

Le Copy Art s'éclate

Monique Brunet-Weinmann

Volume 35, Number 142, March 1991

Art et technologies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53721ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1991). Le Copy Art s'éclate. *Vie des arts*, 35(142), 16–22.

Le copy art

S'ÉCLATE

Monique Brunet-Weinmann

Dans la communication qu'il prononça à l'inauguration du Musée international d'électrographie, Klaus

occultant ainsi deux faits historiques, l'un concomitant comme il arrive souvent dans la généalogie d'un brevet, l'autre doué d'une dérangeante antériorité.

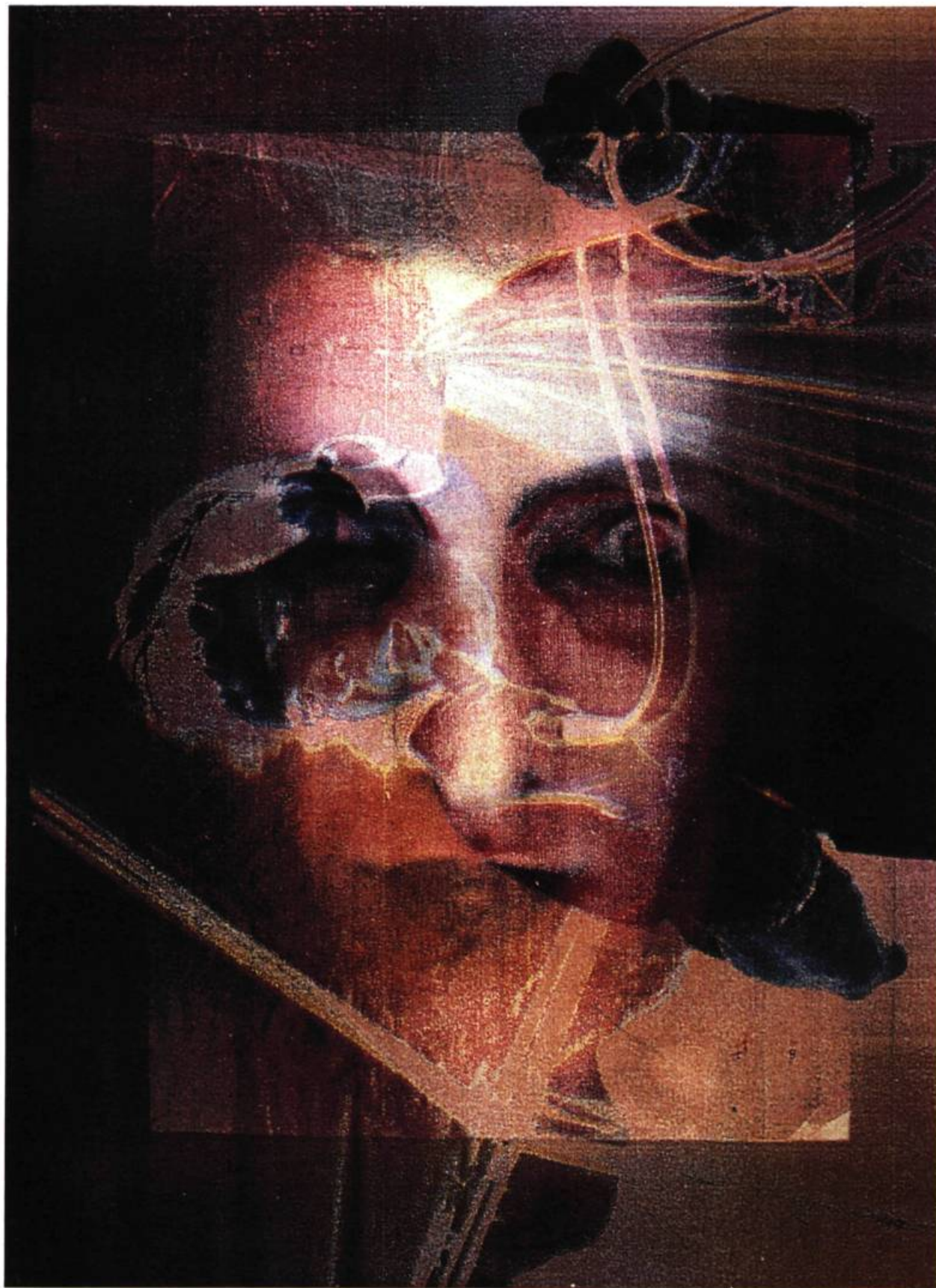
La chimiste Edith Weyde, d'Agfa, qui avait le double handicap d'être une «inventrice» et d'être allemande à la veille de la guerre, créa, en 1938, le procédé connu sous l'abréviation DTR pour «Diffusion-transfer-reversal», ancêtre des polaroids. Six ans plus tôt, le 11 juin



Jacques Charbonneau
Qui provoque l'autre?
1990.
Électro/info/
vidéographie;
81,3 x 101,6 cm.

Urbons fit un magistral parcours de l'apparition des machines, en même temps qu'un cours sur leurs caractéristiques techniques, partant sur leurs potentialités esthétiques propres. Sans aucunement minimiser le rôle joué par les États-Unis dans la fabrication, la diffusion des photocopieurs et surtout leur utilisation détournée à des fins artistiques, il rappela des faits qu'on a tendance à «oublier» sur ce continent, l'information disponible passant le plus souvent par le canal de la compagnie Xerox, qui exerça pendant longtemps un quasi monopole¹. C'est ainsi qu'on fit de Chester F. Carlson l'inventeur légendaire, en 1938, de «l'électrophotographie», ancêtre de la xérogaphie,

1932, le Belge Marcel Demeulenaere enregistrait son «Procédé de photographie sans développement», Klaus Urbons dit que «Carlson, who was a physicist and patent attorney must have known about Demeulenaere's work». Le photocopieur, qui facilite tellement l'appropriation des sources, serait-il lui-même né, en quelque sorte, d'un détournement de paternité? Quoi qu'il en soit, une invention n'est rien, brevetée ou non, sans un fabricant qui la commercialise. La supériorité de Carlson réside précisément dans son association avec Haloid, petite compagnie d'appareils photographiques, qui annonce la xérogaphie dès 1948 et produit sa première machine viable en 1959.



Jacques Charbonneau
Anthropie, 1988.
Électro/info/vidéographie; 21,6 x 28 cm.

Chester Carlson meurt en 1968, l'année des révolutions qui renversent le principe de consommation en principe de consommation, selon l'économie générale définie par Georges Bataille². C'est précisément l'année de la mise en marché du premier photocopieur-couleur, le Color-in-Color de la compagnie 3M à Saint-Paul, Minnesota, qui prédispose au renversement de la consommation bureautique en consuma-

de reconnaissance institutionnelle et par l'éclatement de son entité. Ni la copigraphie comme produit artistique du photocopieur, ni sa technique de production (originellement par reproduction) ne sont aujourd'hui ce qu'elles étaient il y a seulement trois ans. C'est ce changement de statut, et cet état présent d'un médium artistique désormais investi par l'intelligence artificielle, symbiotiquement connecté à l'or-



Marvin Gasoi

tion artistique. «For the early copier art, it has been a decisive break-through. The 3M was only available in Northern America and so a lot of american and canadian artists adopted the tool to become a part of their palette.» Cette limitation du marché, soulignée par Klaus Urbons, explique peut-être que nombre d'excellents copy artistes allemands tels Jürgen Kierspel et Boris Nieslony sont restés attachés aux copigraphies en noir et blanc. Elle implique aussi, ipso facto, que les artistes des USA et du Canada ont joué un rôle capital dans le développement du *copy art*³. Dès le début des années soixante-dix, le public nord-américain entre en contact avec les premières expositions, encore marginales.

La copigraphie à l'âge des musées

Après quelque vingt ans d'existence et de développement international, le *Copy art* entre dans sa phase adulte, caractérisée tout à la fois par une amorce

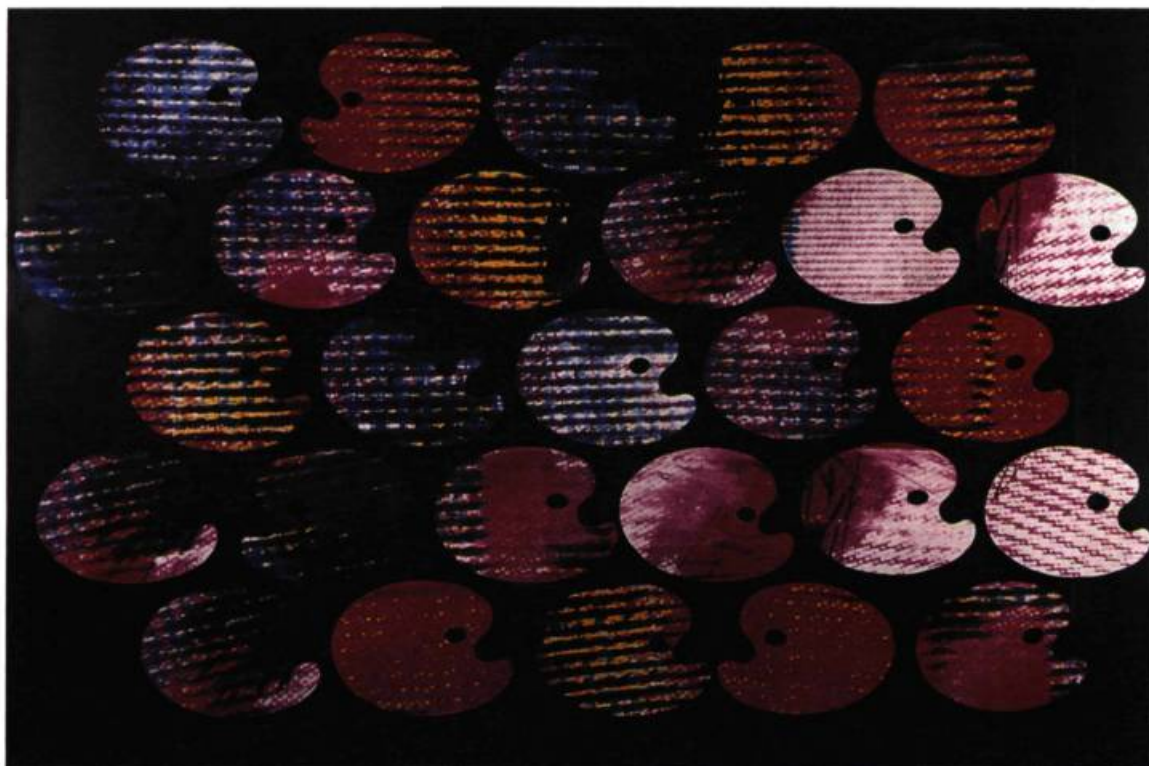
dinateur et à la vidéo, que je voudrais ici fixer provisoirement.

D'art mineur parmi les mineurs, le *Copy art* a acquis sa majorité par quelques expositions majeures, dont à Montréal *Medium: Photocopie* (10 novembre-11 décembre 1987). Autant que leur qualité d'œuvres originales *uniques* (qui renverse le concept même de copie tout en affichant son médium), le lieu d'exposition conférait le statut d'art aux copigraphies canadiennes et allemandes sélectionnées par Georg Mühleck. Plutôt que d'être réparties dans plusieurs ateliers, toutes les œuvres étaient présentées *ensemble* au Centre Saidye Bronfman. L'installation y était extrêmement soignée et impressionnante, accompagnée d'un livre d'art trilingue qui faisait office de catalogue⁴. Cette exposition a joué ici un rôle similaire – toutes proportions gardées – à celui que joua pour la photographie l'exposition de mai 1859

à Paris, au Palais des Champs-Élysées: reconnaissance du statut artistique d'un médium technologique par occupation spatiale et production d'une théorie. On verra plus loin qu'elle a marqué un tournant capital dans l'existence de Centre Copie Art, pour son image et son expansion.

L'année suivante des expositions internationales ont célébré le cinquantième anniversaire de la première élec-

artistes constituent désormais le noyau de la collection permanente du Museo Internacional de Electrografia, inauguré le 7 mai 1990 à Cuenca. Il est fascinant de constater qu'une des plus anciennes universités d'Espagne abrite, promeut et enseigne une des formes les plus récentes de l'art technologique. La collection et les archives sont conservées dans un ancien couvent des Carmélites du XVIII^e siècle magnifique-



Philippe Boissonnet
Electronic palette, 1990.

Bois, photocopies couleur et peinture noire; 2 x 170 x 250 cm.

trophotographie produite par Chester Carlson, cette datation devenu célèbre: «10-22-38 Astoria». À Bâle, *Copy Art*, 50 Jahre Xerografie, Fotokopie in der Kunst occupait en juillet le Palazzo Liestal. En Espagne, prenait place à Valence, en octobre 1988, la deuxième Biennale d'Électrographie qui a bien du mal malgré son nom à se produire selon un rythme biennuel. Inaugurée à Barcelone en 1985, elle est reportée en 1991. Sur les deux volumes prévus pour le catalogue 1988, seul le premier est édité deux ans plus tard, annoncé comme «un guide à l'intention du public et de la presse»⁵. Le second devait répertorier les œuvres et les artistes sélectionnés. La priorité est mise sur sa publication avant toute organisation d'une nouvelle exposition.

Par définition originales et uniques, les «électrographies» envoyées aux deux biennales par quelques six cents

ment restauré. L'Université pourvoit en archivistes le centre de documentation, d'autant mieux que le directeur du Musée, José Ramon Alcalá, a co-signé, avec Fernando Canales⁶, des Séminaires d'Électrographie (1987), d'après les cours dispensés à l'Université polytechnique de Valence. Des artistes et de jeunes chercheurs sont ainsi préparés à étudier le médium et ses développements futurs.

Ainsi, le *Copy art* est d'ores et déjà doté d'au moins deux musées. Le Museum für Fotokopie créé par Klaus Urbons, inauguré le 29 mars 1985 à Mülheim, dans la Ruhr, rassemble une étonnante collection de 180 photocopies représentant tous les systèmes développés, depuis les plus anciens. Sa vocation est de conservation, non d'utilisation des machines, qui d'ailleurs sont souvent hors d'usage. Il est appelé à s'intégrer à un futur Musée des

nouveaux médias dont on a annoncé la création.

Si cette double entreprise de conservation s'avère éminemment nécessaire, celle du Museo de Electrografia présente cependant quelques risques. Risque d'hypertrophie, d'engorgement par les œuvres et documents reçus, qui déjà pose un problème; risque, en la «muséifiant», de figer dans des catégories hâtivement définies et très vite obsolètes une forme de création qui éclate dans la mouvance des images



Jacques Charbonneau
La liberté, 1989.
Électro/info/vidéographie; 21,6 x 28 cm.

de synthèse et des techniques électroniques en pleine expansion. Les lieux de recherche, d'expérimentation et de production, ateliers, centres d'initiation et de pratique qui mettent machines et techniciens à la disposition des artistes sont à ce stade-ci d'une importance primordiale. Ils jouent, pour peu qu'on les associe à des instances de réflexion théorique, sémi-

naires, colloques ou panels réguliers, le rôle des laboratoires de recherche fondamentale.

La «recherche fondamentale» au Centre Copie Art de Montréal

C'est ce rôle que le Centre Copie Art est appelé à jouer. S'il est vrai, comme l'affirme Christian Rigal, que «there is no electrographic art center of any international stature left open in the United States»⁷, il en reste un au Canada, à Montréal, qui existe depuis 1982 et qui est régulièrement fréquenté par des artistes étrangers, allemands surtout depuis la réunion canado-allemande de 1987. *Médium: Photocopie* a marqué un tournant dans l'histoire du Centre. Le soir du vernissage, la machine Sharp CX5000 qu'il venait d'acquérir faisait une apparition remarquée avec une performance d'une heure et demie intitulée *Mémoire pour Modèle*⁸. Georg Mühleck explique le procédé mis au point avec Jacques Charbonneau, le directeur du Centre: «On avait enlevé la plaque-couvercle d'un photocopieur dans lequel aucun document original n'était inséré. Cependant, une simple pression sur le bouton «copie» déclenchait l'impression de 66 différentes présentations en couleurs»⁹, images spécifiques gardées «en mémoire» par

le ruban encreur d'une imprimante digitale. Ils ont élaboré de même le «procédé d'impression-pirate», à l'origine de leur participation à plusieurs expositions importantes.

Enantiotropia, par Charbonneau fut montrée à l'Institut Goethe de New York et au Festival des arts électroniques de Rennes, à côté d'une étonnante dé/construction copigraphique du théâtre de la cité bretonne. Sa *Liberté*, adaptée du tableau de Delacroix en variations multipliées, a constitué le motif de l'installation à *Images du Futur* 1989. Le thème en était une interprétation de la Rébellion des Patriotes de 1837-38. Les soulèvements populaires du Canada français s'y mêlent à ceux des Parisiens de 1830 pour aboutir à une immense fresque de 4m x 7m, télescopage épique qui est en soi un commentaire historique. Alors qu'il travaille à substituer au visage de Gavroche celui d'Émile Nelligan, le regard du poète obsède l'artiste. Il consacre des centaines d'heures à l'explorer au laser, le manipuler digitalement, pour en tirer dix-huit portraits exposés au Centre national des arts d'Ottawa durant les représentations de l'opéra de Michel Tremblay et André Gagnon.

Ce travail de fusion critique des documents est encore plus élaboré dans l'installation suivante qui juxtapose crise d'octobre 1970 et crise autochtone de 1990¹⁰. Jacques Charbonneau la décrit ainsi: «D'une crise à l'autre évoque la crise d'octobre en 135 images d'archives provenant de sources multiples. Les documents visuels choisis sont digitalisés par ordinateur puis retravaillés à l'aide de procédés électro-info-vidéographiques. Le support métallique des transparences ainsi obtenues renforce le poids de la présence militaire et mitraille l'observateur d'une mosaïque d'images chocs. Un montage vidéo recrée, en quelques minutes, le climat des soixante jours de tension et de confusion de la récente crise autochtone»¹¹. Le mixage technique en soi est signifiant: il dénonce la surmédiatisation des événements qui résulte en une désinformation aliénante sous prétexte d'information. «La violence est en puissance dans le vide de l'écran, écrit Jean Baudrillard, par le trou qu'il ouvre dans l'univers mental». Le support métallique joue ici un rôle sémiotiquement nécessaire, moins esthétisant que dans les compositions de Rauschenberg qui en font usage. L'installation répétitive était cadrée dans des boîtes de plexiglas simulant les cases invisibles et étanches qui programment notre univers réflexif et encadrent nos perceptions. Le «hors-

foyer», dû à la digitalisation de l'image, jette un flou sur les faits historiques, le doute sur «la» vérité, et les relativise par ses mises en relation.

Œuvre forte, on le voit. Cette adéquation polysémique du fond et de la forme exploite la spécificité des médias utilisés, ou plus exactement les potentialités de leur mixage. De copigraphe «pur» qu'il était jusqu'en 1987, Jacques Charbonneau est en quelque sorte devenu un «puriste de l'impureté» électrographique. C'est en ce sens que le terme générique d'«électrographie» peut aujourd'hui prendre le relais pour désigner la copigraphie qui intègre dans son processus de création les procédés électroniques, et pas seulement le photocopieur électrique.

Il en va de même pour Georg Mühleck. Chez lui, le procédé d'impression-pirate a pris des proportions démesurées. À la fin de l'été 1989, l'atelier était envahi par une montagne magique de rubans encreurs polychromes, dont il tira plus de 5000 copigraphies mises en banque sur les disquettes de l'Amiga 2000. Les quelques centaines sélectionnées, juxtaposées avec la minutie qui le caractérise, composent d'immenses murales à la Galerie Rahmel, de Cologne, en mars 1990. Sous cette forme qui rappelle la mosaïque, le *Copy art* atteint une dimension monumentale qui transcende le format-feuille du document original. Cette même intention l'amène à réaliser parallèlement de grands cibachromes (168 x 127cm) de copies thermo-digitales, d'une rare intensité de couleurs et de lumière, à partir d'objets métalliques réfléchissants. Il poursuit ainsi la démarche entreprise avec les *Réflecteurs*¹², mais en passant d'une décomposition abstraite du spectre lumineux à des images qui magnifient les petits objets de pacotille qui en sont la source: jouets, bibelots, souvenirs. Ces *Processing Copies* limitées en nombre par le coût de production, ont été montrées au Western Front de Vancouver, à l'automne 1989 (avec des œuvres de Kierspel, Nieslony, Stirnemann et Daar McNab).

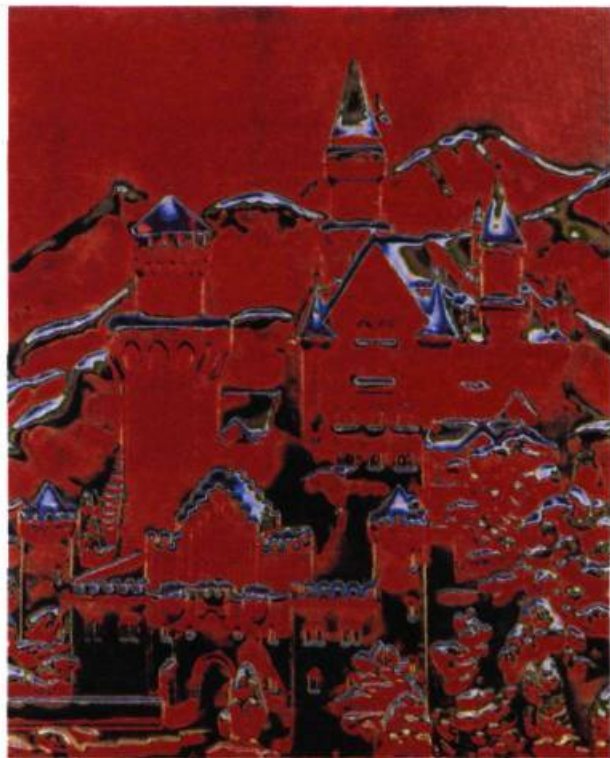
Dissémination de la praxis électronique

Il va sans dire que ces procédés de synthèse présupposent l'équipement de pointe dont s'est doté le Centre Copie Art. Depuis l'entrée de la Sharp CX5000, la «palette électronique» ne cesse de s'y perfectionner au gré de l'expansion de la gamme des machines: Sharp 9300SF, Canon NP400 et Canon laser pour le noir et blanc; deux Canon laser couleur; télécopieur Xerox 7020, presse à trans-

fert, équipements pour le laminage, le montage vidéo, le traitement de l'image par ordinateur Amiga 2000, etc. On conçoit qu'une solide assistance technique soit indispensable.

Palette électronique, tel est le titre d'une œuvre récente de Philippe Boissonnet qui donne forme concrète à la métaphore. Matériellement, il procède par repiquage d'un détail d'une image d'ordinateur modifiée au pastel, photocopié et agrandi sur la Canon laser. Des fragments sélectionnés sont montés sur du contreplaqué découpé en formes de palette de peintre, appliquées sur un fond noir. De façon similaire, il avait intitulé *Palette copigraphique* une œuvre exposée au Centre Copie Art en 1989. Le «matériel d'artiste» était disposé dans la vitrine, introduction préalable à la «peinture» copigraphique de grand format (260 x 160 cm) exposée au mur, détail, morceau choisi d'un nu féminin de la série *Fauxportrait*. Il joue des mêmes motifs avec l'holographie. Les *Incorporations* présentées à la Galerie Lavalin illustraient sa double orientation. Fasciné par les multiples faces et facettes du simulacre et de la simulation, Philippe Boissonnet excelle dans l'appropriation des sources, et se plaît à évoluer dans l'ombre du «doute originel» et le clair-obscur du faux-semblant, que ses manipulations technologiques n'ont pas encore épuisés¹³.

En 1987, dans le sillage de *Médium: Photocopie*, Philippe Boissonnet organise au Centre Copie Art un programme d'ateliers qui permet l'initiation d'artistes professionnels venus d'autres disciplines. Beaucoup depuis lors intègrent la photocopie à leur processus de création et, professeurs, ils initient à leur tour les étudiants à l'université. On a vu les résultats fructueux d'une telle «recherche appliquée» aux dernières expositions de Pierre Ayot, Pierre Leblanc, Serge Lemoyne, dans ses «hommages» à la Peinture antérieure, Peter Krausz, dans la série des grands dessins sur collage de 1989. À cause du métissage de techniques mixtes souvent non identifiées, l'intervention du photocopieur n'est décelable que par un œil exercé. Utilisée pour sa com-



Georg Mühleck
Princess, 1989.
Cibachrome de copie thermo-digitale;
168 x 127 cm. (Photo Dieterich & D.)

modité, elle n'en ajoute pas moins à l'œuvre, quand on la débusque, un surplus de signification, un surplus d'être.

Les compositions qui mettent la culture en question, qui la soumettent à la question et la mettent à mal de propos délibéré, se prêtent particulièrement bien à l'intégration de la photo-copie. C'était tout le sens des œuvres récentes de Pierre Ayot (Galerie Graff, 5 – 31 octobre 1989), jugées déconcertantes et trop vite réduites à leur bricolage ludique et illusionniste. Les monuments, colonnes, sculpto-peintures, cariatides d'Ayot supportaient une culture et une histoire de l'art en dé/composition. Projections-reflets d'un désir de savoir qui se manifeste en creux et par dérision, elles constituaient une ex-position de soi, «*sincèrement vôtre*», une confiance outrée par pudeur (*Das Selbstportrait*) en même temps qu'une magistrale liquidation des tics postmodernes: copie, citation, histoire, mixage, colonne, faux, simulacre, trompe-l'œil, etc... De loin, à mon avis, la meilleure production d'Ayot. L'histoire de l'art est une construction, une vue de l'esprit: en la décomposant littéralement, page à page et lettre après lettre, Rose-Marie Goulet interrogeait l'avenir de la culture occidentale à *Visions '90*, à partir de ce qu'il en reste quand on a tout oublié. Un amoncellement informe de papier, de textes photocopiés, et un fleuve d'encre noire d'imprimerie, le tout très polluant. C'est le point zéro de la culture.

Words, words, words... Aux mots imprimés s'ajoutent les paroles, le «bruissement de la langue», discours colloques, symposiums. À Groningen, aux Pays-Bas, le SISEA (Second International Symposium on Electronic Art) a rassemblé, du 12 au 17 novembre 1990, un prestigieux florilège interartiel. Il était aussi l'occasion d'une exposition où les copy artistes montréalais se sont manifestés (curieusement, les Québécois étaient au contraire absents de la section électrographique de la Biennale de Sao Paulo 1989, pas invités): Mühleck et Boissonnet, Charbonneau et son image emblématique d'une séquence d'actualités télévisées qui fit le tour du monde (*Warriors*, été 1990), mais aussi Marvin Gasoi et Sylvie Readman, plus connus comme photo-

graphes. À Hagen en mai 1991 a lieu une exposition internationale organisée conjointement par le Museum für Fotokopie et le Karl Ernst Osthaus-Museum, intitulée: *Electrography '91 – Analogue and Digital Pictures*. Elle fera le lien entre l'art de pointe créé par copieur, fax et ordinateur, et l'époque antérieure des photocopieurs «historiques» (dont la collection sera exposée), dans un effort pour intégrer le *Copy Art*, sans le renier, dans le continuum «in progress» de l'art électronique.

Au moment même où, sa «majorité» atteinte, le *Copy art* risquait de voir sa libre consommation de la «part maudite»

récupérée par la consommation institutionnelle (musées, universités, compagnies, biennales, etc.), il échappe aux dé/finitions, il essaime parmi la jeune génération, il joue dans les interstices et le mixage des techniques électroniques, il remet en cause, en s'éclatant, sa spécificité. C'est en ce sens que j'ai écrit, d'un point de vue très positif et pour laisser le champ libre à tout renouvellement: «Je pense que la spécificité de la copigraphie est précisément de n'en avoir pas»¹⁴, ce qui ne se réduit pas à affirmer qu'elle n'en a pas! Je persiste et signe. ■



Pierre Ayot
Sans titre, 1989.

Photocopie, sérigraphie et acrylique
sur bois et papier; 220 x 48 x 16 cm.
(Photo gracieuseté Galerie Graff)

1. La Compagnie émet régulièrement un magazine intitulé *Xerox World*. Elle a créé à l'Université McGill une chaire NSERX-Xerox qui relève du département de chimie.
2. Voir mon analyse du *Copy art* d'après les théories de «la part maudite» et du «potlach» selon Georges Bataille dans «1968-1988: le *Copy art* devenu majeur», catalogue de l'exposition *Copy Art, 50 Jahre Xerografie, Fotokopie in der Kunst*, Juillet 1988, Bâle. Et aussi «Le *Copy art*, entre l'art et la copie», Bulletin de l'AICA, XXIV^e Congrès, Montréal 1990.
3. Il est ridicule de vouloir le nier, comme s'obstine à le faire Christian Rigal dans toutes ses interventions, pour établir à coups de chiffres et de superlatifs «la prépondérance de l'Europe», et conséquemment la pré-éminence de son rôle tant à Paris qu'en Espagne. Il est également regrettable que sa «démonstration» occulte toute référence précise aux écrits des «ill-advised critics» qu'il condamne ainsi sans donner de preuves, sans même donner leurs noms. Il les dévoilera dans un «forthcoming book» annoncé depuis des années «which will be the reference work on electrography» (sic). Je cite ici son introduction au catalogue de la 2^{ème} Biennial Internacional Electrografia y Copy Art, Valencia.
4. Pour rendre à César ce qui lui revient, précisons que Georg Mühleck a été le conservateur de l'exposition et l'éditeur du livre. J'ai proposé et coordonné l'exposition au Centre Saidye Bronfman et rédigé le texte intitulé: «L'œuvre d'art à l'ère de sa production électrophotographique». Ni l'exposition ni le livre n'auraient été possibles sans l'aide financière et technique de l'Institut Goethe et du Centre Copie Art.
5. «Guide» malheureusement incomplet et partial, voir note 3.
6. Les deux artistes signent conjointement «Alcalá-canales» d'immenses et somptueuses fresques et tableaux électrographiques.
7. Op. cit.
8. Le titre est un retournement sémantique de l'œuvre exposée de Dominique Blain: *Model for Memory*.
9. Georg Mühleck, «The ribbon memory and pirate art process», *Cahiers* no 38, été 1988, p. 5.
10. SAW Centre d'artistes contemporains, Ottawa, 3 octobre – 8 novembre 1990. Conservatrice invitée, Marie-Jeanne Musiol.
11. Dans SAW News, octobre-novembre 1990.
12. Voir «Réflexion sur la face cachée», *Vie des Arts* no 127, été 1987.
13. Voir «Philippe Boissonnet: le métissage est le message», *Vie des Arts* no 123, été 1986.
14. *Medium: Photocopie*, p. 34. Je renvoie le lecteur à la conclusion, p. 126, qui prévoyait cet éclatement jouissif du *Copy art*.