

PHOTOCOPIES

Didier Lemarchand 1991

photocopieur

De 1988 jusqu'en 1992, ma production s'est faite essentiellement avec cette machine.

Je suis venu à la photo-copie par le biais de la photo-graphie. Le tirage en noir et blanc et le Polaroid, que je pratiquais alors, m'imposaient certaines limites. L'un avait des étapes techniques trop nombreuses et trop étalées dans le temps, l'autre un format trop réduit. La photocopie m'a permis de travailler de la même façon à partir du réel et de sa mise à distance, tout en me procurant une certaine spontanéité, cela dans des formats illimités et sur des supports plus variés. Avec la photo-copie je me suis retrouvé devant un territoire encore vierge, plaisir de l'expérimentation que devait être celle des pionniers de la photographie.

Les travaux créés durant cette période :

- se présentent sous la forme de panneaux transparents de 2 à 3 m2 composés par l'assemblage de films transparents A3 avec ruban adhésif noir, blanc ou transparent.
- ont été réalisés d'un bout à l'autre du processus à l'aide d'un photocopieur selon 6 étapes :
 - une première matière à travailler était obtenue par des jeux de lumière sur la vitre du photocopieur ou par simple photocopie d'éléments réels (poils, fibres, poudres, etc.) disposés sur la vitre avec une gestuelle relativement aléatoire.
 - les photocopies ainsi obtenues étaient découpées selon une grille en multiples petits modules (environ 2,5 x 4 cm).
 - ces petits modules étaient brassés et me servaient à composer des «images».
 - chaque module était agrandi plusieurs fois de suite jusqu'à l'obtention de son format définitif (environ A3).
 - le module final était photocopié une dernière fois (tirage définitif) sur film transparent,
 - puis assemblé avec les autres modules à l'aide de toile adhésive.

En 1994, je suis revenu à la photo-copie pour deux séries de travaux de petits formats : Occurrences.

potentialités créatives insoupçonnées de la bureautique

Le photocopieur a été inventé pour obtenir rapidement un double d'un document écrit. Or, on oublie facilement qu'étymologiquement, photocopier signifie copier par la lumière. Ceci fait perdre de vue quatre données essentielles qui sont potentiellement source de créativité :

1. Si l'on peut copier un document en le posant sur une vitre, on doit pouvoir photocopier tout ce qui est susceptible d'être posé sur cette vitre
 - objet bidimensionnel autre que du papier.
 - objet tridimensionnel.
 - objet en mouvement.

A la différence de la photographie, on amène ici le sujet devant l'objectif (la vitre) et on le positionne à l'horizontale devant lui. Appropriation contrainte et questionnante de ce qui sera photocopié : tout n'est pas transportable, tout ne peut pas être couché sur un plan, qu'est-ce qui va être photocopiable et comment faire pour ce qui, a priori, ne l'est pas ?

2. Une copie n'est jamais un double parfait, ce n'est pas l'exacte réplique et ce n'est pas non plus un succédané de l'original ; c'est autre chose : la relation réciproque qu'entretient ce qui est reproduit avec ce qui le reproduit induit un questionnement sur le réel.

D'un seul sujet peuvent être créés des doubles variés par générations successives ou par affiliations diverses, le double n'est pas forcément unique et direct : problème de l'unicité et de l'unité.

3. Le principe technique de la photocopie est simple : une source lumineuse mobile envoie un rayonnement sur un objet. Ce rayonnement est plus ou moins réfléchi selon les surfaces qu'il rencontre; il est ensuite analysé et traduit en charges

électrostatiques différentes sur un rouleau qui retiendra plus ou moins d'encre en poudre. Cette encre est déposée sur une feuille à laquelle elle adhère définitivement par cuisson. On peut facilement envisager les possibilités offertes par un tel procédé pour en dépasser la finalité première :

- quelque chose peut s'interposer dans le trajet de la lumière entre sa source et l'objet photocopié.
 - la poudre peut ne pas être cuite et peut alors être déplacée et cuite ultérieurement.
 - l'encre cuite se dilue avec certains solvants : on peut la liquéfier, l'enlever, la transférer sur un autre support.
4. Le photocopieur de bureau ne peut pas produire des copies au delà du format A3. Pour réaliser des grands travaux, il faut partir d'une matrice de taille réduite, préalablement découpée en morceaux. Ces morceaux agrandis séparément sont réassemblés comme dans un puzzle.
- Plutôt que de subir ce réassemblage, il est plus intéressant d'en jouer : par exemple utiliser le réseau de coupures et le procédé de raccordement comme des éléments constitutifs du travail, ou encore ne pas réassembler (dans le sens d'assembler en retrouvant l'ordre préalable) mais trouver un autre assemblage ; ordre et désordre.
5. Le photocopieur de bureau n'autorise pas des forts taux d'agrandissement. Pour aller au-delà de 160 % il faut opérer par des agrandissements successifs : l'opération cependant ne sera pas neutre : des éléments disparaissent et inversement d'autres surgissent comme sortis des entrailles de la machine.

multiples, 12 travaux, 12 épreuves

Si, inconsciemment, la symbolique du nombre a peut-être joué, plus simplement, 12 est un chiffre qui s'est imposé par nécessité interne dans ma volonté de travailler sur des variations : en deçà de 12 la quantité est insuffisante pour questionner pleinement les ressources d'une matrice et de ses infimes modifications, au delà il est difficile de se renouveler sans se répéter et sans passer à autre chose. 12 est alors la limite de l'accomplissement d'un cycle. C'est aussi un multiple de 2, 3, 4 et 6, nombres qui permettent des correspondances entre sous-séries.

supports souples, transparents, le plus souvent brillants

La souplesse du matériau suggère l'idée que ces œuvres ont été déroulées devant nos yeux, qu'elles seront peut-être par la suite roulées de nouveau et présentées ailleurs. Œuvres-poèmes rappelant les peintures chinoises traditionnelles.

L'œuvre transparente lorsqu'elle est accrochée à un mur, n'y est pas collée. Si elle existe par lui, elle ne fait pas corps avec lui. Leur relation n'est que contingente et limitée dans le temps. Du fait de ce support transparent, le mur est visible ; ainsi elle ne dénie pas le mur mais au contraire elle le désigne et entretient avec lui une relation plus complexe : elle l'interroge, fenêtre qui semble s'ouvrir et qui revient au plan du mur.

La couleur du mur doit être proche du blanc quelle qu'en soit la matière : au gré des présentations la texture illusionniste de l'œuvre dialogue avec celle réelle du mur, chaque œuvre exposée n'existe alors que dans sa manifestation ponctuelle. Sa véritable réalité n'apparaît que dans chacun de ses avatars.

Suspendu dans l'espace, le support se prête sur ses deux flancs, il est investi dans son épaisseur et court-circuite la relation recto-verso.

Suspendue, l'œuvre intercepte la lumière, elle participe de l'espace réel du lieu.

La brillance du support crée des reflets et gêne le spectateur. Celui-ci est contraint de se déplacer pour tenter de mieux voir. Mouvement réel en écho au mouvement suggéré.

La brillance rend tangible le support, l'encre et le rapport tactile qui les unit. L'encre est perçue comme ajoutée au support, elle y adhère mais sans faire corps : adhésion/rejet. Elle reste en surface, ne pénètre pas : épaisseur et profondeur de l'infime