

COPIE MACHINE

Zone de Reprographie Temporaire

29 novembre - 15 décembre 2017
PLOT HR - La Grand Mare, Rouen

Copie Machine est un dispositif destiné à produire, interroger, et mettre en circulation des documents sous une multitude de formes : tracts, affiches, livres, fanzines...

Accueillant toutes les formes d'action par la photocopie, *Copie Machine* est une incitation à agir et nous faire agir. La photocopie a cette capacité de nous transformer « à la fois en auteur et en éditeur » (comme le présentait McLuhan dès 1967), en pilleur (comme le suggérait, le slogan de 1992 « Danger : le photocopillage tue le livre ») et fait de chacun de nous un agitateur politique en puissance.

Pensé comme un projet contextuel *Copie Machine* répond à la situation du quartier périphérique des Hauts de Rouen, déserté par les petits commerces : lieux d'interactions sociales quotidiennes. Durant un mois, le Plot HR, pôle de résidences d'artistes de l'ESADHaR, se transforme en Zone de Reprographie Temporaire (ZRT), où chacun peut venir photocopier ses documents « à partir de 0,00€ », tout en étant invité à s'emparer de l'ensemble des contributions mis à disposition par les artistes, chercheurs et théoriciens invités. Basé sur les principes du copyleft, et accessible à tous, *Copie Machine* se propose de transformer le public en usager, à la manière d'un magasin de proximité —lui-même aménagé par des artistes— propice à la rencontre, l'échange, à la conversation et à l'action !

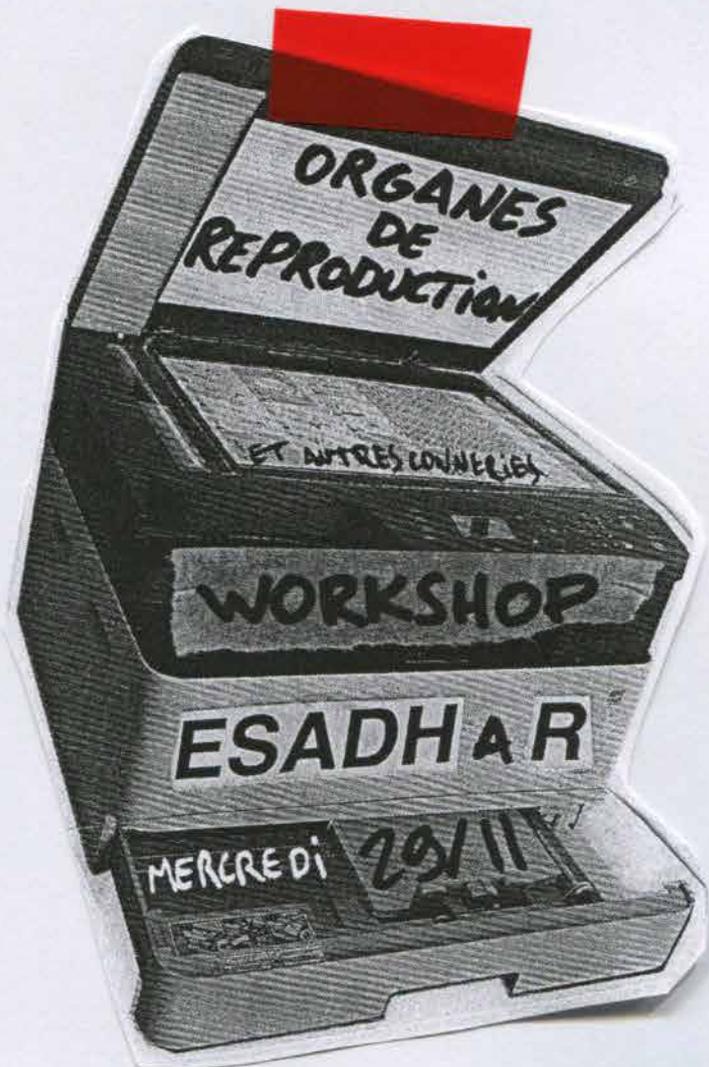
AGV

Né en 1992.

Vit et travaille à Marseille.

Né d'une mère artisto-commerciale et d'un père clepto-motocycliste, AGV a grandi au creux de la Riviera française avant de partir pour Marseille, où il s'est formé au gymkhana, et demeure aujourd'hui. Il serpente toutefois le plus souvent sur des motos que la BAC appelle tondeuses, dans et entre les déléterres recoins des agglomérations d'Europe. Sa pratique, encouragée par l'esprit des plus gentils humanistes du XVème siècle, relève de l'enquête de terrain et flirte avec des problématiques où corps, travail, moments conviviaux et strapon se trouvent enfin réunis.

**COPIE
MACHINE**
ZONE DE REPROGRAPHIE TEMPORAIRE



FORCES FRANÇAISES DE L'INTÉRIEUR

RÉGION DE PARIS

Ordre de Réquisition

En accord avec le Comité Parisien de la Libération il est décidé la réquisition du dixième des stocks officiels d'essence et de la totalité des stocks clandestins.

De plus, la totalité des stocks d'acide sulfurique et de chlorate de potasse seront mis à la disposition des chefs F.F.I. à tous les échelons qui réaliseront la réquisition avec l'aide de tous mouvements, forces et représentants de la résistance.

Ceci dans le but de fabriquer des bouteilles incendiaires anti-chars, anti-blindés, etc...

Composition d'une bouteille incendiaire :

3/4 d'essence

1/4 d'acide sulfurique

Agiter le tout jusqu'à dégagement complet des gaz.

Ensachez la bouteille dans un cornet de papier fort encollé à l'intérieur, saupoudrez fortement de chlorate.

Le bris de la bouteille ensachée sur l'objectif met l'acide en contact du chlorate et provoque l'inflammation du mélange et l'incendie du véhicule ou du char visé.

Le 21 Août 1944.

Le COLONEL,
Chef Régional des F. F. I.

Signé : R O L

Anonyme

La personne ayant proposé cette contribution a souhaité que son identité ne soit pas dévoilée.

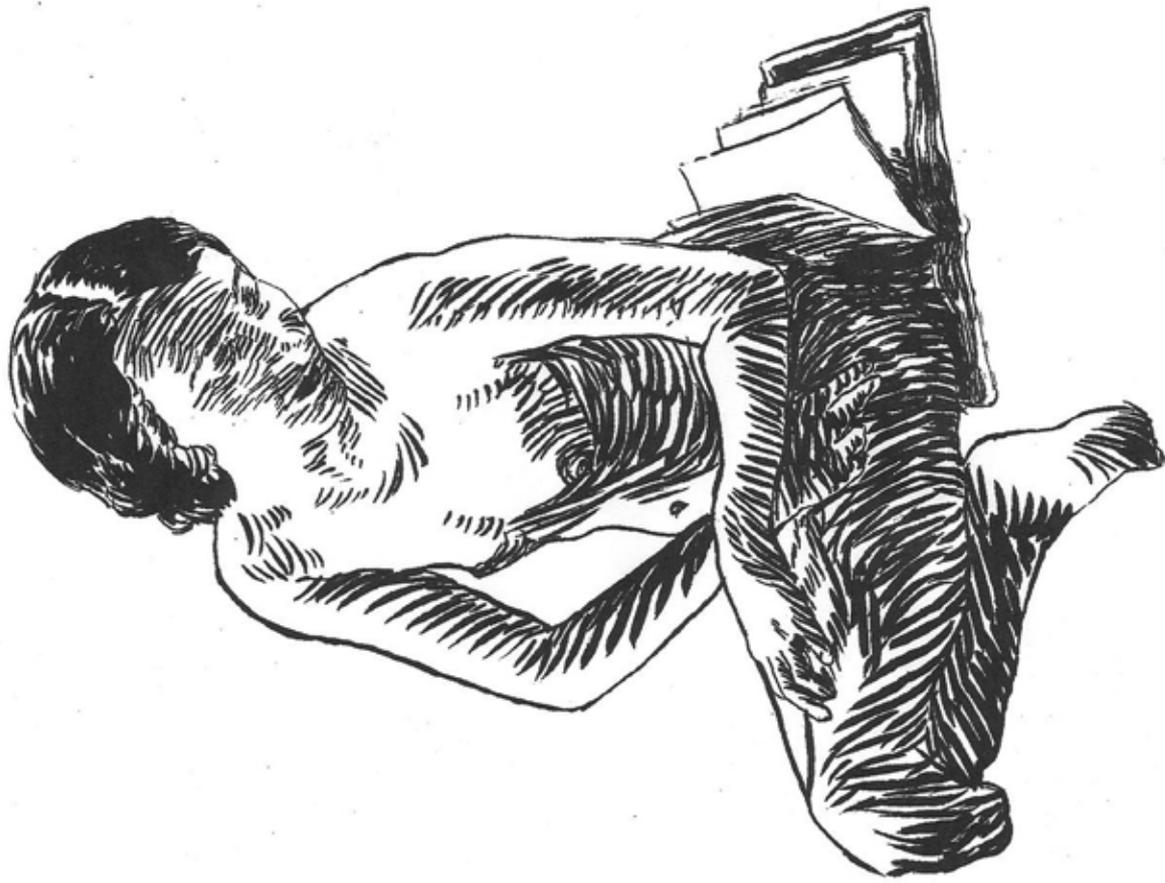
ATELIER 1717

Aiguebelle

Nous, Julia Maier et Jean Pierre Alemao conduisons un atelier d'impression sérigraphique artisanale nommé atelier 1717. À ce jour, de manière directe, indirecte, aboutie ou expérimentale nous avons eu le plaisir de collaborer avec Pierre Guilhem, Pauline Fargue, l'édition alternative «le nouvel esprit du vandalisme», Jacques Floret, Hélène Tosca, Kikifruit, Saeio, Anne-Valérie Gasc, JJ Peet, Pat MCCarthy, Marine Peixoto, Vincent Passerat, Sophie Mabile, Dominique Lucci, Laura Morsch-Kihn, Pipoo, Rémi Moricet, Kim Guerim.

Nous diffusons également nos productions à travers. «Field Effects» - le CAP (Arles, juillet 2015). «Le Silence» - Serigrafteur Gallery (Berlin, octobre 2015). «Salon Rebel Rebel» - FRAC PACA (Marseille, avril 2016). «Salon Paris Ass Book Fair 1» - Galerie Arts Factory (Paris, mars 2017). «Salon Anti-Aufklärung 3» - Point Ephémère (Paris, mai 2017). «Salon Rebel Rebel 2» - FRAC PACA (Marseille, octobre 2017).

<https://association1717.wordpress.com/>



Coyotte Cellulaire

Il hurle dans les pins
à la lisière de tes empreintes digitales

#17



AL DRAGO FOR THE NEW YORK

*'They will be met with fire and fury
like the world has never seen.'*

Lisa Anne Auerbach

Vit et travaille à Los Angeles.

Lisa Anne Auerbach est une photographe et artiste textile américaine, connue principalement pour ses pulls tricotés à message politique et/ou humoristique. Elle publie son premier fanzine intitulé *Dave's Not Here* en 1994, qui sera suivi par *Saddle Sore* (2003-2010), *American Homebody* (1998-2000), *The Casual Observer* (1996) et *Last Week at the Project Space* (2005).

<http://lisaanneauerbach.com/>

Pierre Beloüin

A l'ère de la postmodernité, le champ de l'art est régulièrement traversé par des objets qui interrogent son espace et l'élasticité de ses limites. L'œuvre de Pierre Beloüin pourrait être un de ces objets aux contours flous et à l'appréhension fuyante. Revendiquant la pratique de l'art comme moyen de collaborations, l'artiste devient le cœur d'un réseau ouvert multipliant les ramifications et le développement de projets en tout genre (du partenariat au commissariat en passant par l'édition de disques, l'organisation de concert...).

Ce qui signe d'emblée le travail de Pierre Beloüin, c'est le désir affirmé de multiplier les champs plutôt que de les soustraire et d'inscrire ainsi sa pratique au sein du label Optical Sound (dont il est le créateur) dans sa production plastique. Qu'elle soit jouée ou citée (les références se rencontrent avec une certaine érudition), la musique, son actualité et son histoire, ses codes et ses croisements, y constitue donc le socle à partir duquel tout s'élabore. Se mêle alors, sur une même vibration, l'expérience sonore et la sensation visuelle.

<http://www.pierrebelouin.com/>

<http://www.optical-sound.com/>

TRACT N°3

13/12/2012

Quelle honte ! : c'est sous cet objet que l'association Ergastule recevait, le 2 décembre dernier, un e-mail – dont le nom de l'auteur importe peu – en réponse à la campagne de communication lancée autour des multiples édités en 2012. En cause, une œuvre en particulier : *Dildo Christ* de Pierre Belouïin, encore sous-titrée : *La Nonne Onaniste*. Sculpture en élastomère, née du collage d'un godemichet et du haut du corps

Pierre Belouïin, le fait est que j'épousai sans hésiter leur cause. Dans leur détail, les remarques qui suivent n'engagent cependant que moi.

J'ai souligné tout à l'heure combien il était prévisible que *Dildo Christ* suscitât quelque réaction de la part de chrétiens offusqués dans leur croyance. Elle s'inscrit en effet dans une certaine histoire de l'art, où affleuraient surtout, au XX^e siècle, et s'il faut, pour la commodité, user d'étiquettes, les noms de dadaïsme, de surréalisme ou bien encore de situationnisme : une certaine histoire de l'art qui s'est peu embarrassée de ménager les religions, quand elle ne leur a pas, bien mieux, montré une franche hostilité. Qu'il suffise par exemple de citer, parmi une abondance d'œuvres, et comme le fruit d'un choix volontiers subjectif : la photographie *Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre*, publiée en 1926 dans le numéro 8 de la revue *La Révolution surréaliste*, le Scandale de Notre-Dame, perpétré dans la célèbre cathédrale parisienne par Michel Mourre et Serge

de l'art, conception qu'on pourrait qualifier de critique, ou bien encore de philosophique, au sens où elle considère l'art comme un lieu où mettre en crise toutes les formes de croyances ou d'opinions.

Qu'est-ce, en effet, que l'opinion ? Littéralement, c'est quelque chose à quoi l'on opine, c'est-à-dire que l'on accepte et, bien mieux, à quoi l'on adhère ; quelque chose qu'on a, le plus intimement, reçu de notre famille, mais qui, plus généralement aussi, provient de notre environnement culturel, déterminé, comme on sait, à la fois historiquement et géographiquement : nous ne tiendrions certes pas les mêmes choses pour vraies, et d'une vérité si certaine et si évidente, si nous étions nés à telle autre époque plutôt qu'à celle-ci et/ou nés là-bas plutôt qu'ici. Ainsi définie, l'opinion n'est rien d'autre, on le comprend dès lors, que l'autre nom de la croyance : une notion qui dépasse, on a tendance à l'oublier, le seul domaine de la religion. C'est une manière de se rapporter au réel, de se satisfaire de

QUELLE HONTE !

d'un Christ détaché de sa croix, il était prévisible que *Dildo Christ* – à plus forte raison ainsi nommée – suscitât quelque réaction de la part de chrétiens offusqués dans leur croyance. Quand bien même la langue de ce message était approximative, et l'argumentaire déployé plus approximatif encore, quand bien même ce n'était là qu'indignation et même colère, quand bien même s'y faisait jour la menace de quelque répression (« Sachez, n'hésitait-il pas à écrire, que je ferai le maximum pour que cet objet soit retiré de la circulation »), ou bien pour tout cela, il nous a semblé que cette réponse méritait elle-même une réponse, qui s'attache à en dépasser l'indignation et la colère – lesquelles sont, comme on sait, des passions tristes – pour entrer, plutôt, dans le champ du dialogue et de la rationalité. Tâche d'autant plus nécessaire, sans doute, que ce premier e-mail n'est pas resté sans suite, qu'il nous en est venu d'autres depuis, d'autres auteurs, allant parfois jusqu'à l'insulte, et qu'il en viendra encore, gageons-le, à mesure que la sculpture sera diffusée et exposée.

J'ai, jusqu'à présent, utilisé le nous : sollicité par l'association Ergastule et

Berna au cours de Messe de Pâques 1950, *L'Imitation du Cinéma*, film de Marcel Mariën réalisé en 1959, les peintures de Clovis Trouille ou, plus proches de nous, bon nombre d'œuvres du collectif Taroop & Glabel.

Il n'est pas sûr qu'on retrouve, chez Pierre Belouïin, telle franche hostilité à l'égard du christianisme : de même que le sous-titre, *La Nonne Onaniste*, relève surtout d'un jeu sur la sonorité des mots, *Dildo Christ* doit s'entendre surtout comme un jeu sur des signifiants visuels d'abord réputés antagonistes, mais entre lesquels Pierre Belouïin aperçoit, quant à lui, de possibles connections : l'histoire du christianisme n'est-elle pas traversée, de part en part, depuis les macérations de la chair et autres mortifications jusqu'à l'extase mystique, comme avant-goût ici bas de délices à venir, d'une ambiguïté fondamentale entre douleur et plaisir, dont le Christ en croix est le parfait symbole ?

Quoi qu'il en soit, dans cette liberté qu'elle prend vis-à-vis des croyances, il reste que *Dildo Christ* participe du moins d'une même conception de l'art que les œuvres qu'on a citées plus haut ou que bien d'autres au cours de l'Histoire

réponses toutes faites, d'idées reçues, pour se l'expliquer et s'y orienter, au lieu de continuer à l'interroger toujours, non sans une certaine inquiétude, aiguillonné sans cesse par le doute. Mais on le comprend aussi : l'opinion ou la croyance, en tant que telles, sont l'autre surtout de la pensée.

Or, donc, tout l'enjeu de la démarche philosophique, depuis la figure fondatrice de Socrate, ayant été, précisément, de mettre opinions ou croyances en crise, d'en sortir et par là

13/12/2012

TRACT
N°3

même d'entrer dans la pensée, c'est pour cela que j'ai, il y a un instant, qualifié la conception de l'art qui nous occupe de conception critique ou philosophique : puisqu'aussi bien elle envisage les œuvres comme l'occasion de franchir ce pas.

Rien d'étonnant, du coup, à ce que les œuvres qui relèvent de cette conception avouent souvent certain goût pour le scandale : le scandale, du moins, entendu en son sens étymologique, *σκάνδαλον*, en grec, cet obstacle placé sur le chemin, qui nous fait trébucher, qui nous empêche de continuer à marcher comme auparavant. C'est tout le problème du commencement de la démarche philosophique : il y faut d'abord que ça ne marche plus ; il faut d'abord qu'il y ait un choc.

Dans l'art du XX^e siècle, c'est le collage, peut-être, ainsi que le montage et le détournement, qui en dérivent, qui ont poussé le plus loin cette pratique du choc à vertu philosophique : qu'on songe ici aux œuvres d'un John Heartfield ou d'un George Grosz. Point de hasard, sans doute, si *Dildo Christ* reprend cet héritage.

Que *Dildo Christ* scandalise, choque, rien que de bien prévisible donc. En un sens – celui que je viens de définir – c'en est même tout l'objet.

Reste qu'on pourrait s'interroger sur l'efficacité réelle de cette pratique. Déjà en 1955, relatant le Scandale de Notre-Dame dans « Le Chemin de la Croix » (*Les Livres nus*, n^o4, pp. 36-39), Marcel Mariën se demandait quelles étaient les conséquences effectives de l'affaire. « On observera, disait-il, qu'elle n'agréa que ceux qui étaient déjà convaincus d'avance » et que le sentiment religieux, quant à lui, « s'en tire indemne, sinon renforcé ». Si, aux yeux de Marcel Mariën, la portée de l'entreprise doit par conséquent être relativisée d'un point de vue politique, reste tout de même que « sur le terrain moral », elle demeure « attachante » et, bien mieux, « une forme d'activité humaine des plus recommandables ».

La distinction introduite ici par Marcel Mariën entre un plan politique et un plan moral est extrêmement intéressante.

Au plan politique, la pratique du scandale, dit-il, est certes de peu d'efficacité : elle ne fait pas sortir le public de la croyance, ou seulement un petit nombre de gens. À cet égard – et à suivre du moins le raisonnement de Marcel Mariën – rien ne saurait en effet remplacer une révolution : un

changement politique profond tel qu'il supprime les conditions matérielles et psychologiques qui donnent sa force à la croyance comme rapport au réel. En revanche, souligne-t-il, la pratique du scandale possède sa légitimité au plan moral : c'est même un genre de devoir, auquel devrait s'exercer tout individu, que d'aiguiser ainsi sa liberté d'esprit, et d'essayer, autant qu'il est en lui, d'aiguiser celle d'autrui.

On comprend qu'avec ce plan moral, nous nous situons au niveau des idées, de la liberté intellectuelle et de la liberté de l'exprimer et de la publier, lesquelles ne sauraient supporter la moindre limite ni la moindre surveillance.

Tout peut être pensé, tout peut être dit et diffusé : jamais les idées – fussent-elles les plus extrêmes et les plus contradictoires – ne seront assez échangées et agitées. Jamais on ne débattrait assez, quitte à se choquer soi-même et à choquer autrui. Dans le domaine des idées, comme dans celui du vivant, le repos équivaut *in fine* à la mort.

Tout le problème, cela dit, avec la religion, spécialement avec la religion chrétienne, et plus particulièrement encore avec la religion catholique, est qu'elle a souvent tendance à confondre, quant à elle, le plan moral et le plan politique, ou plutôt à ne pas vouloir les distinguer. Elle exige obéissance au niveau des idées. Elle ne saurait tolérer ce qui s'écarte des siennes, ce qui s'écarte de sa vision du monde, et s'arroge un droit de police pour faire respecter cette prétention. Ou plutôt faudrait-il dire que la police le lui accorde volontiers : le pouvoir politique eut vite fait de comprendre tout le parti qu'il pouvait tirer de cette vision du monde, de ces idées toutes faites élevées à la dignité de dogmes : y a-t-il moyen plus insidieux et plus dangereux de domination ?

Ce n'est pas le lieu ici de rappeler comment, s'agissant de la religion catholique, l'alliance s'est faite du théologique et du politique. Comment le politique s'est réclamé du théologique et comment le théologique, dans le même temps, s'est mâtiné de politique : depuis la conversion de Constantin, en 312, l'œuvre d'Eusèbe de Césarée et le Concile de Nicée – toutes choses qui créent la notion d'hérésie – jusqu'aux ravages tristement célèbres de l'Inquisition ou la théorie d'un ordre du monde, forcément et féroce-ment inégalitaire, institué de droit divin.

La liberté intellectuelle, la liberté de l'exprimer et de la diffuser, il a fallu la conquérir, l'arracher, en même temps que la liberté politique : la première, à vrai dire, fonde la deuxième. Il a fallu l'argumenter – qu'on songe ici au *Speech for the Liberty of Unlicensed Printing* (1644) de Milton ou au *Tractatus theologicopoliticus* (1670) de Spinoza – et il a même fallu, à la faveur de la Révolution française, l'imposer par la force : après avoir fait une dernière victime en France en la personne du Chevalier de la Barre, le blasphème, enfin, à partir de 1789, ne fut plus considéré comme un crime, et la liberté d'opinion et d'expression furent inscrites aux articles 10 et 11 de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*. Sans doute, il restait encore bien du chemin à parcourir pour une application pleine et entière – la censure, en France, perdurera longtemps – mais le principe, qui en faisait officiellement un des droits de l'Homme, en était du moins une première fois posé.

Il ne laisse pas d'être fortement préoccupant de voir que ce qu'on a mis tant d'efforts et tant de siècles à séparer, le moral et le politique, recommence aujourd'hui, de plus en plus, à être mélangé : symptôme, sans doute, du grand désarroi moral et politique de notre temps.

L'arsenal des tenants des idées religieuses, l'arsenal des croyants bien sûr s'est adapté : avant de pouvoir, à nouveau, imposer leurs idées aux autres, il s'agit d'abord d'empêcher les autres de discuter leurs idées, au nom d'un prétendu respect qui leur serait dû. On ne saurait trop souligner combien il s'agit là d'un mésusage de la notion de respect. Ce qui mérite le respect, en l'occurrence, n'est-ce pas plutôt la liberté d'esprit ? Ne leur déplaît, les idées religieuses ne sont, quant à elles, que des idées : des idées comme les autres. Et les idées, quelles qu'elles soient, n'ont jamais mérité le respect. Tout au contraire : elles ne sont là que pour être critiquées, pour être discutées.

On a pu, à une époque, tenir pour dépassé le combat contre les religions. Clairement, on voit aujourd'hui qu'il convient de le poursuivre. Dès qu'on se relâche, les religions quittent le cercle du théologique pour se mêler de politique : elles en attendent seulement le moment.

François Coadou

& François Coadou

Philosophe, historien d'art et critique d'art, il enseigne à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Limoges. Il a récemment édité la correspondance de Guy Debord et Marcel Mariën aux éditions La Nerthe, et également dirigé deux ouvrages collectifs aux éditions Art Book Magazine : *Situations, dérives, détournements* et *Fragments pour Isidore Isou*.

Leszek Brogowski

Leszek Brogowski est professeur des universités, membre du laboratoire Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC, EA 7472), à l'université Rennes 2, dont il est depuis 2015 le vice-président en charge de la recherche. Il a fondé en 2000 les Éditions Incertain Sens, dont le Cabinet du livre d'artiste est une émanation. Il en assure la coresponsabilité avec Aurélie Noury depuis 2007. Ouvrages récents : *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éditions de la Transparence, 2010, réédition augmentée aux Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2016, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Éditions de la Transparence, 2011.

Leszek Brogowski est auteur d'une centaine d'articles et chapitres, notamment sur les publications d'artistes, sur les traditions révolutionnaires dans l'art contemporain, sur l'eugénisme et l'esthétisation des théories scientifiques.

<https://perso.univ-rennes2.fr/leszek.brogowski/>
<http://www.incertain-sens.org/>

Photocopie : l'information de valeur vs. un objet de valeur

La paradoxale tension qui marque l'usage de la photocopie par les artistes vient du fait que celle-ci est issue du développement de la haute technologie, mais que les artistes s'en sont d'emblée servis pour sortir l'art de la tenaille du marché capitaliste qui a généré cette technologie. Nous sommes dans les années 1960. « Dans un sens, écrit Max Schumann, toutes les publications d'artistes produites indépendamment sont politiques en ceci qu'elles ont affaire à la production et à la circulation (et donc à la régulation) des idées à la marge de (et souvent en opposition à) la culture capitaliste dominante¹ ». Il est probable qu'à l'origine de l'affaire Wikileaks, qui secoue aujourd'hui la diplomatie mondiale, on retrouve la même tension entre l'idéologie technologique et la politique de l'usage. En effet, l'évolution de la photocopie a transformé une banale photocopieuse en une plateforme d'impression bureautique multifonction (scan, fax, photocopie, réseau, etc.), et par conséquent tout document photocopié est en même temps scanné et gardé sous forme de fichier pdf dans la mémoire de l'ordinateur qui gère la photocopieuse ; d'où la facilité de fuites d'informations... Les artistes l'ont d'emblée compris : toute la valeur d'une feuille photocopiée est dans l'information qu'elle porte, aucunement dans l'objet qu'elle constitue par ailleurs.

Des publications d'artistes à Wikileaks, en passant par le fanzine, cette technologie démocratique d'impression permet de désinvestir l'objet au profit de l'information. Une feuille photocopiée est par définition destinée à finir à la poubelle ; matériellement insignifiante, elle est l'incarnation du transitoire, du fugitif et du banal. Autant le livre d'artiste est *souvent* un objet délibérément pauvre et non séduisant, comme Anne Mœglin-Delcroix l'a maintes fois souligné², autant une publication réalisée en photocopie l'est *toujours*. Si la photocopie est annonciatrice de logiques de consommation que résume le mot « jetable », les artistes voient en elle une autre possibilité - une chance -, à savoir l'occasion de destituer le fétichisme de l'œuvre ; pour en faire une, il n'y a pas de médium plus pauvre que la photocopie. Mais en revanche, par sa *manipabilité* et son *faible prix*, elle est un support inégalable de l'« information » : « Ce médium implique l'information de valeur plutôt qu'un *objet* de valeur³ », écrivent Paul Dean et Paper Shrine.

Le coût de la photocopie, réellement abordable par tout un chacun et la facilité de son usage permettent d'inscrire cette

consiste alors à présenter les quatre classeurs sur quatre socles de 80 cm de hauteur environ, peints en blanc.

Par delà le fait que dans ce travail le processus artistique est « élevé au niveau de la pensée⁶ », c'est un autre aspect de *Working Drawings*... qui a frappé les artistes qui ont participé à l'exposition. En effet, Donald Judd « a exprimé un certain scepticisme - se souvient Bochner - lorsque j'ai appelé cette exposition 'mon travail'⁷ ». Certes, au même titre que les autres artistes, Bochner a eu ses cinq pages dans la publication, mais selon lui « l'enjeu de *Working Drawings* n'était pas seulement dans un nouveau type d'objet (le livre) et un nouveau concept d'œuvre (l'installation), mais dans la redéfinition radicale de l'auteur⁸ ». Puisque grâce à la photocopie tout homme peut devenir éditeur, Mel Bochner endosse la figure d'artiste-éditeur, destinée à jouer un rôle important dans l'évolution de l'art dans ces années cruciales 1960 et 1970. En effet, bon nombre d'artistes se sont autoédités, d'autres ont même fondé des maisons d'édition alternatives⁹, éditant leurs propres publications et celles d'autres artistes, maisons d'édition souvent conçues comme de véritables projets artistiques en soi. La photocopie comme nouvelle technologie d'impression, simple d'usage et bon marché, semble ouvrir une nouvelle époque. En 1997, James Meyer peut donc écrire de *Working Drawings*... qu'il s'agissait là du « premier d'une longue série de *xerox books* (recueils de photocopies) à cette époque¹⁰ ».

Mais en réalité, il est difficile de parler d'une époque de *xerox books*, mais plutôt d'une importante diversification des usages de la photocopie. Deux phénomènes que celle-ci a notamment suscités ne font pas l'objet de notre exposition, il faut le préciser : les fanzines et le *Copy Art*. Les fanzines sont une vraie pratique populaire qui se répand tardivement par rapport à l'arrivée de la photocopieuse, et sans nécessairement se référer à l'art. Le fanzine participe plutôt de la démocratisation de la presse. Quant à l'éphémère *Copy Art*, il est né certes dans l'horizon de l'art et repose sur le constat de l'accessibilité de la photocopie comme fondement d'une démocratisation possible de l'art. « Bienvenus à l'âge du *Copy Art*, peut-on lire dans le premier manuel du genre en 1978. À présent tout le monde a le pouvoir d'être artiste ou *designer* au moment où l'on appuie sur le bouton [...] Le rêve séculaire des artistes est le vôtre, à utiliser avec une pièce de monnaie¹¹ ». La limite du *Copy Art* réside précisément dans cette volonté d'inscrire l'art dans l'immédiateté de la production de l'image, ce qui lui enlève la possibilité de mener une réflexion plus profonde sur les effets que la photocopie, en tant que support de l'information nre-

photocopie est loin de donner lieu à un « photocollage » tant décrié, car non seulement elle remet en circulation ce livre mythique, aujourd'hui épuisé et devenu objet de spéculation (actuellement plus de 4000€), mais encore elle rend au *Xerox Book* - pour ainsi dire - une existence conforme à son essence. Notre exposition fait d'ailleurs apparaître une tendance récentes des artistes à opérer des reprises, à exploiter la citation ou faire des *remakes*, ce à quoi la photocopie est peut-être l'outil le plus adapté. Ces pratiques mettent l'accent sur l'identité de l'« original » et de la copie pour qui se place dans la perspective de l'« information », mise en valeur par l'art des années 1960 et 1970. Ainsi Continuous Project, collectif d'artistes newyorkais, réédite-t-il des publications épuisées qui ont marqué l'histoire de l'art récent pour les réintroduire dans des circuits indépendants de diffusion ; il a débüté son projet par la publication du fac-similé en photocopie du premier numéro de la revue *Avalanche* de 1970 (Chatou : CNEAL, 2003). Ainsi encore Michalis Pichler, auteur d'hommages à divers livres d'artistes classiques, réalise sous le titre *W.D.A.O.V.T.O.P.N.M.M.I.B.V.* (où seuls les deux derniers mots du titre de Bochner - « as art » - ont disparu), le même projet que celui de Bochner en invitant des artistes et autres personnalités marquantes du monde de l'art d'aujourd'hui, dont Mel Bochner lui-même.

Et la boucle est bouclée : le projet fondateur de Mel Bochner est devenu, comme d'ailleurs les livres d'autres artistes des années 1960, l'objet de re-prises, de ré-éditions et de *remakes*. Phénomène en soi intéressant, mais qui arrive facilement à la limite de l'excès, lorsque la reprise devient une interminable répétition, vide de sens. C'est le moment où il faut réinterroger les « fondamentaux ». La photocopie est un outil de montage, qui privilégie l'information et la pensée au détriment de l'esthétisation ou de la fétichisation de l'objet d'art ; elle rend possibles des circuits d'information et des lieux d'archivage alternatifs et oblige l'institution à réviser sa conception de « l'original ». Technique de reproduction, la photocopie est loin d'imposer une quelconque démarche répétitive ; plutôt radicalise-t-elle la reproductibilité dans l'art, car pour produire des copies de toute sorte de documents, elle reste l'instrument le plus accessible du point de vue tant financier que pratique : on trouve des photocopieuses à la poste, à la gare, dans les écoles, etc. Ben Kimmont a même installé une photocopieuse dans un camion, transportant à loisir son atelier d'artiste.

Admirable de lucidité et d'humour, la réflexion d'Umberto Eco à ce sujet dans *De Bibliotheca* nous rappelle ces fondamentaux

que la photocopie, en tant que support de l'information précisément, a produit sur le concept même d'art. Autrement dit, le *Copy Art* se propose d'utiliser la photocopie comme une nouvelle technique graphique et de pratiquer l'art avec son aide sans en bouleverser l'idée.

A l'extrême opposé de la démarche esthétisante du *Copy Art*, on trouve le tract, déjà pratiqué par les dadaïstes puis les surréalistes comme un nouveau type de communication artistique, mais que la photocopie dote d'une nouvelle réactivité au rythme accéléré de l'information : l'art peut ainsi être distribué dans la rue, au marché, sur le lieu de travail, etc. Le tract tire radicalement les conséquences de la photocopie devenue, précisément, support d'information.

Pourtant des *xerox books* célèbres, il y en a eu. Celui notamment que Seth Siegelau a publié sans ce titre qui s'est imposé ensuite - *Xerox Book* - en décembre 1968, avec la participation de Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris et Lawrence Weiner, chacun disposant de vingt-cinq pages « avec lesquelles - écrit Lucy R. Lippard - ils ont fait un travail, utilisant plus ou moins le médium de la photocopie ¹² ». Mais le livre a été imprimé en offset, procédé plus économique pour un tirage à mille exemplaires d'un important nombre de pages. Ce qui, au passage, montre que la photocopie est fondamentalement une technique artisanale au service du « do it yourself ». L'intérêt artistique du *Xerox Book* se situe donc ailleurs : marchand d'art, Seth Siegelau a entraîné les artistes vers une réflexion sur les conditions d'exposition à l'époque de la reproduction photocopiée. La standardisation « naturelle » permet de mettre en évidence les différences d'approche des travaux des participants. La photocopie crée un contexte d'exposition dans lequel le sens n'apparaît pas tant comme position que comme différenciation.

Il n'en reste pas moins que le *Xerox Book* fut imprimé en offset et c'est seulement *The Xeroxed Book* d'Eric Doeringer (New York : Copycat Publications, 2010) qui l'a publié en photocopie. Dans ses nombreux projets, Doeringer réédite en effet des livres d'artistes désormais classiques (Edward Ruscha, John Baldessari, Matthew Barney), et dans *The Xeroxed Book*, c'est doublement qu'il restitue à la photocopie son identité : d'une part en éditant le *Xerox Book* avec la technique que revendique son titre, d'autre part en l'utilisant comme outil. Technique d'impression et outil de copiage, la

de la photocopie. « J'ai eu ce problème - écrit-il - avec certains de mes étudiants. Ils me disent : 'il nous faut trente copies de ce livre mais ils refusent d'ordinaire, parfois, ils le font, tout dépend du légalisme de la coopérative), ils refusent de le photocopier parce que le livre mentionne des droits réservés'. Je leur dis : 'Très bien, faites faire une photocopie, puis rapportez le livre à la bibliothèque; après demandez vingt-neuf copies d'une photocopie. Il n'y a pas de droits sur une photocopie' - 'On n'y avait pas pensé'. En effet n'importe qui vous fera vingt-neuf copies d'une photocopie ¹³ ».

1. « Introduction », in *By Any Means Necessary : Photocopier Artists' Books and the Politics of Accessible Printing Technologies*, catalogue d'exposition du 10 avril au 12 mai 1992, New York : Printed Matter, 1992, n.p. Toutes les traductions, sauf mention contraire, sont de nous.
2. Anne McEglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris : Jean-Michel Place / BnF, 1997, p. 8, 39, 48, 123 et *passim*.
3. *By Any Means Necessary*, *op. cit.*
4. Mel Bochner, « An Interview with Elayne Varian » [1969], in *Solar System and Rest Rooms. Writings and Interviews 1965-2007*, Cambridge / Londres : The MIT Press, 2008, p. 57.
5. La genèse et les circonstances de la réalisation de ce travail sont relatées par Bochner dans une note de 1997, « Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art », in *Solar System...*, *op. cit.*, p. 177-179 (p. 177 pour les passages cités).
6. Mel Bochner, « An Interview with Elayne Varian », *loc. cit.*, p. 57.
7. Mel Bochner, « Working Drawings... », *loc. cit.*, p. 179.
8. *Ibidem*.
9. On peut en rappeler les plus connues : Something Else Press de Dick Higgins, Heavy Industry Publications d'Edward Ruscha, Coracle Press de Simon Cutts ou encore Exempla de Maurizio Nannucci, mais Anne McEglin-Delcroix, qui en donne la liste, précise qu'elle ne peut être exhaustive, *Esthétique du livre d'artiste*, *op. cit.*, p. 29.
10. James Meyer, « Le deuxième degré : Working Drawings [...] », in *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Genève : Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire / Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König / Paris : Picaron Éditions, 1997, p. 6 (il s'agit d'une réédition en offset des quatre volumes de 1966 réunis sous étui cartonné avec une brochure contenant trois textes critiques).
11. Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi, *Copy Art : The First Complete Guide to the Copy Machine*, New York : Richard Marek Publisher, 1978, p. 7, cité d'après Karen M. Wirth, *By Any Means Necessary*, *op. cit.*
12. Lucy R. Lippard, *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Londres : Studio Vista, 1973, p. 64.
13. Umberto Eco, *De Bibliotheca*, trad. Eliane Deschamps-Pria, Paris : L'Echoppe, 1986, p. 25-26.

chacun, et la facilité de son usage permettent d'inscrire cette technique d'impression dans la lignée de Gutenberg dont l'invention, on le sait, a réduit considérablement le coût de production des livres : la photocopie est un outil démocratique, mais elle répond à un tout autre besoin, à savoir la réalisation bon marché de copies de documents en tirage faible, voire très faible. L'impression traditionnelle implique en effet la rentabilité de l'opération à partir d'un tirage relativement important (en offset on l'estime à 3000 exemplaires), tandis que pour la photocopie, la dégressivité du coût avec le nombre de copies réalisées est négligeable. De la première à la millième photocopie, un passage à la machine ne coûtera qu'une petite pièce de monnaie. L'histoire d'une des premières utilisations de la photocopie retenues par l'histoire de l'art récent, illustre parfaitement ce principe économique.

Alors professeur à la School of Visual Arts à New York, Mel Bochner est invité à organiser pour la galerie d'art de l'Éco-le, courant 1966, une exposition de « dessins pour Noël ». Sa grandeur aura été de transformer la trivialité de ce tribut en une œuvre qui restera dans l'histoire ; et c'est la photocopie qui en fut le déclencheur. Considérant « l'art comme activité de la conscience [...] une façon de penser les choses ⁴ », Bochner a demandé aux artistes dont le travail l'intéressait de ce point de vue de lui confier des dessins témoignant de ce processus : *Working Drawings*, dessins préparatoires ou comme il le précise, « un instantané [*snapshot*] de la conscience au travail ⁵ ». Face à la réaction du responsable de la galerie (« Je m'attendais à ce que vous m'apportiez des dessins encadrés. Nous n'avons pas l'argent pour encadrer ces choses-là. Et de toute façon... que diable sont-elles ? [*What the hell are they?*] ?! »), Mel Bochner s'est tourné vers la photocopieuse, récemment installée à l'École, et c'est grâce à elle qu'il a trouvé la réponse à ce manque de moyens. En pensant à la géniale formule de Marshall McLuhan - « la photocopieuse fait de tout homme un éditeur » -, il décide d'en faire « quatre exemplaires, car quatre [...] implique la nature infinie du nombre, et, par extension, la nature infinie de la reproduction ». Aux photocopies de dessins d'artistes, il ajoute quelques autres, dont notamment celles provenant d'un numéro de la revue *Scientific American* (« diagrammes, tableaux et listes »), ainsi que le dessin technique du mécanisme de la photocopieuse Xerox, puis il réunit les quatre piles, chacune de cent feuilles, dans quatre classeurs et intitule le travail *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*. L'exposition

& Aurélie Noury

Aurélie Noury est responsable du Cabinet du livre d'artiste (CLA) à l'université Rennes 2 et éditrice aux Éditions Incertain Sens, où elle est notamment en charge de la revue *Sans niveau niveau ni mètre* et, avec Leszek Brogowski et Anne Mœglin-Delcroix, de la collection Grise, consacrée aux recherches sur les publications d'artistes. Auteure de plusieurs textes monographiques (les frères Ripoulain, Pierre Granoux, Hessie, Bernard Villers, etc.), de contributions (Publishing as Artistic Practice, The Piracy Collection, Re-print: Appropriation & Literature, etc.) ou d'articles de périodiques (2.0.1, The Journal of Artists' Books, Pratiques, etc.), elle a également fondé les Éditions Lorem Ipsum en 2009, au sein desquelles s'inscrit son activité plastique.

<http://www.editions-loremipsum.com/>

<http://www.bibliothequesdefiction.tumblr.com/>

<http://www.incertain-sens.org/>

Natalia Bobadilla

Vit et travaille à Paris.

Natalia Bobadilla est franco-colombienne et maîtresse de conférence en sciences de gestion à l'IAE de Rouen/ Université de Rouen. Ses travaux de recherche s'inscrivent dans l'ambition de prendre en compte les dimensions cachées, inexplorées des mutations organisationnelles et territoriales. Elle participe à des travaux de recherches collectives, notamment basées sur l'art: « Arts et Restructurations » et « Arts et Mutations critiques du Management ». Ces deux projets reposent sur l'idée que penser et agir dans le contexte des mutations critiques que traversent les organisations contemporaines demande d'autres outils que les méthodes analytiques et rationalistes classiques, pour atteindre une connaissance de l'organisation au-delà du raisonné et du mesurable (Strati, 1992, 2000, Barry, Meiseik, 2010 ; Hatch, 2002 ; Guillet de Monthoux, 2000, 2004; Clegg, 2005 ; Carr et Hancock 2003).

Dans le cadre de ses recherches elle travaille avec des chercheurs, artistes et designers pour la valorisation de travaux de recherche sous des formes artistiques. Ces travaux visent à repenser la manière dont les résultats de recherche sont disséminés aux différents publics et à donner accès à une compréhension sensible et critique des phénomènes des mutations à travers l'art. Le but est de produire des objets hybrides, entre l'art et la recherche qui soient à la fois artistique et utiles en termes de production de connaissances. Dans ce cadre, elle crée avec deux autres artistes-chercheurs DYSFUNCTION DYSFUNCTION est un journal de recherche alternatif, open access, imprimé sur papier journal et distribué gratuitement. DYSFUNCTION publie des recherches qui transgressent les frontières entre arts et sciences humaines.

<https://dysfunction-journal.tumblr.com/>

The history of KNOWLEDGE access is about the control of information, it is in this regard a matter of POWER.

How do factors such as knowledge access and Knowledge transfer and linked to the copy machine? WHY DO WE PHOTOCOPY?

Nature copies. Scientific developments in biology and genetics have allowed deciphering the human genome. This contains the basic information necessary for the physical development of a complete human being. Transcription is the process in which the DNA sequence of a gene is copied (transcribed) into a molecule of RNA. RNA polymerase is the main enzyme of transcription. The human being is a biological machine that learns, and when we learn two phenomena occur: generate new connections between neurons and this learning changes the characteristics of these connections, through this process we build a framework of values, traditions, imaginaries, social ties.

Because there is something that interest us we decide to copy it.. However, we have the option to edit it, making it bigger, smaller, brighter... The same happens with our "human photocopy/reproduction".

The only means we have to collect information is through our senses, which are not perfect. The information received and stored in our memory system is interpreted from what we already know. In order to copy, human beings need two key elements: SENSES and MEANING.

How about understanding and knowledge transfer?

Even if we understand an issue, the knowledge transfer is not automatic, each individual reads the world according to his mental scheme, context and history.

We should look beyond knowledge transfer at a general level and provide more thorough understanding of the different types of knowledge transfer, tacit, explicit?? Of central concern here is what role, if any, do photocopies and reproductions have in the transfer of tacit knowledge?

Social Copying, reproducing it all?

Mimicking behavior has long been considered a vital way in which children learn about the world around them. We all have learned something, we have much to remember, our identity to preserve, resist forgetting... that forgetfulness is what sharpens our vulnerability and human fragility. How do we overcome it? We have the ethical duty of memory, memory prints, preserves, copies, celebrates before and after. If we have the ethical duty of memory we also have the ethical duty of not reproducing behaviors that threaten our human condition, stigmatize other social groups and open the possibility of the use of force, power, violence against them. This is the case of institutionalization and the social acceptance of knowledge control.

How about strategies of social transfer?

Empowerment. It is essential to develop responses that are replicable, decentralized, and viable technically, politically, and financially. In other words, the design of the response to the "system" must include plans going to scale.

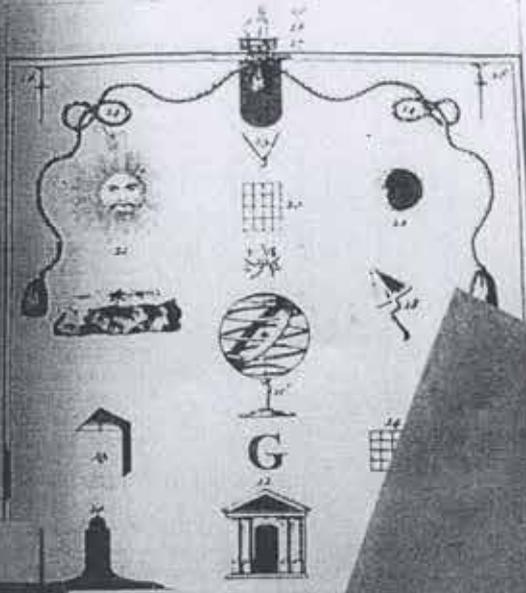
Current times demand active memory and knowledge that entails action, criticism and hope, it requires walking in the other shoes to see their world.

Copying and transferring are metaphors of life itself.

Master (Vénérable), Senior Warden (Premier Surveillant), Junior Warden (Second Surveillant), Chaplain (Chaplain et Orateur ; c'est en général un pasteur), Secretary, Treasurer, Senior Deacon et Junior Deacon (ces Premier et Second Diacres assurent les fonctions de Maîtres des Cérémonies), Steward (Expert), Inner Guard (Couvreur intérieur) et Outer Guard ou Tyler (Couvreur extérieur ou Tailleur).

Si le Vénérable est absent, le Premier Surveillant le remplace ; ce dernier est à son tour remplacé par le Second Surveillant, dont le plateau sera occupé par un Maître nommé d'office.

Les trois premiers officiers sont les « Lumières » de la Loge. Devant le fauteuil du Vénérable se trouve une table rectangulaire supportée par trois panneaux de bois. Sur ce « plateau » se trouvent : un candélabre à trois branches, un maillet, une épée « flamboyante », une équerre, un compas et le livre sacré, c'est-à-dire la Bible ou (dans les Loges d'esprit « moderne ») le Livre des Constitutions maçonniques d'Anderson ; le « plateau » du Vénérable est en même temps l'autel du Temple. A droite et à gauche de la place du Vénérable sont des sièges réservés aux Frères qu'il faut distinguer tout spécialement : Maçons visiteurs de grade, dignitaires de l'Obédience, anciens Vénérables, etc.



viduelle : le
s, n'est qu'en-
x rituels font
e but de faire
es êtres divins,
de commander
« magie céré-
la réceptivité
à l'état d'illu-

Notre intelligence tient dans l'ordre des choses intelligibles le même rang que notre corps dans l'étendue de la nature. Blaise PASCAL.

Existe-t-il des êtres plus intelligents que l'homme ?

de urine, et Chevalerie,



Camille Carbonaro

Née à Marseille en 1989.

Vit et travaille à Bruxelles.

Photographe, fondatrice des éditions indépendantes MACARONIBOOK, relieuse, fondatrice et organisatrice du salon d'autoédition et microédition EATMYPAPER à Bruxelles et animatrice d'ateliers pour tous public.

<http://www.eatmypaper.com/>

Aymeric Chaslerie

Né en 1979.

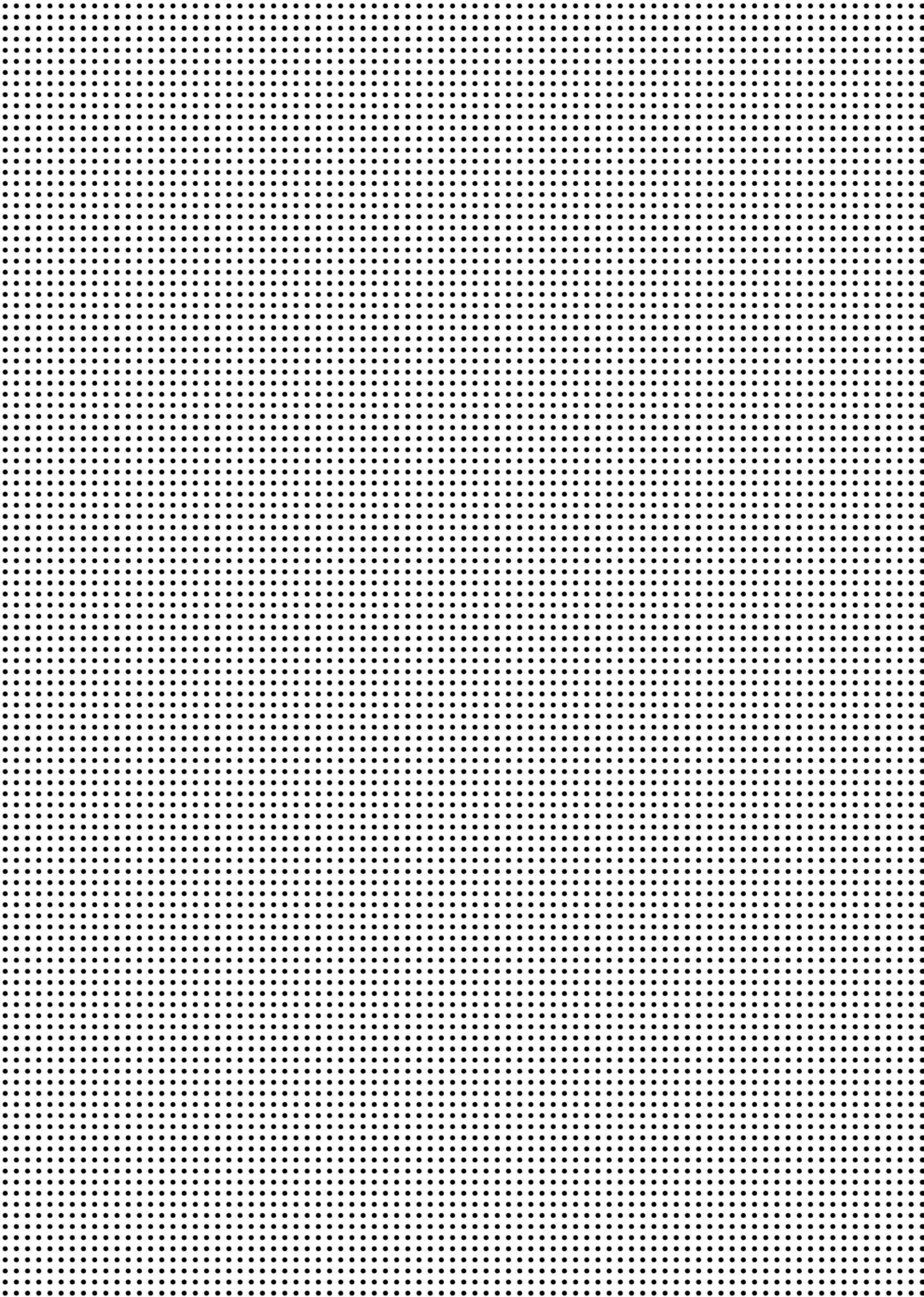
apprenti musicien, co-fondateur de Grante Egle
et Kythibong

aime fouiller dans les images.

aime aussi le parmesan.

<http://grante-egle.com/>





Alex Chevalier

Né en 1989.

Alex Chevalier est artiste, éditeur, curateur. Il porte une attention particulière à la peinture, au dessin et au langage. Il travaille en lien avec un contexte donné, multipliant dans ses œuvres les aller-retours entre l'espace public et l'espace de la galerie, monde de l'art et espace intime. Avec des gestes simples et répétitifs, il s'applique à neutraliser les supports comme s'il s'agissait de faire taire le brouhaha extérieur, de mettre au silence l'espace public saturé de signes, de langage et d'écrans, d'en révéler l'inanité et la standardisation. L'insistance du geste et l'aspect paradoxal de cette démarche d'écriture, manifeste à la fois l'urgence et toute la complexité d'une prise de parole artistique qui cherche à rompre le silence et à interagir avec le monde. Malgré une approche esthétique des supports et des matériaux proche du minimalisme et de la peinture monochrome, son travail est motivé par un indéniable engagement dans le réel.

Son travail a été présenté à différentes reprises, en France (le BBB, le 104, Lieu-Commun, l'URDLA, Syndicat Potentiel, Mains d'Œuvres...) et en Belgique (RAVI, Liège). Alex Chevalier a été formé à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole - Obtention du DNSEP grade master européen avec les félicitations du jury en 2013. Depuis 2012, il mène une activité d'artiste et de curateur indépendant au travers de laquelle il a été amené à travailler avec Olivier Mosset, Charlie Jeffery, Marie Cantos, Katharina Schmidt, Hugo Schüwer-Boss, Élodie Seguin... En 2015, il obtient une bourse de la DRAC Limousin qui lui permet de mener à bien un voyage de recherche de deux mois à Detroit, Michigan, sur des questions liées au territoire, à l'espace public et à la ruine urbaine. Depuis 2016, il est associé à la revue Point Contemporain et à Coeval Magazine en tant qu'auteur et critique. En 2017, il intègre le réseau Documents d'Artistes Nouvelle Aquitaine et CEA - Commissaires d'Expositions Associés.

<http://alexchevalier.tumblr.com/>

<http://alex-chevalier-textes.blogspot.fr/>

Rodolphe Cobetto-Caravanes

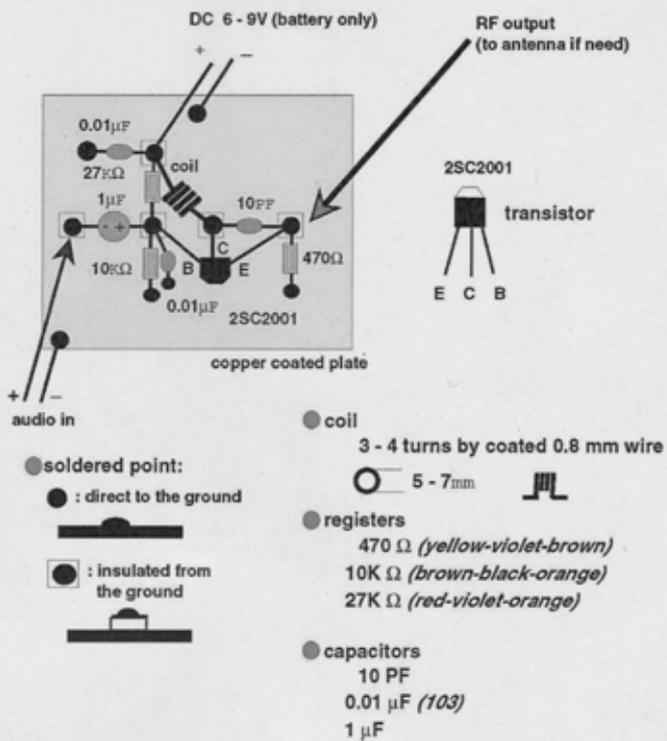
Né en 1970 à Reims.

Rodolphe Cobetto-Caravanes est cinéaste, musicien, écrivain, photographe.

Il manifeste tout jeune une forte inclination pour le dessin et se destine très tôt à la bande dessinée. Mais à 15 ans, il fonde son premier groupe de rock et suit au lycée une filière Arts Plastiques, tout en créant en créant différents fanzines. Son groupe Rock Ze Toothbrush (en 1986) marquera les esprits, personne ne semble savoir jouer mais le public en redemande. Parallèlement, Caravanes sort une première compil du Nain Jaune dédiée au Rock Rémois qui bénéficie d'un mini-succès très circonscrit. Il apprend à jouer (de la basse) en rejoignant le groupe pop Happy Droopy Boys, joue dans d'autres formations parallèlement, puis part s'installer à Paris. Là, il est admis à l'UFR d'Arts Plastiques & Sciences de l'Art de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) en 1990 où il découvre la pratique du cinéma en devenant l'élève de Stéphane Marti (le parangon du Super 8 expérimental) mais fréquente aussi les cours de Deke Dusinberre, Bernard Roué et Michel Journiac, trois artistes/professeurs importants pour sa formation. Il réalise alors ses premiers films. En 1994, son travail sur l'image attire les maisons de disques et il commence à réaliser des clips pour des groupes tels que Diabologum, Mendelson ou encore Sebadoh (fondé par Lou Barlow). Ces rencontres lui permettront de croiser la route du label Lithium (Dominique A, Diabologum, Mendelson, Programme ...) et d'y sortir son premier disque, un single de son groupe Acapulco Laps. Parallèlement, il continue d'expérimenter d'autres formes filmiques. Ses courts-métrages sont montrés régulièrement, que ce soit à la Cinémathèque française, lors de festivals ou en première partie de «grand film» un peu partout dans le monde. Sa dernière réalisation en date RADIO CITY ONE (2009) est un film qui tend vers le long métrage, présenté sous forme de cinéconcert avec son groupe de rock FIASCO. Il a animé (de sa création à 2010) l'association de diffusion de cinéma expérimental Braquage avec Élodie Imbeau, Sébastien Ronceray et Gaël Jaudeau.

ACCES INTERDIT

Making the simplest Transmitter



Sylvain Couzinet-Jacques

Né en 1983.

Les problématiques mondiales de la circulation immatérielle des données, la notion de propriété privée ou d'appropriation collective sont les enjeux d'une exploration par l'image qui porte les stigmates de son époque. Son travail a été exposé au BAL à Paris, au Fotofestival Mannheim et à La Galerie Particulière à Paris et Bruxelles. Sylvain Couzinet-Jacques a été en résidence au Centre Photographique d'Île-de-France à Paris et à la Cité Internationale des Arts de Paris entre 2014 et 2016.

En 2015, il est le premier lauréat du prix Immersion décerné par la Fondation d'entreprise Hermès en partenariat avec l'Aperture Foundation. Son premier livre, *Eden*, réalisé en collaboration avec Fred Cave est publié par Aperture en novembre 2016. Sylvain Couzinet-Jacques développe depuis plusieurs années une réflexion à mi-chemin entre la photographie documentaire et les arts visuels, autour du concept de ré-enchantement. De la crise immobilière en Espagne en passant par la figure des émeutiers Black Block jusqu'à son projet *Eden*, ses réflexions s'articulent autour d'un monde en crise et dont la représentation semble incertaine.

Sylvain Couzinet-Jacques est diplômé de L'École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille (2010), puis de L'École Nationale Supérieure de la Photographie à Arles (2012).

<http://couzinetjacques.com/>

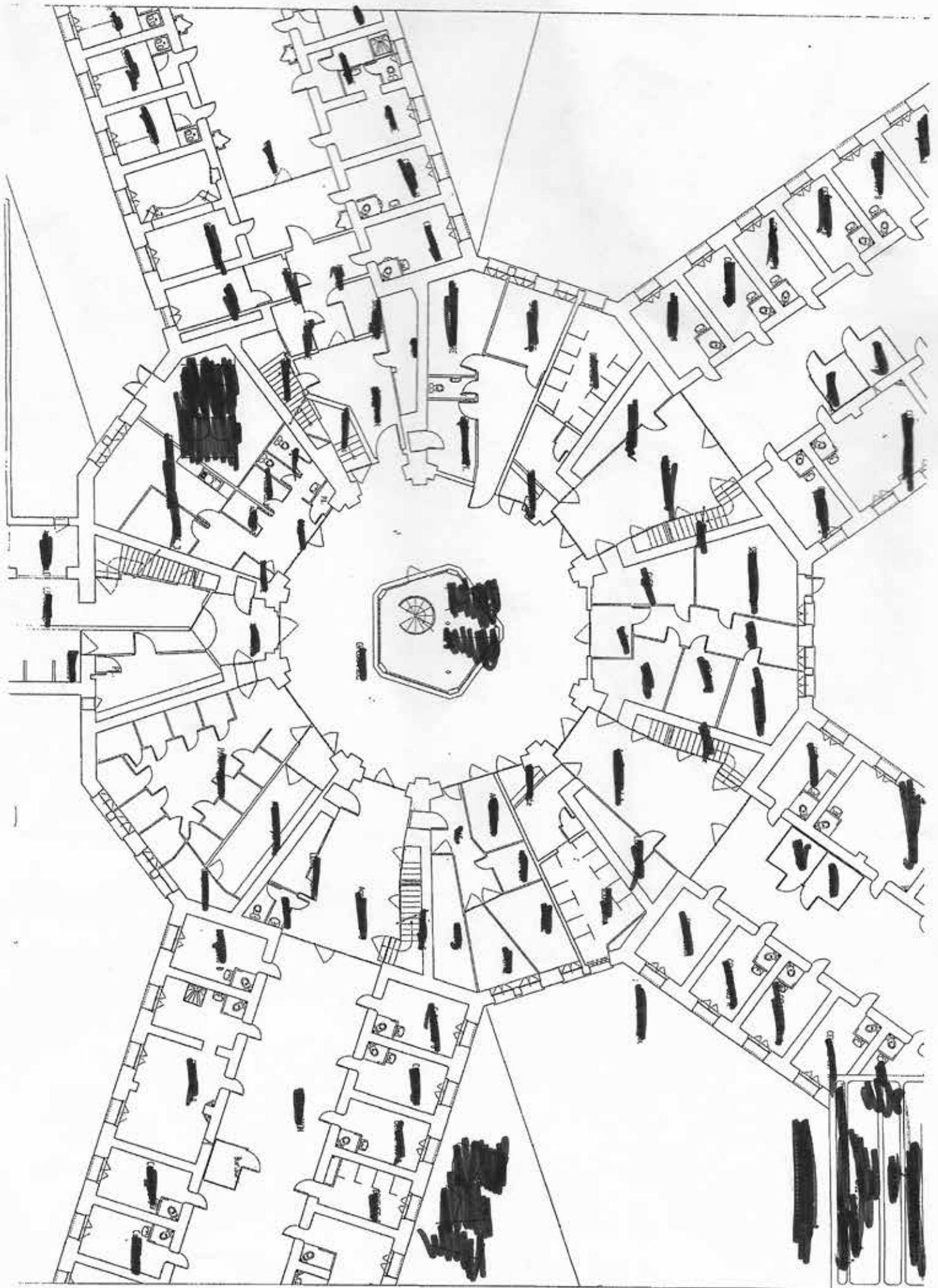
Nicolas Daubanes

Né en 1983.

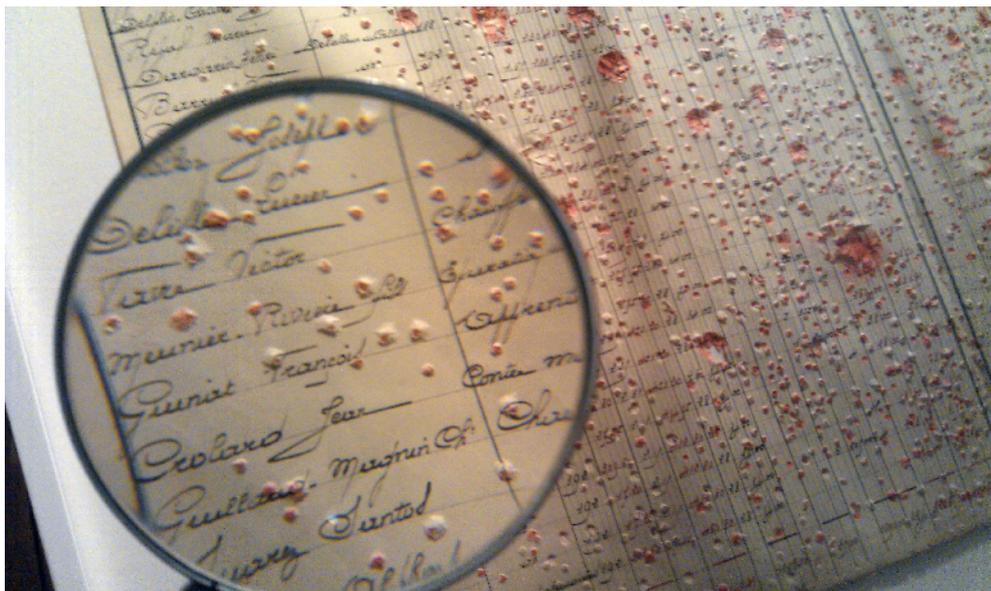
Vit et travaille à Perpignan.

Depuis 2008 et une première expérience en milieu carcéral au sein de l'établissement pénitentiaire pour mineurs de Lavaur, Nicolas Daubanes multiplie les expériences d'ateliers, de résidences d'artiste, de professorat en prison. Il ouvre à présent son champ d'action en allant vers d'autres espaces sociaux dit « fermés », ou encore « empêchés ». Il n'hésite pas à recréer des situations dans lesquelles il se met à l'épreuve, interrogeant ainsi plus largement les limites de l'existence et de la condition humaine. Sa première monographie *La vie de rêve* (textes : Christine Blanchet, Camille Paulhan) est parue en 2016. Il est représenté par la galerie Maubert à Paris. En 2010, il obtient le Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique de l'École des beaux-arts de Perpignan avec les félicitations du jury.

<http://www.nicolasdaubanes.com/>



À la loupe, Catherine Cochard scrupule une feuille de comptabilité transformée par Dominique De Beir, elle retrace l'histoire de travailleurs...



Il y avait Alexis Turc, aide lessiveur. Il y avait Maruil Guéraud, aide lessiveur. Il y avait Jounès Tayet, aide lessiveur aussi. Il y avait Pierre Guinat blanchisseur. Etait blanchisseur aussi Joseph Carre. Il y avait Joseph Meunier-Rivière, blanchisseur. Il y avait François Micond, épuration des pâtes. Eugène Moirand, épuration des pâtes aussi. Clémentine Marteloy, grilleuse, Delphine Calamand, Marie Rifal, grilleuse aussi. Henri Bardarin était déballeur de cellulose, Victor barruel et Marie Paris aussi. Antonin Moirand était le coloriste, il était bien payé, il faisait du travail à façon. Il y avait M Louise Bouteilloy à l'échantillonnage avec Suzanne Barruel à l'échantillonnage aussi. Il y avait Joseph Bertholloy qui était colleur avec Lucien Delisle, colleur aussi. Victor Tavre était chauffeur. Le fils Meunier-Rivière était à l'épuration des pâtes. François Guinat, apprenti. Jean Crollard, contre maître, payé deux fois comme l'apprenti. Ch. Guillaud Magnin, chauffeur, payé à l'heure, comme les autres, sauf le contre maître. Santos Suarez était aussi chauffeur, comme Alphonse Thermozy, payé deux francs trente-neuf de l'heure. Joseph Vaufreydoz était aide chauffeur avec Boris Mirilaff, Joseph Gilibert et Joseph Rival. L'entretien des chaudières c'était Julien Tzdebsky, mieux payé au taux horaire que tous les autres sauf le contre maître. On voit leur nom, leur prénom, leur emploi, leur nombre d'heures travaillées, sauf pour le contre maître. On voit ceux qui travaillaient à façon, les mieux payés, le coloriste, les chauffeurs, l'aide chauffeur. Le prix on voit avec juste à côté le salaire du mois. On voit les indemnités de pain à côté du nombre de jours travaillés. On voit le nombre d'enfants de chacun, c'était Joseph Rival, chauffeur, qui en avait le plus, six. Pour un enfant tu avais vingt francs de plus par mois, soit l'équivalent d'environ dix heures de travail pour un chauffeur. Ça s'appelait le « sursalaire familial ». On voit une colonne logement avec des quatre dont on ne sait pas ce qu'ils représentent. Total, on voit dans cette colonne que le mieux payé est le contre maître, il reçoit six cent francs par mois, deux fois plus qu'Henri Dardarin qui déballe la cellulose. On voit que les soldes sont créditeurs le mois précédent, de trente centimes à quelques francs. On voit que beaucoup avaient demandé des acomptes, même le contre maître, qui doit rembourser la somme de presque la moitié de son salaire mensuel. On voit que

Dominique De Beir

Née en 1964.

Vit et travaille à Paris et en Picardie maritime.

Le point est la pierre angulaire son travail. Le point comme une écriture et comme une percée, pris dans une gestuelle répétitive.

Le point tout à la fois précis et hasardeux. Il est le geste minimal qui construit un ensemble. En creux ou en relief, il est la marque unique d'une force appliquée à la surface.

Il est aussi l'entité de base d'une écriture singulière : le braille. Dominique De Beir utilise le point selon ces deux acceptions : accroc et caractère.

Son travail est représenté par la galerie Jean Fournier (Paris), la Galerie Réjane Louin (Locquirec), la Galerie Phoebus (Rotterdam), Co-fondatrice de Friville Editions depuis 2011 et professeure à l'ESADHAR, site Rouen depuis 2005.

<http://www.dominiquedebeir.com/>

Demi Tour de France

Demi Tour de France est un duo d'artistes formé par Marie Bouthier et Anouck Lemarquais. Demi Tour de France est un projet multiforme qui cherche à adapter les médiums utilisés à partir de la question soulevée. Basant son projet initial autour de la photographie et des territoires physiques et /ou virtuels, le duo s'interroge en parallèle sur comment adapter un médium particulier à une situation donnée. La naissance du projet Demi Tour de France s'est dans un premier temps articulée autour de la traversée des paysages français au bord d'une Opel « Zafro ». Photographiant le territoire et ses altérités, le duo cherche à donner un regard romantique au territoire qu'il parcourt, tout en s'interrogeant sur la manière de le mettre en forme. En traitant la question de l'espace et du paysage, Demi Tour de France est toujours confronté dans son travail à la question de la forme et à la manière de la développer. Au delà de l'image, le duo cherche à repenser les thématiques spatiales du point de vue de l'expérience, du récit et de la manière de les retranscrire au mieux en interrogeant la question du support. Ainsi tel projet pourra prendre la forme d'un projet d'édition, tel autre celui d'une série de posters grand format ou encore de fanzines. Il s'agit dans tous les cas de considérer la photographie au delà de son traitement classique, voir de son espace sémantique.

<http://demitourdefrance.fr/>

De l'aura de la photocopie...

La photocopie, malgré son utilité, n'a jamais acquis un statut identique à celui du livre imprimé. Et si elle peut au besoin se substituer au livre original, on ne lui en sait jamais gré. Au contraire, elle est régulièrement vilipendée comme une source de menace. Bon marché, sans apprêt, la photocopie ne suscite pas chez le lecteur une quelconque affection comme pourrait le faire un livre¹. Fruste et utilitaire, la photocopie génère donc beaucoup de critiques.

On lui reproche ainsi bien souvent de mettre en danger le livre lui-même, et il est vrai que les manipulations qu'implique la photocopie sont source de dommages irréparables pour ce dernier. Soumises à une forte chaleur, bombardées de flashes lumineux, ses pages subissent un vieillissement accéléré. Il en va de même pour la reliure, qui subit des poussées extrêmes afin d'optimiser chaque utilisation de la photocopieuse. Par-delà ces considérations allant à l'encontre de la conservation matérielle du livre, la photocopie est également accusée de troubler le marché en introduisant une quasi gratuité. En effet, en autorisant la duplication des livres, la photocopie ferait baisser les ventes d'ouvrages et donc menacerait l'équilibre budgétaire des maisons d'édition. C'est d'ailleurs pourquoi bibliothèques et établissements scolaires doivent désormais verser une redevance afin de dédommager les éditeurs pour qu'ils puissent continuer d'assurer avec moins de difficultés leur mission d'édition de textes originaux².

Mais les conditions elles-mêmes d'obtention de la photocopie créent un contexte néfaste à sa réception. Rapide, extrêmement peu coûteuse, pouvant être démultipliée à l'infini d'une simple pression sur le bouton ON, la photocopie souffre de sa banalisation. Matériau non-noble, elle ne peut prétendre à la même sacralité que le livre.

Sous-produit, la photocopie sort donc sans aucun façonnage du corps de la machine et s'amoncelle au rythme voulu par le lecteur-copieur. Parfois la cadence devient irrationnelle — notamment dans les bibliothèques universitaires — et le livre trouve son double dans la photocopie. C'est ce qu'Umberto Eco appelle la xérocivilisation, véritable névrose de la photocopie qui emporte certains lecteurs leur faisant croire que le double papier permet de s'emparer du contenu du livre³. Or il n'en est rien : seule la lecture est pourvoyeuse d'informations. Les photocopies se présentent alors comme un tas inerte, pages toutes semblables noircies par le toner ne pouvant prétendre à un statut identique à celui du livre. Tandis que ce dernier est à la disposition d'un lecteur potentiel sur les rayonnages, la photocopie s'avachit sans aucun pouvoir de séduction. Car la photocopie limitée à son rôle de copie ne peut prétendre à l'aura dont bénéficie le livre. Réalisée sans soin particulier, elle n'est qu'un produit dérivé du livre et non le livre lui-même. Dépourvue de toute authenticité, elle se voit systématiquement reléguée à un rôle subalterne.

Alors que l'émergence du livre numérique suscite également de nouvelles inquiétudes quant à l'avenir du livre imprimé, il se pourrait au contraire que ce nouveau média soit une opportunité pour accorder enfin un vrai statut à la photocopie. Comme le précise Robert Darnton dans *l'Apologie du livre*, la photocopie est comme une prolongation indispensable à un livre idéal qui utiliserait à son profit les ressources offertes par le support numérique⁴. Si l'e-book ouvre la possibilité d'imaginer un livre accumulant la somme de connaissances obtenues par le chercheur — et ce sans restriction aucune quant au matériel pouvant être imprimé —, les investigations du lecteur au sein des multiples strates constituant ce nouveau type de livre aboutiraient à une forme de matérialisation grâce à la photocopie. A la liberté de la libre navigation s'adjoint le loisir de ne retenir que les passages désirés⁵. La photocopie serait alors le seul élément imprimé et ne subirait plus la concurrence d'une édition officielle.

Les livres d'artistes ont déjà octroyé une réelle valeur artistique à la photocopie soit comme matériau formel pour une édition, soit comme support d'un livre unique. Mais il s'agit bien à chaque fois d'aller à l'encontre des normes éditoriales et de prouver qu'un livre peut être autre.

Or, même lorsque l'industrie du livre photocopié supplante le livre imprimé, comme on peut l'observer en Amérique du sud (notamment au Pérou et en Bolivie), la photocopie ne sort pas valorisée de cette position hégémonique⁶. Le succès du livre pirate — double photocopié quasi identique à l'original — dû à des contingences économiques propres à ces pays, n'anéantit pas pour autant l'aspect utilitaire de la photocopie qui prévaut également sous nos latitudes. Même si extérieurement la copie est exemplaire, le livre pirate ne bénéficie pas d'un statut similaire à celui du livre imprimé, et cela tient en grande partie aux photocopies qui en constituent le corps. Car, si les couvertures sont encore soignées, l'intérieur donne à voir des pages contenant des défauts de fabrication inhérents à la photocopie. Ces accidents de reprographie qui constituent l'objet de réflexion du livre *Ulisses* de Stéphane Le Mercier sont ici autant d'indices d'une réalisation bon marché⁷. La mauvaise qualité du papier, mais aussi des pages reproduites en biais ou bien comportant des poils ou autres poussières sont autant de signes d'un produit fait pour être consommé rapidement et non conservé.

Et pourtant, par-delà les négligences qui caractérisent l'élaboration du livre pirate en Amérique du sud, l'accès à la photocopie d'un ouvrage est désormais devenu le symptôme d'un succès éditorial. Ainsi, l'écrivain péruvien Daniel Alarcón raconte comment son éditeur l'a appelé lorsqu'il a enfin croisé son deuxième roman sur le marché du livre pirate⁸. La photocopie est alors un marqueur important dans la réception de l'œuvre auprès du public, mais pour autant elle ne peut encore se prévaloir de l'aura de l'œuvre originale. Elle n'est qu'un pis-aller face à l'inaccessibilité du livre imprimé.

Se pose alors la question du statut qui peut être attribué à la photocopie dans un livre d'artiste au sein d'un tel environnement saturé de photocopies. Alors que la photocopie est la norme et l'édition imprimée l'exception, l'usage de la photocopie au sein d'un livre d'artiste peut-il revêtir la même valeur anti-conformiste que dans nos sociétés occidentales où le livre est omniprésent ?

Finalement, la photocopie comme étendard d'une revendication pour une édition différente et créative ne peut se concevoir qu'en fonction d'un contexte économique précis. Si le livre imprimé cède sa prééminence au livre numérique, alors sans doute la photocopie acquerra-t-elle une aura nouvelle qui lui vaudra d'être enfin envisagée comme un support sérieux d'impression du livre. A l'aura du livre imprimé succèdera alors le *hic et nunc* de la photocopie⁹.

¹ Sur le caractère sacré du livre et l'attachement qu'il suscite dans nos sociétés, voir notamment Michel Melot, *La sagesse du bibliothécaire*, Paris, L'œil neuf éditions, 2004, pp. 38-39.

² Voir l'article L. 122-10 du Code de la propriété intellectuelle. Depuis cette loi du 3 janvier 1995, une gestion collective du droit de reprographie est obligatoire. Présentement, le CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie) est l'unique cessionnaire habilité à faire prévaloir ce droit par le ministère de la Culture.

³ Umberto Eco, *De Bibliotheca*, Caen, éd. L'échoppe, 1986, p. 27.

⁴ Robert Darnton, *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, Paris, Gallimard, 2011 (éd. fr.), p. 179.

⁵ C'est cette liberté que propose déjà *La Bibliothèque Fantastique* mise en place par Antoine Lefebvre et dévolue aux livres d'artistes. Accessibles sur le site www.labibliothequedefantastique.net, chacun est alors de libre de consulter, télécharger ou imprimer à sa guise les ouvrages proposés en format numérique.

⁶ Pour plus d'informations sur cette question, consulter le site suivant <https://blogs.uoregon.edu/lcylp/2017/05/23/la-ciudad-y-la-pirateria/>.

⁷ Stéphane Le Mercier, *Ulisses*, Rennes, éditions Incertain sens, 2013.

⁸ Voir le témoignage de l'auteur, « Life among the Pirates », paru dans la revue *Granta. The Magazine of New Writing*, 109, 2009 et accessible en ligne à l'adresse suivante <https://granta.com/life-among-the-pirates/>.

⁹ Sur cette notion se reporter à Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, Tome III, pp. 274-276.

Barbara Denis-Morel

Vit et travaille à Amiens.

Barbara Denis-Morel est docteure en histoire de l'art et commissaire d'expositions en art contemporain. Elle a dirigé notamment les ouvrages *Corps recomposés. La greffe dans l'art contemporain* (PUP, 2015) et *Les artistes face aux livres* (Tombolo Presses, 2015).

Nil Dinç

Nil Dinç mène depuis plus de six ans des projets à la lisière de l'art, du sport et de la recherche. Ses différents projets de créations théâtrales sur le football l'ont amené à côtoyer les tribunes stambouliotes, berlinoises et parisiennes ainsi que de nombreux clubs alternatifs à travers l'Europe. Elle est diplômée du Master en expérimentation en art et politique de Sciences-Po Paris, metteuse en scène et co-fondatrice du groupe d'artistes et de chercheurs GONGLE.

<http://gongle.fr/>

R, FABULER, ANALYSER • DOKUMENTIEREN, BEZEUGEN, WITNESS, FANTASIZE, ANALYZE

Le parcours différé des joueurs touchés de la politique. En les discussions, les expériences nouvelles in- À cette étape, les chercheurs de visibilité les res- des captations les permettent des tribunes et compte de l'oc- des schémas les débats. Un sur un blog. Il un aux partici- re et la réalisa-

TRAGEN

verschiedene in irgendeiner und Politik be- lauben Debat- den Austausch neue Erkennt- sen. In dieser Künstler und genutzte Res-

erstützend he- den Stadien jellen Organi- len dokumen- aus der Um- den Inhalt der n eklektischer Dieser Korpus Teilnehmer. Er eiben und die

ferent places

During the research, GONGLE travelled to different places and met many people who were and still are affected in one way or another by the relationship between football and politics. In preparation for the show, the workshops, debates and discussions enable the sharing of experiences and perspectives that bring new information and help to answer the questions and aims. At this stage of the work, the intervention of GONGLE artists and researchers consists in making the shared resources legible and tangible.

Different medias are used for this purpose. Sound and video recordings made in stadiums allow for the analysis of the acoustic and visual organization of the stadiums and grounds. Photographs account for the spatial organization of nearby grounds, whilst patterns and drawings summarize the content of the discussions. In this way, an eclectic material is collected and archived on a blog. It forms a shared ground of experience, common to all participants. It will be a starting point for the writing and performing of the show.

F TÉMOIGNER ET FABULER

En amont du spectacle, des dispositifs de parole permettent de rendre compte de points de vue singuliers sur le football. La remise en jeu d'expériences vécues permet une mise à distance des habitudes et des façons de penser. Conteurs de leur propre histoire, les participants sont progressivement invités à la fabuler pour en souligner certains aspects. Ainsi, le rejeu est-il accompagné de dialogues plus ou moins importants amenant une dimension fictionnelle critique à la matière documentaire.

La vidéo « Les tribuns du stade » (doc 1), réalisée en novembre 2014 avec des supporters du collectif Red Star Bauer, rend compte de cette articulation entre témoignage et fabulation. Filmé depuis la pelouse du stade Bauer à Saint-Ouen, un plan séquence balaye les tribunes tandis qu'un supporter décrit l'organisation des groupes de supporters dans les tribunes. À la demande de la metteuse en scène, il remplace les noms des équipes auxquelles il se réfère par les noms d'équipes fictives : GONLEG, équipe généreusement sponsorisée par « des partisans de la droite ultralibérale » et GENOLG, petite équipe autofinancée très soutenue par ses supporters locaux.

D BEZEUGEN UND PHANTASIEREN

Im Vorfeld der Aufführung, erlauben unterschiedliche Diskussionsformate verschiedene Sichtweisen zum Fußball herauszuarbeiten. Der Einwurf von gelebten Erfahrungen ermöglicht eine Distanzierung von den Gewohnheiten und Praktiken. Als Erzähler ihrer Geschichte werden die Teilnehmer dazu ermuntert, immer mehr dazu zu erfinden, um

bestimmte Aspekte zu betonen. Somit ist das Rückspiel zwischen einer oder weniger gravierenden Abweichungen möglich. Diese verleihen dem Dokumentationsmaterial eine literarische und kritische Dimension.

Das Video „Die Tribünen des Stadions“ (Doc 1), das im November 2014 mit den Red Star Paris-Fans entstanden ist, spiegelt diese Sprechweise zwischen Zeugnis und Erfindung vom Rasen des Bauer Stadions in Saint-Ouen wieder. Sweift die Kamera über die Tribüne während ein Fan die Organisation der Fan-Gruppen in der Tribüne beschreibt. Auf Ersuchen der Regisseurin, tauscht er die Namen der Teams, auf die er eingeht, mit Namen von fiktiven Teams aus: GONLEG, Team mit großzügig Sponsorisiert „den Partisanen der ultraliberalen Rechten“ und GENOLG, kleines Team in Eigenfinanzierung mit starker Unterstützung durch seine lokalen Fans.



WITNESSING AND FANTASIZING

Prior to the show, speaking exercises allow for unique perspectives regarding football to be formulated. Throwing life experiences into a play allows one to dissociate oneself from habits and practices. While telling their own story, the participants are gradually invited to part from reality in order to emphasize that which feels important. Thus, the replay is accompanied by shifts of varying importance that bring a fictional and critical dimension to the documentary material.

The video « Les Tribuns du Stade » (doc 1), completed in November 2014 with Red Star Bauer supporters, reflects the relationship between testimony and invention. Filmed from the turf of the Bauer stadium in Saint-Ouen, a pan shot sweeps the terraces while a fan describes the organization of the tribunes and fan bases respectively. At the director's request, he changed the names of the teams to which he refers with fake names: GONLEG, a team generously sponsored by « supporters of the ultraliberal right », and GENOLG, a small, self-financed team with great backing-up from its local supporters.

F
Les tout
schémas
d'analys
de chac
enjeux
échange
groupe
Six mo
solicit
une sol
une né
en sol
mise-
est cho
football
de la m
questio
de leur
permet
chacun
ciation
D
Gespr
Erstell
im Rat
zu fort
Einzel
Fragen
und si
dem d
zu hin
Sechs
geben
eine s
die zu
mit de
die F
vertie
musik
nalle
Die A
tische
Diese
indiv
Ansic
pen z
ferent
places

Damien Dion
Les anti-ready-made n'appartiennent à personne ©



Anti-ready-made 20161030_122716.jpg
1536 X 2560 px ; 1,89 Mo

Damien Dion

Né en 1985.

Vit et travaille à Orléans.

Damien Dion questionne les modalités d'un art qui investit directement le réel de manière souvent furtive. Son travail s'inscrit généralement dans une situation existante, un environnement donné avec lequel il joue pour en saisir les interrelations, explorer ses interstices et générer une friction entre la fiction et le réel. La restitution, l'après-coup, est ainsi au centre de sa démarche, s'insérant dans une réflexion plus large sur le statut de la documentation et la place du paratexte, considérés comme parties intégrantes du projet artistique. Le récit occupe ainsi une place primordiale et permet à ces propositions, via des publications, des textes, des vidéos ou des photos, des performances ou des installations, de se donner à voir, à entendre ou à lire.

<http://www.damiendion.fr/>

Sophia Djitli

Née en 1986.

Vit et travaille entre Paris et Bordeaux.

Sophia Djitli s'identifie comme «maitresse en genre». Fétichiste des concepts, elle s'affaire à la critique cyborg de l'esthétique moderniste et interroge la multiplicité des corporités dans les différents processus de subjectivations des groupes sociaux minorisés. Depuis plusieurs années, elle déterre des problématiques enfouies sous le résiduel pour coordonner des événements en France, en Allemagne et au Chili. Après l'obtention de son diplôme en « Genre, Politique et Sexualités » à l'Ehess-Paris, elle a consolidé sa perspective du collectif pour soutenir la production et la diffusion de projets sonores et visuels à Paris et à Bordeaux. Animée par une forte volonté de créer des communs, elle a donné naissance à plusieurs groupes de travail mêlant recherches académiques et volontés d'interventions sociales. Elle élabore une méthode de travail qui met en discussion les formes de la performance et conférence.

« Merci de me copier »



Instructions :

-Merci d'imprimer la photo en différents formats

-Merci de faire comme-ci on ne savait pas qui était Eve

-Merci de me copier et de me coller dans des cases

-Merci de me copier, de me découper en morceaux et de me laisser trainer sur le sol avant de me jeter à la poubelle

-Merci de recommencer

-Merci de m'aider à trouver une autre vie matérielle

"L'inspiration vient à nous dans nos instants de discontinuité, quand nous lâchons prise pour laisser advenir les choses. Il faut alors en saisir l'occasion. Improviser et se laisser toucher. On la sent, elle nous colle à la peau. Sa créativité est dans le moment présent."

Nico Dockx

Né en 1974.

Vit et travaille à Anvers.

Nico Dockx est artiste visuel, commissaire d'exposition, éditeur et chercheur avec un intérêt fondamental pour les archives. Ses interventions, architectures, publications, textes, sons, images, installations, performances et conversations, sont généralement le fruit d'une collaboration avec d'autres artistes et incarnent la relation entre la perception et la mémoire, qu'il interprète de manière différente à chaque fois. Diplômé en 2001 de l'HISK Anvers, son travail lui a valu une bourse du DAAD (2005), et de nombreux prix : le Grootste Belg (2005), le CERA award (2005), le prix Ars Viva (2007), et le Prix Jeune Peinture Belge – prix Emile et Stephy Languy (2009, en collaboration avec Helena Sidiropoulos).

Depuis 1998, il expose régulièrement à l'étranger et a publié plus de quarante publications d'artiste avec sa maison d'édition indépendante Curious. Il est co-fondateur de projets interdisciplinaires tels que Building Transmissions (2001-2013), Interfaculty (2007 –), Extra Academy en collaboration avec Steve van den Bosch (2010 –), A Dog Republic (2012 –), la Galerie imaginaire avec Sébastien Delire. Il a coorganisé avec Pascal Gielen la summer school Mobile Autonomy (2015) et Making Public Domain (2017). Il collabore avec LIGHT-MACHINE agency et la galerie Esther Donatz. Avec Louwrien Wijers, Egon Hanfstingl et de nombreux autres collaborateurs, il a travaillé sur son projet de doctorat *The New Conversations* à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers pour lequel il a obtenu ce printemps au CAC Brétigny une invitation de Pierre Bal Blanc.

documentation céline duval

Née en 1974 à Saint Germain en Laye.
Vit et travaille à Prague.

Diplômée de l'école des beaux-arts de Nantes en 1998, elle adopte cette même année, son nom d'artiste qui devient sa marque de fabrique et le nom de sa microentreprise. Parmi ses nombreuses expositions en France et à l'international, on notera sa présence à la Villa Arson en 2006 et dans l'exposition collective Instants anonymes au Musée de Strasbourg en 2008. Elle se distingue également par ses expositions monographiques au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2002, au White Columns, New-York en 2008, à la galerie Caja Negra à Madrid, au Pôle Image de Haute-Normandie en 2009, à la Filature de Mulhouse en 2010 et au Trophäen Kammer, AK Kunstprojekte à Vienne en 2011. documentation céline duval est représentée par Semiose Galerie à Paris.

<https://www.doc-cd.net/>

<http://lesallumeuses.net/>

Rudolf Steiner
*Il y a dans cette plante
quelque chose que mes yeux
ne sauraient voir*

Placez devant vous une graine de plante : il s'agit que cet objet minime suscite en vous dans toute leur intensité les pensées nécessaires et que ces pensées à leur tour donnent naissance à certains sentiments. Représentez-vous d'abord avec clarté ce que vous voyez véritablement de vos yeux. Décrivez-vous à vous-même la forme, la couleur et tous les autres attributs de cette graine, et passez ensuite aux réflexions suivantes : de cette graine sortira l'organisme complet d'une plante si on la sème dans la terre. Représentez-vous cette plante et dessinez-la dans votre imagination, ensuite songez à ceci : ce que je dessine maintenant dans mon imagination, c'est ce que les forces de la terre et de la lumière feront véritablement jaillir plus tard de la semence. Si j'avais devant moi un objet artificiel imitant à s'y méprendre cette graine au point que mes yeux ne puissent le discerner de la véritable graine, il n'existerait point de forces ni dans la terre ni dans la lumière capables d'en faire sortir une plante. Celui qui se représente cette pensée avec netteté, qui la réalise intérieurement sera capable de se pénétrer de la pensée suivante en l'accompagnant du sentiment approprié. Il se dira : dans cette graine existe déjà à l'état latent, à l'état de force, l'organisme qui en sortira plus tard. Dans l'imitation artificielle de la graine cette force n'existe pas et pourtant l'une et l'autre sont pareilles à mes yeux : il y a donc dans la véritable graine quelque chose d'invisible qui n'existe pas dans sa reproduction artificielle. C'est à cet invisible que

traduit de l'allemand par Jules Sauerwein, Paris, Publications théosophiques, 1912, p. 39-40.

Rudolf Steiner,

Kinsugi

réparer ce qui est
cassé avec de l'or

Répétitions
découpages / ~~tr~~
implication dans le processus

25 = 1200 / an
1/4 mois

225€ / mois / 4
+ 8€ électricité

1200 / an
100 / mois

(300 / mois
2 x
semaines
Hrs complet
travaillant
novel
février
pâques
2 mois d'été

+ 2
+ 2
+ 2
+ 2
4 semaines

12 semaines
= 3 mois

+ jours

faire avancer toutes les
choses en m temps
A. Pejort
criche des belles zombies

De plus, un livre m'est pas
fait de phrases mises bout à bout,
mais de phrases érigées, ni une
image peut aider, en domes ou
en galeries.

n¹³³ une niece bien à soi
N. Woolf

Vanessa Dziuba

Née en 1982, à Rueil-Malmaison.

Vit et travaille à Paris et Ivry sur Seine.

Diplômée de l'École des Beaux Arts de Paris
en 2007

Licence d'arts plastiques à l'Université de Metz
en 2003

Membre et co-fondatrice de l'équipe éditoriale
de la revue Collection
(fondée en 2009, cinq numéros parus à ce jour)

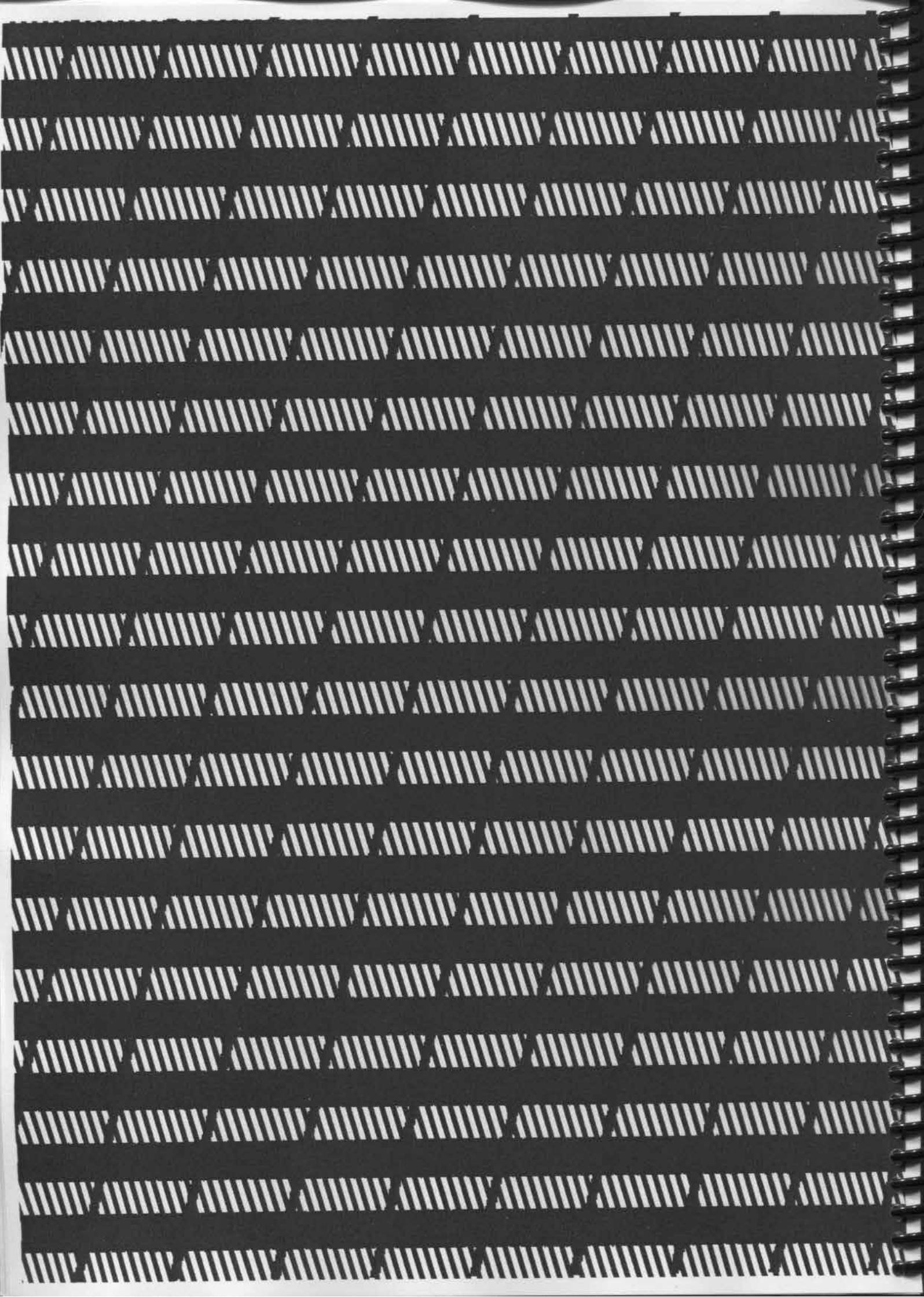
Membre et co-fondatrice du collectif Modèle
Puissance
(fondé en 2008 avec Nicolas Nadé, Jean-Philippe
Bretin et Julien Kedryna).

<http://www.vanessadziuba.com/>

Arnaud Elfort

Arnaud Elfort s'interroge sur les enjeux présents derrière la « réhabilitation » d'un symbole ouvrier et enquête sur des pratiques collectives mémorielles et amateurs. Ses recherches sur des musées fragiles problématissent la prise en charge de l'Histoire par les institutions et par l'État.





ExposerPublier

ExposerPublier est un collectif composé de deux artistes chercheur.e.s doctorant.e.s à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Léo Coquet et Caroline Sebilleau) et d'un graphiste indépendant (Benoit Brient).

Depuis 2014, ExposerPublier conçoit et réalise de manière collaborative et expérimentale des projets investissant les champs des pratiques éditoriales et curatoriales sous formes d'expositions, de livres, de workshops, etc.

Les notions de collaboration et de dialogue, ainsi que la mise en commun et le partage des connaissances sont au cœur même de la démarche du collectif.

<http://exposerpublier.com/>

<http://exposerpublier.tumblr.com/>

Ryan Foerster

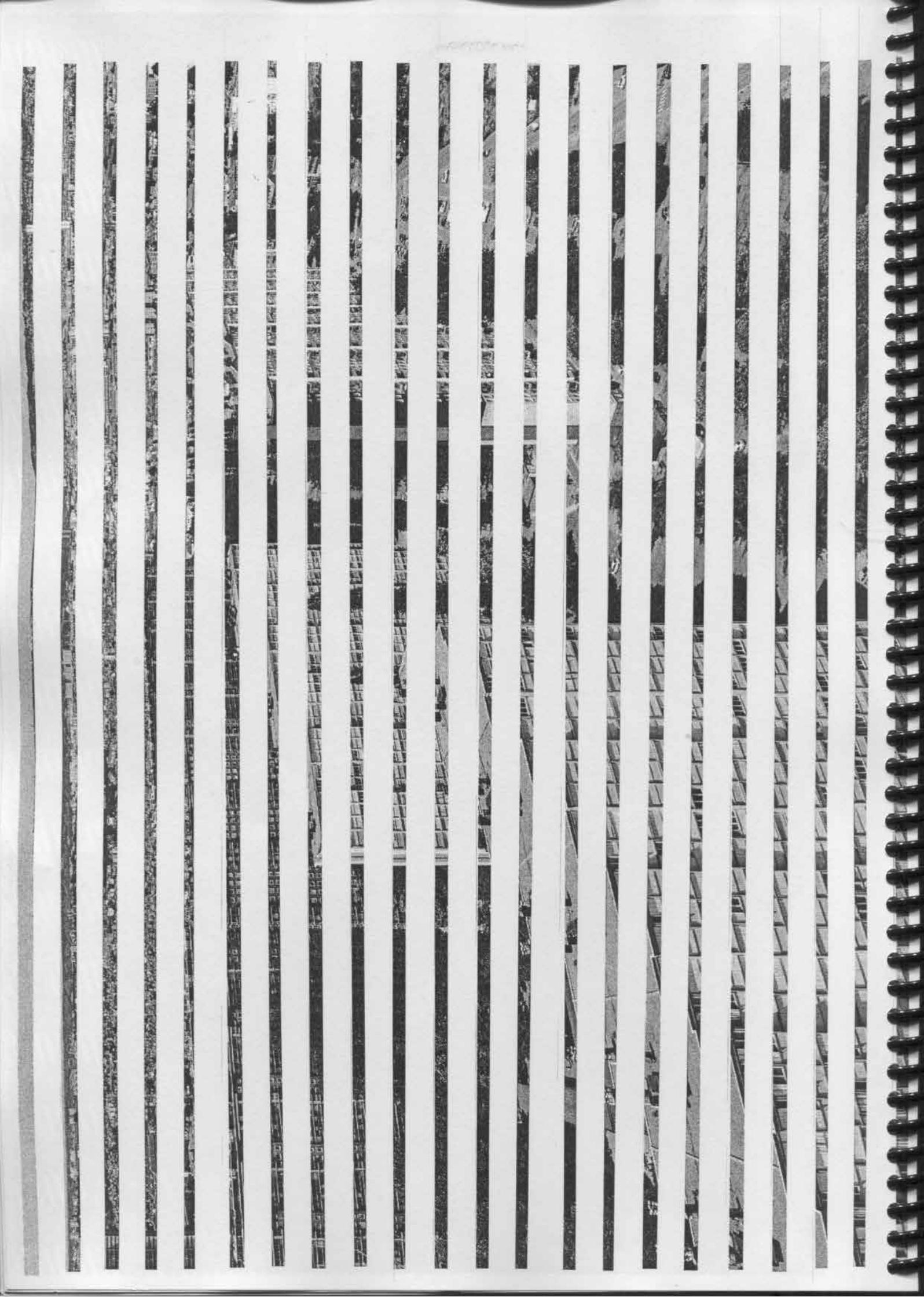
Né en 1983 à Newmarket au Canada.

Vit et travaille à New York.

Vous pouvez voir ses vidéos sur sa chaine

Vimeo <https://vimeo.com/user25208561/>





Anne Valérie Gasc

Née en 1975 en France.

« Les œuvres d'art ne se contentent pas de produire des images durables. Elles deviennent œuvres d'art tout autant par la destruction de leur imagerie ; c'est pourquoi celle-ci est très profondément apparentée à l'explosion. (...) Les œuvres d'art ne sont pas seulement des allégories mais leur accomplissement catastrophique. Les chocs qu'assènent les œuvres récentes sont l'explosion de leur apparition qui se dissout en eux (...) en provoquant une catastrophe qui, seule, libère totalement l'essence de l'apparaissant. » Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1989.

Anne-Valérie Gasc est artiste, enseignante-chercheur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille en arts et sciences de l'art. Elle est résidente à la Friche Belle de Mai à Marseille, où se situe son atelier. De manière générale, son travail tisse un lien contradictoire entre les conditions d'apparition d'une œuvre d'art et celles de la disparition, la démolition, le foudroyage intégral de l'architecture.

Son projet Crash Box par exemple, relève d'une expérimentation vidéo qui consiste à filmer des bâtiments démolis par foudroyage intégral depuis un point de vue intérieur, au plus proche des charges explosives. Les images ainsi capturées manifestent, dans le presque rien à voir de l'effondrement, l'échec du projet social porté par cette architecture de la reconstruction.

Sa recherche actuelle intitulée Les larmes du Prince est basée sur une approche critique des stratégies de dissolution de l'architecture contemporaine. Depuis l'utopie d'une architecture de verre portée par la Gläserne Kette de Bruno Taut, en passant par l'esthétique ductile et transparente de l'architecture paramétrique, jusqu'à l'évanescence des « édifices-nuages », Anne-Valérie Gasc explore les fondements et questionne les limites de cette architecture de l'effacement ; Elle invente les formes de son anéantissement.

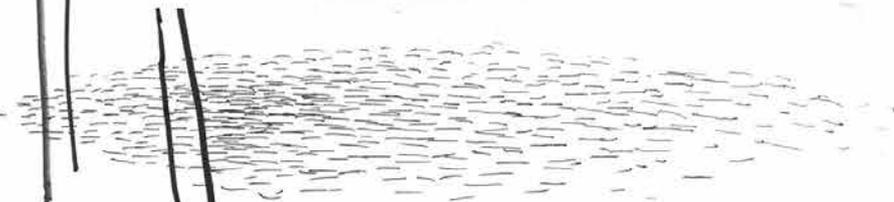
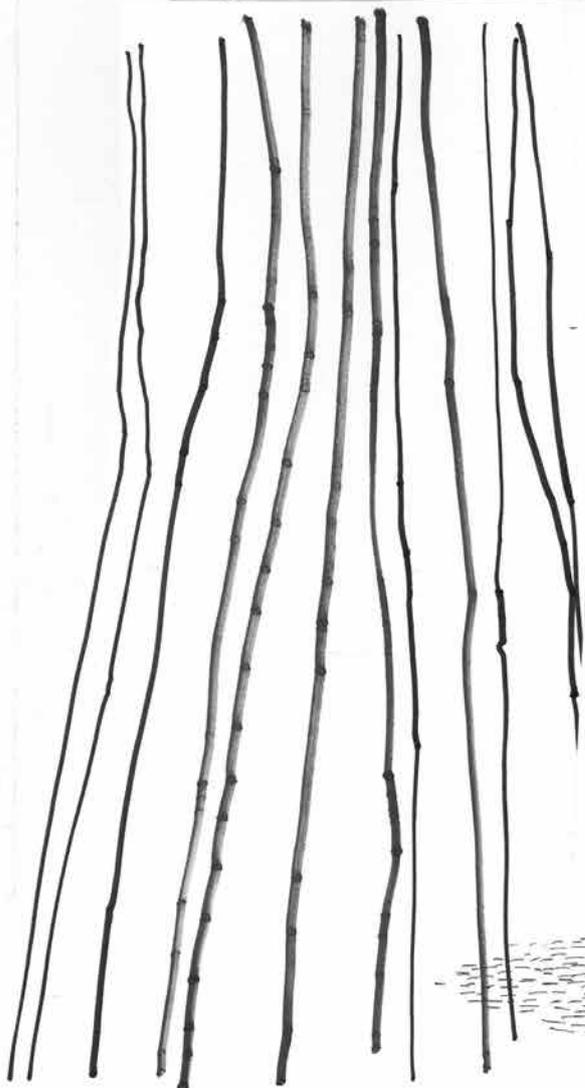
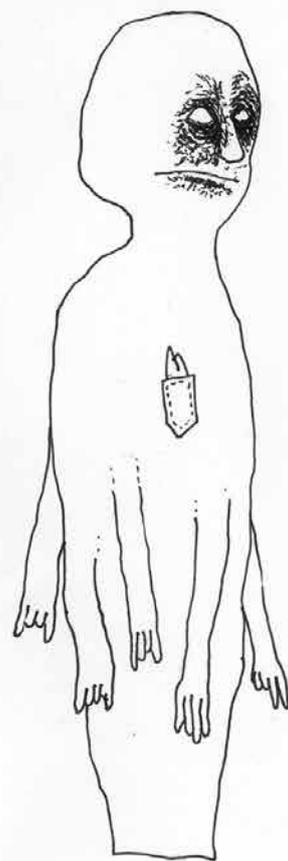
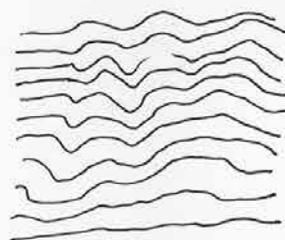
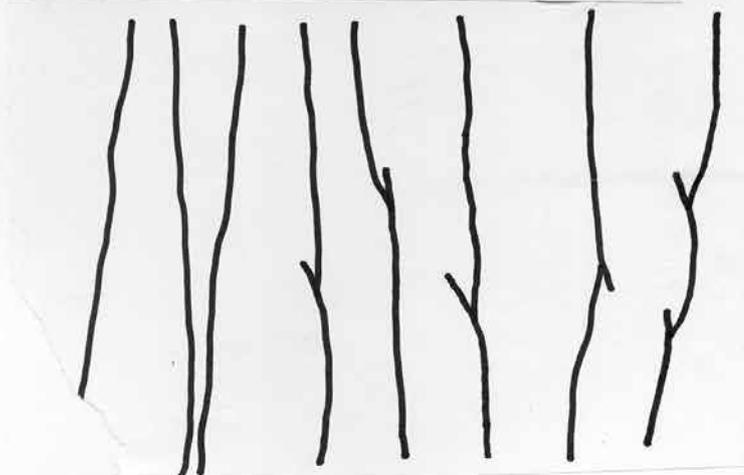
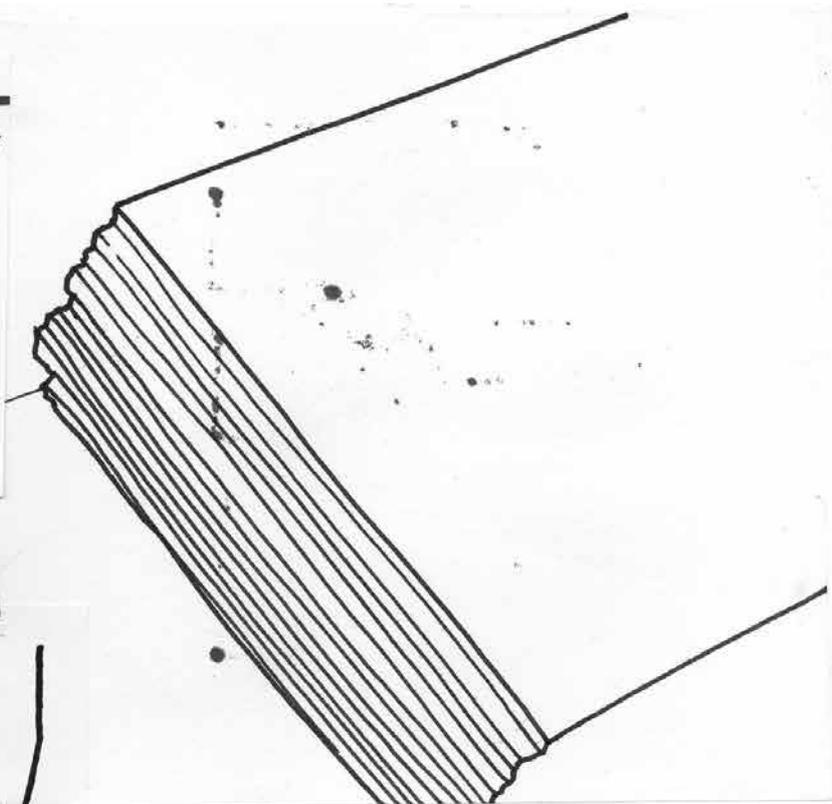
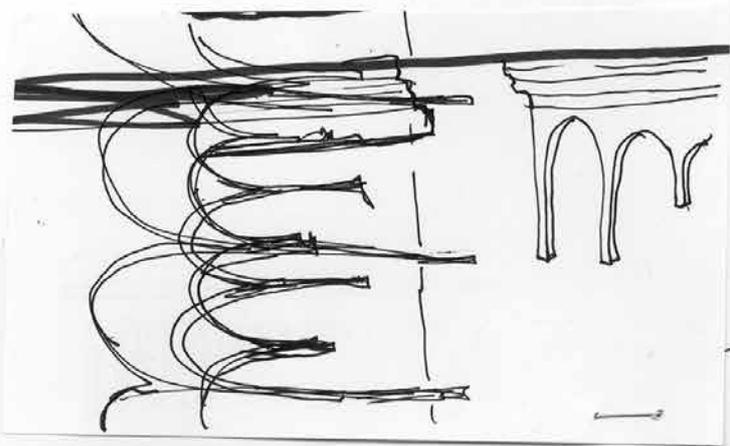
Comme une contradiction, elle développe simultanément Spatium, un travail autour des carrières de pierre dans lequel seul l'acte de découpe et de soustraction dans la matière fait processus d'édification, au sens architectural du terme. C'est dans le cadre de ce projet récent qu'elle produit Twenty-six Blank Rocks, 26 empreintes de pierres lithographiques à l'encre noire, grasse comme de l'essence, qui, tel un alphabet révolutionnaire, transforme un livre en bombe.

Misha Golebska

Vit et travaille à Rouen.

Diplômée de l'ESADHaR en 2017, elle est membre du groupe de recherche Edith en tant qu'étudiante depuis 2015 et chercheuse associée depuis septembre 2017. L'édition joue un rôle important dans sa pratique artistique. Utilisant les supports visuels de recherches scientifiques et de ses déplacements personnels, elle arpente des territoires de manière physique et mentale : rendre visible l'invisible. Elle travaille aussi en collectif avec Nos Années Sauvages et en collaboration avec différents artistes (danseurs, musiciens, ...) dans le cadre de performances.





Mattias Gunnarsson

Vit et travaille à Göteborg.

Mattias Gunnarsson est designer, éducateur et artiste. Senior Lecturer en design à l'Académie de Design and Crafts, Université de Göteborg. Il travaille sur la conception spatiale en tant que fondation, avec un intérêt pour la ville, l'urbanisme et les questions autour de l'espace public. Il fait des projets individuels, mais travaille surtout en collaboration dans divers contextes, dans des projets qui implique le jeu, la culture, les politique du design, le dessin et les notes visuelles. Récemment, ses recherches le conduisent vers les zines, l'autoédition, la publication en tant que pratique artistique et les problèmes de publication indépendante, de distribution, de négociation, etc.

<http://www.mattiasg.se/>

Charlotte Hubert

Née le 27 mars 1984 à 7h55 à la Clinique Notre-Dame de Grâce de Nantes.

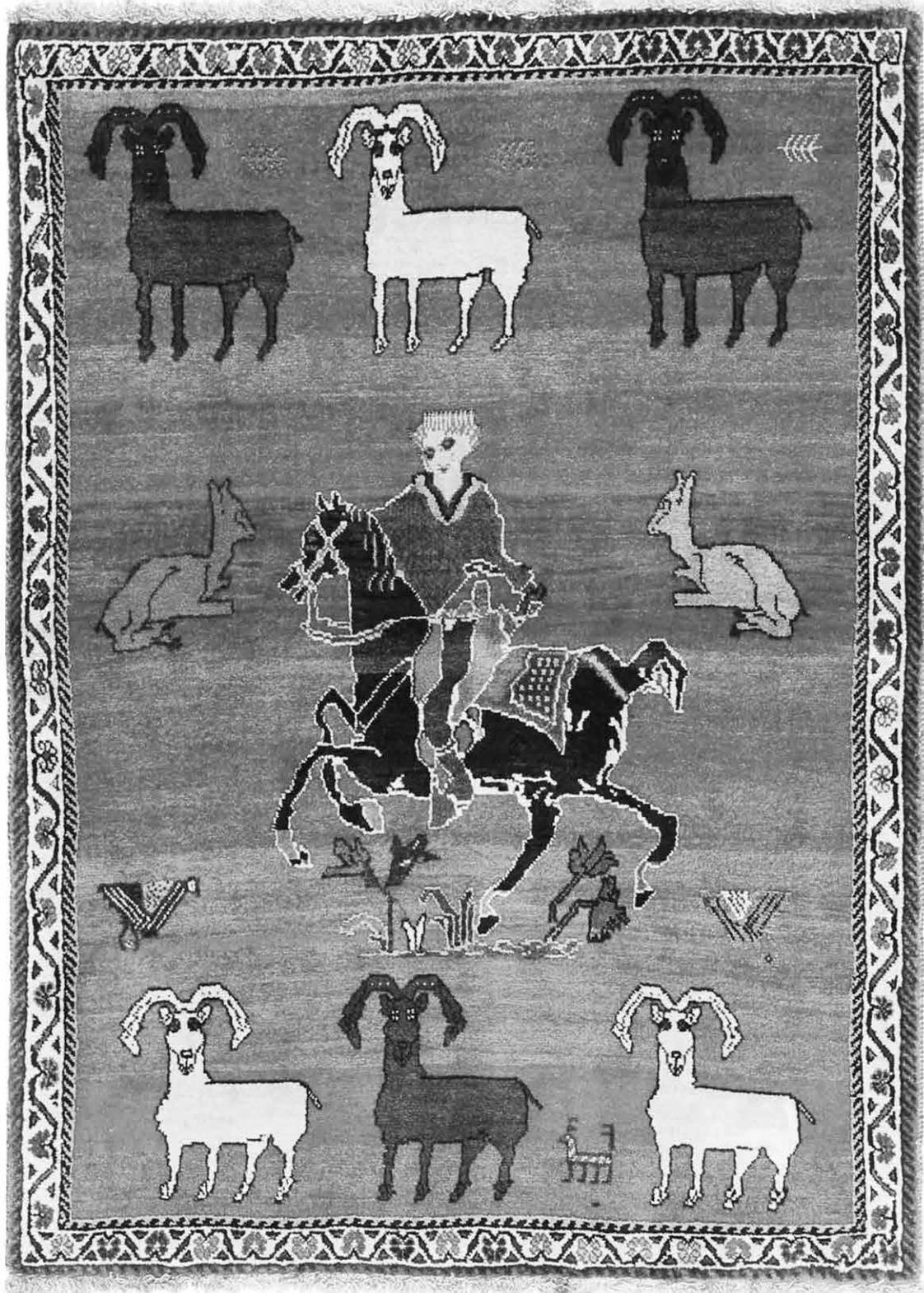
Vit à Paris et travaille partout sur la terre.

Elle a commencé à faire de l'art parce qu'elle perdait régulièrement au Monopoly.

Charlotte Hubert raconte des histoires, danse dans les discothèques napolitaines et observe le Mont Fuji. En collaboration avec Clélia Barbut, Sociologue et Historienne de l'art rencontrée à la piscine municipale, elle a créé une Science de l'aquagym : l'aquagymologie, présentée à travers des performances-conférences dans divers lieux de production et de diffusion du savoir (École du Louvre, Université de Lille 3, Festival PERFORM PERFORM, ISELP...).

Chargée de cours en Arts plastiques au sein de l'Université Paris 8, son cours s'intitule : « Je suis à l'art comme la sardine est à l'huile ». Charlotte Hubert invente des fictions sans exploser de rire et expose régulièrement son travail de façon organisée en France et à l'étranger.

<http://charlottehubert.com/>



Au départ, il y avait la Perse Kachkaï et ma grand-mère Perse-oreille ou *Forficula auricularia* de forme allongée dont l'abdomen est plus foncé que la tête et le thorax.



Farah Khelil

Née en 1980 à Carthage.

Vit et travaille à Paris.

Intéressée par la périphérie du regard et par la mise en image du mot, Farah Khelil interroge le point de vue comme condition d'accès à une réalité. Elle détourne et s'approprie objets, légendes, commentaires, citations et archives en installant dans ses œuvres des protocoles de traduction, de codage, de distanciation et de cécité en usant des jeux de dissimulation et de dévoilement du sens. Ces données prennent forme à travers une mise en place d'une œuvre qu'elle qualifie de logicielle.

En élaborant une recherche sur le rapport de l'art à la traduction et en particulier à travers une lecture plasticienne et critique de la notion du diagramme, Farah Khelil interroge la transformation et le processus d'un devenir et dessine une image de la pensée entre culture savante et populaire. Elle a obtenu un doctorat en Art et science de l'art de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Elle participe à de nombreuses expositions en France et à l'étranger : Art of the postcard, Handel Street Project, London (2017) ; Voice of the border, Selma Feriani Gallery, Tunis (2016) ; Publish or Perish, Transmitter, Brooklyn, New York (2016) ; Territoires Arabes, Constantine Capitale de la Culture Arabe, Algérie, (2015) ; La Mer au milieu des Terres, Es Baluard, Palma de Mallorca (2015) ; Un Cabinet de curiosités, The Undercurrent Projects, New York (2014).

<http://www.farahkhelil.com/>

P. Nicolas Ledoux

<http://www.pnicolasledoux.fr/>



NO



You guys are Baboon AIDS to the maxi

THE BAD BOYS FROM DETROIT ARE BACK FROM OUTTA THE GRAVE!!

kill you...
You niggas are cockroach rock n' roll for the black community.
Leroy | 18-03-2010 16:52

Kamakaze Psychedlic Queercore



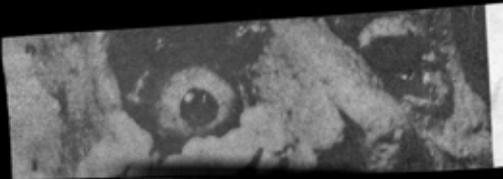
The fat singer with the tattoos looks like he's screaming because his partner from the A-Team shoved a black dildo up his ass!
Kees | 18-03-2010 17:25
Please lock these cock rockers up in gay Phillipino jail cell and throw away the key.



Please come to Japan!
Toshi | 18-03-2010 20:02



God created Adam & Eve, not Adam & Steve.
DannyB. | 18-03-2010 19:12
The singer looks awful
People with aids look a million times better than him.
Is the band from Japan?
Notcess | 18-03-2010 20:58



fucking awesome
helvink | 06-12-2010 21:07

Cary Loren

Vit et travaille à Detroit

Cary Loren a commencé à publier des art zines dans les années 1970. Il a publié une nouvelle obscure en néerlandais et de la poésie (en tant que parolier pour Destroy All Monsters et Monster Island). Il tient également un blog où il publie des essais sur les arts. Avec sa femme Colleen Kammer, il dirige The Book Beat, une librairie indépendante à Oak Park, Michigan, où il anime un groupe de discussion sur la littérature mondiale. Il travaille actuellement à un livre sur Detroit Artists Workshop et à un texte biographique sur Leni Sinclair pour un livre de photographie. Il s'intéresse aux histoires régionales, au collage, à la fragmentation et à la collision de la culture et de la politique. Loren fait également des zines, des vidéos, de la musique et de l'art.

Laurent Marissal

Peintre *au bleu*¹ — entre autre.

1 (Ndp) *Peinture au bleu* : actions secrètes faites *avec art* par un salarié durant son temps de travail aliéné : geste inutile, geste ralenti, dessin, lecture, grève, manif, event, vol, perruque, détournement, photocopillage, sieste, sabotage, réappropriation.

PAINTERMAN PINXIT — action picturale au bleu, des «*toute révolution est un coup de dés*», 2016
Ces dés sont lancés avant chaque manifestation, grève, contestation (ou sur quelques tombes.)



CUI MACHINA BONO ? 3/4
A qui profite la machine ?

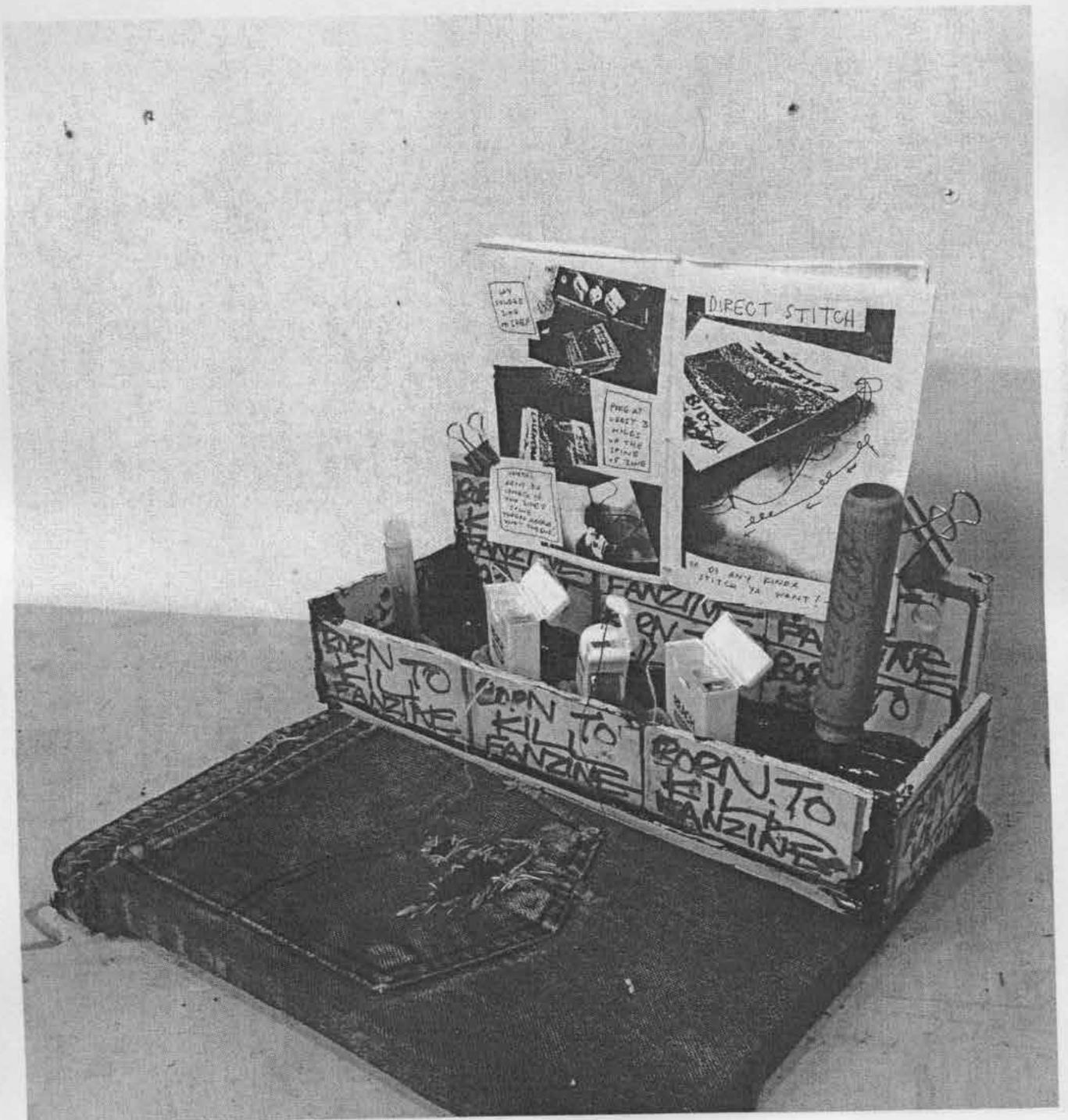
De: pat mccarthy [redacted] &
Objet: Re: Stitching kit for Copie
Date: 19 novembre 2017 à 6:10 AM
À: Antoine Lefebvre [redacted]
Cc: Laura Morsch-Kihn [redacted]

PM

Hey Laura and Antoine
Sewing kit was delivered yesterday to the address you gave me! Can you confirm someone has it? See attached photos for how to set it up, pretty easy and straight forward. I think it's a cute little machine. I hope the directions are pretty clear, wanted it to be as intuitive as possible. Clip onto the porcelain box the calendar zine that is sewn and not stapled. There's extra dental floss (tho doubt you will need it) and like 15 copies of the zine that go with it to sell or give away, whatever you wanna do to get them distributed. and of course one for each of you.

Zine Sewing Kit, 2017
Porcelain, denim, dental floss, steel, wood, plastic, epoxy, fanzine
30cm x 35cm x 140cm

Hope all is great with you guys. Excited to see photos of the show!
Xx



Pat McCarthy

Né en 1987, Danbury, Connecticut.

Vit et travaille à New York.

Le travail de Pat McCarthy est principalement orienté vers le fanzine, la sculpture, la performance, et la poésie. C'est à l'âge de 19 ans qu'il débute son apprentissage artistique aux côtés de ses deux mentors : les artistes Tom Sachs et JJ Peet. En 2009, il débute ses séries de fanzines *Born to Kill* et *Skirts*. À ce jour 90 numéros ont été publiés et édités à plusieurs centaines d'exemplaires. Depuis 2012, une grande partie de sa pratique artistique se concentre sur les rituels d'entraînement et de vols d'une tribu de pigeons, depuis son toit de Brooklyn. Ses récentes expositions comprennent l'exploitation d'un magasin d'alimentation pour pigeon à Muddguts Gallery New York et son voyage en mer à bord d'un cargo fret dans le but de transporter sa Cheesebike une « street-kitchen motorbike-sculpture », de Philadelphie à la Delire Gallery à Bruxelles. À l'automne 2015, il réalise l'exposition *Shelter* à la Evergold Galerie, en 2016 *Brick by Brick* au FRAC PACA à Marseille puis en 2017 les expositions *Pat's pigeon brunch* (Boo Hooray project space, Montauk) et *Asphalt Paper* (Practice Gallery, New York)

Ghislain Mollet-Viéville

Ghislain Mollet-Viéville est agent d'art, Expert honoraire près la Cour d'appel de Paris et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

Dans ses conférences comme dans ses écrits, il analyse les propos des différentes instances qui mettent à jour les modalités de production, de diffusion, d'acquisition et d'actualisation d'œuvres dont l'originalité demande des principes inédits de présentation et d'activation tendant à présenter un art dit « immatériel ».

Il collabore activement à la Biennale de Paris depuis 2001 et a participé aux différents colloques la représentant aux USA en 2011 : Yale University, Queens Museum, Austrian Cultural Forum, New York University.

<http://conceptual-art.net/>

Je n'ai rien à photocopier
et c'est ce qui est photocopie

Ghislain Mollet-Viéville

YOU TOLD ME
TO DRAW,
BUT I WROTE
INSTEAD 'CAUSE
I'M A
BADASS!!!

[votre nom et prénom, la date et un titre éventuel]: GHEORGHE ANDREEA, 03.06.2015
"THOUGHTS"

Suite à dessin, une proposition faite à l'auteur par Antoine Moreau <am@antoinemoreau.org>
de dessiner quelque chose.

● Copyleft : cette œuvre est libre, vous pouvez la copier, la diffuser et la modifier selon les termes
de la Licence Art Libre <http://www.artlibre.org>

Antoine Moreau

artiste peut-être, maître de conférences à l'Université de Franche-Comté, Montbéliard, UFR-STGI, département Multimédia ; Laboratoire ELLIADD. Initiateur de Copyleft Attitude et co-rédacteur de la Licence Art Libre.

<http://artlibre.org>

<http://antoinemoreau.org>

Olivier Nourisson

« Je suis né puis j'ai été à l'école, j'étais très mauvais à l'école, je faisais de la dysorthographe, à 18 ans j'ai été dans une école d'art, c'était une époque où la France avait une politique culturelle à la fin des années 80 qui était de faire comprendre l'art à tout le monde : il fallait que l'art soit partout, dans les champs, dans les cités HLM, dans la rue, chez les gens, même les usines abandonnées se transformaient en centres d'art, c'était 20 ans après mai 68. A l'école d'art on lisait les livres de Jean Baudrillard ou Paul Virilio, c'était super de lire ces livres pour moi qui aimais regarder des films de SF, après l'école d'art je suis parti en voyage, je faisais des conférences pseudo scientifiques, je n'avais rien à vendre, au milieu des années 90. »

<http://olivier.nourisson.free.fr/>

<http://anti.aufklarung.free.fr/>

Ets. Olivier Nourisson

*Spécialiste de la construction improvisée
depuis 1986*

"Nous vous garantissons l'impossibilité
de savoir à l'avance à quoi ça va ressembler"



Tel : 06.68.28.60.00

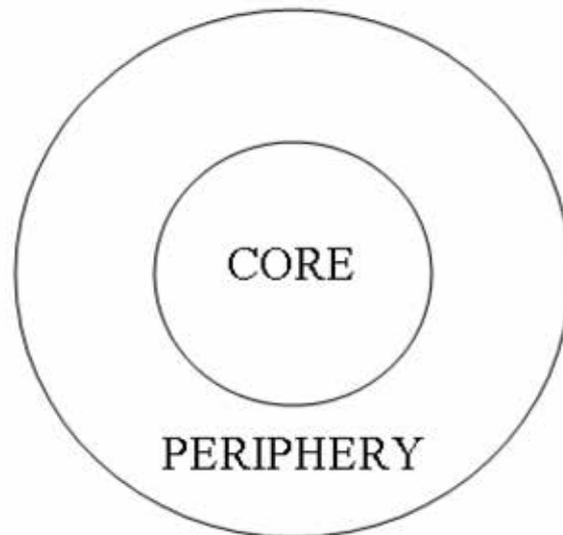
MALLHAVEN

82%

OF PORTUGUESE DISTRICTS ARE COVERED BY
SHOPPING MALLS

WHEN PERIPHERY

BECOMES CENTER



Omnivorous Persona

Omnivorous Persona is a one-woman self-publishing project between London, UK and Oporto, PT.

<http://omnivorouspersona.tumblr.com/>

Aurèle Orion

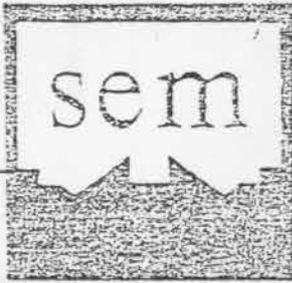
Né en 1981.

*comme le journal local Paris Normandie l'a déjà
écrit je suis un enfant du pays
le pays c'était la grand mare
cet article date de 2010 à l'époque je faisais
une résidence avec Marc Herblin dans le tout
nouveau PLOTHR
en tant qu'artiste
maintenant j'y travaille au PLOTHR
alors ça fait comme si j'étais invité à mon
propre travail
c'est super*

S.E.M.V.R.

SOCIETE ANONYME IMMOBILIERE D'ECONOMIE MIXTE
DE LA VILLE DE ROUEN

48 bis, rue Stanislas Girardin 76042 ROUEN CEDEX Tel: 35.98.19.00 Telex SCICNORMA 180343



ROUEN LA GRAND MAIRIE

cuff n° 1135

rénovation du bat. n° 10

APS APD

PPED DDPE

ELEVATIONS

PLAN N° 1

ECHELLE: 1/100

Philippe FEENY Architecte 33 rue Alsace Lorraine 76000 ROUEN 35 71 12 63

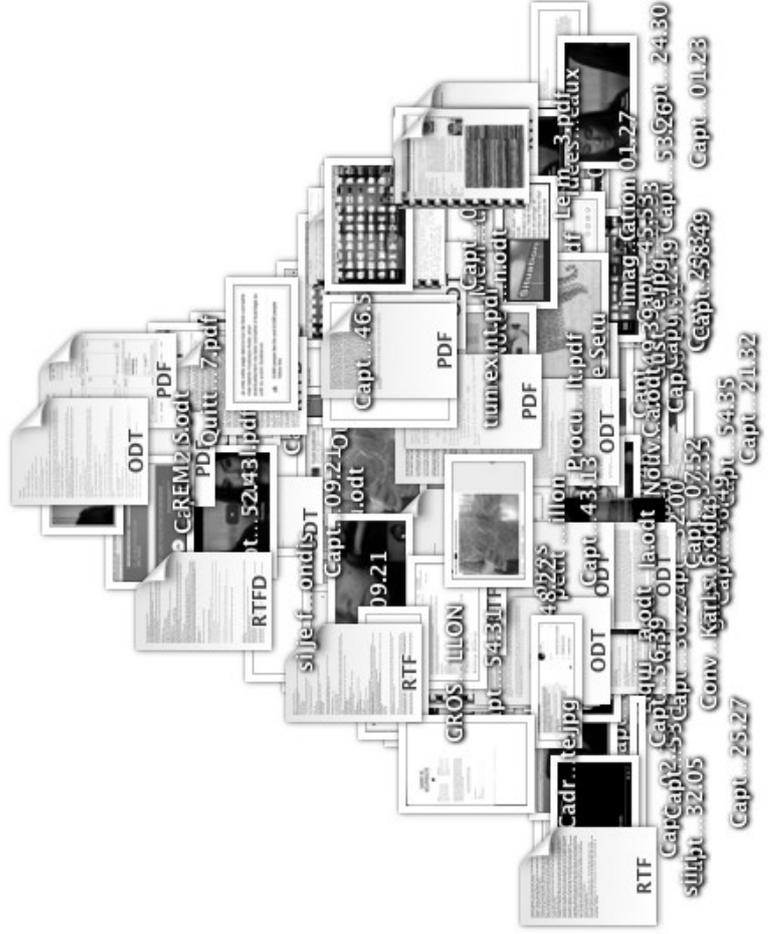
DATE: 6 /88

TON PIERRE

TON PIERRE

TON BLANC

~~SOCIÉTÉ~~ INGÉNIERIE
387, rue des Champs - B.P. N° 509
76235 BOIS-GUILLAUME CEDEX
Tel: 02 35 59 49 39 - Fax 02 35 59 84 94



Andrée Ospina

Andrée Ospina s'intéresse à l'écrit et à l'édition, autour desquels elle mène différentes activités. D'une part une pratique artistique, sous son nom ou sous le nom des éditions maison-maison quand il s'agit pour elle de s'approprier la production d'autres personnes. D'autre part, une recherche universitaire autour de l'archivage des pratiques populaires présentes sur Internet au sein du livre d'artiste. Enfin la diffusion d'auto et de micro édition, notamment grâce au Triple A, bibliothèque d'éditions graphiques menée en trio avec Anne Balanant et Amélie Taillard.

JJ Peet

Né en 1973 à Minneapolis, Minnesota.

Vit et travaille à New York.

Le travail de JJ Peet prend sa forme à travers une multitude de processus : vidéo, peinture, sculpture, verre, photographie, publications (zines et livre d'artistes).... ou tout autre matériel disponible permettant la construction d'un récit où la création se mêle aux enquêtes politiques et protestations civiles . La sensibilité politique est fondamentale pour l'ensemble de son œuvre, qui approche des sujets tels que la volatilité des marchés financiers, les questions environnementales, et les conflits. Le travail de PEET se singularise dans sa capacité à construire un corpus complexe issu d'une démarche conceptuelle, esthétique et artisanale. Il enseigne la céramique à Columbia University et à 92nd Street Y à New York.

JJ Peet WORKSHOP

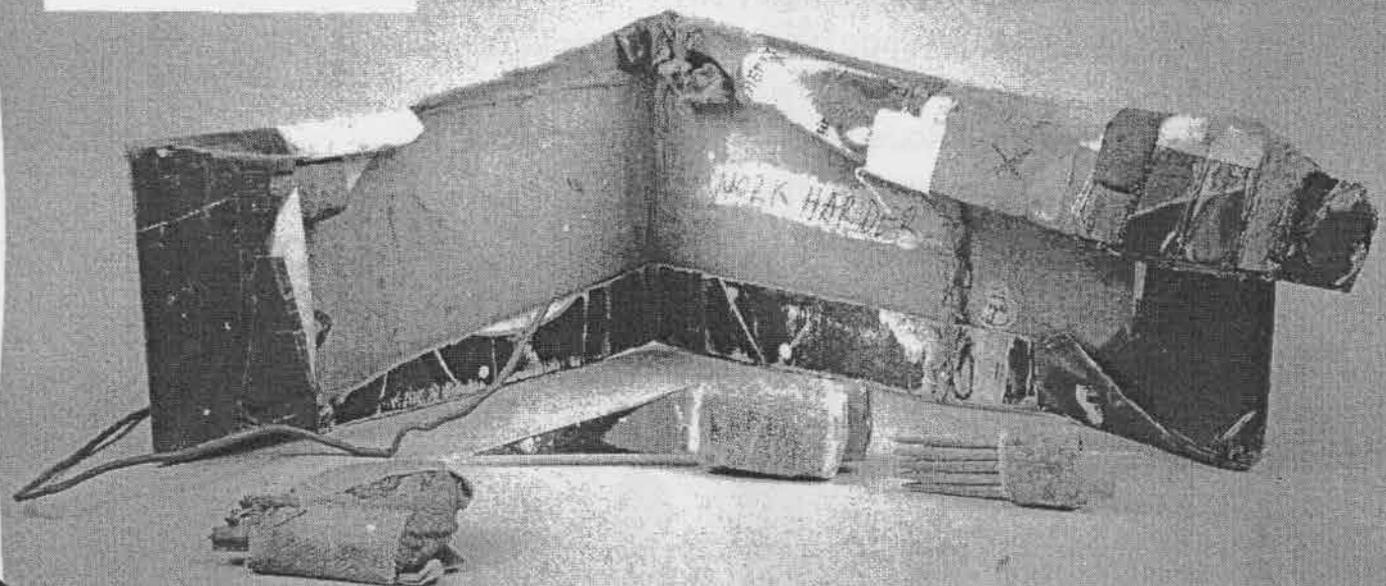
From brain, to hand, to object

THE CONTEMPORARY CERAMICS MANIFESTO IS A WAY.
A LIFE FORM THINKS, THIS THINKING MAY COME FROM
THE GUT or THE BRAIN IT MOVES TO THE HAND INTO
THE CLAY.

THE CLAY IS THE DIRECT MATERIAL, THE TRANSFER
OF THE HAND INTO CLAY WILL LEAD TO THE CREATION
OF THE OBJECT.



CERAMICS TOOLS



PSCHITT

PRIoux & PEIXOTO

Contribution artistique de Prioux & Peixoto à l'exposition *Copie Machine* (Zone de Reprographie Temporaire), sur une journée d'intervention, le mardi 28 novembre 2017, soit le nettoyage de la vitrine extérieure du PLOT HR en vue de sa mise en peinture par un étudiant.

FEUILLE DE ROUTE

Équipe

Clara Prioux : 06 67 87 08 85

Marine Peixoto : 06 16 58 80 71

Lieu de l'intervention

PLOT HR, 4 bis rue François Couperin, 76000 Rouen

Planning

09H00 : Départ de Paris en voiture

12H00 : Pause déjeuner sur la route

13H00 : Arrivée prévue au PLOT HR

13h30-15h30 : Nettoyage de la vitrine extérieure du PLOT HR

en vue de sa mise en peinture par un étudiant

16H00 : Départ de Rouen

19H00 : Arrivée prévue à Paris



Prioux & Peixoto

Elles développent depuis 2012, parallèlement à une pratique individuelle fournie, un travail dont la matière première est peut-être le rapport : rapports réciproques de deux artistes entre-elles, et rapport du bloc solidaire qu'elles constituent aux autres. En désignant et en se désignant ouvertement, au travers de la vidéo, de la performance, de la production de documents, elles interrogent leur engagement artistique et personnel, leur responsabilité ainsi que celle du spectateur.

Leurs productions sont des preuves d'actions, des témoignages de leur présence (à distance, ou bien physique) dans les espaces qu'elles occupent. En un sens, elles ne proposent rien d'autre que d'être là. Sincèrement. Solidaires, donc. La documentation de cette présence se charge de valeur mais aussi de tension, et c'est avec constance et opiniâtreté que l'œuvre se dessine à travers elle et s'impose souvent comme un véritable défi : elles existent précisément parce qu'elles insistent.

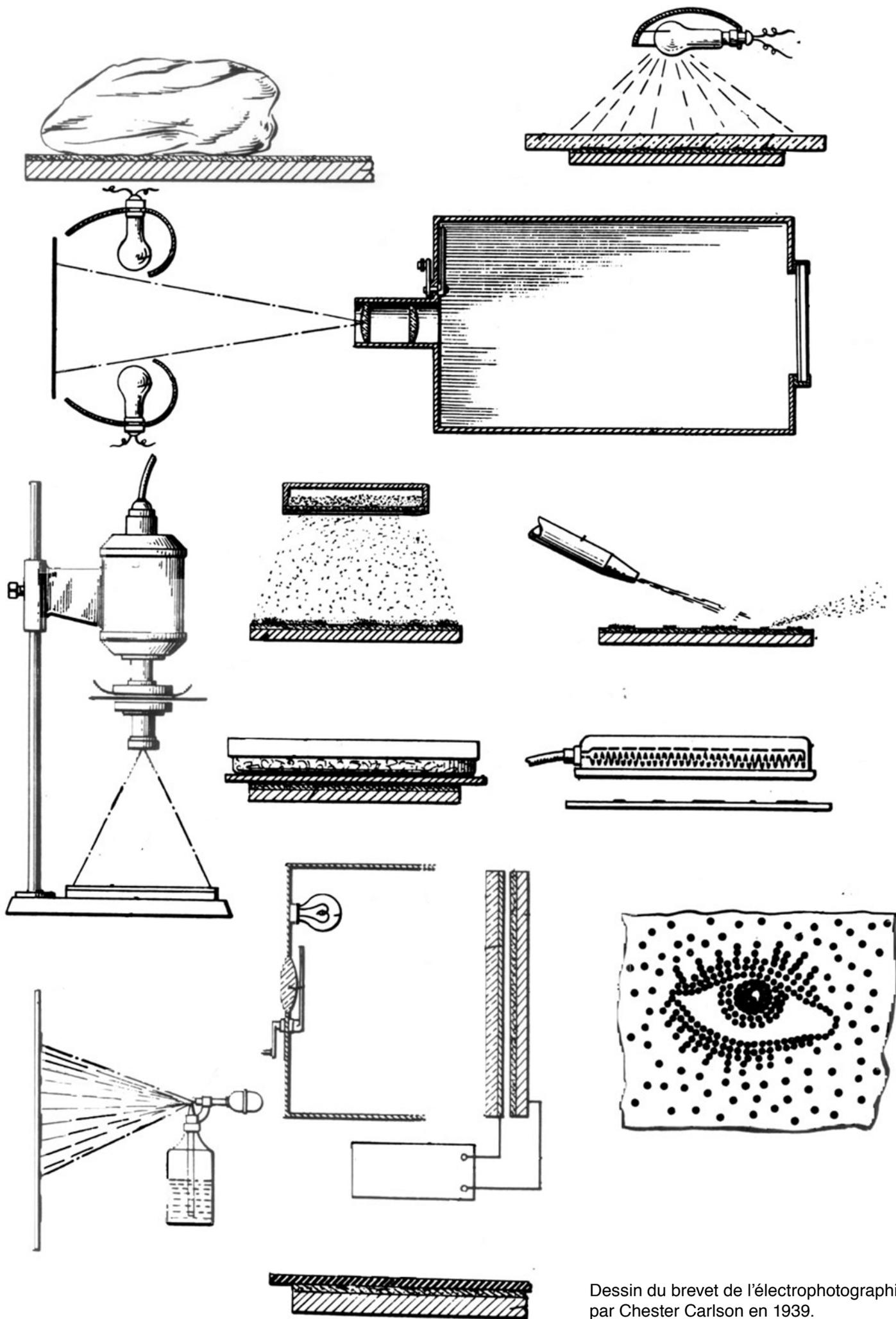
Prioux & Peixoto est une équipe visible qui établit (et surtout donne forme) à son propre contexte. Porter un uniforme leur permet d'officialiser une situation, d'éprouver ce que signifie être un professionnel : il ancre leur activité dans le réel. Par un jeu de renvois continus vers elles-mêmes, mais aussi parce que le spectateur, irrésistiblement, est amené à admettre ce qu'elles sont, Prioux & Peixoto nous obligent, très simplement, à nous interroger sur ce qui fait la valeur de notre existence.

<http://prioux-peixoto.com/>

Océane Ragoucy

Océane Ragoucy est architecte. Elle partage son temps entre l'agence d'architecture et d'urbanisme TVK et ses projets personnels. Ses recherches sur des sujets toujours transversaux se développent autour du commissariat d'exposition, de programmations culturelles (Biennale d'Architecture de Lyon, Théâtre Nanterre-Amandiers, G8 à la Cité Internationale des Arts), de l'édition et du fanzine (Printing on Fire, OFF Rencontres d'Arles, Offprint, FILAF, FRAC PACA, Anti-Aufklärung), de l'écriture collective (Le Nouvel Esprit du Vandalisme, Strabic, Classeur, Revue 02, futu...) ou de la performance (Tino Sehgal au Palais de Tokyo...) A partir de 2015, elle a été associée à la préfiguration de la Villa Médicis à Clichy-Montfermeil (les Ateliers Médicis). Depuis 2016, elle a intégré le groupe de recherche SOL et développe le projet OVNI. Architecte habilitée à la maîtrise d'œuvre (ENSAPLV), elle est titulaire d'un master recherche en Arts et Médias Numériques (Paris I-Panthéon Sorbonne) et diplômée de SPEAP, le programme d'expérimentation en arts et politique de Bruno Latour (Sciences Po).

<https://printingonfire.wordpress.com/>



Dessin du brevet de l'électrophotographie par Chester Carlson en 1939.

Julie Redon

Vit et travaille à Ivry-sur-Seine.

Elle n'a retenu de Nabokov que le coussin sur lequel est écrit : «juste une petite demi-heure», et de Charles M. Schulz que le dessin annonçant que le Pulitzer serait gagné un jour par un paquet de céréales.

<http://www.studiolent.fr/>

<http://www.rupestreamort.fr/>

Jean-François Robic

Jean-François Robic est artiste et professeur des universités émérite. Livre d'artiste, photocopie, dessin et vidéo sont ses médiums privilégiés pour explorer le mouvement de l'humanité dans son rapport au monde.

Ses travaux théoriques portent sur la reproductibilité et l'intermédialité, et les relations entre le cinéma et les arts plastiques.

Copier-créer

L'image de nature technique nous rappelle que toute image est d'abord un travail technique, voire technologique. On ne peut donc pas opposer une image technologique à une image absolue, d'un état antécédent, éternel, idéal de l'image, qui échapperait à la technique et au travail, et qui est l'objet impossible des sciences de l'image. Même le rêve a sa technique... En cela, l'image des nouvelles technologies de la communication et de l'informatique n'est pas différente de l'image antérieure : peinture, dessin, mosaïque ou photographie ; elle poursuit la recherche d'une instauration technique de l'image qui a une longue histoire, dont un axe important conduit à la numérisation¹. Aussi n'apporte-t-elle rien de nouveau dans la relation *auratique* et biographique qu'un sujet producteur/regardeur peut avoir avec une image. L'aboutissement de mon cheminement à travers diverses aventures techniques dans le copy art – pour y revenir un moment – n'est donc pas un ralliement à une quelconque condition post-moderne de l'art par les nouvelles technologies. D'ailleurs, l'appartenance de la photocopie à ces nouvelles technologies, si elle n'est pas contestable², ne m'en apparaît pas moins problématique de par la « pauvreté » du système esthétique. Cette solution est la simple prise en compte que toutes les images sont la même, et que le processus de copie (plus que les procédures de photocopie), condensé dans l'expression *copier-créer*, m'avait semblé intuitivement dès 1982 et plus fortement à la fin de cette décennie comme la meilleure façon d'explorer cette identité.

L'intérêt qui nous porte vers l'image, et qui fait qu'elle garde une permanence dans le destin de l'humanité depuis les origines, ne peut être éclairci par les sciences de l'image. Cette attirance à faire aussi bien qu'à regarder, ce tropisme reste pour moi fondamentalement obscur à l'observation rationnelle. Néanmoins, mon approche à travers le copy art m'amène à penser que cette attraction, sensible et personnelle dans l'ordre du visible et du matériel, est surtout de nature *biographique*... La permanence anthropologique de l'image est d'ordre intime. Elle fait l'objet d'une *reconnaissance* qui fait qu'en dehors de toute justification rationnelle par l'esthétique (du logos), on est plus amené à une image plutôt qu'à une autre. Cette reconnaissance reste l'acte essentiel de toute relation à l'image, qu'il s'agisse d'une appropriation ou d'une création³. Mais n'est-ce pas la même chose ? Se pose alors l'idée qu'il n'y a pas d'image originale, seulement des *images d'origine*. Toute image préexiste à elle-même, elle est déjà dans les précédentes. Elle existe de tout temps : si Bill Viola renvoie aisément à Lascaux, c'est que Lascaux contient Viola. La génération des œuvres de Bill Viola se fonde sur le principe *copier-créer* qui se retrouve dans le copy art, et qui me semble bien plus générateur qu'une soi-disant originalité à laquelle on a cru pendant deux siècles. Ainsi le copy art, dans son principe de génération successive de matrices/copies, résume le processus de rémanence, de mémoire qui se retrouve dans toute image (artistique ou non).

Cette position s'expose aux attaques de l'idéologie de l'originalité, confortée par son poids social et moral (mais qui n'est qu'une ruse de l'économie), sa conformité à l'idée de la liberté de l'individu dans un monde qui peut être hostile ou au contraire bienveillant – cela ne change rien à l'affaire. Mais la modernité artistique, qui n'est pas différente de la modernité tout court, a développé des procédures d'appropriation (du détournement dadaïste à l'appropriationnisme) dont le copy art est en partie l'héritier, mais auxquelles aussi on peut ajouter les conduites de saisie des arts technologiques (photo, vidéo, numérisation⁴). Celles-ci permettent en effet la capture et le détournement de toute image non originale, et non plus seulement la génération d'une image inédite. S'approprier : prendre pour soi, en propre, une chose – ici une image – déjà là : *ready-made*. Toute image, voire tout ce qui est de l'ordre du visible et qui fait image, est *ready-made*. Ce que dit l'appropriation, c'est justement cette intuition d'une image-origine (et non originale) dans laquelle se retrouvent toutes les images, mais surtout cette reconnaissance déjà évoquée de l'artiste et de l'image. Pour moi, c'est la condition de l'œuvre. C'est la reproductibilité.

¹ On retrouve en partie cette idée chez Roland Barthes, mais le principe du *punctum* semble trop égotiste et renvoie à une reconnaissance du soi, et n'implique pas d'envisager l'image dans sa globalité. Barthes, *In fine*, ne semble pas beaucoup aimer la (les) photographie(s)... juste s'y retrouver, lui.

² Saisie du réel ou saisie d'images, l'œuvre de Nam June Paik illustre bien l'équivalence de toutes les images dans leur défillement incessant, engendrées et reproduites par toutes technologies et méthodes possibles, capturées du réel, numérisées, truquées, ou créations infographiques, le tout joyeusement mélangées. De toutes ces images il n'en reste qu'une, globale, défilante.

³ L'inconscient produirait des images « naturelles » en recyclant les images mémorisées, ce qui est bien de l'ordre de la technique (le montage cinématographique n'en est pas loin) ; comme les images également naturelles de la vision *in vivo*, artifiées (une technique culturelle : la référence) ou non. *A minima*, la perception, dans sa complexité de phénomène sensible, psychique, physique..., en décryptant le réel et en lui donnant un sens dans une image, est aussi une technique.

⁴ Voir notre article « Mimesis numérique ? », in *Correspondances* n° 7, revue de l'U.F.R. Arts de l'Université des Sciences Humaines, Strasbourg, premier semestre 1996. La numérisation de l'image s'amorce avec la mosaïque antique – et peut-être plus avant avec le dessin au doigt (*digital*) de la préhistoire – et se poursuit dans le vitrail, la broderie (Bayeux), la tapisserie, la mise au carreau, le poncif (un système de report du dessin par trou d'épingle où la copie est plus importante que l'original), l'impressionnisme, le divisionnisme, le futurisme, l'optical art, etc. Il n'y a pas de hasard dans l'apparition des techniques de digitalisation : celle-ci permet le contrôle du visible. Toutes ces sortes d'images ont en commun une restitution non analogique, digitale au sens presque littéral, des figures par des points ou des surfaces minimums qui fonctionnent visuellement comme des points dont l'addition donne à voir la forme visible. Peut-on avancer l'idée que cette forme de *calcul de l'image*, très ancienne, non seulement est une constante qui nous empêche de nous étonner de la numérisation informatique ou de la digitalisation de l'écran vidéo, mais tire sa nécessité d'une *indistinction* paradoxale entre langage et image, entre visible et lisible : l'image calculée par la mise au carreau ou le point de croix est une image maîtrisée, dans tous les sens du terme, et c'est bien entendu plus encore le cas avec le calcul algorithmique de la cybernétique.

⁵ Dans ce sens, le copy-art est considéré sans équivoque comme un « art médiatique » ; voir Louise Poissant (sous la direction de), *Esthétique des arts médiatiques*, Presses de l'Université du Québec, 1995.

- Un carré a 4 côtés,
- Une maison a 4 côtés,
- Un pixel a 4 côtés,
- Une feuille a 4 côtés.



Cette trame T a 4 côtés multipliés par un nombre X de carrés présents sur chaque feuille, 4 au total.
 Cette trame T a 4 côtés, multipliés par un nombre X de carrés présents sur chaque feuille et multipliés par un nombre Y de photocopies qui seront réalisées pour chacune.

$$(X1 + X2 + X3 + X4) \times Y = T$$



Lucie Rocher

Née en 1988.

Vit et travaille à Montréal.

Lucie Rocher est une artiste photographe française qui vit et travaille à Montréal. Elle est diplômée d'un master 2 d'Arts plastiques et Sciences de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2011) et a poursuivi ses études à la New York University (2012) soutenue par une bourse d'excellence. Elle est actuellement inscrite au doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Elle développe une pratique photographique mettant en scène le processus et les temps de fabrication d'une image. Elle interroge sa matérialité, ses conventions et normes d'exposition dans des installations spatiales à échelles variables. Ses sujets se caractérisent souvent par un état de déséquilibre et d'incomplétude.

Lucie Rocher compte plusieurs expositions à Montréal (Occurrence, 2016), à New York (White Box, Recession Art 2012, Lyeberry HQ en collaboration avec antoine lefevre editions, 2016) et à Reykjavik (SIM, 2015). Elle a également participé à plusieurs résidences internationales (SIM Residency, Reykjavik, 2015) ; Centre Sagamie, Alma (Québec, 2016) ; et sera accueillie à L'Œil de poisson à Québec au printemps 2018 ainsi qu'au Palais des Paris à Gunma (Japon) à l'automne 2018. Plusieurs expositions individuelles lui seront consacrées ces prochains mois au Québec, notamment à la Maison de la Culture Frontenac (Montréal, 2017) à VU PHOTO (Québec, 2018) et à Occurrence (Montréal, 2019).

<http://lucierocher.com/>

Benjamin Sabatier

Né en 1977 au Mans.

Vit et travaille à Paris.

Son travail est représenté par les galeries Bertrand Grimont (Paris), Catherine Issert (Saint-Paul) et SNAP Projects (Lyon), The grass is greener (Leipzig). Depuis 2008, il enseigne les arts-plastiques à l'Université de Paris1 Panthéon-Sorbonne.

Qu'il taille des crayons pendant 35h, crée la structure de production d'oeuvres en kit IBK, s'empare de l'histoire ouvrière et militante de la ville de Besançon, réévalue les utopies du Mouvement moderne ou déploie une oeuvre sculpturale marquée par une esthétique du chantier, Benjamin Sabatier interroge de manière récurrente le concept de travail, qui fonctionne comme étalon dans une démarche cherchant avant tout à inscrire l'art dans un contexte socio-économique plus large. Entre questionnements politiques et formels, le travail de Benjamin Sabatier, en invitant le spectateur à devenir lui-même producteur, s'envisage à l'aune des théories alternatives et émancipatrices du Do it Yourself.

<https://www.ibk.fr/>

PRATIQUE & THEORIE

MANUEL #01

FAIRE → TIM INGOLD

BS 2017. TOOLBOX.

AMATEURS - STIEGLER = L'ART CONTRE LE TRAVAIL

HORKHEIMER

RAYMONDE MOULIN

BRICOLAGE | BAUHAUS

OUTILS

PAUL LAFARGUE

DEWEY.

ADORN

GUSTAVE

FLUXUS

MEDVEDKINE

COURBET

SIEGFRIED GIEDION

P.J. PROUDHON

WALTER BENJAMIN

KARL GERSTNER

DOIT YOURSELF

À BIENTÔT

(IVAN ILLICH)

KUNST

J'ESPÈRE

LINHART ROBERT

PRODUCTION

CHRIS MARKER

MARCEL DUCHAMP

CHARLES FOURIER

(LIP) AUTO GESTION

LA COMUNE DE PARIS

UTOPIE/EUTOPIA

LISSITZKY (EL)

ACCESS TO TOOLS (WEC)

MARCHAND DE SEL MARX

MANIFESTE.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE

ALTERNATIVES

CONVIVIALITÉ

ROBERT FILLIOU.

STEWART BRAND. VIE

ASSEMBLAGES. SHELTER

/ R.B. FULLER (DIY)

HERBERT MARCUSE

LLOYD KAHN

- MzhK-

DEBORD. DEMOCRATIE

HOMEWORK

EMANCIPATION

JOSEPH BEUYS

CATALOGUE DES RESSOURCES

LUIGI PAREYSON

JOHN CAGE

AUTOCONSTRUCTION

Direction de Zone Sécurité de Paris Nord
 Cellule Anti Tag
 Agence de Paris Nord
 Tél. : ///////////////
 Fax: ///////////////
 Tél. portable : ///////////////
 Mail : ///////////////

SNDZ

Estimation provisoire du coût de nettoyage d'un graffiti / tag sur Domaine Infra

Signature du graffiti / tag: _____
 Nom du groupe si connu (ex: Crew): _____

Date des prises de vues : 11/12/2012 Lieu des prises de vues : Paris Garage Chapelle

saisir en centimètre

DIMENSIONS : Longueur * largeur (en centimètres)	150	85	1,8	surface en m²
--	-----	----	-----	---------------

NB : L'estimation ci-contre ne prend en compte que les coûts directs.

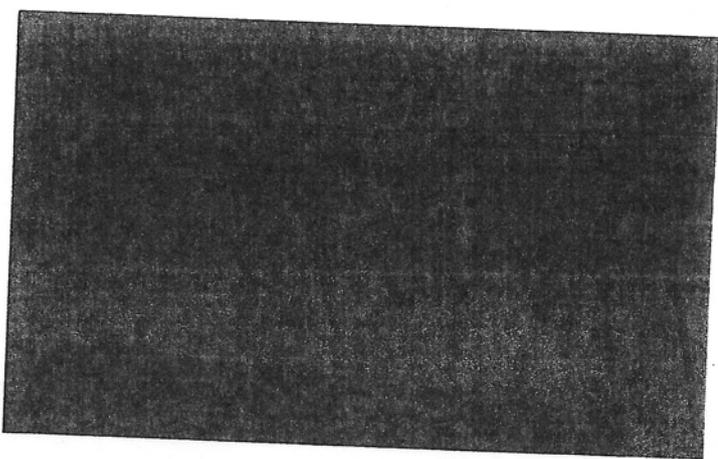
✂ Décompte des frais de remise en état :

En revanche, les coûts indirects associés à cette dégradation ne sont pas intégrés dans le présent document et seront évalués 'a posteriori' par le PAD	Surface du graffiti tag (exprimée en m²) :	1,8
	Fournitures & Main d'œuvre :	170,27 €
	forfait perte d'image :	17,03 €

Coût de nettoyage graffiti / tag sur domaine Infra : 187,29 €

plainte le :
 par :
 mandat de :

Observation(s) :



Fait à PARIS, Le //////////////

SAEIO

1987-2017

La démarche artistique de SAEIO est une pratique picturale élargie qui inclut le graffiti en tant que peinture et tout autres disciplines qu'il engage tel le dessin, la vidéo, le son, la poésie, la mode, la chorégraphie et la danse.

Le travail de SAEIO est régulièrement exposé dans les espaces institutionnalisés de l'art.

Le paradoxe de ce passage de l'illégalité à la légalité, de l'extérieur à l'intérieur, du graffiti à l'idée de graffiti, de la multitude à un public, du collectif à l'individuel, de l'interaction à sa possible perte ont nourri un ensemble de questionnements et axes de recherches qui ont généré de nombreuses inventions plastiques dont le concept *Nolens Volens* est le plus significatif.

Expositions personnelle : *Union jack*, Liebert, Bagnolet, 2017 / オートバイの蝶, galerie Calm & Punk, Tokyo, 2016 / *Phases*, commissariat Laura Morsch-Kihn, FRAC PACA, Marseille, 2016 / *Nolens Volence*, galerie P38, Paris, novembre 2015 / *Locus Puta*, commissariat Laura Morsch-Kihn, TAZ de Saint-Ouen, Saint-OUEN, 2014

Expositions collective : *Mercuriales_bis*, Liebert, Bagnolet, 2017 / *Mercuriales*, échangeur de Bagnolet, 2017 / *Its A Dream*, espace Arondit. Paris, 2016 / *Joué les tours*, Espace Jaurés et Galerie P38, Paris 2016 / *Honte*, Hors Les Murs, Marseille, novembre-décembre 2015, commissariat Laura Morsch-Kihn / *Fields effects*, commissariat Laura Morsch-Kihn, Le Cap, « Un été Arlésien », *Rencontre de la photographie d'Arles*, juillet 2015 / Art-Paris, Galerie Rabouan Moussion, 2015 / *Seine Saint -Denis Style*, commissariat Laura Morsch-Kihn et Océane Ragoucy, Cité des Arts de Montmartre, Paris, 2015 / *Toy*, FRAC Nord-Pas-de-Calais, Dunkerque, 2014 / *Palenzine*, galerie Association d'idées, Marseille, 2013 / *Graffiti Etats des lieux 2*, galerie du jour agnès b., Paris, 2013 / *Jan Doe 22*, Galerie Rabouan Moussion, Paris, 2013 / *Palingenesis*, Klughaus gallery, New York, 2012.

<http://saeio.paris/>

Cédric Schonwald

Un temps identifié comme critique d'art (longue implication au sein du magazine *art 21*), l'une de ses constantes biographiques est son goût pour l'expérimentation de collaborations militantes, intellectuelles, artistiques et culinaires, notamment.

**ueter ep
erien**



390834

20

EURO
ΕΥΡΩ
ΕΒΡΟ

UB7283390834

UB7283390834

Catherine Schwartz

Née en 1971 à Pantin.

Vit et travaille à Rouen

Catherine Schwartz publie en ligne de courtes formes sonores, des blogs aux usages multiples, et, sous le nom d'if le fric, des affiches, des vidéos ou des fanzines avec Lucas Morin (Miguel O'Hara) dans le cadre du duo d'éditions, de mp3 selecta et de booking occasionnels intitulé force de vente. Elle est la bibliothécaire de l'ESADHaR (Rouen), où elle co-dirige avec Dominique De Beir l'équipe de recherche Edith depuis 2013. Elle a obtenu le DNSEP avec les félicitations en 2016 à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

<http://catherineschwartz.blogspot.fr/>

Seitoung

Né en 1971.

Vit et travaille à Saint Malo.

Seitoung est le nom d'artiste de Samuel Etienne, éditeur de fanzines depuis fin 1984. Co-fondateur de l'espace de création contemporaine Le Trampoline (Vic-Le-Comte) en 2016 et éditeur de la revue du même nom, il a créé les éditions Seteun en 1998 et co-fondé la revue de recherche Volume ! en 2002 dont il en a été le directeur de publication jusqu'en 2008. Il a initié un travail curatorial et plastique sur les fanzines à partir de 2016 à l'invitation du salon Rebel Rebel (Fonds Régional d'Art Contemporain de la région PACA) à Marseille. Scientifique de formation, il est directeur d'études de l'Ecole pratique des hautes études de Paris depuis 2012 après avoir été enseignant-chercheur dans les universités de Paris 1, Paris 4, Blaise-Pascal et de Polynésie française. Il a publié une centaine d'articles et ouvrages scientifiques et a édité plus d'une quarantaine de fanzines et artzines.

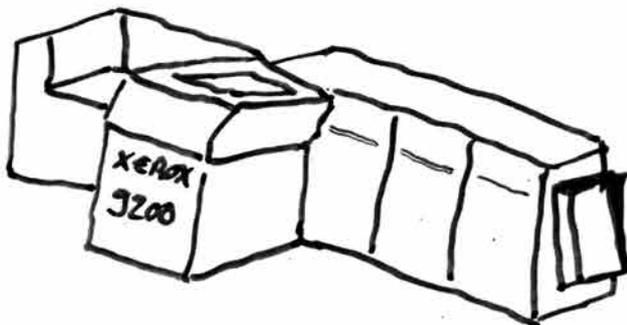
Sa philosophie artistique a toujours reposé sur l'autodétermination DIY (*do-it-yourself*) qui consiste à puiser l'énergie du moment pour créer sans restriction et sans se mettre d'obstacles liés à une quelconque absence de qualification ou de légitimité pour agir. Ainsi, Seitoung ne cesse de produire des fanzines depuis plus de trente ans, souvent entièrement paginés à la main. Au début des années 90, il concevait manuellement des pochettes de cassette VHS pirates (1990-1992) sous le pseudonyme *B90*. Il a également édité des disques de noise extrême dont les pochettes étaient elles aussi entièrement fabriquées à la main, voire à la scie circulaire (Les Disques 71, 2006-2010).

<http://www.seitoung.fr/>



THIS IS A
COPIER

THIS IS ANOTHER



THIS IS A THIRD



NOW PRINT A ZINE

Le capital est donc le pouvoir de gouverner le travail et ses produits. Le capitaliste possède ce pouvoir, non pas en raison de ses qualités personnelles ou humaines, mais dans la mesure où il est propriétaire du capital. Son pouvoir, c'est le pouvoir d'achat de son capital, auquel rien ne peut résister.

Nous verrons plus loin, d'abord comment le capitaliste exerce son pouvoir de gouvernement sur le travail au moyen du capital, puis le pouvoir de gouvernement du capital sur le capitaliste lui-même.

Qu'est-ce que le capital ?

Une certaine quantité de travail amassé et mis en réserve (SMITH, t. II, p. 312).

Le capital est du travail amassé.
2^o Fonds, stock.

signifie tout amas [quelconque] des produits de la terre ou du travail des manufacturiers. Il ne prend le nom de capital que lorsqu'il rapporte à son propriétaire un revenu ou profit [quelconque] (SMITH, t. II, p. 191, note 1).

2^o LE PROFIT DU CAPITAL.

Le profit ou gain du capital est tout à fait différent du salaire. Cette différence apparaît d'une double manière. D'une part, le gain du capital « se règle en entier sur la valeur du capital employé », quoique le travail d'inspection et de direction puisse être le même pour des capitaux différents. A cela s'ajoute que, dans de grandes fabriques, « tout le travail de ce genre est confié à un principal, comme » dont le traitement « ne garde jamais de proportion réglée avec [III] le capital dont il surveille la régie. » Quoique ici le travail du propriétaire se réduise à peu près à rien, « il n'en compte pas moins que ses profits seront en proportion réglée avec son capital » (SMITH, t. I, pp. 97-99).

Pourquoi le capitaliste réclame-t-il cette proportion entre gain et capital ?

1. Souligné par Marx.
2. Le mot « quelconque » entre [] figure chez Smith et n'est pas repris par Marx.

Il n'aurait pas d'intérêt¹ à employer ces ouvriers s'il n'attendait pas de la vente de leur ouvrage quelque chose de plus que ce qu'il fallait pour remplacer ses fonds avancés pour le salaire et il n'aurait pas d'intérêt à employer une grosse somme de fonds plutôt qu'une petite, si ses profits ne gardaient pas quelque proportion avec l'étendue des fonds employés (t. I, p. 97).

Le capitaliste tire donc un gain : primo, des salaires, secundo, des matières premières avancées.

Or quel est le rapport du gain au capital ?

Nous avons déjà observé qu'il était difficile de déterminer quel est le taux moyen des salaires du travail en un lieu et dans un temps déterminés². Mais ceci³ ne peut guère s'obtenir à l'égard des profits de capitaux [...]. Ce profit se ressent, non seulement de chaque variation qui survient dans le prix des marchandises sur lesquelles il commerce, mais encore de la bonne ou mauvaise fortune de ses rivaux et de ses pratiques, et de mille autres accidents auxquels les marchandises sont exposées, soit dans leur transport par terre ou par mer, soit même quand on les tient en magasin. Il varie donc non seulement d'une année à l'autre, mais même d'un jour à l'autre et presque d'heure en heure (SMITH, t. I, pp. 179-180). Mais quoiqu'il soit peut-être impossible de déterminer avec quelque précision quels sont ou quels ont été les profits moyens des capitaux, [...] cependant on peut s'en faire quelque idée d'après l'intérêt de l'argent. Partout où on pourra faire beaucoup de profits par le moyen de l'argent, on donnera communément beaucoup pour avoir la faculté de s'en servir : et on donnera en général moins quand il n'y aura que peu de profits à faire par son moyen (SMITH, t. I, pp. [180]-181). La proportion que le taux ordinaire de l'intérêt [...] doit garder avec le taux ordinaire du profit net varie nécessairement selon que le profit hausse ou baisse. Dans la Grande-Bretagne, on porte au double de l'intérêt ce que les commerçants appellent un profit honnête, modéré, raisonnable. Toutes expressions qui [...] ne signifient autre chose qu'un profit commun et d'usage (SMITH, t. I, p. 198).

1. Souligné par Marx.
2. Chez SMITH : particuliers.
3. Chez SMITH : ceci même.

Marie Sochor

Née en 1975 à Prague.

Vit et travaille à Paris.

Ses films, installations vidéos, performances, dessins et éditions interrogent la réception de l'écrit et plus largement, de la lecture.

Ses éditions sont référencées à la BNF (Réserve des livres rares), à la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou), au Mac/Val, au Centre International de la Poésie de Marseille et au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale suisse à Berne.

Parallèlement à son travail de plasticienne, elle a créé les Éditions du Bas Parleur consacrées aux livres d'artistes et aux multiples et réalise régulièrement des interventions et ateliers sur le livre d'artiste.

<https://mariesocho.com/>

<http://www.lebasparleur.com/>

Sun7

Sun7 est une maison d'édition associative, fondée en 2016 par Marie Glasser, Mattéo Tang et Carine Klonowski. Majoritairement axées sur l'image - que l'on aime autant que l'on malmène - nos publications sont protéiformes et notre ligne éditoriale élastique. Sans préférer un format de publication à un autre, nous sommes mus par une envie d'approcher l'édition comme un médium expérimental, quitte à ce que papier et images se délitent au soleil, ou que l'imprimante prenne feu...

<http://sun7.top/>





Melchior Tersen

« Autodidacte, Melchior TERSEN est avant tout un photographe de terrain. Ce fan de musique métal mais aussi de rap, de cinéma, de manga ou de foot aime s'immerger et se confronter à des univers cash, parfois extrêmes. Il fait ses premières armes à la sortie de concerts ou à des avant-premières de films avec un petit appareil compact qui ne le quitte pas. Des instants pris sur le vif, au milieu de la foule du Hellfest. L'attitude des fans en concert, les looks, les tatouages, tout cela a laissé sa marque sur le travail de cet artiste qui arpente des microcosmes pour mieux en appréhender les fascinations et les codes. D'une sensibilité exacerbée, Melchior TERSEN partage la communion de ses modèles autour d'une même passion, il perçoit leurs exaltations et leurs blessures qui s'expriment dans la spontanéité et l'intensité de ses clichés. »

<http://melchiortersen.com/>

Mathieu Tremblin

Né en 1980 au Mans.

Vit et travaille à Strasbourg

Mathieu Tremblin est un artiste français dont la pratique, seul ou en duo avec Les Frères Ripoulain, se compose d'interventions dans la ville allant du graffiti au détournement de la fonction du mobilier urbain. Ses gestes, entre revendication politique et ironie, questionnent nos systèmes de législation et de représentation de la ville. Ses œuvres ont été notamment exposées à La Criée à Rennes, au centre d'art le Quartier à Quimper, au Printemps de Septembre à Toulouse ou encore lors du Salon de Montrouge. Mathieu Tremblin a effectué ses études en Arts Plastiques à l'Université de Rennes en 1999 et 2006 puis un doctorat à celle de Strasbourg (2014-2017). Ses premières interventions datent de la création des Frères Ripoulain, tandem formé avec David Renault à l'issue de leurs études en arts plastiques en 2006.

Jusqu'en 2008, ils réalisent une quinzaine de peintures murales de grande échelle dans des espaces en friche aux messages parfois poétiques, parfois humoristiques mais souvent politiques (*Sauvons les pots rouges*, 2007). Autour de la notion de « mésusage » liée à la culture du détournement et du *hacking*, ils investissent peu à peu l'espace de la rue par des gestes furtifs comme avec *Taquin* (2010) où ils réorientent le sens des dalles piétonnes. En solo, Mathieu Tremblin s'est fait connaître internationalement avec sa série *Tag Clouds* débutée en 2010 où l'artiste peint par-dessus les graffitis présents sur les murs des villes les mots d'origine. Réécrits avec une typographie claire, les messages désormais lisibles forment alors des « nuages » de mots-clés semblables à ceux que l'on trouve sur internet. Certaines de ses interventions détournent la fonction d'un mobilier urbain répressif comme avec *Brochette de fruits* (2011) où des piques protégeant une caméra de surveillance se voient agrémentées avec humour d'une sélection de fruits. Avec David Renault, leurs œuvres comme *Calderpillar « ZAC Renaudais »* (2013) assument parfois des proportions monumentales. Ici, c'est la figure de Calder qui est invoquée au travers d'un mobile réalisé avec une grue de chantier d'où est suspendu du matériel glané sur un site de construction. Par son mode d'intervention urbaine contextuelle, Mathieu Tremblin renouvelle les codes du street art en lui insufflant une forme d'humour teintée d'activisme politique.

If each
as a space
the
t

If each one
as a space for
the total
to the t

If each one of the 110 618 Rouen citizens uses this paper
as a space for freedom of speech and spreads it in the streets,
the total amount of covered surface will be equivalent
to the total surface of advertising spaces in the city.

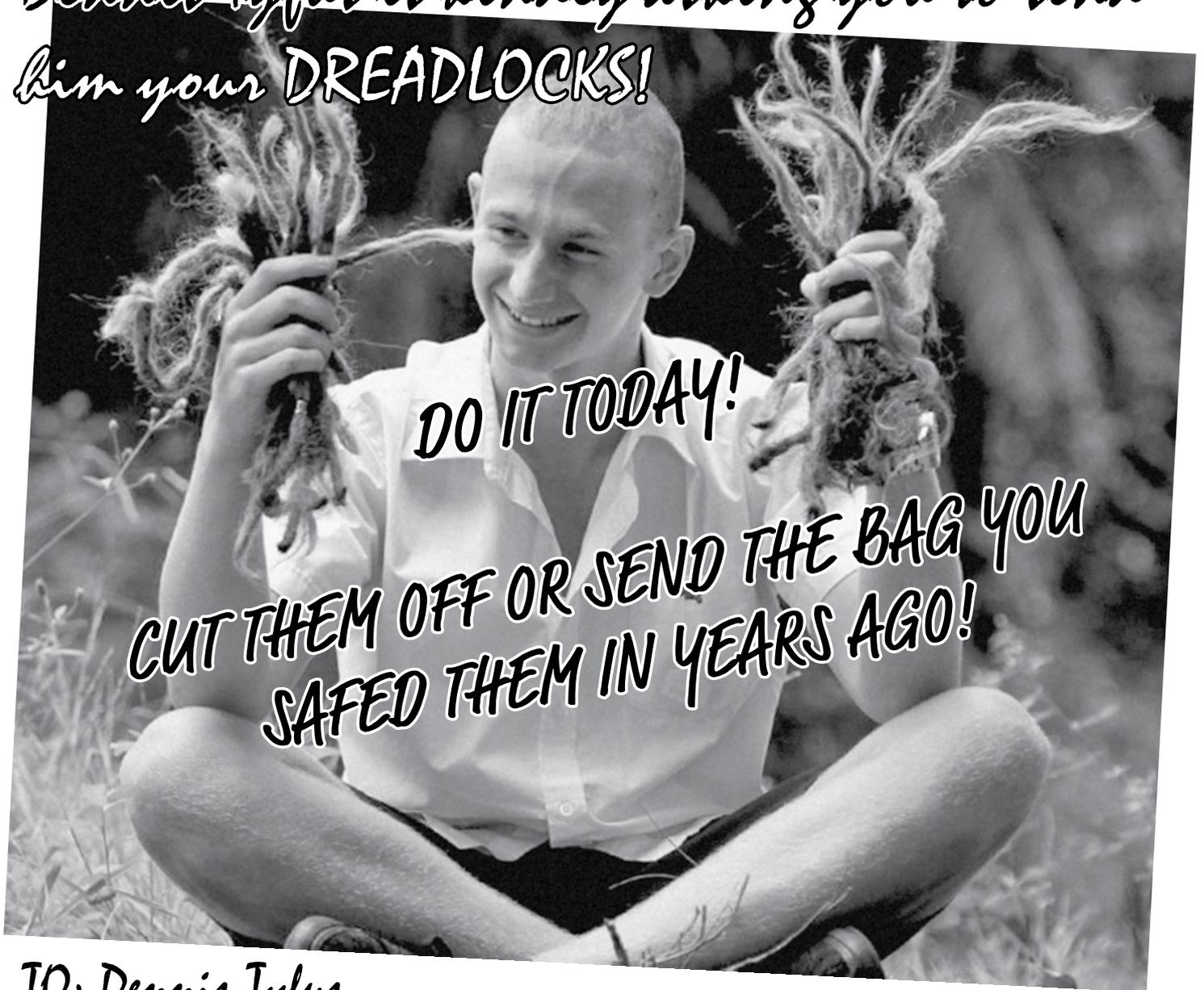
Si chacun des 110 618 ci
feuille comme espace d'expres
la surface totale recouverte
à la surface totale des es

Si chacun des 110 618 citoyens de Rouen utilise cette
feuille comme espace d'expression libre et l'affiche dans la rue,
la surface totale recouverte par ces feuilles sera équivalente
à la surface totale des espaces publicitaires dans la ville.

Dennis Tyfus wants your DREADLOCKS!!



*As it is his favorite material to work with
Dennis Tyfus is kindly asking you to send
him your DREADLOCKS!*



DO IT TODAY!

*CUT THEM OFF OR SEND THE BAG YOU
SAVED THEM IN YEARS AGO!*

*TO: Dennis Tyfus
Wolstraat 31
2000 Antwerp
Belgium*

(this is not a joke)

Dennis Tyfus

Né en 1979 à Anvers.

Denis Tyfus est connu pour une œuvre difficile à catégoriser comprenant : dessin, peinture, installation, vidéo, musique, production de disques vinyle et émissions de radio diffusé sur Radio Centraal, concerts, expositions, performances à l'artist-run space Stadslimiet, Gunther ou Pinkie Bowtie. Il publie et distribue des magazines et des livres, sous son propre label Ultra Eczema.

<http://www.ultraeczema.com/>

Eric Watier

Depuis plus d'une trentaine d'années Eric Watier publie des photocopies, des livres, des affiches, des tracts, des cartes postales, des sites internet, etc.

La forme la plus singulière chez Eric Watier est celle d'un « livre mince » de quatre pages. La première et la quatrième page font office de couverture, avec titre, nom, etc., et les deux pages intérieures contiennent soit une image soit un texte.

En 2006, avec *BLOC* (Zédélé éditions), il reformalise plus de trois cents de ces petits livres sous la forme d'un bloc de feuilles détachables qui sont à la fois un livre et une exposition rétrospective en kit. *BLOC* était aussi un site internet, où ces mêmes livres étaient librement téléchargeables.

Considérant que toute œuvre est un bien public, Eric Watier met à disposition l'ensemble de son travail sur *monotonepress.net* depuis 2011.

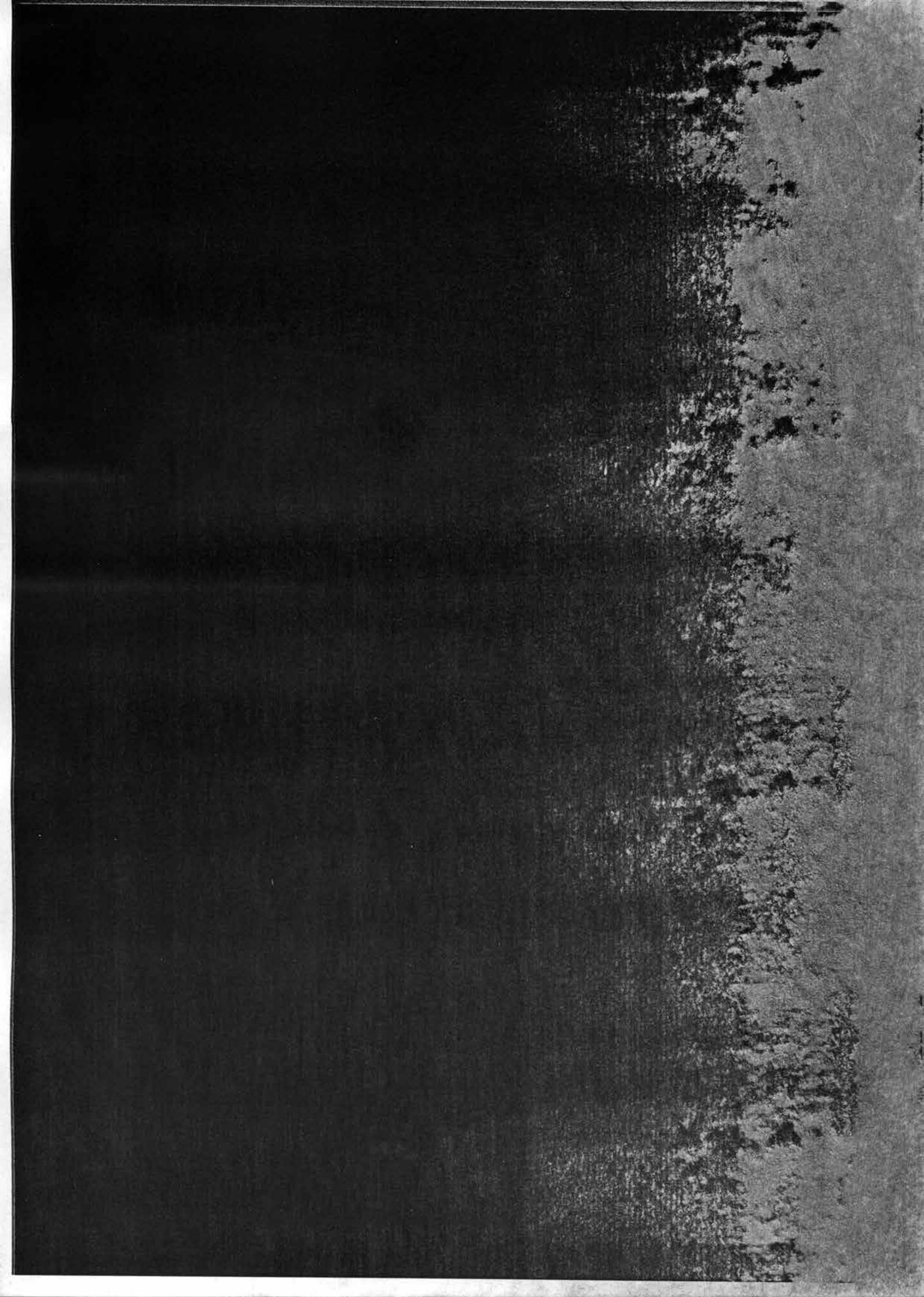
En 2017, il édite *BLOC2* qui reprend toutes ses publications de 2006 à 2015. *BLOC2* sera bientôt téléchargeable sur le site du Frac-Bretagne.

« Depuis 2010, je collectionne les photocopies disponibles dans l'espace public (bureaux de postes, préfectures, gares, CAF, etc.). Le principe est simple, je mets 10 ou 20 centimes dans le photocopieur, j'ouvre le couvercle, j'appuie sur Imprimer et je récupère ma photocopie qui devrait être un monochrome noir. C'est rarement un monochrome parfait. Il y a toujours des irrégularités. La série s'appelle *Public Monotone Prints*.

Pour Copie Machine, je propose à la re-photocopie cinq scans (neutres) de ces photocopies "originales". »

<http://www.ericwatier.info/>

<http://monotonepress.net/>





Huiswerk in Valkenburg (Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie)

Het voorzichtige optreden van Debusmann had natuurlijk in belangrijke mate te maken met de weerstand die op het NSB-hoofdkwartier heerste tegen de *Reichsschule*. Mussert bleef zich verzetten en hij weigerde wervingsadvertenties voor leerlingen op te nemen in *Volk en Vaderland*. De *Reichsschule* was tevreden als er weer een zoon van een prominente NSB-er als leerling kwam en het NSB-hoofdkwartier was net zo tevreden als NSB-ers hun kinderen van de school haalden.

Mussert had bijvoorbeeld zijn Gemachtigde voor de Provincie Overijssel, W. R. Jager, bij zich geroepen om zijn verontrusting te uiten over het feit dat Jager zijn kinderen naar de *Reichsschule* stuurde.²¹

Uit een leerlingenlijst van waarschijnlijk de 2e klas, ze zijn allemaal zo'n twaalf jaar oud, blijkt dat er van de 28 Nederlandse leerlingen maar één wiens vader, een boer, geen NSB-er is en twee vaders zijn lid van de Germaansche SS.

Uit deze lijst blijkt dat de doelstelling van de *Reichsschule*: de sociale status van de ouders heeft geen invloed op de toelating, gehaald is. Er zijn een paar kinderen wier vader portier is, fabrieksarbeider of kelner, maar ook enkelen wier vader arts of leraar is. Kenmerkend voor het milieu waar de kinderen vandaan komen is dat een kwart van de ouders direct voor de Duitsers werkt; bij de *Wehrmacht* of bij de *Waffen-SS*.²²

Van rapporten waaruit het lesprogramma op te maken is zijn maar enkele overgebleven. Van de eerste klas uit 1943, waarin zo'n 35 leerlingen zaten zijn rapporten bewaard gebleven met alle vakken en de cijfers die de leerlingen kregen. Karakteristiek genoeg begint het rapport met de sportonderdelen: *Leichtathletiek, Kampfspiele en Geräteturnen. Geländesport* en *Schiessen* zijn ongevuld gebleven; dat was voor oudere leerlingen. Daarna de vakken

²¹ Brief van Debusmann aan Kemper, 22 nov. 1942. RvO, HSSPF, ds. 258, map 426B.

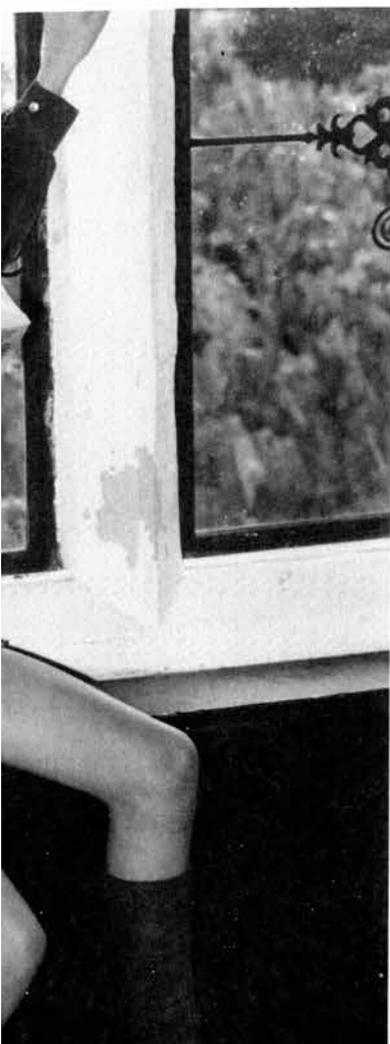
²² 'Erzieherurteile'. RvO, HSSPF, ds. 262, map 433A.

BOY POLITICS is a visual essay by Marc Roig Blesa from WERKER COLLECTIVE that analyses the instrumentalisation of the figure of the boy by different political regimes, family structures, schooling & labour systems, economical and health organisations, religious and cultural institutions.

This research derives from second-hand publications of the WERKER COLLECTIVE's archive. It is constructed from a materialist feminist perspective, which provides a set of theoretical tools that help to analyse how gender and sexuality are misused to oppress and control society at large.

BOY POLITICS is structured through themes such as Art, Education, Family, Fight, Hygiene, Media, Murder, Music, Publishing / Reading, Science, Sexuality, Sports, and Work. For the occasion of Cople Machine some materials from the theme of Reading / Publishing have been selected.

boy politics



2. Boys' Preparatory Schools: A Photographic Essay. Patrick Briston & Dennis Weidner. Apertures Press, Washington, D. C. 1990.



Malsis, 1986



Cumnor House, 1988



Library Notes

To a large extent, the success or failure of a School Library depends on the boys who look after it. Our present team has, in many ways, been as good as any in the past few years. True, they often make more noise trying to keep the "customers" quiet than the customers do, but they take pride in keeping the shelves tidy and in keeping track of books that should have been returned, but somehow have not been.

- Kingsland Grange Magazine, n.d.

Werker Collective

Werker Collective est un projet en collaboration fondé par Marc Roig Blesa et Rogier Delfos à Amsterdam l'année 2009. Marc Roig Blesa est né en 1981 à Madrid. Il vit entre Amsterdam et Barcelone et enseigne à la Gerrit Rietveld Academie à Amsterdam. Rogier Delfos est né en 1981 à Amsterdam où il vit. Il est graphiste. Marc Roig Blesa et Rogier Delfos produisent et éditent depuis 2009 *Werker Magazine*, une publication contextuelle impliquée dans les enjeux sociaux à travers le travail et l' « usage civil et collectif de la photographie » fondée sur l'auto-représentation, l'auto-publication et la critique de l'image. La forme de chaque numéro est conçue en fonction du contexte dans lequel il est destiné à être diffusé.

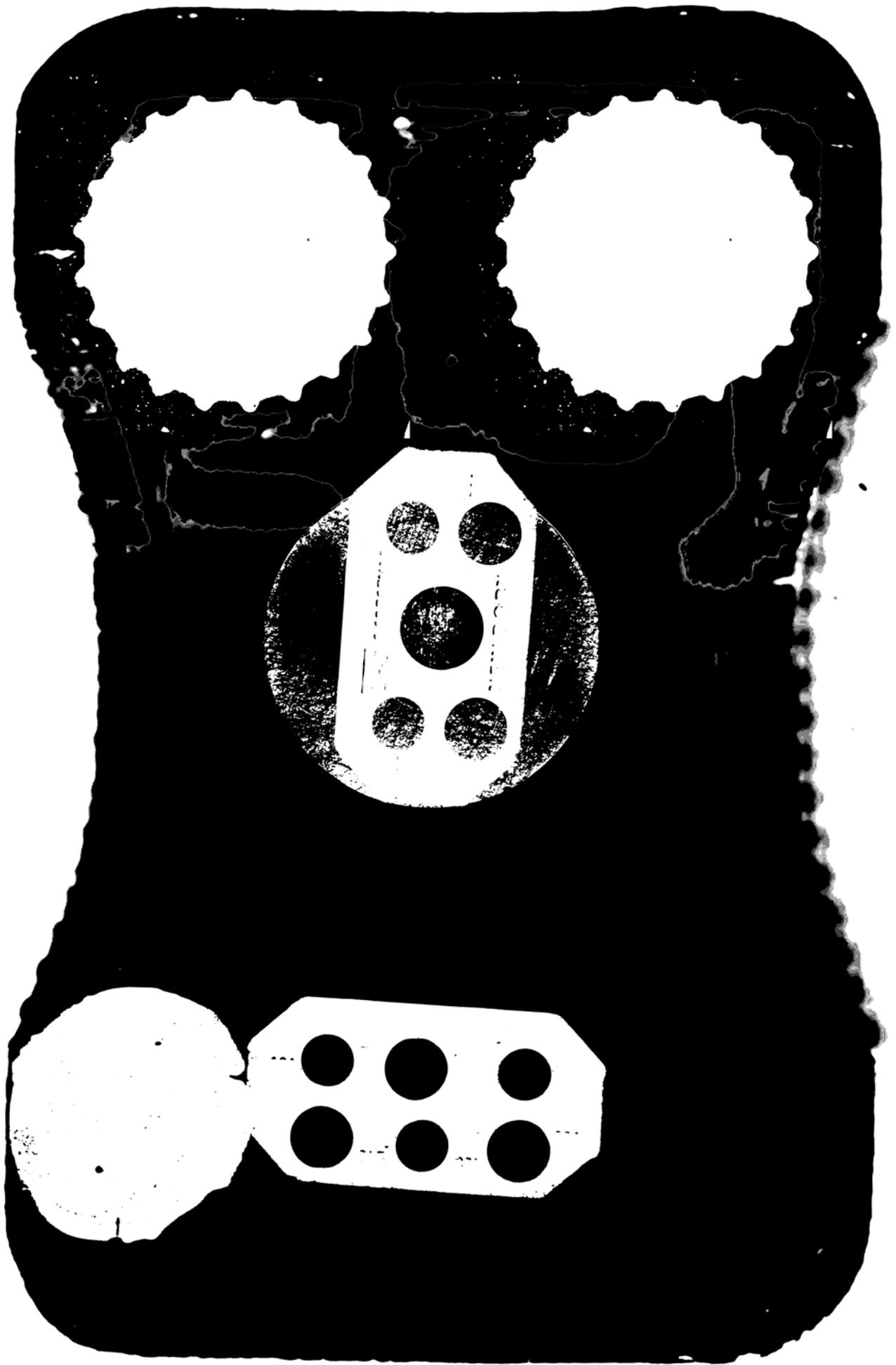
<http://www.werkermagazine.org/>

Nayel Zeaïter

Nayel Zeaïter travaille l'image et l'édition. Il crée en 2011 les éditions Comprendre.

Sous ce nom, il réalise des œuvres didactiques traitant d'histoire et de littérature, en fresque murale comme en livre de poche

<http://www.editions-comprendre.com/>



C'EST MOI

Fabio Zimbres

Né à São Paulo.

Vit et travaille à Porto Alegre.

Illustrateur, dessinateur, artiste visuel. Ses bandes dessinées et illustrations ont été publiées dans des livres et des anthologies dans le monde entier. Certaines de ses bandes dessinées ont été rassemblées dans des livres et il publie également ses propres livres d'artiste et fanzines. Il est représenté par la Galeria Bolsa de Arte à São Paulo et Porto Alegre où il a récemment exposé de nouvelles œuvres.

<http://www.fzimbres.com.br/>

antoine lefebvre editions

Né en 1984 aux Lilas.

Vit et travaille à Paris et New York.

Depuis janvier 2015, antoine lefebvre editions est le nom d'artiste d'Antoine Lefebvre

Antoine Lefebvre est artiste éditeur, chercheur et curateur, toutes ses œuvres sont éditées et son activité d'édition est son œuvre.

Entre 2009 et 2013, il crée La Bibliothèque Fantastique, une œuvre d'édition composée d'une centaine de publications d'artistes créés une quarantaine d'artistes différents.

En septembre 2015 grâce à l'aide d'un mécène américain, il crée ARTZINES, un projet de recherche transmedia, ouvert et libre (open access) sur les fanzines d'artistes.

Depuis 2015, il collabore avec Farah Khelil sur le projet bookworm qui se développe sur différents supports : un livre d'artiste, une vidéo, et une série d'expositions à Sidi Bou Saïd, New York, Paris et en ligne.

<http://www.artzines.info>

<http://www.antoinelefebvre.net>

<http://www.labibliothequefantastique.net>

La photocopie comme agent de transformation social.

Par Stephen Willats, 1992

La société s'approprié les technologies qui renforcent son idéologie culturelle et dans le cas des technologies de communication celles qui faciliteront assurément l'externalisation de cette idéologie dans le tissu social. Comme les technologies de communication et la création de la culture sont inextricablement liées à des innovations telles que la photocopie ; la copie instantanée peut être envisagée comme donnant forme à une nouvelle culture. Ainsi le besoin populaire d'expression personnelle, habituellement inhibée et réprimée par les normes et conventions d'une culture autoritaire et dominante, a rapidement conduit à l'appropriation de la technologie photocopique et à la création de nouvelles expressions. Ainsi, l'expression sociale sous-jacente, mais cachée au sein de la société, a poussé le processus photocopique à quitter ses fonctions bureaucratiques pour s'organiser en de nouvelles formes culturelles, dans lesquelles l'encodage inhérent au processus photocopique lui-même devenait un langage. Ainsi, les résultats de l'encodage d'œuvres d'art originales par photocopie sont désormais associés à des expressions qui sont en aliénation, voire en

opposition, à une culture dominante marquée par un déterminisme autoritaire. Cette culture dominante se manifeste par le professionnalisme et le langage qui lui est associé au travers des images haute résolution, mais également par la conscience d'une dépendance à des ressources inaccessibles et à une qualité irréalisable, ce qui a un impact psychologiquement négatif et inhibant sur la créativité auto-organisée.

Non seulement l'avènement de la photocopie est synonyme d'une technologie disponible, bon marché et permettant une expression sans limite, mais elle implique aussi la spontanéité, et la potentialité d'être un agent d'interaction et d'auto-organisation au sein de réseaux sociaux, ainsi qu'une réponse au changement. Le rôle social et auto-organisateur de la copie instantanée a certainement joué un rôle dans la création des premiers Fanzines Punk à Londres au milieu des années 1970. Dans la mesure où ces Fanzines étaient non seulement un rejet de la culture professionnelle dominante et une déclaration : *Do It Yourself* (Fait le toi-même). Mais de manière plus importante, le processus d'encodage par la photocopie a été utilisé pour créer un code dans le langage qui cimenterait les liaisons interpersonnelles dans ce «groupe» et rendait alors visible l'opposition de ses membres aux valeurs de la culture dominante.

Laura Morsch-Kihn

Vit et travaille à Arles et Marseille.

Laura Morsch-Kihn est curatrice indépendante et artiste éditrice. L'esthétique de la périphérie, des sous-culture, le travail, l'interaction, la précarité et les démarches contextuelles font partie de ses champs d'investigation.

Après avoir été chargée des expositions et des événements pour la galerie du jour agnès b. (2007-2014), elle mène différents projets artistiques et curatoriaux autour de l'édition alternative: Le nouvel esprit du vandalisme (2014-), Printing on fire (co-fondatrice 2015-) et édition précaire (2017-). Depuis 2015, elle est co-directrice artistique du projet REBEL REBEL: FANZINE ART & CULTURE qu'elle a fondé avec le Fonds Régional d'Art Contemporain PACA de Marseille. En 2016, elle co-fonde l'organisation artistique et culturelle sans but lucratif OVNI (2016-).

Ses actions curatoriales incluent, également, les expositions de Pat McCarthy, "Brick by brick" (FRAC PACA, Marseille, 2016), Saeio, "Phases" (FRAC PACA, Marseille, 2016), "Fields Effects" (OFF - Rencontres d'Arles, 2015), "Seine Saint-Denis style" (Cité des Arts de Montmartre, 2015), SAEIO, "Locus Puta", (T.A.Z de Saint-Ouen, 2014) ... et les programmes "Air Pariétal" (Festival Welcome to caveland ! 2016) et "Le rire, le jeu, la dérision, le rock, la mort ... ou l'esthétique adolescente" (Musée Les Abattoirs, Toulouse, 2015).

<http://www.lenouvelespritduvandalisme.com>

<https://festivalrebelrebel.wordpress.com/>

<https://printingonfire.wordpress.com/>

Un projet curatorial de :

antoine lefebvre editions et Laura Morsch-Kihn
pour le laboratoire de recherche Edith

Avec des interventions in situ de :

AGV, Pat McCarthy, Olivier Nourisson, Aurèle
Orion, JJ Peet, Prioux & Peixoto, Catherine
Schwartz, Marie Sochor

Et les contributions de :

Anonyme, Atelier 17 17, Lisa Anne Auerbach,
Pierre Belouin & François Coadou, Natalia
Bobadilla, Leszek Brogowski & Aurélie Noury,
Camille Carbonaro, Aymeric Chaslerie, Alex
Chevalier, Rodolphe Cobetto-Caravanes,
Sylvain Couzinet-Jacques, Nicolas Daubanes,
Dominique De Beir, Demi Tour De France,
Barbara Denis-Morel, Nil Dinç, Damien Dion,
Sophia Djitli, Nico Dockx, documentation céline
duval, Vanessa Dziuba, Arnaud Elfort, Expo-
serPublier, Ryan Foerster, Anne Valérie Gasc,
Misha Golebska, Mattias Gunnarson, Charlotte
Hubert, Farah Khelil, P. Nicolas Ledoux, Cary
Loren, Laurent Marissal, Ghislain Mollet-Vié-
ville, Antoine Moreau, Omnivorous Persona,
Andrée Ospina, Océane Ragoucy, Julie Redon,
Jean-François Robic, Lucie Rocher, Benjamin
Sabatier, SAEIO, Cédric Schonwald, Catherine
Schwartz, Seitoung, Marie Sochor, Sun7 (Marie
Glasser, Mattéo Tang, Carine Klonowski),
Melchior Tersen, Mathieu Tremblin, Dennis
Tyfus, Eric Watier, Werker, Nayel Zeaiter, Fabio
Zimbres.

Produit avec le concours des étudiants de
l'ESADHaR et en particulier ceux du groupe de
recherche Edith.

Toutes les contributions produites pour Copie
Machine sont sous Licence Art Libre. Vous
pouvez les reproduire, les transformer et les dif-
fuser selon les termes de la Licence Art Libre:
<http://www.artlibre.org>

Publié en novembre 2017, à Rouen et à 100 exem-
plaires par Edith (Esadhar recherche) sous la
direction de Laura Morsch-Kihn (OVNI) et antoine
lefebvre editions.