut de l'image initiale pour ces artistes, son rôle est toujours déterminant. Tous pratiquent une forme de recherche qui s'amorce «à même l'image». Les images remployées sont de natures diverses : photographie, pellicule, dessin, page de livre, document visuel hébergé sur Internet, photocopie à vide... Elles peuvent être choisies : empruntées à d'autres (auteurs anonymes ou créateurs célèbres) ou reprises par les artistes parmi leurs travaux précédents ; elles peuvent aussi être offertes, ou encore trouvées (suivant des pratiques de collecte structurées ou hasardeuses). ¶ Le geste caractéristique, ici, est la répétition – d'une même technique de copie ou de plusieurs, consécutives. C'est cette répétition qui crée des variations successives ou des métamorphoses, et recharge l'image en potentiels fictionnels, mémoriels, critiques ou politiques.

{De Kooning's ghost}
{Revealed De Kooning Drawing}

En 1953, Robert Rauschenberg (alors âgé de 28 ans), dans un geste mêlant déférence et audace, demande à Willem de Kooning de lui offrir un dessin et de l'autoriser à l'effacer. Le dessin offert, réalisé à l'encre et au crayon, nécessita vraisemblablement un mois de labeur¹ avant de devenir *Erased de Kooning Drawing*². Près de soixante ans plus tard, Nicolas Aiello s'empare à son tour de l'image de Rauschenberg. À partir d'une copie haute définition de l'œuvre (cadre et étiquette inclus), il entreprend de faire réapparaître l'image originale. Procédant par repérage des traces perceptibles – dans un geste dont les parentés avec l'archéologie ont souvent et à juste titre été soulignées – il choisit de rendre visibles les étapes de ce relevé dessiné.

¶ Dans les termes de Rauschenberg, ce processus d'effacement n'était pas « destructif », mais cherchait à remplacer une image par une autre : « I unwrote that drawing because I was trying to write one with the other end of the pencil that had an eraser³. » La déclaration peut paraître effrontée, mais elle souligne l'importance donnée à l'outil et au processus : une friction répétée à la surface du papier. On note d'ailleurs que Rauschenberg utilise, pour décrire son travail, le vocabulaire de l'écriture (« I unwrote », « to write »).

¶ Le processus d'Aiello, relève bien, lui, du dessin : sont traquées et retranscrites non seulement les formes linéaires mais aussi les surfaces couvertes de graphite, leurs valeurs de gris plus ou moins estompées. Comme Rauschenberg, il remplace une image par une autre. Mais là non plus, l'écriture n'est pas loin : après tout, quand les paléographes déchiffrent les supports porteurs d'inscriptions anciennes, ils font bien

des « transcriptions » et non des « copies ». Le dessin animé qui en résulte, *Revealed De Kooning Drawing*, d'une durée de six minutes et projeté dans le même format que le dessin encadré, révèle très progressivement l'image ou, plutôt, *une* image, c'est-à-dire une nouvelle version de l'original disparu. Le travail de Nicolas Aiello ne relève pas de la restauration mais de la transcription. Il comporte donc une part d'interprétation, puisque qu'il est désormais impossible de différencier les traces initiales du dessin de de Kooning et celles possiblement laissées par l'effacement de Rauschenberg⁴. La métamorphose continue, résultat de l'animation image par image, atténue les transitions et renforce l'effet d'ensemble : c'est bien une image qui apparaît peu à peu, et non une ligne qui se déplace. *Revealed De Kooning Drawing* est caractéristique de la recherche d'Aiello à plusieurs titres : impulsion donnée par un document préexistant, multiples étapes de relevé, sensation de durée produite par une accumulation de strates.

¶ Dans le travail de Nicolas Aiello (qui a d'ailleurs débuté avec le graffiti), le dessin et l'écriture sont unis par deux dimensions communes : processus physique et processus temporel. Tous deux impliquent une répétition gestuelle dans la durée, qui est sensible tant dans les dessins de l'artiste (où les lignes sont d'ailleurs parfois composées de points – manière de temporiser le tracé) que dans les surfaces denses de ses micrographies. Les dessins comme les inscriptions d'Aiello émanent souvent d'un processus de transcription (de pages de journal, de documents d'archive, de textes urbains, de prospectus...). Le caractère méditatif de ce processus implique le regard autant que la main : c'est aussi une intensité d'observation que permettent les pratiques du dessin et de la copie de texte⁵.

{Just in Time, or A Short History
of Production}

Le livre de Xavier Antin intitulé *Just in Time, or A Short History of Production* est une réflexion sur l'histoire et les usages des procédés mécaniques d'impression, réalisée à l'aide de quatre de ces procédés. Recréant une chaîne d'impression mi-artisanale, mi-mécanique, l'artiste imprime à l'aide d'une machine différente chacune des quatre teintes nécessaires à l'obtention d'une image en quadrichromie⁶ : un jaune, un magenta, un bleu violacé (en guise de cyan), un noir. Il choisit pour cela quatre appareils significatifs dans l'histoire du développement des systèmes d'impression « légers », dont la mise au point technique va de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e. La séquence d'impression est présentée en quatrième de couverture : la couche de couleur, le nom de l'appareil et l'année où il a été breveté ou mis en vente.

¶ 1. Magenta – duplicateur à pochoir (miméographe – ancêtre de la risographie) – 1880. Premier système d'imprimante « de bureau », capable d'imprimer jusqu'à quelques centaines de copies, cet outil a permis l'émergence de l'impression indépendante (amateur, clandestine), à l'époque même où les principes économiques du taylorisme convertissaient l'ouvrier en un instrument de répétition gestuel au service de la chaîne de travail.

¶ 2. Cyan – duplicateur à alcool (ronéotype) – 1923. Ce procédé de reproduction par transfert d'encre via une solution à base d'alcool, donc aisément combinable aux documents rédigés à la machine à écrire, est rapidement devenu un outil courant dans les écoles et les bureaux (tant pour la communication interne que publicitaire). Facile à maîtriser et ne nécessitant aucune manipulation d'encre (autrement dit : ne laissant aucune trace sur les doigts), il a également permis la diffusion de documents clandestins durant

la Seconde Guerre mondiale et de tracts communistes aux États-Unis au milieu du XX^e siècle.

¶ 3. Noir – imprimante laser – 1969. Fondée sur un processus électrostatique, utilisant du *toner* chauffé (et non de l'encre), l'impression laser est donc très proche de la photocopie, à la différence près que l'image originale n'est pas traduite par la réflexion d'un faisceau de lumière, mais par un logiciel interne qui l'interprète et en transmet les données au faisceau laser qui les reporte directement sur le tambour. Les premières imprimantes laser « de bureau » sont commercialisées au début des années 80 et rendent possible, conjointement avec le développement de la PAO, la création de documents sans passer par la composition ni l'impression professionnelles. La diffusion rapide et étendue que permet ce mode de copie en fait une des évolutions technologiques qui ont mené à la révision de la loi sur la propriété intellectuelle par le Congrès des États-Unis en 1976. Depuis, la notion de *fair use* (« usage raisonnable ») rend possible la reproduction d'une œuvre malgré les droits exclusifs de l'auteur, à condition qu'elle respecte une certaine proportion et qu'elle soit motivée par des usages critiques, journalistiques, pédagogiques, créatifs, etc.

¶ 4. Jaune – imprimante jet d'encre – 1976. Procédé d'impression à base d'encre et sans contact (l'encre est projetée par des buses). Sa mise au point est liée aux usages informatiques : elle permet une sortie imprimée à partir de l'ordinateur. Si elle apporte une démocratisation sans précédent de la copie imprimée, elle rend aussi l'utilisateur privé dépendant des fabricants (commerce lucratif des consommables, opacité des systèmes internes empêchant la réparation). C'est ainsi qu'on voit se développer depuis une génération des solutions de réappropriation et une économie parallèle : remplissage des cartouches, détournement

des mécanismes pour imprimer sur textile (DTG, « direct to garment printing ») ou découper des adhésifs, etc.

¶ Le livre de Xavier Antin met donc en dialogue l'histoire des technologies d'impression en exemplaires multiples et celle de la publication indépendante. Les images qu'il présente, une à quatre par page, sont de différents formats. Leur iconographie est constituée de « scènes d'usines, de chaînes d'assemblage, d'ouvrières figées dans la répétition de leurs gestes⁷ ». Des décalages irréguliers entre chaque couche de couleur sont visibles. Ils révèlent le procédé stratifié de la quadrichromie et rendent sensible la temporalité de la fabrication de l'image. La quadrichromie est convoquée pour sa nature *analytique* intrinsèque : pour composer une image, elle doit d'abord la décomposer. Par ce double mouvement, *Just in Time, or A Short History of Production* évoque la capacité de l'image à contracter une étendue temporelle pour en délivrer les dimensions historiques, sociales, économiques.

.....

⁶ La quadrichromie est un procédé d'impression permettant de produire une image couleur grâce à la superposition, par synthèse soustractive, de trois teintes élémentaires (cyan, magenta, jaune) auxquelles s'ajoute le noir.

⁷ François Quintin, « Xavier Antin maître d'œuvre en re-production », *Arts magazine*, mai 2012, vol. 65, p. 14-15.

.....

.....

¹ B. Hess, W. de Kooning, *Willem de Kooning, 1904-1997 : Content as a Glimpse*, Taschen, 2004, p. 7.

² Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953. Traces d'encre et de graphite sur papier, avec étiquette et cadre doré, 64,14 x 55,25 x 1,27 cm, MoMA, New York.

³ B. Hess, W. de Kooning, *Willem de Kooning, 1904-1997, op. cit.*, p. 7.

⁴ On peut voir un scan infrarouge de l'œuvre de Rauschenberg dans l'article de Sarah Roberts publié sur le site du MoMA (www.sfmoma.org/essay/erased-de-kooning-drawing). Mais ceci n'est pas une invitation à jouer au « jeu des 7 différences », car ce serait passer à côté des deux démarches.

⁵ Propos de l'artiste en entretien avec Aurélie Barnier, « Paroles d'artistes. Entretien avec Nicolas Aiello, Céline Cléron, Solène Doually », dans Morgane Prigent, François Pourtaud (dir.), *De mémoire : 30 ans de création à l'Espace d'art contemporain Camille Lambert*, 2017, p. 29.

.....

{Catastrophe (n° 2)}
{Catastrophe (n° 3)}
{Catastrophe (n° 4)}
{The End}
{Pattern 1}

Dans le travail du duo composé de Sandra Aubry et Sébastien Bourg, le geste de copie se dédouble. D'une part, leurs œuvres proviennent souvent d'images préexistantes – comme c'est le cas pour les dessins de la série *Catastrophes* – ou retravaillent parfois une de leurs pièces antérieures – comme c'est le cas pour les estampes *The End* et *Pattern 1*. D'autre part, leur interaction est fondée sur le mode de l'aller-retour, où chaque étape réagit à la précédente. « Il y a un quelque chose du cadavre exquis dans notre relation⁸ », disent-ils d'ailleurs. Dans le cas des dessins et des collages, par exemple, le support passe d'une main à l'autre pour une série d'ajouts ou de reprises successifs. Les compositions peuvent être partiellement planifiées à l'aide de montages numériques, mais la réalisation « en relai » ménage une place pour l'improvisation. ¶ La série intitulée *Catastrophes* emprunte son iconographie à des accidents et des cataclysmes. Le processus de travail explore le contraste entre le caractère soudain de l'accident et le temps long, voire parfois laborieux, de la copie en dessin⁹. Les zones dessinées côtoient des collages de fragments photographiques imprimés sur calque. Cet agencement donne à l'image un aspect composite souvent présent dans le travail du duo. Si la « catastrophe » signifie étymologiquement un retournement marquant une fin ou une perte, cette construction de l'image par impressions et copies répétées temporise l'issue et laisse la forme en suspens. La lenteur du procédé permet l'appropriation du sujet. Les marques des étapes de travail sont conservées, rendant perceptibles le temps et les raccords entre les fragments, comme

dans une cicatrisation. Le papier calque est employé pour sa facture brumeuse, et l'accès moins immédiat à l'image qu'il suscite. Les processus de répétition en relai permettent de « recomplexifier » l'image copiée, de lui donner un relief¹⁰. ¶ La sérigraphie *The End* reprend un dessin au graphite de la série des *Catastrophes*. La gravure *Pattern 1*, pour sa part, a pour point de départ un photomontage du même titre, datant de 2012. Elle est obtenue en deux étapes, impression de l'eau-forte puis gaufrage. Le gaufrage répète une partie des motifs imprimés en les décalant, si bien que se combinent le modelé du feuillage gravé et le léger relief du feuillage gaufré, avec ses ombres portées. ¶ Les images de Sandra Aubry et Sébastien Bourg combinent une douceur (conférée notamment par le dessin au graphite et le travail des détails) et une tension diffuse. Elles semblent issues d'une combinaison de contrastes. À l'hyperréalisme du dessin s'oppose un degré d'abstraction donné par la découpe et le montage de fragments. Une même image est souvent suspendue entre deux états : les motifs possèdent tantôt une perspective, tantôt des qualités d'aplats ; les bribes de narration qui peuvent apparaître sont remises en question par des éléments inexplicables qui viennent troubler la continuité (parmi les références du duo on trouve d'ailleurs des auteurs comme Robbe-Grillet ou David Lynch). Cette « friction¹¹ » donne à leurs œuvres une impression d'étrangeté qui explique qu'elles aient pu être qualifiées d'« énigmes visuelles¹² ».

.....
⁸ Antoine Cadeo De Iturbide, « Trois questions à l'artiste Sébastien Bourg de la Galerie de Roussan », <http://www.sandrastebastien.net/textes.html>.

⁹ Échange avec Sébastien Bourg, 2 juillet 2019.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Antoine Cadeo De Iturbide, « Trois questions à l'artiste Sébastien Bourg

de la Galerie de Roussan », *op. cit.*
¹² Ludivine Sibelle, « Sandra Aubry & Sébastien Bourg – À propos », *Slash Paris*, <https://slash-paris.com/fr/artistes/sandra-aubry-and-sebastien-bourg/a-propos>.
.....

{Baalbek 1} {Baalbek 2}
{Rome 1} {Rome 2}
{Arguments}
{OX}
{Silhouettes}
{Cobalt}

Philippe Clerc commence à travailler au copieur électrostatique vers 1980. Sa rencontre avec l'électrographie¹³ s'est faite – comme c'est d'ailleurs le cas pour plusieurs artistes de la mouvance du « copy art » – de manière un peu fortuite : un jour où il patiente à la Poste, il ramasse une enveloppe froissée, la place sur la vitre du copieur et appuie sur le bouton ; l'interprétation graphique rendue par la machine est saisissante. C'est une véritable « rencontre » dans son parcours, au sens où cette technique cristallise une nécessité qui était déjà présente dans sa peinture et dans son écriture poétique : la recherche d'« une certaine expérience du voir¹⁴ ». Dans sa poésie, la présence énonciatrice de l'auteur s'efface pour permettre l'émergence du visible. Dans ses peintures à l'huile et kaolin sur papier (années 60 et 70), des formes claires surgissent du noir par raclages de la matière, suspendues entre l'affleurement pigmentaire en surface et une impression de volume. Le début des estampes électrographiques affirme la mise à distance du geste manuel, pour laisser place à « la lumière et la poussière abandonnée sur la page par des figures¹⁵ ». ¶ L'œuvre électrographique de Philippe Clerc se déploie sur deux types de supports. D'une part les estampes, présentes dans l'exposition à travers *Baalbek*, *Rome* et *Arguments* (mais il existe aussi des séries à partir d'objets en volume – comme celles des *Légumes*, où des formes bien connues révèlent des apparences inédites au fil des variations de pression sur la vitre). D'autre part, depuis 1990, la publication de « revues-images¹⁶ », qui poursuivent certaines explorations des estampes (on y

retrouve parfois la composition modulaire en « grille », tout en explorant un autre rapport au temps : successivité et variations amenées par le feuilletage ainsi que par l'emploi récurrent du papier calque. Tout en créant des vues changeantes par nappes d'images, le papier calque affaiblit les points de repères, les références à la source. La photocopie permet une simultanéité : à la fois mode de création et technique de reproduction, elle crée la nouvelle image en même temps que la page qui sera ensuite reliée. La périodicité de la forme de la revue est affirmée comme un mode de recherche, car elle confère un cadre temporel. Chaque recherche doit en arriver, si ce n'est à une « fin », au moins à une interruption pour permettre la parution du numéro – quitte à être poursuivie dans le suivant ou, même, à donner lieu à plus de douze numéros par an (tout en suivant le dépôt légal, c'est pourquoi *OX* est en avance de plus de 4 ans sur sa parution). ¶ Le travail de Philippe Clerc s'effectue à partir d'images de types et de provenances divers (photographies, notes manuscrites, pages de livres ; documents trouvés, offerts, clichés pris par l'artiste). C'est moins le statut de « document » qui prévaut que la nature visuelle (texte ou image) de la source. Le recadrage opéré par l'agrandissement du copieur est le geste initial d'appropriation. Ensuite, les figures se combinent dans des mises en scènes graphiques, proposant chaque fois de nouvelles petites « fictions » visuelles (plutôt que des récits). « Il s'agit ici avant tout d'étonner le voir, non de l'éclairer, de multiplier l'énigme picturale[...]»¹⁷. ¶ L'artiste emploie plusieurs techniques de l'électrographie : l'agrandissement et les variations de contraste ; la « dégénérescence » (facture obtenue par photocopies consécutives repartant chaque fois de la précédente¹⁸) ; un travail de détournement, en remodelant chaque image entre deux copies par le noircissement manuel sélectif de certaines zones.

¶ Plusieurs images sont récurrentes dans son œuvre : les bords de mer (notamment Dieppe), les figures en silhouettes, la ville de Rouen, les vues de train, ... Les silhouettes sont visibles dans l'exposition, sous une forme rétrospective qui montre les métamorphoses plastiques induites par le passage du copieur électrostatique aux imprimantes couleur. Deux photographies des ruines des temples de Baalbek par Félix Bonfils¹⁹ font partie de ces images-sources retravaillées à plusieurs reprises. Elles circulent, comme l'exposition le donne à voir, des estampes aux numéros des revues *OX* et *Cobalt*, des années 1980 à aujourd'hui. Après avoir été travaillées par détournement, elles se combinent tantôt en grilles (les fragments étant isolés en « vignettes » de même module), tantôt en strates sur les pages de calque. L'iconographie de la ruine est en quelque sorte réanimée, à la fois retardée et rendue au présent, par le lent processus de détournement et les mutations successives de la figure.

¹³ Terme proposé par Christian Rigal pour désigner « la photocopie en tant que forme d'expression artistique ».

« L'électrographie, un art des empreintes », *Photographies*, 1985, vol. 8, p. 104-105.

¹⁴ Anne-Marie Christin, « Philippe Clerc. Polygrammes », *Cahiers du CEEI*, 2006, p. 1-5, www.ceei.univ-paris7.fr/07_ressource.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Terme proposé par Anne-Marie Christin.

¹⁷ Anne-Marie Christin, « Philippe Clerc. Polygrammes », *op. cit.*

¹⁸ Selon la définition donnée par C. Rigal, « L'électrographie », dans C. Rigal, J. Mathiaut (dir.), *Copy-art : électrographie, électroradiographie, télécopie*, Dijon : E.N.B.A, 1984, p. 12.

¹⁹ Prises dans les années 1870 et publiées dans l'album *Souvenirs d'Orient : Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie*, 1878.

{Génération électrographiques 0002 à 0031}
 {2048 Génération électrographiques}
 {Pièces électroniques
 de nouvelle génération}
 {Flipbook 1} {Flipbook 2}

Depuis près de quarante ans, les recherches de Jean Mathiaut explorent en détail les aspects processuels et esthétiques de la copie ; dans un premier temps à partir de photocopieurs électrostatiques (« Génération électrographiques »), puis avec des outils d'impression numériques (« Génération électronique »). Sa rencontre avec l'électrographie et le *copy art* s'est faite un jour où, forcé de trouver une solution alternative pour réaliser les typons de ses sérigraphies, il entreprend de photocopier plusieurs fois son image afin d'en augmenter les contrastes.

¶ Sa démarche se déploie en trois moments essentiels. Dès 1980, il travaille à partir d'une image originelle copiée successivement à partir de la précédente (processus de « dégénérescence²⁰ »), en gardant chaque fois le même cadrage. L'outil de reproduction impose peu à peu ses caractéristiques graphiques. Au fil des copies, l'image devient une composition abstraite de surfaces blanches et de surfaces noires tachetées de points blancs. ¶ Toujours dans les années 80, une deuxième étape expérimentale évacue tout document originel et le remplace par la « copie à vide », c'est-à-dire l'activation du photocopieur sans placer d'image sur la vitre. C'est donc le procédé technique lui-même qui fournit l'image initiale. « Le couvercle était ouvert et rien n'était posé sur la vitre, autrement dit la vue noire produite montrait tout, ou rien, puisque ce système de reproduction n'avait rien à reproduire et ne montrait que lui-même, la suite des copies de copies accentuant cette tautologie de la répétition du rien duquel naît une mise en évidence du médium. Pour moi, c'est du *process art*²¹. »

¶ Le troisième moment commence avec les « Génération électrographiques » et se poursuit toujours avec les « Génération électronique ». Toutes les vues sont issues d'une première prise « à vide » sur un copieur noir et blanc en 1983. Cette fois, le « cadrage » change d'une image à l'autre, car les fonctions de réduction et d'agrandissement du copieur sont activées. La réduction opère comme un élargissement du cadre, laissant apparaître, en plus de la page copiée, les mains de l'artiste qui la manipulent. Jean Mathiaut explique : « Au début des années 80, la technologie électrographique des copieurs était encore grossière. L'encre en poudre, le *toner*, présentait un grain visible et la cuisson en était insuffisante pour assurer la couverture saturée des surfaces noires. Mes différentes pièces jouent de cette fragilité et en l'amplifiant, en soulignent les caractères que je m'évertue à moduler en séquences qui peuvent évoquer le principe des fractales, un agrandissement continu où la dégénérescence du document originel est compensée par la génération de microformes *ad libitum*, voire *ad nauseam*²². »

¶ L'exposition se concentre sur ce troisième moment. Les *2048 Génération électrographiques* sont présentées dans trois de leurs variations. D'abord, la version synthétique, réduite au 1/200^e, qui permet de voir l'ensemble des 2048 vues sous la forme de vignettes, dans un montage en continu qui se parcourt de haut en bas et de gauche à droite. Ensuite, un extrait de trente vues parmi ces 2048 (les numéros 2 à 31, en taille originale A3), qui rend visible la séquence générée par agrandissements successifs. Enfin, les 2048 vues sont animées et présentées sous la forme d'une boucle vidéo continue.

¶ Le passage à la couleur et aux systèmes numériques est présenté à travers le livre *Génération électronique* et les folioscopes. Les images en couleur ont d'abord été réalisées en « profitant de la lenteur

d'exécution des copieurs couleur des années 80²³ ». L'impression en trichromie (jaune, magenta, cyan) nécessitant trois passages successifs, trois images qui se suivent (donc légèrement différentes dans leur cadrage) sont posées l'une après l'autre sur la vitre. Le décalage des trois passages est à la fois ce qui permet de créer une image en plusieurs couleurs et ce qui révèle le procédé. Dans le passage de l'analogique au numérique, le carré du pixel a remplacé le grain du toner. La recherche continue de Jean Mathiaut est donc aussi un témoignage des développements techniques des quarante dernières années et de la façon dont ils changent la matière de l'image.

²⁰ Selon la définition donnée par C. Rigal, « L'électrographie », dans C. Rigal, J. Mathiaut (dir.), *Copy-art : électrographie, électroradiographie, télécopie*, Dijon : E.N.B.A., 1984, p. 12.

²¹ Échange par courriel avec l'artiste, 1^{er} juillet 2019.

²² Échange par courriel avec l'artiste, 16 septembre 2019.

²³ Jean Mathiaut, *Généralisations électro-numériques. Portrait d'une exposition Copy Art*, 2018.

{& Milk (Today is Just a Copy of Yesterday)}
{Today is Just a Copy of Yesterday (Sunset)}

Today is Just a Copy of Yesterday est une série de Jonathan Monk en cours depuis 2002. Elle engage toujours le même protocole de copies générées successivement à partir d'une seule image initiale, et se décline sur plusieurs supports : livre, projections de diapositives ou de films 16mm. Les images initiales peuvent être des photographies, des reproductions d'images imprimées, des cartes postales. Elles sont choisies pour leur importance dans le parcours artistique ou personnel de l'artiste. L'exposition présente deux éléments de cette série : le livre *& Milk (Today is Just a Copy of Yesterday)* (2004), et la projection de diapositives *Today is Just a Copy of Yesterday (Sunset)* (2005). ¶ Le livre *& Milk* prend comme référence la dernière photographie du livre *Various Small Fires and Milk* (1964), de Ed Ruscha²⁴ ; celle-ci est en noir et blanc, cadrée en plongée. L'image de Jonathan Monk est une prise de vue en diapositive couleur, avec un cadrage plus frontal. Le verre de lait est posé sur une table sombre, devant un fond blanc. Cette diapositive initiale, Monk la fait dupliquer à 51 reprises, chaque fois à partir de la précédente. Comme le précise le texte imprimé en dernière page du livre, le procédé E6 employé pour dupliquer les diapositives nécessite une succession de plusieurs bains et quelques heures de développement pour convertir et retranscrire les couleurs, en passant par un négatif intermédiaire. La séquence d'images qui en résulte fait progressivement apparaître une teinte bleutée et des contrastes renforcés, tandis que le cadrage se resserre autour du verre. Les images, toutes imprimées en belle page, occupent la moitié droite du format à l'italienne ; à côté d'elles, le calendrier du processus de reproduction s'égrène :

« DAY 1 », « DAY 2 », ... Le titre *& Milk* est un emprunt de même nature que celui de l'image : Monk ne conserve que la dernière partie du titre original. Il reprend également la police de caractères de nombreux livres de Ruscha (dont *Various Small Fires and Milk*), une égyptienne de grand module, en capitales. La présentation sous forme de livre peut évoquer le mode de feuilletage du *flip book*, mais le format de l'objet et les subtiles variations plastiques de l'image portent vers une cadence de défilement beaucoup plus lente. ¶ Les emprunts à Ed Ruscha reviennent plusieurs fois dans l'œuvre de Monk. Le film *Small Fires Burning (after Ed Ruscha after Bruce Nauman after)* (2002) montre le livre de Ruscha en train de brûler. Le titre fait référence à la même action de destruction déférente réalisée en 1964 par Bruce Nauman (*Burning Small Fires*), qui la documente en photographies et la publie anonymement sous la forme d'une affiche²⁵. À travers sa réactivation filmée, Monk pose aussi une question à l'histoire de l'art et à son économie, puisqu'il souligne la différence de prix du livre entre son appropriation par Nauman en 1964 et la sienne en 2002. ¶ Au processus de copie de *& Milk* répond la projection de *Sunset* : chaque jour de l'exposition, une diapositive différente est projetée. Les couleurs initialement déjà vives du coucher de soleil gagnent progressivement en intensité. Le paysage des premiers jours et ses registres identifiables – étendue verte, ligne d'horizon, halo de lumière jaune – devient vers la fin une composition concentrique de cercles orangé, vert, bleu et indigo. *Sunset* est caractéristique de l'autre type de reprise fréquent dans le travail de Monk : l'emprunt à ses archives familiales. Ce coucher de soleil est une diapositive prise par son père « vers 1960, quelque part entre San Francisco et Hong Kong, au cours d'un voyage en bateau²⁶ ». ¶ L'art conceptuel et l'art minimal sont

pour Jonathan Monk des répertoires de stratégies dont s'emparer, avec le recul théorique ou historique qu'appelle le changement de contexte et d'époque. « La ruse de Monk se situe [...] dans cette capacité à s'infiltrer par mimétisme dans le système de l'art, en pastichant sous une forme dégradée les originaux produits par la génération précédente²⁷. » Dans son travail, la notion d'hommage implique toujours un degré de décalage, parfois ironique. Tantôt le décalage du regard quand il explore les intervalles d'une série préexistante²⁸ ; tantôt celui de la notion d'artiste-auteur, quand les processus mécaniques de reproduction remplacent le travail artisanal. À ce propos, il affirme d'ailleurs : « I never want to produce something that couldn't be produced by someone else²⁹. »

²⁴ Edward Ruscha, *Various Small Fires and Milk*, Los Angeles, Anderson, Ritchie & Simon, 1970, 36 p. Reconnu comme essentiel à la fois pour les champs de l'art conceptuel et du livre d'artiste, il présente quinze images d'éléments en combustion : bougie, briquet, cigarettes, etc., suivies par celle d'un verre de lait au-dessus d'une assiette.

²⁵ Yann Sérandour, « Serial Readers. Fortune et infortunes des livres d'Edward Ruscha », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2008, n° 2, p. 52. Cette reprise de Nauman est considérée comme la première de la longue série de réactivations de ce livre de Ruscha.

²⁶ Courriel de l'artiste, 1^{er} octobre 2019.

²⁷ Yann Sérandour, « Serial Readers », *op. cit.*, p. 52.

²⁸ Par exemple dans *None of the Buildings on Sunset Strip* (1997-99), en réaction à un autre livre photographique de Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966).

²⁹ Entretien avec Jessica Bradley à l'occasion de l'exposition *Present tense 23*, Art Gallery of Ontario, 2002. Source : dossier de presse de l'artiste.

{Holy Mountain}
{La Grand-Messe}
{The Guidebook of Church Burners}
{Grimmroom}

Le travail du duo composé de Lia Pradal et Camille Tallent se déploie d'une part dans des installations et des vidéos et, d'autre part, dans la forme du livre avec leur projet éditorial intitulé Païen (du titre de leur premier livre). L'exposition donne à voir ces deux aspects de leur recherche, qui sont étroitement liés par la démarche, les thématiques et les procédés. Leurs images-sources sont empruntées à l'histoire de l'art, puisées dans leurs archives personnelles, issues de documents imprimés ou numériques variés, voire commandées à des artistes (comme pour la collection *27 poses*). Leurs thèmes mélangent le profane et le sacré, la culture populaire et l'histoire de l'art, dans une approche tenant tant de la déférence que de l'iconoclasme. La première étape du travail implique souvent une série de photocopies pour recadrer et modifier la facture de l'original, « travaillant la photographie au corps, patiemment³⁰ ». Ces processus de copies successives détournent les images et en renversent les registres. ¶ Les livres édités par Païen sont généralement des tirages restreints façonnés à la main, répondant à la volonté de travailler avec un minimum d'intermédiaires, afin de conserver des modes de création flexibles et d'éviter de dissocier les étapes de recherche et de fabrication. ¶ *Holy Mountain* est imprimé en risographie bichrome (noir et bleu) à partir de reproductions de scènes religieuses peintes à la Renaissance. Le duo se concentre sur les arrière-plans plutôt que sur les sujets principaux. Par le biais de détournages, la montagne devient le motif central. Les paysages, initialement représentés selon le mode conventionnel de la perspective atmosphérique, sont

transformés en une série de surfaces par l'impression en risographie. ¶ *La Grand-Messe* est une édition en onze planches non reliées. Sur la couverture dorée est imprimée en noir l'image très contrastée d'un stade de sport : terrain illuminé, arcs des gradins, ciel ouvert constellé par les projecteurs. La découpe de l'image – un rectangle à la partie supérieure arquée – évoque l'ouverture d'une voûte ou un panneau de retable. Elle est reprise sur toutes les planches du livre, qui présentent une série de portraits de joueurs et de supporters durant la finale de l'Euro 2016. Les images du match ont été collectées dans la presse et des vidéos de la rencontre, puis travaillées au photocopieur. Mains jointes, regards tendus vers le ciel ou poses de recueillement : la série de gros plans recrée une collectivité unie par l'événement sportif. Chaque image est légendée d'une phrase (imprimée en caractères gothiques) empruntée à la presse sportive ou aux commentateurs, renforçant l'analogie avec la célébration religieuse : « La main de Dieu », « La grand messe du ballon rond », ... ¶ *The Guidebook of Church Burners* est caractéristique d'une inspiration thématique et formelle souvent présente dans le travail de Lia Pradal et Camille Tallent. Ils empruntent à la contre-culture musicale (ici le milieu du *black metal* norvégien des années 80) ses techniques de reproduction courantes et rapides (celles là-même qui permettent de diffuser largement et à peu de frais des *flyers* annonçant les concerts), et donc aussi l'esthétique qui y est associée (noir et blanc au contraste accru, formats proportionnels à la page A4, typographies de style gothique). Le livre est divisé en deux cahiers distincts mais liés par une couverture commune. Les deux chapitres de ce livre d'images inventent une fiction, sorte de témoignage des actions pyromanes d'une communauté fictive. ¶ L'installation *Grimmroom* fait partie d'un projet du même titre en cours depuis 2017,

basé sur les archives photographiques de l'un des membres du duo. Des « photos souvenirs » à la facture et aux sujets « ordinaires » comme on en possède tous, dont l'importance tient beaucoup au fait qu'elles rappellent un moment vécu collectivement. Le cliché utilisé ici est celui d'une forêt assez sombre, peut-être pris de nuit. D'abord travaillé au photocopieur pour en transformer la facture et le cadrage, la dimension murale dans laquelle il est présenté produit un changement de registre : l'image s'affirme avant tout comme paysage. Au pied du mur sont disposées des briques rouges et noires. Elles sont réalisées à l'aide des copies intermédiaires nécessaires à l'agrandissement et au recadrage des images initiales, imprimées sur papier rouge. Le processus graduel de métamorphose qui mène à l'image se trouve ainsi métaphorisé par le cycle de transformation de la matière-papier. ¶ Le travail du duo Pradal-Tallent témoigne donc aussi de la manière dont des questions peuvent circuler d'une époque à l'autre, d'une génération à la suivante. On retrouve en effet dans leurs propos bon nombre de préoccupations qui animaient les artistes du *copy art* ou du fanzine dans les années 80, à commencer par l'usage de modes d'impression et d'édition alternatifs, en réponse à « l'hégémonie capitaliste de la Haute Définition³¹ ».

.....
³⁰ Site web des artistes, <https://pradal-tallent.com>.

³¹ *Ibid.*
.....

{The Politics of Perception}

En 1973, le cinéaste et chef opérateur canadien Kirk Tougas trouve la bande-annonce (autrement dit, une copie sur pellicule) d'un film d'action sorti peu avant : *The Mechanic* de Michael Winner (traduit par « Le flingueur » dans sa version française). Ce film, qui répond à tous les codes du film d'action, met en scène Charles Bronson dans le rôle principal d'un tueur à gages (un « mechanic »). La bande-annonce, de forme tout à fait conventionnelle, dévoile l'articulation dramatique du récit : le *Mechanic*, rigoureux, dévoué, imbattable, commet pour la première fois une faute qui le mènera à sa perte.

¶ Le film de Tougas annonce dès le début sa nature de manifeste : il commence par une courte partie intitulée « 1. an Introduction », composée d'une série de cartons. On peut y lire le texte suivant : « The prime relationship between individuals within our society is the relationship of production, distribution and consumption. By consuming and working, every individual is linked to the social structures and the forces involved in production and distribution. Whether in government, business, media, art, entertainment or education, the production, distribution and consumption of information is the governing relationship within society. Our life environment is an information environment. As our essential concern is the personal and global relationship of individuals, we must question the information systems presently defining our environment : What is produced ? Who controls production ? What is distributed ? Who controls distribution ? How do we consume ? ».

¶ S'ensuit la partie principale, présentée comme « 2. an Experience ». Si le personnage de Bronson fait appel, comme l'annonce l'affiche du film, à « plus d'une douzaine de manières de tuer, toutes aussi

efficaces », Tougas s'en remet pour sa part à un seul protocole d'exécution : le développement chimique de la pellicule. De la copie positive originale, il tire une trentaine de versions successives qu'il monte ensuite les unes à la suite des autres. À l'arc dramatique de la bande-annonce (et donc aussi du *blockbuster* hollywoodien), le procédé mis en œuvre par Tougas répond par une progression irréversible : les métamorphoses de l'image et du son rongent la démonstration narrative de la bande-annonce, mécanique bien huilée qui s'enraye peu à peu. L'image et le son se dégradent de manière exponentielle, jusqu'à n'être plus que des modulations lumineuses accompagnées d'un bruit blanc. Le visage en gros plan de Bronson, notamment, « se métamorphose en malade émacié, en masque creux, en golem, en vampire, en cadavre pompéien, en dépouille innommable, en grosse patate hachurée, chose précaire, brouillon informe, brouillard ténu³² ».

¶ *The Politics of Perception* est une critique du cinéma réalisée par ses moyens mêmes. Tougas retourne les clichés du film d'action contre eux-mêmes en les prenant au mot. Répétant le développement de la pellicule comme une mécanique implacable, il pousse la séquence à sa limite plastique, au point où elle laisse entrevoir d'autres possibles. Il célèbre la nature plastique de cet art – celle qui animait déjà les recherches des cinéastes et théoriciens des années 1920³³ : sa capacité à allier modulation formelle continue et fulgurance des motifs. Il démontre aussi « que tous les stades de la reproduction technique sont visuellement admirables. [...] En dépit de ses intentions manifestes, *The Politics of Perception* nous redonne le cinéma tout entier, beau jusque dans ses rebuts industriels, enchanté jusque dans son ordinaire le plus déchu³⁴ ».

.....
³² Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention*

figurative au cinéma, Louvain, De Boeck, 1998, p. 432.

³³ Jean Epstein et Élie Faure en particulier.

³⁴ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 432.

{Paysages avec retard}

{Une}

Architecte de formation, Eric Watier commence par pratiquer le dessin et l'installation. Dans les années 80 – période prolifique pour le *copy art* et le *mail art* en France –, il utilise le photocopieur pour copier toutes sortes d'images et de matériaux préexistants, pratiquant aussi la dégradation progressive par copie de copie. Cette technique lui permet ensuite de réaliser des fanzines, autrement dit une première mise en forme reliée de ses images qui le mène vers l'édition. Depuis, sa pratique se déploie principalement autour de l'objet livre, dont il questionne les formes et les modes de diffusion : périodiques, livres d'artiste, éditions-installations, affiches pliées... D'autres fois, son travail prend la forme de textes : articles, inventaires ou manifestes³⁵.

¶ Le livre *Une* est une édition de douze pages imprimée en risographie à partir d'une image source d'abord recadrée. Cette image occupe toutes les doubles-pages, à fond perdu, et le pli central la divise en deux. Sur les pages de droite : une juxtaposition des surfaces qui deviennent quasi-abstraites. Sur les pages de gauche : la continuité des mêmes surfaces mais la présence de deux corps qui dévoilent soudain la perspective et la ligne d'horizon. D'une double-page à l'autre, les variations infra-minces sont le fait de légères différences de contraste, et de l'impression en bichromie (le jaune est utilisé pour colorer la surface d'une des pages, et pour inscrire très discrètement le titre, en petits caractères).

¶ La projection *Paysages avec retard* présentée dans l'exposition participe de la recherche d'Eric Watier sur « la question du regard et de ce qui est visible³⁶ ». Elle appartient à une série du même titre qui débute avec un « Premier carnet » de 8 pages auto-édité en 1997. Les photographies

dont sont tirés ces paysages proviennent de petites annonces immobilières de terrains à vendre, trouvées sur Internet. Les lieux ne sont généralement pas précisés : tous les éléments de la série, numéros de périodiques ou projections, portent le même titre : *Paysages avec retard*. ¶ Pour l'exposition, l'artiste a réalisé une nouvelle version à partir de lieux situés au Havre et dans ses environs. La mise en noir et blanc donne une parenté graphique à ces images de factures diverses, au contenu relativement constant mais auxquelles le cadrage, très variable, procure de multiples variations : champs, haies, arbres, barrières, bâtiments relégués au dernier plan, ligne d'horizon. Par la suite, les images sont imprimées sur calque avant d'être montées en diapositives pour être projetées en boucle à une cadence régulière. La matière du calque leur donne un flouté et des valeurs de gris subtiles ; la lumière du projecteur en exacerbe le grain. La taille de la projection fait écho au format de la carte postale. À partir de ces photographies qui convertissent des paysages en objets à vendre, le défilement de la projection reconstitue « un paysage » comme lieu hétérogène, à la fois virtuel et matériellement sensible.

¶ Dans le travail plastique d'Eric Watier, la création d'une image est immédiatement associée à un mode de reproduction : « Faire une image ce n'est pas inventer : faire une image c'est reproduire. Que je fasse une image ou que je prenne une image déjà toute faite c'est exactement la même chose³⁷. » Quand il dit travailler avec « des images toutes faites³⁸ », cela signifie au moins deux choses. D'abord, évidemment, que ces images existent d'avance, sous des formes déjà reproduites, de qualité variable et souvent banale. Ensuite, que toute « image » implique toujours d'avance un regard pris dans un agencement historique, culturel, social. Le rapport de l'image au monde est le même que le rapport du paysage au

territoire³⁹ : dans les deux cas, le champ visuel n'est pas vierge. Le paysage (comme expérience ou comme représentation) est un objet « déterminé et défini par la vue ou le regard », « le produit d'une conception et d'une construction essentiellement représentationnelles de notre rapport au monde, impliquant toujours séparation et éloignement du sujet, devenu le spectateur d'un monde objectivé dans une vue — conception et construction représentationnelles complices des pouvoirs⁴⁰ ».

¶ Les *Paysages avec retard* sondent cette histoire apparentée du regard et du paysage en Occident. Ces photographies doivent répondre à des fonctions qui se veulent « objectives » (montrer un terrain plat et facile à construire) et, pourtant, elles résistent et n'échappent pas à un devenir-paysage : « devenir propriétaire du terrain, c'est aussi devenir propriétaire de sa vue, de ce qui se regarde⁴¹. » C'est pourquoi, quand Watier appose délibérément sur les pièces de cette série la mention « Domaine public », c'est pour signifier que « les paysages nous appartiennent. À nous tous. Ils sont notre domaine public parce qu'ils sont déjà et d'abord le produit de notre regard commun⁴². »

.....
³⁵ Ceux édités jusqu'en 2014 sont reproduits dans sa thèse de doctorat : Eric Watier, *L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique*, Thèse de Doctorat en Arts plastiques, sous la direction de Leszek Brogowski, soutenue le 10 janvier 2014, Université de Rennes 2.

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁷ *Ibid.*, p. 330.

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁰ Serge Cardinal, « La renaissance sonore du paysage », <http://www.creationsonore.ca/publications-du-laboratoire>.

Si le paysage pictural a pu « devenir tout à la fois un genre et un rapport au monde », c'est parce que la peinture (associée à un contexte scientifique, technique, culturel)

a d'abord phénoménalisé la nature (en a rendu visibles les éléments et leurs aspects), puis l'a organisée par le biais d'opérations de mise en vue et de mise en scène (cadrage, composition, établissement d'un point de vue) (*ibid.*). Voir aussi Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2000 ; Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997 ; Eric Watier, *L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique*, *op. cit.*, p. 74.

⁴¹ Éric Watier, *L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique*, *op. cit.*, p. 112. Voir aussi p. 74 et p. 96.

⁴² *Ibid.*

{Paysages avec retard
(à partir des images d'Eric Watier)}

S'inspirant des processus de remploi et de copie présentés dans l'exposition, les étudiant·e·s de deuxième année du DNA design graphique se sont appropriés les images-sources des *Paysages avec retard* d'Eric Watier, et les ont retravaillées par le biais de diverses techniques (sérigraphie, photocopie ou monotype) dans le cadre d'un *workshop* animé par Yann Owens, Sonia Da Rocha et Karine Bouchy.

Nicolas Aiello

Nicolas Aiello (1977) enseigne à l'ESAD de Reims. Ses premiers travaux se sont définis autour d'interventions dans l'espace public. Depuis 2008, la pratique du dessin comme expérience subjective de transcription, liée à l'écriture, a pris une place centrale dans son travail. Elle lui permet d'investir l'espace urbain, l'espace imprimé et les récits latents des documents d'archives. ¶ Son travail a été montré dans de nombreuses expositions en France (Musée des Arts Décoratifs à Paris, Bibliothèque Nationale de France, galerie 22,48 m2...) et à l'étranger (Kunstverein de Hamburg, Musée Albertina de Vienne...). Il prend également la forme de projets éditoriaux, en collaboration avec diverses structures (URDLA, Lendroit Éditions, Christophe Daviet-Thery, CNEAI...). Depuis quelques années, il collabore de manière régulière avec la Galerie C de Neuchâtel (Drawing Now 2017).

Xavier Antin

« Le travail de Xavier Antin (1981, Paris) s'intéresse aux modes et aux rapports de productions. Il met principalement en jeu des questions liées aux relations entre machines et gestes humains, industrie et artisanat, autonomie et utopies sociales. Ses recherches actuelles s'orientent vers la question de la réorganisation du système de production industriel en ce début de XXI^e siècle : l'automatisation du travail physique par les machines et du travail cognitif par le développement de l'intelligence artificielle. Sa pratique convoque aussi régulièrement les formes du livre et de l'image imprimée au moyen de dispositifs d'impression modifiés. [...] Ses dernières expositions personnelles en France et à l'étranger comprennent la galerie Crèvecœur, la BF15 (Lyon), Spike Island Art Centre (Bristol), et Aloft-Fondation Hermès (Singapour). Xavier Antin vit et travaille à Paris. Il est représenté par la galerie Crèvecœur, Paris. » (Tiré du site internet du CAC Brétigny : <https://www.cacbretigny.com>)

Sandra Aubry & Sébastien Bourg

« Sandra Aubry et Sébastien Bourg inventent et construisent des objets qui fonctionnent comme des énigmes visuelles. Ces objets se soustraient au réel, sont détournés de leur fonction jusqu'à devenir des signes purs. Les artistes semblent donner à voir l'inconscient même de ces objets, analysant leurs rêves comme leurs cauchemars. Les imperfections de la matière, l'objet industriel presque rendu à son état primitif, laissant apparaître les traces du faire, trahissent le déséquilibre et la fragilité des faux-semblants. Cette apparente fragilité coexiste avec la force et la charge narrative que dégage chacun des objets mis en tension avec l'espace. » (Ludivine Sibelle, *Perception Park*)

Philippe Clerc	Jean Mathiaut	Jonathan Monk	Lia Pradal & Camille Tallent	Kirk Tougas	Eric Watier
<p>Né à Paris en 1935, Philippe Clerc est peintre, poète et photographe. Il a publié plusieurs recueils de poésie parmi lesquels <i>Nocera</i> (Gallimard, 1979) et <i>Tuer etc.</i> (Flammarion, 1996). Formé à l'Académie Jullian, il débute dans la peinture et expose au Salon de la jeune peinture en 1964. Il participe alors à des expositions surréalistes avec des peintures expérimentales à l'huile et kaolin sur papier. ¶ Dès 1980, il explore l'usage de la photocopie (ou électrographie), employée comme une source d'apparitions visuelles inattendues, obtenues à partir de matériaux divers : objets en volume, images imprimées (données, trouvées, collectées). Il édite depuis 1990 des « revues-images » : <i>Riga</i>, 1990-1991 ; <i>Akte</i>, 1990-1992 ; <i>Cobalt</i>, 1992-2009 ; <i>OX</i>, depuis 1991 (plus de 400 numéros à ce jour). ¶ Ses créations électrographiques (revues-images et séries d'estampes) sont conservées au Département des Estampes de la BNF, au Musée Niépce de Chalon-sur-Saône ainsi que dans les collections du Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-la-Perche et du Musée de la photographie de Charleroi.</p>	<p>Jean Mathiaut est plasticien, auteur et éditeur de livres et de films consacrés au <i>Copy Art</i> avec son association Media Nova dans les années 80 et 90. Il a enseigné, à partir de 1975, les « Systèmes Génératifs de l'Image » à l'École Nationale Supérieure d'Art de Dijon et à l'École Normale Supérieure – ENS Paris-Cachan. ¶ Depuis 1983, son travail de <i>Process art</i>, de <i>Copy art</i> et de <i>Mail art</i> a été présenté dans une trentaine d'expositions en Europe, en Amérique du Nord, du Sud, et en Corée du Sud, parmi lesquelles <i>Electra</i>, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, <i>Copy-art Swatch</i> et <i>Phocotopier n'est pas copier</i>, au Centre Pompidou.</p>	<p>Jonathan Monk est né à Leicester en 1969. Il vit et travaille entre Berlin et Rome. Diplômé de l'école Polytechnique de Leicester (1988) puis de la Glasgow School of Art (1991), son travail a fait l'objet de plus de 150 expositions solo et de très nombreuses expositions collectives depuis 1992. ¶ Il se réapproprie des œuvres phares de l'art conceptuel et minimal qu'il réactive par divers moyens ingénieux et parfois impertinents. L'appropriation fait partie de son travail depuis ses études en art : « J'ai réalisé à cette époque qu'il était presque impossible d'être original ; j'ai donc essayé de transformer ce qui était déjà disponible en matériel pour mon propre travail » (propos de l'artiste en 2009). Son hommage à des figures comme Sol LeWitt, Ed Ruscha, Bruce Nauman ou Lawrence Weiner s'accompagne d'une démystification du processus créatif et d'une réflexion sur la citation dans l'art contemporain. Pour une autre part, les images qu'il remploie sont tirées d'archives familiales, comme c'est le cas par exemple pour les photographies prises par son père. (Notre traduction, à partir de la version originale en anglais transmise par l'artiste.)</p>	<p>« Le duo d'artistes Lia Pradal & Camille Tallent explore l'image et le livre d'artiste. Ensemble, ils conjuguent leurs obsessions à coups de recadrage et mise en page d'images aux origines mêlées, qu'une technique de reproduction analogique viendra bientôt noircir, frénétiquement. S'ils s'attachent à créer et « perturber » leurs propres images, ils ont aussi pour habitude de composer avec celles d'artistes invités, ou à partir d'archives relevant de divers registres – artistique, médiatique, vernaculaire. L'iconographie religieuse et le détournement de certains de ses codes par le <i>black metal</i>, la force mystérieuse de la nature et la sensualité des corps, sont quelques-uns de leurs intérêts marqués. » (Marie Chênél, 2018 [extrait].)</p>	<p>Né en 1949, Kirk Tougas a produit, réalisé ou travaillé sur, comme chef opérateur, plus de 250 documentaires portant essentiellement sur des sujets anthropologiques, sociaux et politiques, lauréats de nombreux prix dans des festivals internationaux. Il développe en parallèle une recherche cinématographique expérimentale, souvent décrite comme minimaliste ou conceptuelle, dont fait partie <i>The Politics of Perception</i>. ¶ Ses films expérimentaux et personnels traitent de trois sujets principaux : les caractéristiques intrinsèques du médium et son message (le cinéma, puis la vidéo numérique) ; le portrait ou l'image de soi en tant que phénomène humain, des peintures pariétales au <i>selfie</i> ; l'expression poétique d'un médium qui agence image, son et dimension temporelle.</p>	<p>« Eric Watier produit depuis plus d'une vingtaine d'années une œuvre essentiellement imprimée et qui se constitue de photocopies, livres, affiches, tracts et cartes postales. La forme la plus répandue de son travail est celle du livre d'artiste de quatre pages, dont les deux pages intérieures contiennent soit une image, soit un texte. Il a notamment publié <i>L'inventaire des destructions</i> en 2000 aux éditions Incertain Sens, livre recensant les artistes ayant volontairement <u>détruit</u> leurs propres œuvres, tout en apportant un éclairage contextuel sur ce geste radical. Généralement gratuits et disponibles en téléchargement sur son site internet [et sur monotonepress.net, « site gratuit de visualisation, de diffusion et d'édition en ligne »], les livres d'Eric Watier bousculent autant, et avec humour, les formats classiques de l'édition qu'ils en repensent les modes de diffusion. » (source : http://i-ac.eu). ¶ Il enseigne à l'école d'architecture de Montpellier. Son travail a été présenté dans près d'une centaine d'expositions depuis 1981. Ses éditions font partie des collections du Centre des livres d'artistes de Saint-Yrieix-la-Perche, où il est aussi exposé de manière permanente (<i>Choses vues (grâce à Herman de Vries)</i>, 2005-2015).</p>

- {1} Nicolas Aiello, *De Kooning's ghost*, 2011. Encre sur calque, 24 x 32 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {2} Nicolas Aiello, *Revealed De Kooning Drawing*, 2011. Dessin animé, 6 min 17 (boucle), 55 x 64 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {3} Xavier Antin, *Just in Time or A Short History of Production*, 2015. Livre, quadrichromie, reliure agrafes, 30 x 21 cm, exemplaire 81/100. Prêt du FRAC Normandie Rouen.
-
- {4} Sandra Aubry & Sébastien Bourg, *Catastrophe (n° 2)*, 2012. Graphite sur papier Arches, collage d'impressions sur calque sans acide, 76,5 x 57,5 cm. Prêt des artistes.
-
- {5} Sandra Aubry & Sébastien Bourg, *Catastrophe (n° 3)*, 2012. Graphite sur papier Arches, collage d'impressions sur calque sans acide, 50 x 65 cm. Prêt des artistes.
-
- {6} Sandra Aubry & Sébastien Bourg, *Catastrophe (n° 4)*, 2012. Graphite sur papier Arches, collage d'impressions sur calque sans acide, 76,5 x 57,5 cm. Prêt des artistes.
-
- {7} Sandra Aubry & Sébastien Bourg, *The End*, 2012. Sérigraphie sur papier 300 gr., 70 x 50 cm. Édition de 10 exemplaires numérotés et signés. Avec le soutien du festival Jerk off, Kaiserin éditions et Glassbox. Prêt des artistes.
-
- {8} Sandra Aubry & Sébastien Bourg, *Pattern 1*, 2016. Eau-forte avec gaufrage, signée et numérotée, éditée à 35 exemplaires par la Galerie Maeght. 50 x 64 cm. Prêt des artistes.
-
- {9} Philippe Clerc, *OX*, n° 378 « Baalbek », février 2023. Revue, photocopie sur papier et calque, reliure agrafes et ruban adhésif, 21 x 29,7 cm, tirage de 10. Prêt de l'artiste.
-
- {10} Philippe Clerc, *Cobalt*, n° 29 « Baalbek, abécédaire », avril 2006. Revue, photocopie sur papier et calque, reliure agrafes et ruban adhésif, 10,5 x 14,8 cm, tirage de 10. Prêt de l'artiste.
-
- {11} Philippe Clerc, *Baalbek 1*, 1975-1980. Sérigraphie sur papier, 76 x 56 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {12} Philippe Clerc, *Baalbek 2*, 1975-1980. Sérigraphie sur papier, 76 x 56 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {13} Philippe Clerc, *Rome 1*, 1975-1980. Sérigraphie sur papier, 76 x 56 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {14} Philippe Clerc, *Rome 2*, 1975-1980. Sérigraphie sur papier, 76 x 56 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {15} Philippe Clerc, *Arguments*, 1980. Photocopie sur papier, 29,7 x 42 cm, sélection parmi la série de 20 planches. Prêt de l'artiste.
-
- {16} Philippe Clerc, *Silhouettes*, 2019. Photocopies et impressions sur papier, série de 12 planches, 21 x 29,7 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {17} Jean Mathiaut, *Généralisations électrographiques 0002 à 0031*, 1984. Assemblage de photocopies A3 sur papier 80g., monté sur papier Canson gris, 135 x 295 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {18} Jean Mathiaut, *2048 Généralisations électrographiques*, 1992. Assemblage de 2048 microvues photocopiées sur papier 80g., 170 x 220 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {19} Jean Mathiaut, *2048 Généralisations électrographiques*, 2019, animation des 2048 microvues de 1984. Prêt de l'artiste.
-
- {20} Jean Mathiaut, *Pièces électronumériques de nouvelle génération*, 2019. Livre, impression couleur, 42 x 30 cm, 40 pages. Prêt de l'artiste.
-
- {21} Jean Mathiaut, *Flipbooks 1 et 2*, 1992. Livres couleur, 6,5 x 4,5 cm, 50 pages. Folioscopes à partir des microvues de 1984, vues 0001 à 0050 et 0051 à 0100. Prêt de l'artiste.
-
- {22} Jonathan Monk, & *Milk (Today is Just a Copy of Yesterday)*, Graz : Grazer Kunstverein/Schlebrügge, 2004. Livre, offset couleur, broché, 15,2 x 22,7 cm, 112 pages, tirage de 800. Prêt du FRAC Normandie Rouen.
-
- {23} Jonathan Monk, *Today is Just a Copy of Yesterday (Sunset)*, 2005. 80 diapositives, édition de 2. Courtesy of the artist.
-
- {24} Lia Pradal & Camille Tallent (éditions Païen), *Holy Mountain*, 2017. Livre, risographie, reliure agrafes, 19 x 25 cm. Prêt des artistes.
-
- {25} Lia Pradal & Camille Tallent (éditions Païen), *La Grand-Messe*, 2016. Livre, photocopie, 11 planches non reliées, 29,7 x 42 cm. Prêt des artistes.
-
- {26} Lia Pradal & Camille Tallent (éditions Païen), *The Guidebook of Church Burners*, 2018. Livre, photocopie et impression couleur numérique, reliure agrafes, deux livres reliés par une couverture commune, 14,8 x 21 cm. Prêt des artistes.
-
- {27} Lia Pradal & Camille Tallent, *Grimmroom*, 2019. Photocopie, impression noir et blanc collée au mur, 360 x 264 cm. Installation de briques de papier (photocopies noir et blanc sur papier rouge transformées en pâte à papier, moulage). Prêt des artistes.
-
- {28} Kirk Tougas, *The Politics of Perception*, 1973. Film 16mm, couleur, sonore, 33 min. Projection numérique (nouveau tirage HD, 2019). © Tous droits réservés par les artistes / Autorisation de Light Cone.
-
- {29} Eric Watier, *Paysages avec retard (Le Havre)*, 2019. 81 diapositives, projection automatique en continu. Prêt de l'artiste.
-
- {30} Eric Watier, *Une*, 2019. Livre, risographie 2 couleurs, 12 pages, 19 x 27 cm. Prêt de l'artiste.
-
- {31} Étudiants de 2^e année du DNA Design graphique de l'ESADHaR, à partir des *Paysages avec retard* d'Eric Watier. Sérigraphie/monotype/photocopie, 21 x 29,7 cm. Sélection de planches.