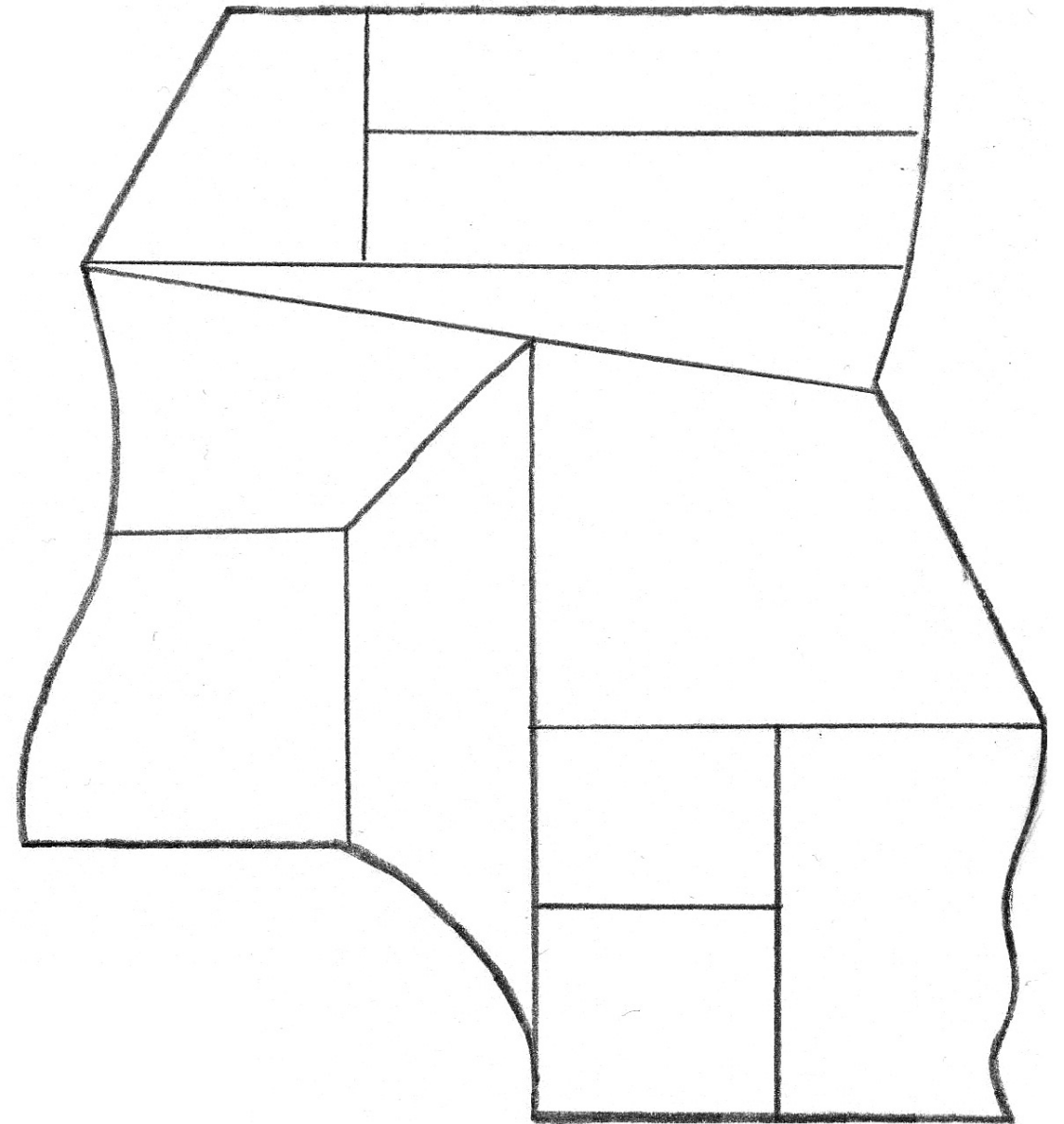


ESPACE IMPRIMÉ



MANON DEMARLES

ESPACE EXPOSÉ



MANON DEMARLES

ESPACE IMPRIMÉ, ESPACE EXPOSÉ

DNSEP DESIGN MENTION ÉDITIONS

2020-2021

ÉSAM CAEN / CHERBOURG

POURQUOI
JE FAIS DES LIVRES ?

8-9

INTROSPECTION

11-23

LES PUBLICATIONS

25-43

CONCLUSION

45-47

ENTRETIENS

49-66

NOTES DE LECTURE

69-71

BIBLIOGRAPHIE

72-74

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

CAHIER ANNEXE

POURQUOI JE FAIS DES LIVRES ?

Je n'y avais jamais réfléchi auparavant. C'est en observant mes références, qui sont principalement des artistes illustrateurs contemporains ayant enrichi ma culture et mon univers graphique, que c'est devenu clair pour moi : je fais des livres, car je fais des images, des illustrations, et ces dessins graphiques ne prennent vie qu'à travers le support du livre, qui leur donne un statut, un lieu pour exister et pour être vus. Créer des éditions était donc inconscient et instinctif dans mon processus de création, avant même le commencement.

Au début, j'ai d'ailleurs cru être condamnée à voir mes productions prendre vie seulement par le biais du livre, sur des formats limités par les techniques de reproduction qui étaient à ma disposition, du A3 au A5, aux différents pliages plus ou moins complexes. Du moins, c'est ce que je pensais avant d'effectuer une année d'étude à l'académie des beaux-art de Varsovie, qui fut un terrain d'expérimentations et de découvertes, culturelles comme techniques. Cette année m'a poussée à sortir de ces formats classiques, pour privilégier des formats plus grands et plus imposants. Ce décloisonnement des images¹ modifia en même temps la composition de mes projets, leurs structures, les techniques utilisées, ainsi que leur présentation. Le livre n'étant plus le moyen le plus intéressant pour montrer ces travaux, de nouvelles questions se sont posées à ce moment : comment rendre visibles ces productions ? Doivent-elles être exposées en tant qu'originaux sur les murs d'une galerie, ou être reproduites sur des supports imprimés et être diffusées comme multiples ?

Je pense que ces deux problématiques sont intimement liées. « J'aime bien assortir mes expositions d'un livre ou d'une publication qui ne soit pas un catalogue, mais une œuvre nouvelle, éditée, en rapport avec les œuvres montrées² » exprime Paul Cox, artiste et graphiste français. C'est cette complémentarité entre œuvre exposée et éditée qui m'intéresse, chacune proposant une expérience différente d'appréhension de ces œuvres, physique comme sociale.

Historiquement, dans les années soixante puis soixante-dix, le support du livre fut exploité par les artistes du mouvement

Fluxus comme un espace alternatif d'exposition³, explique Kate Linker, critique d'art. L'espace imprimé du livre participait à rendre visible les travaux des artistes pour un public plus large et décentralisé. Geste politique, ces publications, souvent auto-éditées, permettaient d'éviter les lieux d'expositions des institutions culturelles établies. Cette période fut majeure dans le développement de l'édition telle que nous la connaissons aujourd'hui. En effet, certaines librairies et maisons d'édition spécialisées sont apparues pendant ces années, ainsi que les salons et autres réseaux d'artistes internationaux. Ceux-ci sont encore d'actualité, notamment dans le milieu de l'illustration contemporaine où l'édition reste un médium important comme support pour diffuser et montrer ses travaux.

Cependant, je constate aujourd'hui que ce milieu artistique ne se restreint plus à cet unique support imprimé comme vecteur de présentation des images créées. Les illustrateurs déploient leurs œuvres vers d'autres espaces : scénographie, céramique, graphisme, numérique, exposition, etc. Cette discipline se définit comme « un point de rencontre entre une pluralité d'arts appliqués⁴ », il est donc courant de voir le travail de certains artistes illustrateur-ices exposé, puis retrouvé en librairies sous une nouvelle forme imprimée. Certains lieux affirment leur double rôle de galerie et d'éditeur, comme Fotokino à Marseille, qui propose d'exposer les artistes invités, puis de produire un objet imprimé en relation avec ce qui a été présenté.

Ce travail de recherche est un outil qui me permettra de faire un point sur ma pratique actuelle de l'illustration. Ces dernières années m'ont permis de développer et d'expérimenter différentes formes et techniques, et ce mémoire sera l'occasion de poser un regard sur le futur, de me projeter dans un milieu artistique dans lequel ma pratique pourra s'épanouir et se construire.

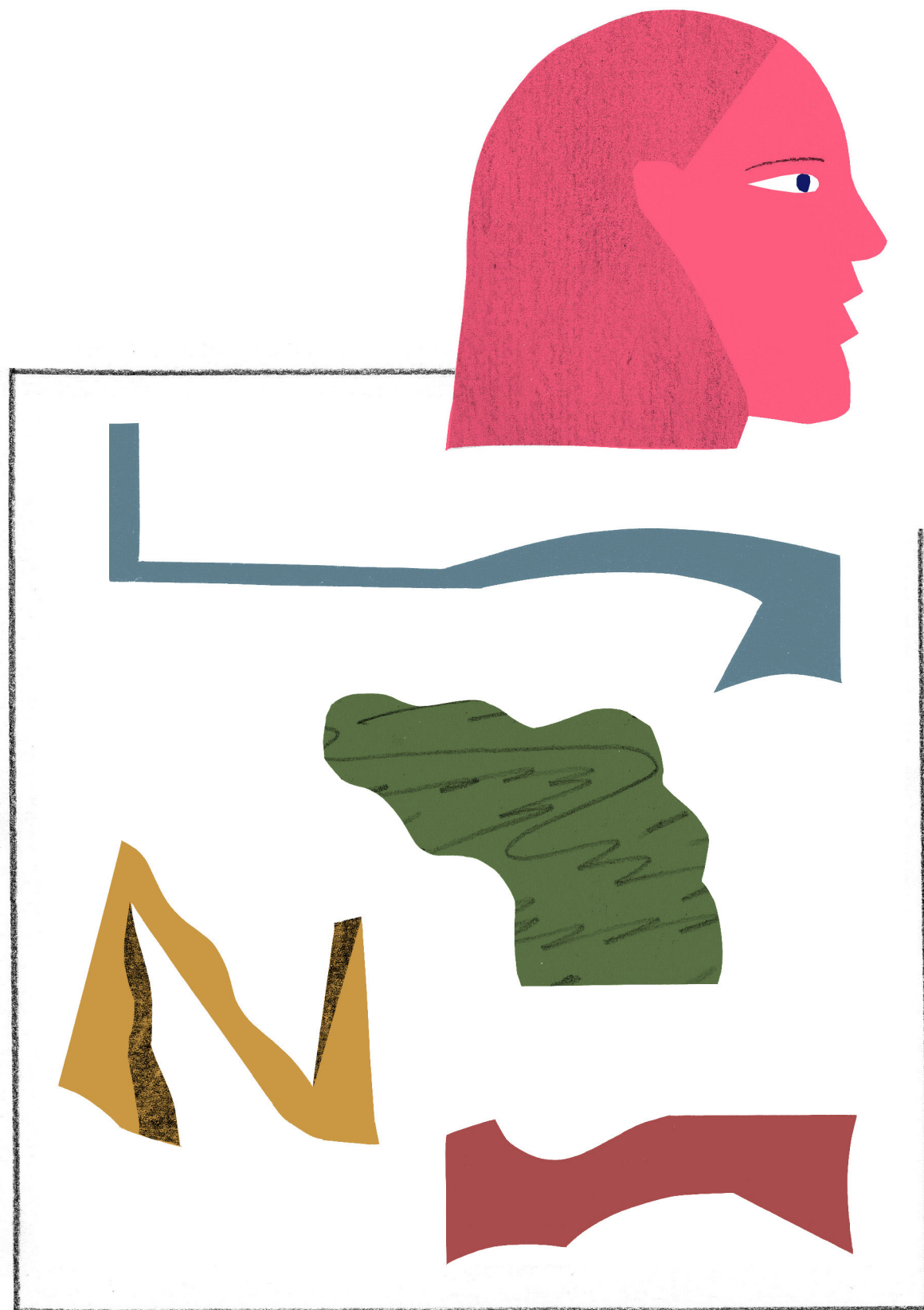
¹ > Terme employé par l'illustratrice Anne Brugni, lors d'une conférence donnée le 13 décembre 2016 à l'ENSA Limoges

<https://www.youtube.com/watch?v=D4AzvTFvPCQ>

² > Paul Cox, *Jeu de construction*, Éditions B42 en coproduction avec la Direction des publics du Centre Pompidou (Éds. Centre Pompidou), novembre 2018, citation page 157

³ > Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif^{*}. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 2, 2008, pp. 13-17

⁴ > Vincent Tuset-Anrès, *Chemin Papier, l'illustration et ses marges*, Le Signe Éditions, mars 2018, citation page 2



INTRO - SPECTION

Tout d'abord, il me semble important d'analyser mon propre processus créatif, en observant les différents aspects qui interviennent lorsque je fabrique des images : techniques, formes, supports, pour ensuite me poser la question de la publication et en quoi ce choix modifie mon travail.

« Je conseille souvent aux étudiants de n'avoir aucun tabou par rapport à leurs influences, car c'est, au contraire, quelque chose de très stimulant. Dans la crainte de dire quels sont nos aînés, il y a la crainte de ne pas s'affirmer. »⁵ — Paul Cox

LES DÉBUTS

Dans un premier temps, il faudrait peut-être revenir en arrière en précisant de quelle formation je suis issue afin de mieux comprendre mon mode de fonctionnement.

De 2015 à 2018, j'ai suivi un enseignement en design visuel et graphique, qui m'a éveillée au milieu du graphisme, de l'édition et de l'illustration, en proposant un enseignement poussé dans ces différents domaines. Ce sont pour moi des années fondatrices dans ma pratique transversale de l'image. Cette période m'a aussi permis de découvrir le support de l'édition à travers le livre illustré et notamment le graphzine⁶, en réalisant principalement ce que j'appellerai des éditions légères. Ces éditions auto-produites à très faibles tirages (entre 5 et 15 exemplaires maximum) n'ont pas de but ou concept particulier, l'idée étant seulement

de regrouper mes images dans une même publication, afin de les confronter ensemble et leur donner un statut autre que de simples dessins sur feuilles volantes. Selon un processus très instinctif, ces ouvrages étaient fabriqués par moi et pour moi, sans jamais m'interroger sur la diffusion, le choix du nombre d'exemplaires, ou bien encore au possible public intéressé en dehors de l'école où ils étaient conçus.

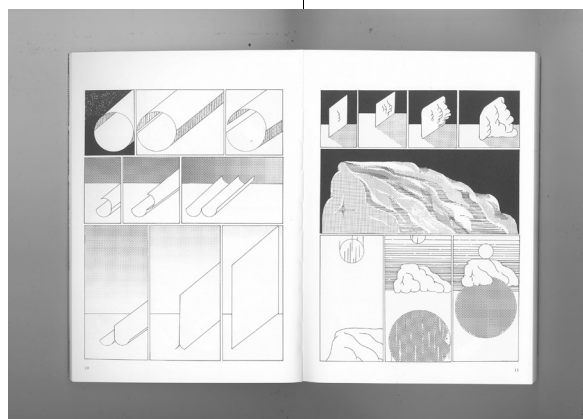
Pendant ces années, j'ai énormément consommé d'images que l'on pourrait qualifier de minimalistes, graphiques et abstraites. Ces images peuvent être assimilables au *French Abstract Formalist Comics*⁷, théorisé par l'éditrice et auteure de bandes dessinées canadienne Kim Jooha. Les caractéristiques de ce mouvement, qu'elle fait débiter au début des années 2010, se retrouvent au niveau de l'esthétique des images et de la narration. Ces éditions empruntent à la bande dessinée et mettent en page des dessins géométriques, presque mécaniques, qui se détachent d'une narration traditionnelle accompagnée d'un texte ou de mots, proposant alors au lecteur de se focaliser sur les qualités graphiques des formes dessinées.

Des thèmes récurrents se dégagent de toutes ces publications aux discours souvent conceptuels : l'espace, la répétition, le mouvement, la transformation de formes, la séquence, etc.

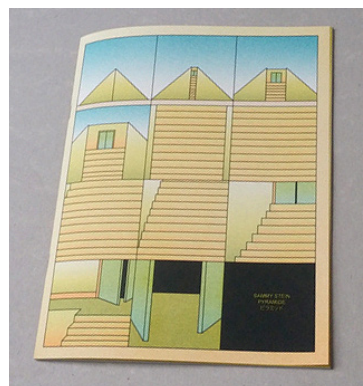
Ces auteurs graphiques forment un réseau reconnaissable, certains s'étant regroupés aussi sous une même publication : *La Revue Lagon*⁸, éditée et publiée par Alexis Beauclair, Séverine Bascouert, Sammy Stein et Jean-Philippe Bretin, appartenant tous à ce mouvement artistique.

Je suis consciente des influences de leurs travaux sur la conception de mes images et éditions, qui a ensuite été renforcée par la fréquentation de salons d'illustration et de micro-édition (Les Puces de l'illustration, Fanzines! Festival à Paris, par exemple) pendant cette même période. Par la même occasion, j'ai observé une mise en avant de ce type d'image illustrée lors de ces événements, tant bien au niveau des techniques utilisées (beaucoup d'éditions imprimées en risographie), que des thèmes représentés.

Dans cette catégorie, les d'ouvrages qui m'ont le plus marquée, sont : *Quelques miettes à géométrie variable* de Nicolas Nadé⁹, pour son récit séquentiel entre trois et deux dimensions, *Pyramides* de Sammy Stein¹⁰, ou encore *Landscape* de José Quintanar¹¹, un des deux artistes derrière la maison d'édition Ruja Press, composée aussi de l'artiste et architecte



Nicolas Nadé, *Quelques miettes à géométrie variable*, 156 pages, noir et blanc, broché, 15 x 21cm, Éds. Matière, Collection Imagème, octobre 2017



Sammy Stein, *Pyramide*, 20 pages, 20 x 26 cm, 200 exemplaires, imprimé par Papier Machine, 2017

Ruohong Wu. Ce duo pratique l'édition de manière « désacralisée », ils l'utilisent comme support pour « archiver et arranger toutes les recherches produites dans l'atelier, collectives comme individuelles, ainsi que comme manière de rendre public nos obsessions privées¹² ». Leur conception de l'édition a beaucoup influencé aujourd'hui la manière dont je m'approprie ce support, comme moyen d'archiver et de diffuser mes recherches graphiques personnelles. Cela m'a aussi aidée à me détacher de l'idée que le dessin devait être au service d'un texte à illustrer, et qu'il pouvait fonctionner indépendamment, visuellement et en série. Le livre de José Quintanar, *A book with twenty pages with twenty drawings of twenty lines*¹³ est un bon exemple de ce mode de fonctionnement.

De 2018 à 2019, je suis ensuite partie étudier un an à l'académie de Beaux-Art et de Design de Varsovie en Pologne, en mention Graphic Art. Le choix de ce pays me semblait évident, la Pologne ayant historiquement contribué au développement de mouvements artistiques importants dans l'histoire de l'art, avec l'émergence d'artistes et graphistes aujourd'hui renommés, comme Henryk Tomaszewski et Janusz Stanny, artistes-illustrateurs et graphistes polonais, que j'ai découvert à ce moment-là. Cet échange fut l'occasion d'en apprendre plus sur la vision de ces créatifs. Leur pratique était très centrée sur la technique, et mise en valeur par un grand savoir-faire aussi bien par l'usage de la peinture que de la lithographie, gravure, photogravure, ou autres médiums issus des arts graphiques.

En une année, j'ai pu expérimenter et me former à des techniques que je n'avais auparavant jamais eu l'occasion d'exploiter (lithographie, sérigraphie, peinture), me donnant de nouvelles perspectives quant à la réalisation de mes dessins. Ce fut le début d'une remise en question de mes automatismes graphiques, face au choix du support du livre et de l'imprimé, ou bien encore des médiums employés. J'ai ainsi voulu déplacer mes images graphiques vers d'autres espaces, grâce à d'autres supports tels que le bois ou le carton, m'invitant alors à essayer des formats moins conventionnels : par exemple, peindre sur des lattes de parquet. Cette transition m'a permis de me libérer d'une certaine forme d'académisme, instauré par la feuille blanche.

J'ai délaissé un peu l'objet éditorial, me focalisant davantage sur une production de dessins plus autonomes, ne nécessitant pas un passage vers l'imprimé et le multiple pour être visibles et diffusés. La fabrication de ces images m'a fait questionner

les modes de publication que je choisisais habituellement. C'est pourquoi exposer me semble être une pratique directement liée à celle de l'édition. Il est intéressant de penser l'ensemble comme un aller-retour constant, qui viendrait s'alimenter. Cela permet de développer un projet complet, qui va pouvoir se décliner naturellement à travers l'espace exposé et imprimé. Cette correspondance est assez fréquente dans ma production. Pour prendre un exemple concret, j'ai réalisé une sérigraphie de forme dessinée en 3D sur ordinateur, imprimée sur un format B1, qui fut ensuite accrochée sur le mur d'une galerie, et réemployée pour répondre au sujet d'un graphzine.

Dans ce contexte maintenant posé, je vais détailler un peu plus précisément la genèse des images, en m'interrogeant sur la place du dessin et son importance dans mon travail, jusqu'à analyser les thèmes qui les nourrissent.

LE DESSIN, LES IMAGES

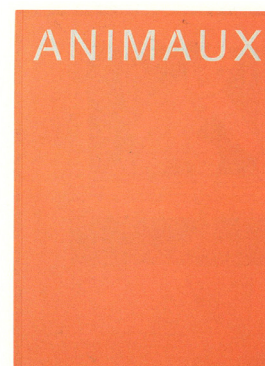
Pour commencer, le dessin est à la source de tous mes projets. C'est un mode d'expression qui me permet de donner vie à mon imaginaire. Auparavant, ainsi qu'au début de cette introspection, j'aurais simplement appelé ces images des « illustrations ». Cependant, après avoir exploré la définition de ce terme, je me rends compte que cela ne correspond pas totalement à ce que je produis actuellement, bien que je pense m'inscrire dans la continuité de cette famille artistique.

En effet, si l'on observe l'étymologie de ce mot, illustratio, en latin, signifie « action d'éclairer, de rendre brillant », et si on regarde du côté de la langue anglaise, illustration serait un « éclaircissement, une explication¹⁴ ». Ainsi cette notion renvoie plus directement à l'image destinée à augmenter, à illustrer un texte, en proposant un complément d'information visuelle. C'est d'ailleurs pour cela que l'on retrouve le plus souvent ce genre de travaux dans la presse, l'édition, ou encore les livres jeunesse. Historiquement, cette pratique s'est en partie développée grâce aux innovations techniques de reproduction connues pendant le 19^e siècle (photogravure, impression quadrichromie,

2

Paul Cox, *Animaux*, 64 pages,
28 x 38 cm, Seuil Jeunesse, Paris
1997

Geoffroy Pithon et Benoît Bonne-
maison-Fitte, *Graphure et Pein-
trisme n°1*, 36 pages, 21 x 30 cm
et 14 x 20 cm, Éditions Fotokino



etc.) ce qui a permis une diffusion plus importante des images dans les publications populaires, la presse, etc¹⁵.

Si on se fie à cette définition, les images que je crée ne sont donc pas des illustrations en tant que telles, car elles ne sont que très rarement accompagnées d'un texte et ne sont pas pensées pour. Elles se suffisent à elles-mêmes. Je parlerai alors de celles-ci comme des « dessins graphiques » ou bien encore des « images mentales », plus proches des arts graphiques que de l'illustration. L'image est, pour moi, plus importante que les mots. Elle apparaît toujours en premier dans mon processus créatif, et constitue une forme de langage non-verbal. À l'inverse, le texte, s'il est utilisé, ne sert que de complément indicatif et arrive qu'à la finalité de l'image ou de l'ouvrage (parfois seulement qu'à travers le titre). Il peut aussi n'avoir aucun lien avec ce qui est représenté. Le livre *Animaux* de Paul Cox¹⁶ illustre bien cette idée, car le titre reste assez vague pour laisser le lecteur s'imaginer ce qu'il se trouve à l'intérieur. Dans mon travail, ce langage visuel prend réellement forme lorsque les dessins sont mis en page dans un objet imprimé, instaurant alors une narration graphique au fil de la lecture.

Cette idée, je la retrouve dans plusieurs de mes références, notamment chez les artistes illustrateurs présentés en amont. Le professeur de littérature et d'histoire de l'art à l'université de Chicago, William John Thomas Mitchell, développe par ailleurs le concept d'*imagtext* qu'il décrit comme l'idée « d'image en tant que texte, qui pourrait constituer une définition graphique¹⁷ ». Cette notion est intéressante car elle présente l'image comme indépendante graphiquement et visuellement assez puissante pour ne pas être constamment associée à des mots.

Cependant, pour nuancer cette définition de l'illustration, il faut noter qu'aujourd'hui les frontières de cette discipline s'effacent de plus en plus, lorsque par exemple certains illustrateurs ne sont plus seulement au service d'un texte, mais s'en détachent, invitant les lecteurs à simplement contempler leurs images. Je pense par exemple à l'édition *Graphure et Peinturisme*¹⁸ réalisée à quatre mains par Benoît Bonnemaison-Fitte et Geoffroy Pithon, deux artistes-graphistes français qui travaillent la peinture, ou encore *La vie dans une éponge*¹⁹, de l'artiste française Laurence Lagier, qui met en page des figures et motifs graphiques évoquant ce que désigne le titre.

Vincent Tuset-Anrès, directeur de Fotokino, et commissaire de l'exposition *Chemin Papier au Signe* à Chaumont, propose de définir l'illustration simplement « comme une façon d'envisager

le dessin : comme un désir de raconter une histoire, un sentiment, un souvenir...²⁰ ». De ce fait, le dessin n'est que le point de départ de leurs pratiques, que ces artistes expérimentent sur divers supports (céramique, textile, scénographie, poster), pour raconter toutes sortes d'histoires.

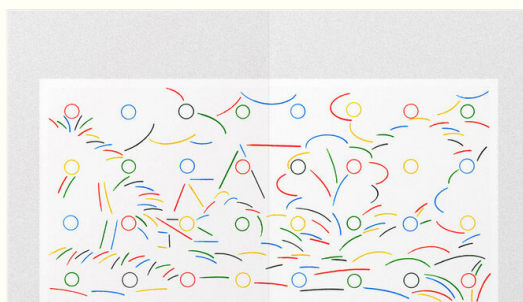
« Aujourd'hui, tout s'entremêle davantage, mes pratiques se nourrissent les unes les autres. »²¹

— Jockum Nordstrom

L'illustration est donc au croisement des arts et des techniques, elle s'immisce dans tous les champs de la création graphique. Dans ce cas, on pourrait se demander comment ces artistes choisissent les formes de publications, en fonction du type d'images créées et des supports qu'ils utilisent ? Faudrait-il opérer une distinction entre des images autonomes et d'autres à caractère sériel ?

Je réalise mes travaux en toute liberté. Je fonctionne très rarement sous contrainte de commande, ce qui encore une fois m'éloigne un peu de ce statut d'illustratrice. Par exemple, je n'ai jamais illustré un texte par choix personnel, mais plutôt parce que cela m'était imposé d'une manière ou d'une autre, souvent lors de mes études. Mes images m'apparaissent d'abord mentalement, ou justifient une envie particulière de formes ou de médium. Puis, après en avoir fabriqué plusieurs, il se dégage souvent un thème général, ou bien une narration fantôme apparaît, soumise à la libre interprétation du lecteur. Tout se construit naturellement. Je me permets donc d'effectuer mes propres choix, je suis mon propre commanditaire, graphiste, éditeur et imprimeur. Le directeur d'Arts Factory, Laurent Zorzin²², a mentionné le terme « art graphique », au cours d'une interview durant laquelle j'ai pu aborder avec lui ce sujet. Je pense que ce terme est plus approprié pour parler de ce que je fais, dans le sens où les artistes-auteurs de cette scène possèdent toutes les connaissances nécessaires pour remplir les différents rôles de la chaîne graphique et éditoriale. De même, leurs images s'émancipent de toutes formes textuelles ou légendes.

Dans mon cas, je fais la distinction entre deux types d'images : celles qui sont autonomes, souvent assez impactantes pour être disposées seules dans un autre espace que celui du livre, et celles au caractère plus narratif, qui compilées dans l'objet livre, vont transposer un récit, libre d'interprétation par le lecteur.



3

Jose Quintanar, *Un Paisaje Holandés*, 24 pages, 20 x 27 cm, Rujá Press, Mai 2019

L'espace continu du livre, influe sur l'appréciation des images, qui se fait successivement, instaurant un rythme page par page. En fonction du type de dessins réalisés, la publication va varier.

L'objet éditorial me paraît adapté pour regrouper toutes ces images, mais il n'aura pas le même statut, face à ce qui y sera présenté à l'intérieur. Il peut se positionner comme archive, rassemblant simplement les images pour en garder une trace. L'édition existe physiquement, elle donne corps aux images, qui vont pouvoir être conservées indéfiniment. Le format imprimé retranscrit l'aspect de collection, de série, qui sera vraiment exploité à travers ce support. Rujá Press a publié de nombreux ouvrages de cette manière, par exemple *Un Paisaje Holandés*²³.

Si le dessin est à la base d'une majorité de mes projets, c'est parce qu'il permet de retranscrire plastiquement des sujets que j'apprécie. Ainsi, la notion d'espace, n'est pas seulement une préoccupation dans la présentation de mes dessins, mais aussi un sujet en tant que tel que je traduis visuellement dans mes productions.

L'ESPACE,
LA COMPOSITION,
LES FORMES

Généralement, je puise mes inspirations dans ce qui m'entoure quotidiennement. Parmi ses nombreuses sources, je citerai l'espace, et plus précisément l'espace urbain, son architecture et ses formes, ses objets et ses couleurs.

**« Je peins ce que je trouve, ce que je glane.
Je fais des collections et je peins ces collections. »²⁴**
— Benoît Bonnemaison-Fitte

Visuellement, la ville m'apparaît comme une gigantesque composition de formes géométriques qui sont disposées d'une certaine manière et viennent former un ensemble complet que l'on pourrait appeler territoire, ou espace. J'apprécie analyser cet espace afin

de mieux le décomposer pour ensuite me l'approprier dans mes images. À l'intérieur de celui-ci, de nombreux éléments viennent s'ajouter : des passants, de la végétation, des sculptures, etc. Le cadre, la grille, la fenêtre, les quartiers résidentiels, les maisons et l'intérieur domestique font aussi partie de mes obsessions visuelles.

Cette notion d'espace peut être définie très largement comme un « milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables » et/ou une « étendue, surface déterminée²⁵ ». Dans mon travail, cette définition doit être mise en étroite relation avec des concepts d'architecture et de volume. Par ailleurs, j'utilise ce terme pour parler à la fois, de l'espace que mon dessin va transposer, de la surface de la page, de celui du livre, ou encore du lieu dans lequel mes images graphiques vont être présentées.

Tout art confondu vient référencer mes projets : design textile et d'objet, sculpture, etc. Je regarde beaucoup de peintures, notamment celles des avant-gardes modernes. Le cubisme est un mouvement que j'affectionne particulièrement, dans la façon dont les peintres ont opéré une « déconstruction conceptuelle du réel, jamais abstraite, mais démultipliant les points de vue sur l'objet²⁶ », avec des sujets souvent empruntés au quotidien.

Les œuvres de Fernand Léger (1881/1955) résonnent beaucoup avec mes envies graphiques, lorsque « la ville qu'il peint est une ville entièrement moderne, avec des couleurs vives, de la lumière, des lettres et des signes échappés d'affiches et de panneaux de circulation²⁷ ». Il était aussi proche de l'architecte Le Corbusier avec lequel il a collaboré plusieurs fois. Ce partenariat a permis d'introduire la couleur dans l'aménagement de l'espace. Léger réalisa notamment plusieurs fresques murales, dont leur aspect de grandeur résonne avec les sujets d'espace et d'architecture.

Pendant mes recherches, j'ai découvert un artiste russe, du nom de Léopold Survage (1879/1968). J'ai été impressionnée par ses tableaux réalisés pendant sa période cubiste, qui introduisent la dimension du paysage. Celles-ci représentent des compositions d'espaces enchevêtrés, rappelant des bâtiments et des maisons, pendant qu'une figure humaine se promène à l'intérieur de ces ensembles, ainsi « Il pratiquait ce qu'il appelait une "synthèse plastique de l'espace", traduction de l'espace en deux dimensions qu'il préférait à l'analyse volumétrique du cubisme analytique²⁸ ». Guillaume Apollinaire disait de son travail : « Nul avant Survage n'a su mettre dans une seule toile, une ville entière avec l'intérieur

4

El Lissitzky, *Prounenraum*,
bois peint, 320 x 364 x 364 cm,
1923, reconstruction 1971



de ses maisons / Et cette ombre humaine qui surgit aux carrefours²⁹ ».

Parallèlement, j'ai aussi beaucoup observé les diverses productions du mouvement constructiviste, de leurs peintures, aux affiches, jusqu'à l'architecture et au design, qui généralement « se concentre sur la composition géométrique rigoureuse et est par conséquent non figuratif [...] le caractère constructiviste de leur art repose sur le fait de créer une composition au moyen d'éléments géométriques simples³⁰ ».

Je trouve que les assemblages de formes de El Lissitzky (1890/1941) dans ses œuvres *Proun* (Projets pour l'affirmation du Nouveau), constituées à la fois de figures en deux et trois dimensions, particulièrement intéressantes. Lazar Lissitzky est un pionnier dans la disposition de ses productions dans l'espace. En 1923, lors de La Grande Exposition de Berlin, il fabrique la pièce *Prounenraum*. Dans cette salle tridimensionnelle, il expose un assortiment de figures abstraites et géométriques. Spatialement, les pièces viennent alors transcender les dimensions, en s'émancipant du cadre délimité par le format du tableau ou de la page. Les éléments graphiques flottent, se dispersent sur les murs, le plafond et les coins. En pénétrant dans l'enceinte de cette salle, le spectateur devient actif, et appréhende l'ensemble avec tout son corps. Lissitzky bouleverse le mode d'exposition traditionnel et met en place une expérience visuelle, rythmique et physique alternative.

Héritage peut-être lointain de *Prounenraum*, je me suis souvenue des *Cabines* ou *Constructions* de l'artiste peintre et designer française, Nathalie Dupasquier, ancienne membre du studio Memphis. Les *Cabines* sont des petites salles carrées, dans lesquelles elle déplace son vocabulaire formel abstrait. À l'intérieur, le public plonge physiquement dans la composition picturale. C'est un travail d'une autre échelle, qui déplace les modalités habituelles de présentations des œuvres. J'ai eu la chance de voir exposées *Cabines n°1, 2 et 3* au Palais de Tokyo en 2019. Je me suis retrouvée encerclée de couleurs, motifs et formes vives, arpentant toutes les surfaces des petites chambres. Ce fut une découverte visuelle totale. Les projets de Nathalie Dupasquier entretiennent également des frontières poreuses entre le dessin, la peinture et le design. Je remarque l'attention qui est portée à l'organisation et la confrontation des couleurs, ainsi qu'à l'agencement des figures et des objets, dans l'espace de ses toiles ainsi que celui des galeries, musées où elle expose.



Léopold Survage, *Nice*, huile
sur toile, 100 x 81 cm, 1916

J'ai aussi découvert lors de mon séjour en Pologne, le travail de l'artiste Katarzyna Kobro (1898/1951). Pillier de l'art moderne polonais et proche de Lissitzky, elle réalise principalement des sculptures en métal aux surfaces planes et formes simples, peintes avec des couleurs primaires. Développées sous le nom de composition spatiale, ses œuvres ont participé à développer ma sensibilité de l'organisation de l'espace, qui a une place considérable dans l'ensemble de mes images graphiques.

En effet, je porte beaucoup d'attention à la composition de mes dessins. C'est un aspect qui me semble essentiel pour garantir une harmonie et un équilibre visuel entre tous les éléments qui se trouvent dans l'espace de la feuille. Cela est peut-être dû à ma précédente formation en design graphique qui m'a enseigné une certaine rigueur quant à la grille, les marges, le cadrage, les blancs tournants, etc. J'ai appliqué cette méthode à la conception de mes images. Comme pour un gabarit de mise en page, je commence par poser des repères, des lignes, qui viennent m'aider à composer, à placer des éléments dans cet espace délimité. Cette « grille mentale » est parfois visible, dans ces cas-là, elle évoque un territoire abstrait et ses bâtiments, ses routes, ses fenêtres. Je viens ensuite m'amuser à y positionner de la végétation, des figures humaines, ou bien encore des sculptures.

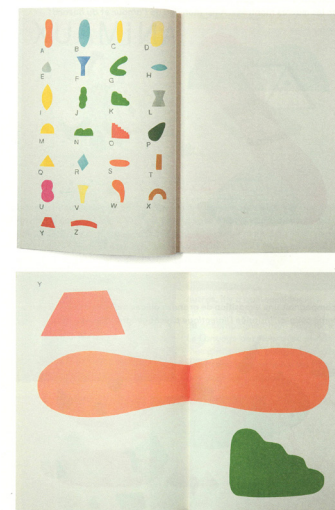
Pour cela, la technique du découpage et collage est très utile, car elle permet d'explorer différents positionnements et donc différents agencements, avec une marge d'erreur et de modification, permettant de recommencer à l'infini, en fixant les éléments seulement une fois l'assemblage satisfaisant. C'est une méthode que pratique Anne Brugnì, illustratrice française, ainsi que Jockum Nordstrom, artiste-illustrateur suédois. Paul Cox disait d'ailleurs « je perçois le monde comme un vaste collage, que je pourrais regarder comme une gigantesque collection de jeu de construction³¹ ». Ce mode de fonctionnement permet de ne pas se limiter à un médium unique, mais offre la possibilité de les superposer et les multiplier sur une même surface.

Je construis donc la structure de mes images de cette façon précise. Les composants et les textures sont peints ou dessinés sur une feuille, puis découpés et collés sur une autre, où il était déjà dessiné un premier cadre d'intervention. Récemment, j'ai un peu plus exploré les logiciels numériques, comme Photoshop, qui grâce aux calques et la mise en couleurs, me fait gagner du temps dans les essais de compositions. Les résultats sont parfois abstraits. J'ai recours à des couleurs qui ne respectent pas toujours celles que l'on retrouve au quotidien. Néanmoins,



Vue de l'installation de Nathalie DuPasquier, *Other Rooms* au Camden Arts Centre à Londres, 2017

Paul Cox, *Animaux*, 64 pages, 28 x 38 cm, Seuil Jeunesse, Paris 1997



les éléments placés dans ces territoires sont souvent figuratifs. La finalité de l'image représente d'une certaine manière une réalité alternative, issue de mon imaginaire.

À l'intérieur de ces ensembles, on peut extraire des formes, des modules, qui font maintenant entièrement partie de mon univers graphique. Elles sont apparues à la suite d'une contrainte dans le dessin que je m'étais imposée quelques années auparavant : dessiner une ligne droite, puis une courbe, afin de créer des structures à la fois géométriques et organiques. De ce jeu de lignes, j'ai réussi à créer des formes très simples en deux couleurs, rassemblées dans une petite édition.

Au fil des expérimentations, ces figures ont gagné en volumes, en matières et en taille, en les fabriquant à l'aide de logiciel 3D sur ordinateur, de collage à partir de photos, ou encore en les agrandissant sur des peintures, ou en sérigraphie. Une fois placées dans l'espace et dans la grille de mon dessin, elles peuvent évoquer des objets du quotidien, des silhouettes, etc.

Ces modules fonctionnent aussi comme synthèse d'un langage visuel. Leurs mouvements, leurs transformations évoquent une narration visuelle, mais traduisent aussi une évolution dans ma pratique. Une nouvelle fois, *Animaux* de Paul Cox, publié en 1997, est un bon exemple. Dans ce livre, chaque forme colorée représente une lettre de l'alphabet, que le lecteur doit décrypter pour trouver le nom de l'animal. Ces matrices abstraites sont récurrentes dans les œuvres de ce graphiste, qu'il développe sur de nombreux projets, exposés et édités, en dessin comme en volume. Suivant des concepts similaires, Raphaël Garnier, artiste et graphiste, ainsi qu'Anne Brugnì, illustratrice, sont deux grandes références dans mon travail. Leurs projets, souvent à la frontière de plusieurs champs artistiques, se constituent de formes abstraites qui transcendent les espaces et les formats, allant du dessin jusqu'au travail de la céramique.

Je constate qu'il y a souvent un cheminement entre deux et trois dimensions. Pour moi, ce passage symbolise la sortie d'un cadre, d'un espace contraint vers un autre, plus libre, plus grand, plus malléable, plus palpable. C'est aussi l'idée que les images sont perceptibles de deux façons, opérant un double rapport au corps à travers ces échelles distinctes.

Par ailleurs, la notion même d'espace et d'objet me donne envie de grandeur, d'atteindre d'une certaine manière une taille immense, où l'appréhension de l'image se ferait aussi visuellement que physiquement, avec tout mon corps. Pour m'aider à concevoir

ce passage entre les dimensions, j'ai souvent utilisé des outils qui me permettent de maîtriser la création de ces formes. J'ai commencé par m'intéresser aux logiciels de conception 3D, comme Sketchup ou Paint 3D. J'ai publié plusieurs résultats de sculpture et d'objets mis en page dans des éditions légères. Lorsque je ne suis pas sur mon ordinateur, je me sers régulièrement d'outils comme les normographes, qui sont des règles avec des figures évidées qui permettent de venir les tracer parfaitement, et donc d'avoir le contrôle sur les lignes et les modules géométriques. À l'avenir, j'ai donc envie de voir mes formes sortir de l'écran et de la feuille pour les fabriquer avec d'autres médiums comme le bois, la céramique, le plâtre, ou même l'impression 3D.

8

Ces derniers temps, je fonctionne aussi par plan en deux dimensions, qui évoque également un espace tridimensionnel grâce à l'utilisation de la couleur, ou d'éléments figuratifs qui retranscrivent une sensation de profondeur dans la composition. La perspective et l'espace se trouvent faussés, et s'éloignent de la réalité. Je ne cherche pas à retranscrire exactement ce que vois, mais plutôt à transmettre ma propre interprétation graphique de mon environnement. Sarah Mattera, directrice artistique du centre d'initiation à l'art Mille Formes à Clermont-Ferrand, explique « qu'il y a dans la plupart des œuvres de Paul Cox comme une absence de profondeur, une recherche dans la disposition "scénique" qui vient se fondre dans une trame pour tout remettre au même niveau³² ».

9

La couleur a aussi une place primordiale dans mon travail. Récemment, je pense avoir trouvé les techniques graphiques qui me correspondent : la gouache et le crayon de papier (parfois le pastel gras). La gouache apporte un aspect mat et opaque aux aplats de couleurs et sa texture permet d'intervenir ensuite par-dessus avec un autre outil, comme du crayon par exemple. Tous ces médiums viennent se superposer et se compléter : gouache puis crayon, puis collage, crayons sur pastel, pastel sur gouache, etc. Cela ajoute de la dimension aux figures présentes sur le dessin, et instaure plusieurs niveaux de lecture. Le regard parcourt l'ensemble d'aplats colorés, pour aller observer les petits détails fait au crayon par dessus. J'aime lorsque les images sont remplies de matières, que l'on peut alors distinguer les coups de pinceaux, le grain du papier collé, ainsi que les multiples couches qui témoignent du travail de l'artiste à composer son image, ce qui crée aussi parfois des trames et des motifs.

10

Finalement, je me rends compte qu'il y a des choix économiques dans ces choix de médiums. Un des points positifs de la gouache est son faible coût, contrairement à d'autres types de peintures, à l'huile par exemple. Elle s'adapte facilement à divers supports, que cela soit le bois, le papier ou bien le carton. Néanmoins, pensant à la reproduction des images, je note qu'il est assez difficile de la retranscrire correctement, sans passer par des moyens d'impressions coûteux (le traceur, qui selon moi se rapproche le plus des couleurs et texture de la version originale, mais qui reste très cher). La risographie est une assez bonne alternative, mais pas toujours la plus efficace et la plus rentable au vu du nombre d'exemplaires voulant être imprimés. Alors, décider de la matière et de la taille de l'image va impacter directement la question de la reproductibilité. Une peinture sur bois de deux mètres de hauteur ne sera pas aussi facile à dupliquer, si nécessaire, qu'un dessin au crayon de papier sur une feuille A4.

Démarche économique et écologique, les matériaux pauvres comme le bois et le carton que j'emploie sont récupérés, principalement dans la rue, lorsque les personnes s'en débarrassent. Cela m'évite de me procurer du matériel complètement neuf. Chaque nouveau format trouvé m'inspire à travailler et me laisse libre intervention plastique.



LES PUBLICATIONS

L'ÉDITION ET L'EXPOSITION

À présent, après avoir réussi à conscientiser un peu plus mes choix plastiques, des questions demeurent... Quelles formes de publication pour quels types d'images ? Si « publier et exposer vont de pair et sont deux termes qui se répondent³³ », quels sont les changements qui interviennent lorsque je passe d'un support de présentation à un autre ? Beaucoup de facteurs doivent être pris en compte : il faut penser socialement, physiquement, temporellement, économiquement, et surtout interroger la diffusion des images. Alors, comment effectuer cet aller-retour d'espace imprimé à celui exposé, doit-il être pensé en amont de chaque projet, ou bien arrive-t-il naturellement au cours de la création ?

« Un livre parce qu'il est l'assemblage d'un assez grand nombre de feuilles. Une exposition parce que chaque feuille peut être détachée, placardée au mur, encadrée, etc... »³⁴ — **BLOC**, Éric Watier

D É F I N I T I O N S

Pour moi, l'édition comme l'exposition sont deux formes de publications, certes différentes, mais dont l'objectif principal reste le même : donner à voir des images, des œuvres, à un public.

Dans la langue française, le mot édition renvoie à deux verbes publier et éditer. Étymologiquement publier dérive du latin *publicare* qui signifie « mettre à la disposition du public, montrer au public ». Éditer se définit par « mettre au jour, produire ». Effectivement, on retrouve des similitudes avec la définition d'exposition, qui est l'« action de disposer de manière à mettre en vue ». Alors, le terme de publication permettrait de regrouper ces deux notions sous la même idée. Il provient du latin *publicatio* qui signifie « action de dévoiler ». Cela pourrait être plus généralement défini comme une « action de rendre public, de faire connaître quelque chose à tous » mais aussi comme une « action de publier, de faire éditer, de faire paraître un écrit, un périodique, un ouvrage³⁵ ». C'est pourquoi je me référerai à ce terme pour désigner à la fois l'édition et l'exposition.

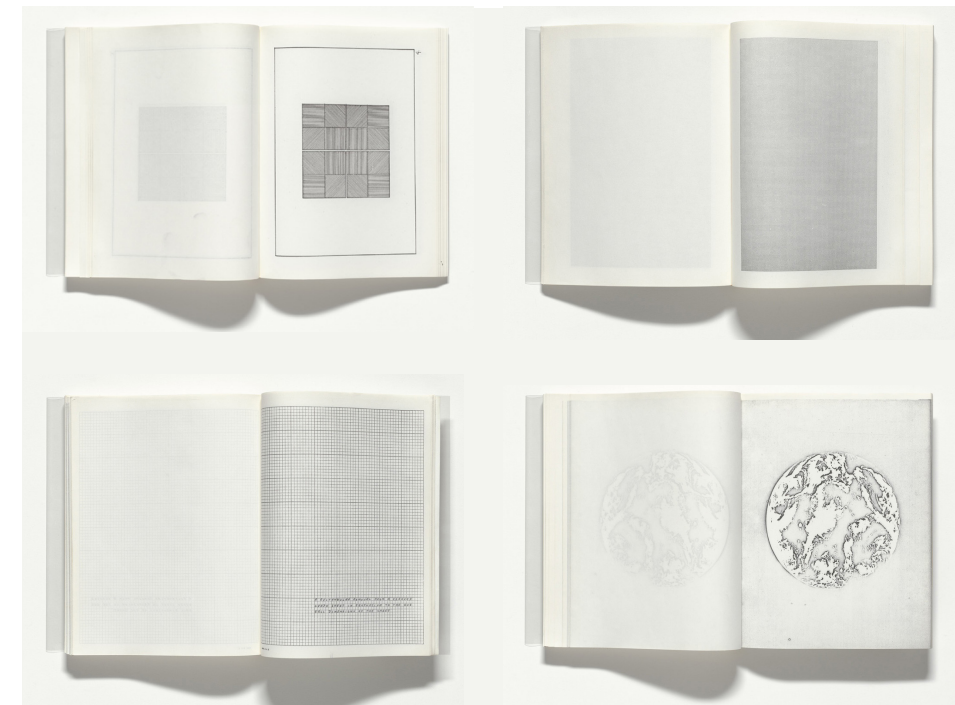
Dans le numéro 54 du journal *Sans niveau ni mètre*, sur les *Conceptual Comics*, il est expliqué que le terme de publication est un mot intéressant qui permet d'englober un plus large nombre d'objets éditoriaux, situés aux croisements de plusieurs disciplines. C'est un moyen de « franchir les limites traditionnelles³⁶ » et de prendre en considération d'autres ouvrages plus indépendants, comme par exemple les fanzines, les graphzines, ou bien encore les bandes dessinées.

L E S L I V R E S D ' A R T I S T E S

Au début de mes recherches et lectures, j'ai trouvé et consulté énormément de textes sur le livre d'artiste. C'est un sujet dense et qui a été énormément théorisé, notamment par Anne Moeglin-Delcroix, professeure spécialiste dans ce domaine. Peut-être que ces recherches peuvent se transposer au domaine de l'illustration et à mes questionnements.

Xeros Book, 175 lithographies,
27 x 21,2 cm, édité par
Seth Siegelaub, New York, 1968

De gauche à droite, les pages de :
Sol LeWitt, Robert Barry,
Lawrence Weiner, Robert Morris



Apparu au courant des années 70, le livre d'artiste s'est positionné comme moyen politique pour critiquer les défauts du système de l'époque. Porté par les artistes du mouvement Fluxus, qui veulent « rendre public ou proclamer³⁷ », ces publications d'artistes s'opposent au marché de l'art et aux espaces d'expositions des lieux culturels établis. Le support imprimé du livre, qui est à la fois transportable, reproductible et économiquement accessible, permet de faire circuler les œuvres à d'autres échelles et dans d'autres réseaux, dans le but de démocratiser l'art en le réintroduisant dans le quotidien. Ainsi, ces ouvrages font « fonction d'exposition³⁸ » explique Jérôme Dupeyrat. L'espace du livre est alors envisagé comme un « espace d'exposition imprimé » ou encore « exposition éditoriale³⁹ ».

« Le rôle fondamental du livre comme espace alternatif fut définitivement établi en 1968, lorsque le marchand Seth Siegelaub commença à éditer ses artistes au lieu d'organiser des expositions. Le *Xerox Book* de 1970 contenait des travaux sériels d'André, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris et Weiner. Centrale était l'idée d'équivalence entre exposition et espace (imprimé) ; centrale aussi l'idée de s'adresser à un public large et implicitement international. »⁴⁰ — Kate Linker

Finalement, la définition des livres d'artistes et leurs exemples n'englobent pas mes références éditoriales, qui sont généralement des livres illustrés, ou des livres d'images, réalisées par des artistes illustrateurs qui ne se revendiquent pas de ce milieu.

Cependant, je me suis rendue compte que, même si les livres d'artistes s'éloignent aujourd'hui de mes préoccupations éditoriales, il n'empêche qu'ils ont façonné une partie du réseau et du fonctionnement de l'édition contemporaine, en participant à faire reconnaître le support du livre comme espace artistique. En effet, ce type de publication est née « dans des structures indépendantes⁴¹ », par des artistes pratiquant l'auto-édition, pouvant être à la fois les lecteurs, les collectionneurs, les imprimeurs, au sein de ce cercle de diffusion. Parallèlement, c'est au cours de cette période que sont apparues certaines librairies spécialisées et *small press*⁴², je pense par exemple à Something Else Press fondée par Dick Higgins en 1964, la librairie Printed Matter à New York à l'origine créée par Sol LeWitt et Lucy R. Lippard. Puis, à Paris, on peut citer la galerie Florence Loewy, aussi spécialisée dans le livre d'artiste.

Il me semble alors évident que cette époque artistique a influencé la scène des arts graphiques actuelle à tous ces niveaux : auto-édition, circulation et réception des ouvrages dans un réseau d'artistes international, développement des salons, etc.

Plastiquement, j'observe également des héritages indirects. L'édition *Four Basic Kinds of Lines & Colour*⁴³ originellement publiée en 1977, par l'artiste américain Sol LeWitt (1928/2007), est un bon exemple. À l'intérieur de celle-ci, il utilise un système de combinaisons simples pour générer des visuels complexes grâce à l'emploi de la ligne, qui génère des trames colorées. Procédé rigoureux qui résonne avec certains travaux de Paul Cox, notamment ses lithographies modulaires aux motifs de grille colorée. Figure emblématique de la première vague d'artistes conceptuels, LeWitt a produit de multiples livres d'artistes dès la fin des années 60. Ses ouvrages mettent en page des séries d'expérimentations autour de la ligne, des couleurs et des formes géométriques. Son intérêt pour la séquence et le rythme se retrouve chez les auteurs de bandes-dessinées conceptuelles, comme Stefanie Leinhos, ou encore Sammy Stein.

On pourrait ainsi se demander pourquoi certaines productions éditoriales des acteurs de cette scène ne sont pas considérées comme livres d'artistes. Je pense une nouvelle fois aux objets éditoriaux de Paul Cox, ou bien encore aux graphzines punk édités par Le Dernier Cri. Lors d'un entretien dirigé

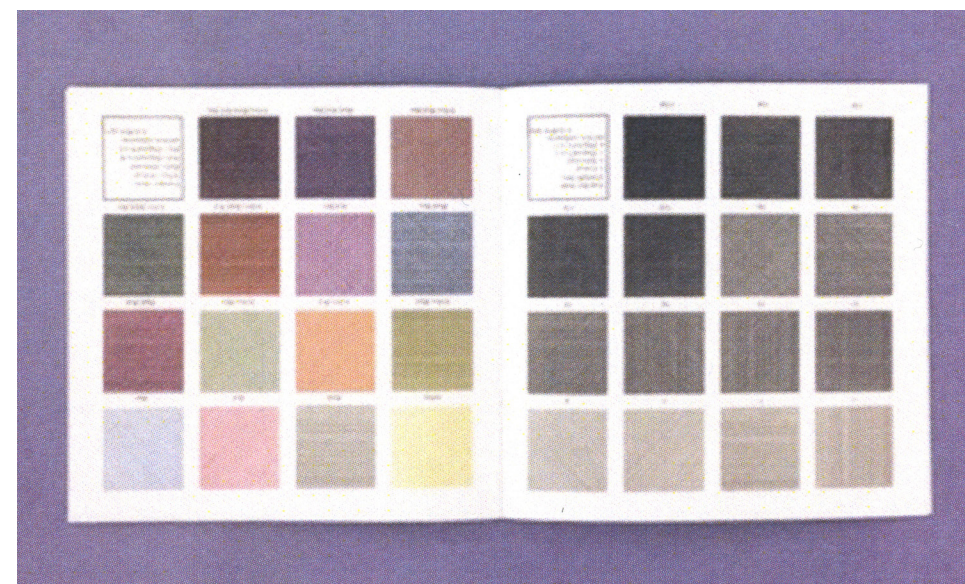


Paul Cox, *Lithographie modulaire*, imprimé avec Franck Bordas, cyan, jaune et magenta, février 2005

Sol LeWitt, *Four Basic Kinds of Lines & Colour*, 34 pages, 20 x 20 cm, Printed Matter, 1977

par Jérôme Dupeyrat⁴⁴, Hubert Renard, plasticien français, confie qu'il ne faudrait pas enfermer le livre d'artiste dans une définition étroite, mais plutôt le laisser évoluer au fil des années, avec les nouvelles générations.

Par ailleurs, il m'a été assez compliqué de trouver des informations concernant explicitement l'image imprimée et exposée dans le milieu de l'illustration et des arts graphiques. Pour pallier ce manque, j'ai effectué quelques interviews (disponibles en annexes) de personnes représentant des points de vue différents sur ces questions. L'objectif était de trouver des réponses concrètes à tous mes questionnements. Cette investigation me sert d'outil qui me permet de nourrir mes premières lectures et recherches.



Dans un premier temps, je remarque que ces interrogations se posent lorsque l'artiste, l'illustrateur, possède une pratique pluridisciplinaire qui se décline sur de multiples médiums, qui vont alors se déployer dans divers espaces : ceux du livre et de l'exposition. Les travaux d'Anne Brugni et de Renaud Perrin en sont de bons exemples. J'ai voulu découvrir leurs avis sur ce sujet, en leur demandant comment ils envisageaient cet aller-retour en fonction de leurs envies et de leurs images. Qu'est-ce que le choix d'une présentation ou d'une autre change, ajoute ou enlève ? Mais surtout comment ces choix s'effectuent, c'est-à-dire, dans ce milieu de l'illustration, comment les auteurs graphiques sont-ils amenés à exposer et publier, entre invitation ou démarches personnelles ?

Dans un second temps, je suis allée à la rencontre de lieux pluriels, à la fois galerie et librairie, éditant et exposant des artistes issus de cette scène artistique : Fotokino et Arts Factory. Le but étant de comprendre leur fonctionnement, ainsi que leur vision sur ce dialogue entre les dispositifs de présentation qui composent leurs structures. Car en effet, « la médiation du livre et la médiation de l'exposition, qu'elle soit muséale, marchande ou autre, ne sont pas les mêmes⁴⁵ », cela engage donc divers aspects, économiques, par exemple, dont je n'ai pas connaissance.



Anne Brugni, vue de l'exposition
au centre de la céramique Keramis
de La Louvière en Belgique,
juin 2016

DES ARTISTES - ILLUSTRATEURS AUX FRONTIÈRES DES ESPACES

Tout d'abord, lorsque j'imagine cette correspondance entre les dimensions, le travail de l'illustratrice Anne Brugni apporte une réponse visuelle à mes questionnements. Ses projets mélangent dessins, collage, composition de formes riches et variées, peinture et céramique. La première approche que j'ai eu de son travail fut par le biais de son livre illustré, *Bonjour*⁴⁶, publié en 2014. J'ai récemment redécouvert sa production, lors du visionnage d'une conférence qu'elle donna à l'ENSA Limoges en 2016. Rapidement, j'ai remarqué ses influences inconscientes dans mon travail. Toutes ses images me parlent énormément. Les couleurs, les matières, les formes organiques qu'elle emploie sont issues d'un processus créatif très naturel et instinctif, où elle « conscientise un peu une fois l'image finalisée⁴⁷ ».

Après avoir étudié beaucoup d'entretiens d'artistes travaillant les formes abstraites, qui expliquent leurs démarches créatives, j'observe qu'il y a souvent une part d'instinct dans leur vocabulaire formel, influencé par leur environnement quotidien. Paul Cox, révèle que les formes en aplats que l'on retrouve dans son ouvrage *Animaux*, lui sont apparues par hasard, lorsqu'il a souhaité actualiser sa production. Elles furent publiées au début pour la presse, puis approfondies ensuite dans un livre, une exposition et un jeu de construction en bois.

Phénomène de circonstance, alors que je menais ces recherches, l'artiste-illustrateur Renaud Perrin fut invité à l'ésam Caen, dans le cadre du festival Une Saison Graphique. Je ne connaissais pas son travail, mais ce que j'ai vu m'a plu.

Renaud Perrin n'est pas uniquement illustrateur, mais aussi scénographe, et sa pratique se décline sur tous types de supports et médiums, toujours en questionnant l'image et l'espace, à travers la peinture, l'illustration, l'animation, la performance et l'édition. Son expérience de scénographe menée en parallèle de son travail du dessin me semblait très intéressante, son point de vue m'a éclairée sur de nombreux points.

À la fin de notre discussion, il m'a également évoqué son désir de mettre en place une formation dans l'objectif d'apprendre aux illustrateurs à disposer leurs images dans l'espace de l'expo-

sition. Cela découle de l'observation que depuis quelques années, exposer est une pratique qui s'est démocratisée et répandue dans la sphère de l'illustration, et qui était auparavant peu accessible. Il m'a donné par la suite de nombreuses références de personnalités qui mettent en relation ces deux formes de présentations. En voici quelques-unes : Bruno Munari, Vincent Godeau, Grégoire Romanet, Roméo Julien, éditions 2024, Zines of the zone, etc.

À la suite de ces deux discussions, je conclus que leurs productions piochent dans différents champs artistiques, en transgressant les limites traditionnelles de cette discipline. Pourtant, dans les deux cas, ils préfèrent garder le terme d'illustrateur et illustratrice plutôt qu'artiste pour se définir, et ensuite compléter et détailler leurs activités. Je pense néanmoins que ce terme d'artiste pourrait s'appliquer pour leurs exemples, car c'est une notion qui englobe un panel très large de productions. Il est nécessaire de rappeler que l'illustration contemporaine ne se cantonne plus à ses supports et médiums de prédilections, portés alors par les illustrateurs qui « s'affranchissent sans cesse de ses frontières pour s'engager sur d'autres terrains, tels les romans graphiques, les affiches⁴⁸ » ainsi que la céramique, le textile, la scénographie, etc. Leur statut est donc très ambigu.

C'est aussi ce que j'ai pu relever lors de la lecture de l'ouvrage *Chemin Papier, l'illustration et ses marges*, qui rassemble quelques auteurs graphiques aux productions variées. Tous expliquent dans des interviews, disponible à la fin du livre, être conscient de ne pas remplir un rôle bien défini, en se déplaçant sur le spectre créatif. La forme éditoriale de cet ouvrage m'intéresse aussi, car elle invite les lecteurs à détacher les dessins reproduits et reliés par une spirale, afin de les déplacer dans les espaces qu'ils souhaitent. D'une certaine manière, les images sont alors déplacées de l'espace du livre, à celui exposé.

Directement lié à cette publication, Fotokino, référence majeure dans mon travail, retranscrit cette dualité dans son espace. Ce lieu associatif situé à Marseille, centré sur l'édition et l'exposition, organise également des événements culturels autour des artistes invités, dans l'objectif de diffuser des projets plus généralement associés aux arts visuels. Beaucoup d'artistes-illustrateurs reconnus (Yann Kebbi, Blexbolex, etc) y sont exposés, et parfois édités.

Fotokino n'est pas le seul lieu qui propose aux acteurs de cette scène d'exposer, Arts Factory émule cette même idée. Il existe aussi des structures institutionnelles, des festivals,



Aurélien Débat, illustrateur français,
vue de l'exposition *Cabanes*,
au studio Fotokino, 2015

et de nombreuses autres manifestations culturelles qui se développent avec cette même volonté. Ce phénomène explique qu'aujourd'hui de plus en plus d'illustrateurs sont amenés à déplacer leurs images dans l'espace de l'exposition. C'est un mouvement qui leur permet de les redécouvrir, jusqu'à les décroquer de l'édition, afin de les déployer à d'autres échelles. L'expérience de lecture de ces images va alors se transformer, altérant par la même occasion celle propre à chaque individu-spectateur.

DES CHANGEMENTS DE PERCEPTION

En effet, ce changement de dispositif de monstration engendre une perception sociale comme physique qui est différente. Une expérience collective pour l'exposition, et une expérience plus intime pour l'édition. L'espace de l'exposition s'appréhende rarement seul, dans le sens où ce sont des événements ouverts à toute personne souhaitant venir visiter. Pour autant, « l'exposition au sens où on l'entend aujourd'hui - impliquant une visibilité publique de l'art et un agencement des artefacts exposés - est un phénomène relativement récent, dont on trouve peu d'occurrences avant les Salons de peinture et de sculpture du XVIIIe siècle⁴⁹ ». Jusqu'au quattrocento, les œuvres, les tableaux, étaient exposés dans l'intérieur domestique des maisons. De plus, c'est une forme ambivalente qui est à la fois « une entité matérielle, puisqu'il s'agit d'une présentation singulière et contextuelle de quelque chose et une entité immatérielle, en ce qu'elle implique un ensemble de relations entre des objets, entre ces objets, un lieu et un public et même entre les membres du public⁵⁰ ».

Physiquement, l'œuvre positionnée dans l'espace est ressentie par la totalité du corps du spectateur qui va déambuler dans le lieu, allant d'images en images, s'approchant, se reculant, pour les observer de plusieurs angles de vue. Une lecture corporelle des œuvres s'installe. En pénétrant entièrement dans l'enceinte de l'exposition, le corps est plus en dehors de l'espace, comme il l'était auparavant avec le livre, mais fait partie intégrante de celui-ci. Cela va influencer fatalement l'appréciation des dessins, des volumes, et donc en modifier l'impression générale.

Paul Cox explique :

« dans le grand format, il me semble que l'on est moins attentifs à l'objet-tableau. On est davantage happé par la peinture. » et qu'il y a « quelque chose de très physique aussi dans le grand format. »⁵¹

Sensation inverse, l'édition, délimitée par des tailles qui facilitent son transport, est plutôt conçue pour tenir dans les mains du lecteur, qui se retrouve au-dessus de l'objet. Traverser l'espace imprimé pour aller vers celui exposé peut ainsi amener l'artiste-illustrateur à remettre en question, à retravailler le format de ses images qui étaient reproduites dans l'échelle réduite du livre. S'opère alors un basculement vers des œuvres picturales plus imposantes dans l'espace de la galerie, ou alors une présentation des dessins originaux, qui ont été diminués pour l'édition. Pour Anne Brugni, cette idée est claire : « lorsque tu fais du grand, tu es obligé d'avoir un rapport à l'espace. Si tu exposes des petites choses, des petites images, on perd plus facilement la sensation de l'espace, contrairement aux grands formats qui t'y font confronter directement⁵² ».

Si on compare alors l'espace de l'exposition à celui du livre, ce dernier serait dans un certain sens l'opposé. Il engagerait un regard plus privé et individuel sur les dessins qui y seraient montrés. Renaud Perrin observe que « dans le support livre, la lecture des images se fait successivement, contrairement à l'exposition où on a directement une vision d'ensemble⁵³ ». La rencontre de l'œuvre et du spectateur est à nouveau altérée. De plus, le livre est un objet d'usage quotidien, il n'a pas but à être accroché au mur comme un tableau, mais plutôt à être disposé dans des meubles qui lui sont destinés, comme les étagères et les bibliothèques. Son espace est alternatif et il voyage dans divers lieux. Cela invite par la même occasion à une circulation des images complémentaire, tout en opérant des changements de « valeurs tant sur le plan esthétique qu'économique, ainsi qu'un déplacement des frontières entre le public et le privé, le singulier et le collectif⁵⁴ ».

Cependant, ce passage d'un espace à un autre ne modifie pas toujours l'œuvre dans son entièreté, mais propose une autre façon de la découvrir. « La signification du travail reste la même⁵⁵ » qu'il soit exposé ou reproduit puis imprimé dans l'édition. Pierre-Laurent Daures, déclare lors d'une interview de l'illustra-

teur français, Jochen Gerner que « exposer serait ainsi rechercher d'autres combinaisons permettant de donner à l'œuvre imprimée une résonance différente⁵⁶ ». Cette conception m'intéresse, elle décrit cette correspondance entre les espaces comme avant-tout une recherche, ayant pour objectif d'expérimenter des formes de disposition des œuvres, habituellement impossible dans l'imprimé.

Lorsqu'on parle d'exposition, il y a une dimension collective du travail qui s'ajoute. En effet, généralement la mise en place demande à plusieurs acteurs de communiquer et de s'entendre sur l'ensemble, dans le but de répondre aux attentes de montage de l'artiste. Par exemple, un métier important qui intervient au cours de cette forme de publication, celui du commissaire d'exposition, qui émerge au tournant des années 60-70, analyse Jérôme Glicenstein, dans *L'art : une histoire d'expositions*. Son rôle est de « créer ponctuellement des mise en relation entre des objets ou des situations de rencontres en ceux-ci et des publics⁵⁷ ». Cette figure existait auparavant, mais était perçue comme une tâche « ingrate », contrairement à aujourd'hui, où elle s'est autonomisée et revalorisée. Par ailleurs, la profession de scénographe est apparue durant la période des avant-gardes du 20^e siècle. Il s'intéresse à la « relation esthétique comme forme, c'est-à-dire à l'aménagement de l'espace entre les œuvres et le public⁵⁸ ». Paradoxalement, du côté du livre, lorsqu'il est édité dans des maisons d'édition, divers métiers constituent la chaîne éditoriale : auteurs, graphistes, illustrateurs, diffuseurs, etc. On pourrait faire le rapprochement entre le rôle du commissaire d'exposition et celui de l'éditeur, ou encore la figure du scénographe qu'on pourrait associer à celle du graphiste.



Paul Cox, *Toile de Jouy*, mars 2005

UN ESPACE EXPÉRIMENTAL

Pour continuer, je remarque que du point de vue des artistes illustrateurs, l'exposition découle souvent d'invitations ou de demandes provenant de lieux comme des médiathèques, galeries et centres d'art, ou festivals.

« C'est un espace qui est vraiment intéressant pour tester des nouvelles choses, être un peu borderline⁵⁹ » me dit Anne Brugni, en parlant de l'exposition.

Cela lui donne accès à une certaine liberté de création, où il est possible d'expérimenter avec un minimum de contraintes. Benoît Bonnemaison-Fitte, un artiste que j'admire, conçoit l'exposition de cette même façon. Pour lui, exposer est une manière d'avancer dans sa pratique et ses recherches plastiques, lui permettant de confronter ses peintures, par l'accrochage aux murs, tout en composant avec le lieu, le volume, l'espace et les visiteurs. À l'inverse, pour Renaud Perrin c'est l'auto-édition qui vient augmenter le travail de l'exposition, dans le sens où elle permet de s'aventurer dans une forme alternative de disposition et d'association des images. Cela me fait penser à Paul Cox qui précise que le livre est un bon support pour se renouveler, et « peut être le lieu où tester quelque chose de nouveau en dehors d'une commande⁶⁰ ».

Cet espace d'exposition est un endroit qui permet de sortir de sa zone de confort, en essayant de trouver de nouvelles relations entre les images, qui ne sont pas forcément possibles dans l'intérieur de l'édition. « Cela me plaît de pouvoir disposer mes images dans l'espace et de les sortir du livre⁶¹ », m'explique Anne Brugni. C'est un outil qui permet de décroquer ses collages, en se dirigeant parfois vers des structures en volumes, tout en testant d'autres médiums et techniques. Durant notre discussion, lorsqu'elle explique cette partie de son travail, cela me rappelle certains de mes propres projets, dans lesquels des figures dessinées à la main et celles réalisées en 3D se répondent. Je n'ai pas encore eu le temps de tenter des essais directs avec la matière, comme elle le fait, mais c'est ce vers quoi je tends.

Il faut aussi noter que ces artistes-illustrateurs invités n'ont pas de nécessité ni d'impératif concernant la vente de leurs œuvres



Benoît Bonnemaison-Fitte,
vue de l'exposition
Benoît Bonnemaison-Fitte au centre
d'art contemporain Chapelle Saint-
Jacques, 2017

lors de l'exposition, car ils sont, dans la plupart des cas, rémunérés pour le droit de monstration des pièces. Cela leur permet à nouveau de ne pas se freiner face aux possibilités de propositions et de disposition des images. C'est une pratique au final assez libératrice, contrairement à d'autres demandes, par exemple celles pour la presse, qui sont régulièrement accompagnées de multiples obligations : format, techniques, sujets à illustrer, etc.

LA TEMPORALITÉ

Autre aspect de cette liberté : toutes les expositions auxquelles ces auteurs graphiques participent ont une durée limitée. En effet, l'exposition est un espace éphémère, qui n'est disponible que durant le temps de l'événement. Les œuvres et images présentées ne seront accessibles que pendant un certain moment. C'est ce que Vincent Tuset-Anres, directeur de Fotokino, m'explique dans une de ses réponses :

« Le temps d'un festival (ou d'une exposition) est très court, et ne touche qu'un public restreint. Le désir était donc de prolonger le temps, et d'élargir l'espace de l'exposition. Par la suite, nous avons publié un ouvrage (terme préféré à livre car il s'agit souvent d'objets de natures variées) à chaque édition du festival⁶² ».

C'est pourquoi, quelquefois, il est envisagé un passage vers une publication imprimée, qui permet de conserver une trace physique de ce qui a été exposé. Il est vrai que, par sa nature, le livre est un objet sensiblement pérenne. Théoriquement, il est possible de réimprimer des exemplaires selon la demande, ainsi « malgré les tirages épuisés, idéalement, le livre ne s'épuise jamais⁶³ ». A contrario, l'exposition est un espace unique et modulable, mais, comme vu précédemment, avant tout temporaire. Le support du livre viendrait donc relayer cette dernière, en constituant « une exposition sans fin en opposition à la limitation temporelle de la manifestation⁶⁴ ». Il permet dans ce cas de prolonger l'apparition et la visibilité des images, en se positionnant comme espace alternatif. Ces publications peuvent

alors avoir différents statuts : archives, catalogues, nouvelles œuvres, livres d'artistes, micro-éditions, etc.

Quelques exemples me viennent en tête : *Papillon*, *La Trance* n°8 de Raphaël Garnier⁶⁵ et son exposition *Le papillon dans l'atelier rose*, fin 2018, chez Ravisius Textor, librairie, galerie et atelier à Nevers. La pratique quotidienne du dessin de Raphaël Garnier se retrouve dispatcher sur les murs de la galerie, à côté de découpes épurées de papiers rose, évoquant la forme de papillons précieux. L'édition retranscrit sur le papier cette installation, utilisant une forme similaire aux découpages exposés.



Milanese de Nathalie Dupasquier⁶⁶, micro-édition publiée par le studio Fotokino, à la suite de son exposition *Construction*, en 2015. Le livre propose une curation d'œuvres récentes, certaines présentées durant l'exposition, mises en parallèle avec des motifs de tissus qu'elle réalisa pendant les années 1980. Ici, l'ouvrage a une fonction proche de l'archive.



Raphaël Garnier, *Papillon*,
La Trance n°8, 32 pages,
23 x 30 cm, 200 exemplaires,
Tombolo Presses, 2018

Nathalie Dupasquier, *Milanese*,
32 pages, 15 x 21 cm, 2015

Paul Cox, *Le jeu de l'amour
et du hasard*, 100 jetons triangu-
laire cartonnés dans une boîte :
17 x 10 x 6 cm, 150 ex. en français,
100 ex. en italien, Ed. Corraini,
2000

Le Jeu de l'amour et du hasard, un livre d'artiste de Paul Cox⁶⁷, qui se présente sous la forme d'un jeu de construction modulaire. Édité avec les éditions Corraini, en 2000, cet objet accompagnait un ensemble de cinq pièces murales réalisées par l'artiste, exposées dans la galerie de la maison d'édition italienne. Dans le jeu, les estampes géantes ont été découpées en triangles. Il démontre le long cheminement de pensée qui est possible, de la performance, jusqu' à l'installation, puis l'objet éditorial.



Cependant, chez Arts Factory, Laurent Zorzin précise que « les publications accompagnent l'exposition, mais elles n'en sont pas l'objet principal⁶⁸ ». Ce sont plutôt des objets consacrés ensuite à la vente, avec une visée économique.

Cette transition entre ces modes de présentation est donc assez fluide. Le livre comme l'exposition sont deux espaces distincts, mais complémentaires. Le choix du livre n'est pas anodin, car il peut retranscrire une surface proche de celle de l'exposition en reproduisant les œuvres picturales dans son intérieur imprimé. Il existe bien une concordance entre ces deux dispositifs de présentation. Cette relation est d'autant plus vraie, car « le livre manifeste une magnifique ouverture par rapport à d'autres supports : il peut accueillir des photos, des films, des produits multimédia, sans parler d'objets, de texture ou d'images en mouvements, qui eux ne peuvent en revanche recevoir un livre qu'avec beaucoup de restrictions⁶⁹ ». On peut également ajouter que « le livre s'inscrit en fait dans un domaine que l'artiste et éditeur Dick Higgins a qualifié d'intermédia, et dont le propre n'est pas seulement d'additionner les médias [...] mais d'opérer leurs fusion⁷⁰ ».

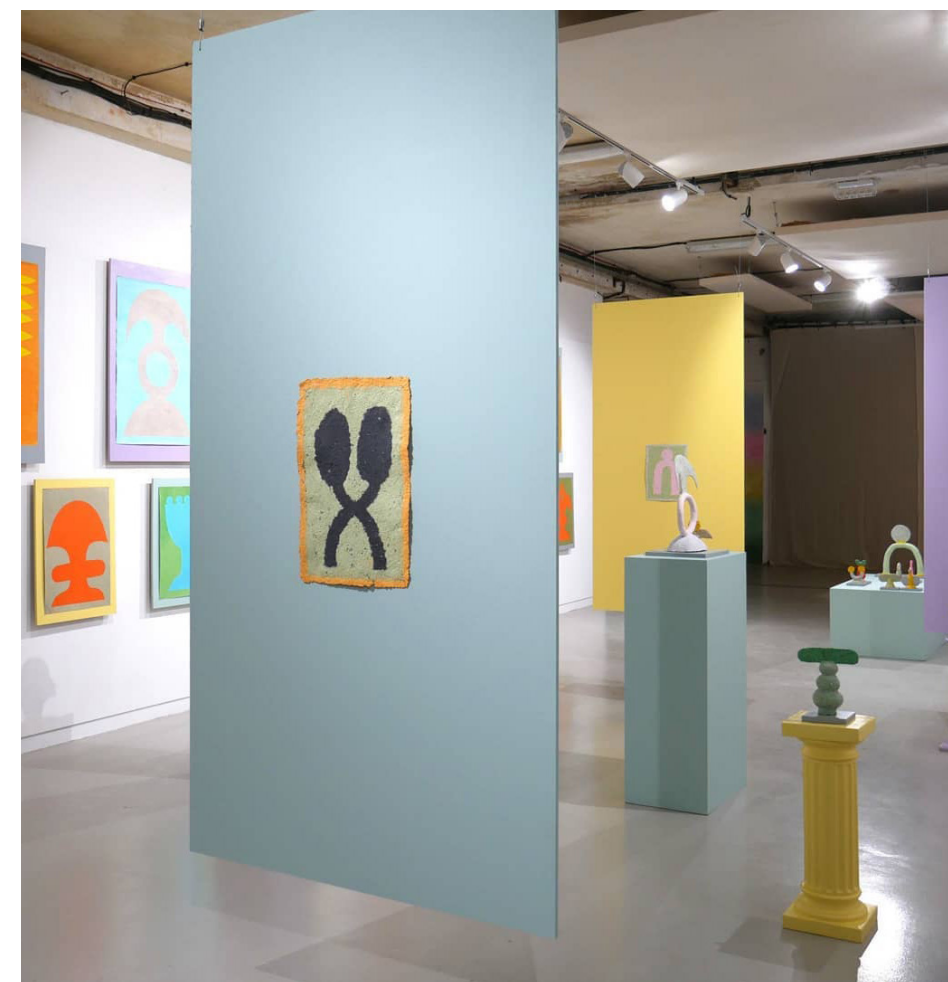
À côté, on pourrait aussi évoquer la mise en page et la construction du livre, qui nécessite une réflexion de montage entre les images, comme cela peut être pensé lors de la mise en place d'une exposition. D'une certaine manière, leur architecture est similaire. Néanmoins, cette résonance n'est pas toujours vraie, notamment lorsque cet aspect n'est pas réfléchi en amont. C'est ce que me raconte Anne Brugni, lorsqu'elle fait allusion à sa dernière exposition *Outillage Facultatif*, pour laquelle l'agencement des pièces est apparu au fur et à mesure de la fabrication des sculptures et des collages. Le parallèle entre les deux étant plutôt évident. De même pour Renaud Perrin, qui ne cherche pas toujours à placer ses dessins identiquement entre l'exposition et le livre.

Il m'explique d'ailleurs que « ce sont souvent les expositions qui ont donné naissance à des livres, plutôt que des livres qui ont été adaptés en expositions⁷¹ ». En effet, exposer est aussi l'occasion pour Renaud Perrin de réaliser des objets éditoriaux qui sont parfois auto-édités, ce qui lui permet de garder les images exposées à portée de main.

Cependant, ce n'est pas un processus automatique. Il ajoute que ce qu'il auto-édite « n'est pas vraiment un outil de diffusion, mais plutôt une pratique expérimentale, qui me permet de concevoir l'objet du début à la fin⁷² ». Les micro-publications ne sont pas vouées à rendre visibles les œuvres à un public plus large que celui de l'exposition. C'est un dispositif qui permet de comprendre le processus de conception et de fabrication d'un livre, lorsqu'il est réalisé avec un éditeur par exemple. Dans les écoles d'arts, c'est une forme de publication répandue, qui s'est en partie développée grâce à l'accessibilité des matériaux et des procédés de reproduction à prix relativement faibles au sein des établissements. Je pense que les livres d'artistes ont donné le ton. Dans mon travail, c'est de cette façon que je publie la majeure partie de mes dessins graphiques.

Ce qui est intéressant, c'est qu'il serait possible de tisser des liens entre l'auto-édition et l'exposition. Ce sont des démarches de présentation expérimentales qui permettent de libérer la production plastique des sollicitations extérieures, souvent associées à des facteurs économiques. Des limites sont à prendre en compte : la micro-édition et l'auto-édition sont des activités chronophages, qui demandent énormément de dévouement, tant au niveau du façonnage que de la diffusion. Pour autant, ces deux pratiques constituent des terrains artistiques indépendants, où les possibilités de création ne sont pas enfermées dans des contraintes.

Anne Brugni, vue de l'exposition
Outillage Facultatif,
au Spéléographies à Rennes,
octobre 2020



L'artiste est maître de la totalité de la publication, exposée et imprimée pour répondre à toutes ses envies plastiques. C'est d'ailleurs pour cela que ce sont des modes de publications qui m'attirent et qui se rejoignent.

Cependant, ce dialogue peut se construire aussi dans le sens inverse. Il y a un va-et-vient ambigu entre ces deux formes de présentation, lorsque l'une va susciter l'autre. L'exposition peut être aussi envisagée lors d'une actualité éditoriale, afin d'informer le grand public. C'est ce que fait régulièrement Arts Factory. Dans ce cas, l'événement est utilisé comme un outil de diffusion pour annoncer la sortie d'un ouvrage.

LA DIFFUSION

Enfin, disposer les images dans ces deux espaces ajoute une double visibilité des œuvres, à la fois par le biais de l'imprimé, et celui de la manifestation culturelle. L'exposition est un lieu fixe, contrairement à l'imprimé qui emprunte différents chemins et réseaux : échange, distribution, vente, etc. Il y a donc un déplacement des modalités de réception. L'art est publié. Cela permet d'atteindre un lectorat qui n'avait peut-être pas eu l'occasion de voir l'exposition. De plus, en passant par l'objet éditorial, l'événement exposé se multiplie à travers le nombre d'exemplaires tirés, ce qui remet aussi en question le statut originel des images.

Un point important : la question de la quantité ou de l'échelle des tirages, qui est étroitement liée avec celle de la visibilité des images. Laurence Aëgerter, artiste française, aborde cette question lors d'un entretien avec Jérôme Dupeyrat⁷³. Elle explique que le nombre d'exemplaires imprimés influe directement sur la discrétion de la publication. Moins de copies de l'édition seront imprimées, plus elle restera personnelle et confidentielle. Cela peut avoir un impact considérable sur la diffusion des images.

Parallèlement, il faut également étudier les endroits dans lesquels ces ouvrages seront déposées, car « si l'espace de l'exposition, au sens usuel, est en général l'espace scénographique de la galerie ou du musée, celui du livre en revanche n'est pas réductible aux pages qui le composent mais intègre tout autant les multiples lieux où se font sa diffusion et sa réception, de la bibliothèque publique à celle du salon en passant par les librairies⁷⁴ ». C'est pourquoi Fotokino et Arts Factory sont des lieux captivants, car ils rassemblent en leur sein les deux espaces de monstration des images : la librairie et la galerie. D'une certaine manière, ils ont instauré une forme de boucle entre ces formes de présentation, facilitant ce passage naturel entre l'exposition et l'édition. Tout se complète. Ce type de structure participe par la même occasion à dynamiser la scène artistique qu'ils représentent.

Pour autant, lorsqu'on évoque la disponibilité des œuvres, l'exposition n'est pas toujours aussi efficace que ce que l'on pourrait imaginer, car elle aussi « s'adresse nécessairement

Zad Kokar, affiche pour le festival
Central Vapeur n°10, mars 2020



à un public spécifique⁷⁵ ». Cela signifie que ce n'est pas une publication des images qui est si démocratique que ce qu'elle laisse penser. Comme l'édition, elle peut seulement attirer des individus appartenant à une niche sociale et artistique, bien que cela varie en fonction du type de lieu, de sa place dans la ville, de sa renommée, ou de sa communication autour des événements.

Ces deux publications ont donc leur propre fonctionnement, mais surtout leur propres circuits de diffusion des images. L'exposition est limitée dans le temps, alors que le livre, lui, viendrait se positionner comme un renouvellement et une continuité de la manifestation terminée. Il proposerait une alternative de diffusion des images en les faisant naviguer à travers d'autres espaces, d'autres lieux et vers d'autres individus. Paul Cox dit à ce sujet : « Ce qui me frappe toujours avec les livres c'est leur circulation et leur visibilité. Par exemple, pour un livre tiré à 2000 exemplaires, on a souvent l'impression qu'infiniment plus de 2000 personnes le voient. C'est très différent pour un tableau⁷⁶ ». C'est pourquoi, certains artistes, comme Anne Brugnì, donnent davantage d'importance au livre.

Néanmoins, il faudrait relativiser cette fonction démocratique de l'édition, notamment pour le cas des livres d'artistes, de la micro-édition, ainsi que des ouvrages auto-édités. Ils restent nécessairement dans des milieux de connaisseurs, de niche, ce que me rappelle Laurent Zorzin. Leurs économies sont compliquées, car ce sont des objets éditoriaux qui ciblent une sphère artistique restreinte. Pour Arts Factory, galerie privée, son financement s'effectue « uniquement sur la vente des livres et des éditions qui sont présentées⁷⁷ », en plus de la vente des dessins originaux exposés. Quant à Fotokino, la structure continue à exister grâce à des subventions et des aides financières accordées par des institutions culturelles.

En revanche, « il y a eu une grosse évolution sur les dernières vingtaines années, où le dessin est re-rentré dans l'art contemporain, en même temps que le développement des pratiques de micro-éditions, qui à l'époque était plutôt marginales⁷⁸ », explique Renaud Perrin, constat partagé par Laurent Zorzin, au fil des années de la création d'Arts Factory. Cette scène artistique se développe de plus en plus, notamment par le biais de festivals, salons, événements culturels qui ne cessent de se renouveler (Spin Off à Angoulême, Central Vapeur à Strasbourg, Laterna Magica organisé par Fotokino à Marseilles, etc). On ne peut qu'espérer que cela se poursuive.

CONCLUSION

Espace imprimé ou espace exposé, le travail se trouve modifié en fonction du choix de la présentation. Instinctivement et de manière expérimentale, les auteurs prennent en main cet espace exposé, dans le but de rechercher et proposer une perception alternative de leurs images. Dirigés par la grandeur de l'espace, ils extraient leurs dessins du livre, pour parfois se diriger vers des pièces de taille plus impressionnantes ou en volume. Cette transition de publication effectuée vient impacter directement leurs œuvres picturales à plusieurs niveaux : leur taille, les techniques utilisées, leur lecture, leur diffusion, etc. Il est vrai que chacun de ces dispositifs est unique mais ils se rejoignent et se complètent sur de nombreux points. Il me semble donc important de les considérer ensemble, sous la forme d'une correspondance tout au long du processus créatif : publier et exposer, et non publier ou exposer, les deux vont de pair.

Laurence Aegerter résume parfaitement cette dualité :

« Le livre est parfois premier dans mon travail, parfois il arrive en cours de route. [...] Mais lorsqu'il me semble qu'une image nous dépasse, cela m'incite à la faire exister en grand format, pour qu'elle nous englobe, qu'on la ressente comme une force et qu'il faille reculer pour la voir. J'aime la possibilité qu'une image domine le spectateur, alors que le livre est un espace extrêmement fragile. Parfois les deux ont du sens en existant simultanément ⁷⁹ ».

Cette recherche n'a fait que renforcer mon opinion sur la transversalité possible entre les arts, ainsi que leurs espaces de publications, à savoir l'édition et l'exposition. Essayant de me détacher de toute forme d'étiquette, normes, ou enfermement artistique, je garde en tête les mots de David Shrigley, artiste écossais, qui a une pratique du dessin à la fois édité et exposé : « I just make what I want to make ⁸⁰ » une bonne philosophie de création pour le futur !

Pour finir, ces modes de présentation peuvent se déplacer vers des questions numériques, lorsque les jeunes artistes-illustrateurs s'emparent des nouveaux réseaux (Instagram, Bigcartel, Behance, etc.) pour diffuser leurs images, plus rapidement et parfois plus efficacement.

Comme de petites expositions à leurs échelles, ces espaces dématérialisés proposent une certaine liberté pour expérimenter. Les artistes sont les administrateurs de leur propre compte. Ils peuvent choisir de documenter les multiples aspects de leur démarche créative, en publiant les dessins, œuvres, photos qu'ils souhaitent. Ces réseaux fonctionnent alors comme « vitrine », et donnent à voir les images à un lectorat d'abonnés, avec lequel il est possible d'interagir directement. Le rapprochement entre exposition, édition et réseaux sociaux se confirme.

Au quotidien, j'utilise principalement Instagram. C'est un réseau social qui me permet de disposer mes productions comme je l'entends dans la grille de publication qui est à ma disposition. Je construis mon profil comme un portfolio, n'ayant pas encore de site web pour présenter mes projets. Même méthode que pour la fabrication d'une édition imprimée, je me fixe un concept éditorial. A chaque post, j'essaie de mettre en relation mes images, que cela soit des liens de couleurs, de techniques, ou encore de modules. Il m'est déjà arrivé de créer un compte spécialement pour y rendre public un travail précis (@pair_of_binocular, maintenant disparu), ou bien de récupérer du contenu sur ces médias utilisés à des fins artistiques, pour un projet de publication papier.

Mais c'est avant tout, un outil qui me sert d'archive, de bibliothèque de mes dessins, disponible à portée de main, sur l'écran de l'ordinateur ou du téléphone portable. Cela me permet d'avoir une vue d'ensemble sur les quelques mois, années, à fabriquer mes images, en observant une évolution graphique, jusqu'à dégager un fil conducteur entre chaque projet.

Parallèlement, ces plateformes peuvent être aussi exploitées comme moteurs de recherches afin d'explorer les créations d'artistes, qui ne sont pas toujours diffusées sur d'autres supports, imprimés ou exposés. Cela permet de faire l'état de lieux des productions d'un milieu artistique, en prenant connaissance des artistes-auteurs, avec lesquels il est possible de communiquer.

Néanmoins, il y a des limites pour chaque mode de présentation. Ici, on pourrait remettre en question la visibilité des œuvres

publiées, sont-elles réellement vues de tous ? Tout le monde n'est pas présent sur ces réseaux, alors est-ce vraiment une forme de publication démocratique ? Il faut ajouter les problèmes de censure parfois automatisée par le média adopté, lorsqu'il y a par exemple de la « nudité », ou encore la sensation de proximité avec les abonnés qui peut n'être qu'une illusion, faute de réelle confrontation physique comme lors des salons. On peut également critiquer les posts qui sont conditionnés et formatés à des tailles spécifiques (le carré sur instagram), entraînant une esthétisation et homogénéisation des comptes.

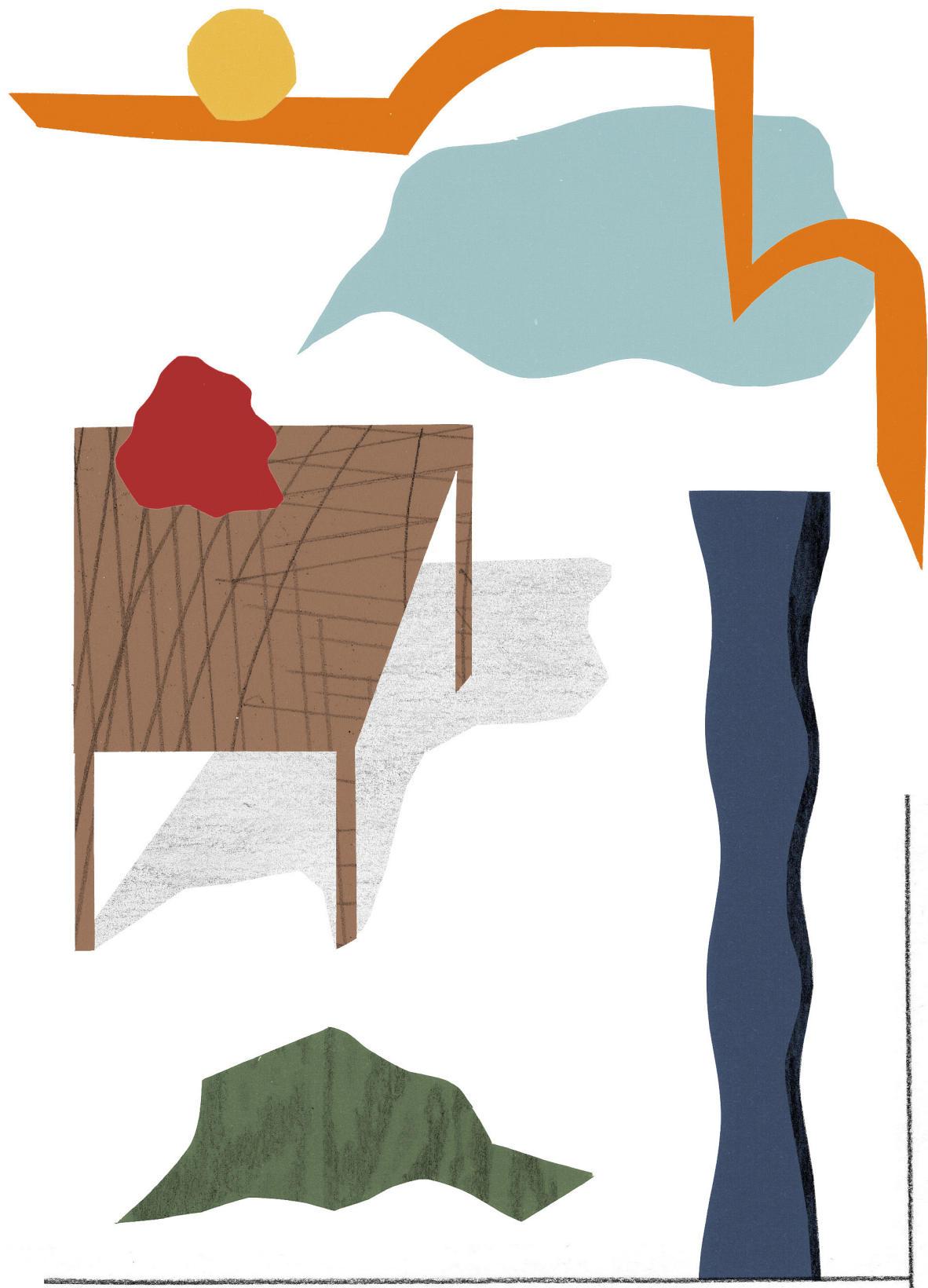
Aujourd'hui, ces interrogations pourraient se transposer plus largement à notre situation mondiale. À l'heure actuelle de crise sanitaire où les lieux culturels, musées, galeries et librairies enchaînent ouverture sur fermeture, et où salons et festivals se dématérialisent, comment diffuser les images sans ces espaces traditionnels ? La solution est peut-être à trouver dans ces nouveaux réseaux.

79 > Jérôme Dupeyrat, « Laurence Aëgerter », *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Éd. Incertain Sens, Collection Grise, décembre 2017, pp. 11-19, citation page 14

80 > David Shrigley lors de l'exposition *Brain Activity*, au Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2012
<https://www.youtube.com/watch?v=orOjCEwBWNU>

David Shrigley, *Untitled (I will show the world how brilliant I am)*, 2014





ENTRETIENS

ANNE
BRUGNI

Illustratrice française, Anne Brugni vit et travaille à Bruxelles. Son temps se divise entre les commandes d'illustrations pour la presse, les ateliers pour enfants, les invitations à exposer, et les expérimentations en céramique. Je la retrouve un lundi matin sur Skype, pour échanger autour des questions que je me pose sur sa production : son rapport à l'édition et l'exposition et leur importance dans sa pratique.



**Comment est-ce que tu définis ta pratique ?
Est-ce que tu dis que tu es illustratrice ?**

Lorsque l'on me demande ce que je fais, en général, je réponds que je suis illustratrice. Souvent, c'est assez difficile de définir sa production, et j'ai l'impression qu'il y a beaucoup d'artistes et d'illustrateurs qui ont un travail assez pluriel. Donc pour qu'on arrive à me situer, je dis que je suis illustratrice, puis si la conversation continue, il m'arrive de détailler un peu plus ma pratique. Mais je crois que cela m'est rarement arrivé de dire que je suis artiste, parce que je ne suis pas dans le milieu de l'art contemporain par exemple. Si je dis que je suis artiste, pas que je ne me considère pas comme tel, car c'est un terme très large, cela va peut-être me catégoriser dans quelque chose qui me correspond un peu moins. J'aime bien l'art appliqué. Mais c'est aussi pour éviter la réponse qui dure trois heures (rires).

Quel regard portes-tu sur l'illustration ?

À l'origine, je n'ai pas fait des études d'illustration, et j'ai commencé à en faire par hasard, en fréquentant des personnes issues de ce milieu en particulier. J'ai donc une vision de cette discipline qui est assez instinctive. Mais au final, qu'elle est vraiment la définition de l'illustration, c'est illustrer quelque chose ?

Oui, c'est ça, avec l'idée que l'image accompagne un texte, pour l'illustrer. Pourtant dans ton travail, je remarque que le texte est assez minimal dans tes livres, voire quasi inexistant lors de tes expositions. Je trouve tes images très contemplatives.

J'adore le texte, mais je n'écris pas. Je ne suis pas auteure. Alors qu'il y a pleins d'illustrateurs qui écrivent leurs propres textes, et qui font limite des illustrateurs complets. Personnellement, je n'ai pas cette pratique, je n'écris pas du tout. J'ai peut-être ça en moins de l'illustrateur classique qui écrit ses livres, et qui ferait son support à l'image



D'où proviennent les formes que l'on retrouve dans ton travail ? Quelles sont tes influences ? Je pense notamment à ta dernière exposition *Outillage facultatif* ?

Généralement et pour beaucoup de mes productions, je ne suis pas complètement capable de dire d'où cela provient. Ce n'est pas très clair, enfin comme beaucoup d'entre nous, je pense (rires). On conscientise un peu une fois l'image finalisée, et encore, il y a des formes dont je n'explique pas toujours les influences. Mais, pour prendre l'exemple de cette exposition à Rennes, j'ai débuté par faire des petits croquis instinctivement, puis petit à petit, des formes sont apparues. C'est d'ailleurs souvent comme ça. C'est seulement après que l'on se rend compte de ce que l'on a fait. J'ai ensuite trouvé un livre sur des vieux outils, où des similitudes se sont dégagées, c'est à partir de là que je me suis dit que c'était des outils inutilisables.

Finalement, c'est un processus, tout arrive en temps et en heure.

Oui, et il y a vraiment beaucoup de choses inconscientes, que l'on ne maîtrise pas forcément lorsque que l'on dessine de cette manière. C'est après coup que je me dis que cela fait plus de trois ans que je fabrique les mêmes formes, c'est bizarre. (rires)

D'ailleurs, est-ce que tu dirais que ces formes fonctionnent comme langages visuelles, comme narration seulement par l'image ?

Ça serait bien ! Après, je pense que c'est quelque chose qui nous est propre à toutes personnes qui fabriquent des images. Il y a des formes, des couleurs qui reviennent sans que l'on s'en aperçoive et qui construisent notre langage et travail personnel. Mais oui, j' imagine qu'elles fonctionnent comme langage visuel.

Lorsque j'évoque ce terme, je pense aux auteurs illustrateurs qui se considèrent de la bande dessinée conceptuelle, où les formes abstraites mise en page, ou même exposées, dégagent une certaine narration. La forme devient une écriture. Par exemple, dans les expositions de Paul Cox, il y a un rapport d'écriture dans l'espace. Je ne sais pas si c'est aussi ton cas.

J'ai l'impression qu'il y en a qui réfléchissent plus que moi (rires), que c'est un peu plus conscient. Par exemple, dans la bande dessinée, la narration est un travail très complexe et conséquent. Il faut réfléchir avec les pages, les cases, etc. Moi, j'ai l'impression que j'ai un travail super instinctif, où je ne réfléchis pas autant. Même en parlant de Paul Cox, qui travaille en commençant par produire, puis réfléchir, mais encore une fois, peut-être beaucoup plus.

Je me retrouve assez dans ce que tu expliques, car dans mon processus tout est assez naturel, et arrive au fur et à mesure, même dans le choix de publication (exposition et édition).

En parlant d'exposition, tu as des travaux de commandes, mais en parallèle, j'ai l'impression que ces derniers temps tu as participé à un bon nombre d'expositions, où tu présentes tes images dans un autre espace.

Est-ce que tu démarches personnellement les lieux ?

Alors pour être honnête, ça ne vient pas tout à fait de moi, car le plus souvent, on m'invite, et je réponds positivement. Mais il est vrai que je me suis demandée pourquoi on m'invitait autant. Peut-être est-ce quelque chose que dégagent mes images ? Et puis, c'est aussi l'effet boule de neige, vu qu'on voit que j'expose, on me réinvite. Après, cela me plaît de pouvoir disposer mes images dans l'espace et de les sortir du livre. Cependant, si on ne m'avait pas autant proposé, je ne sais pas à quel point, j'aurais essayé de démarcher des lieux pour pouvoir exposer mes travaux.

Dans la conférence que tu as donnée à l'Ensa Limoges en décembre 2016, j'emprunte souvent ton terme « décloisonner les images », et il vrai que l'exposition est un espace intéressant pour réussir à faire cela.

Oui, complètement ! Une chose que j'aimerais bien faire par rapport aux expositions, c'est essayer de m'auto-éditer, de faire des publications à la suite de ces expositions. Parce qu'au final, ce sont des événements très éphémères, et certaines fois, je n'ai pas l'occasion de garder les productions. Il me reste seulement des photographies prises durant le temps de l'exposition. J'aimerais bien pouvoir faire le chemin inverse, mais je ne trouve pas toujours le temps ou la motivation.

Justement, je me demandais ce que devenaient tes travaux à la fin des expositions, si par exemple, tu les vendais, ou s'il y a avait des publications ?

Non, il n'y a jamais de publication. Une fois, un livre est sorti sur mes céramiques, mais ce n'était pas forcément en lien avec une exposition. Mais je regrette, et je réfléchis à produire un ouvrage en relation avec la dernière que j'ai faite à Rennes, *Outillage Facultatif*. Je crois aussi que j'ai du mal avec tout le processus de l'auto-édition : imprimer, relier, etc. J'aime bien le travail en équipe et

l'auto-édition me semble être un processus assez solitaire, ce qui m'attire moins. Alors que lorsque tu es édité par quelqu'un, il y a un dialogue avec les éditeurs, des retours. C'est comme quand tu es bien entouré pendant le montage d'une exposition et que tu travailles avec de bons techniciens, c'est génial, ils t'amènent des idées. C'est pareil avec les éditeurs. Si je fais de l'auto-édition, j'ai un peu la peur d'auto-digestion.

Oui, parce que finalement, c'est un bon support pour continuer cette forme d'exposition. Le livre peut perdurer dans le temps et être diffusé à d'autres niveaux.

Oui et c'est aussi une bonne façon de conserver une trace, sans nécessairement faire un catalogue, mais plutôt de façon à garder un processus d'un moment passé.



Si on prend ton livre *Plat du jour*, il y a quand même eu une exposition, mais le livre est arrivé en premier, c'est bien ça ?

Généralement, pour la sortie d'un livre, je fais à chaque fois une exposition. Cependant, j'ai peu d'originaux, et pour *Plat du jour* par exemple, je n'avais rien, car c'est un pop-up. Je n'avais que des petits morceaux de dessins. Pour l'exposition, j'ai donc tout recréé à partir du livre. Pour les autres éditions, c'est pareil, donc je refais des nouvelles

images. D'ailleurs, cela ne m'intéresse pas trop de montrer les originaux qui sont déjà dans le livre. J'imagine qu'il y a des images qui peuvent être intéressantes à être vues en vrai, mais moi, je réalise des illustrations pour qu'elles aillent dans un livre. La finalité des images, c'est l'édition, pas leurs accrochages dans un cadre au mur. C'est un peu répétitif sinon.



Qu'est-ce qui change pour toi dans la conception de tes images, ce passage à un autre espace ?

Je pense par exemple à *Figures* qui est à la fois des collages géants, un visuel pour le poster de Picture Festival, et aussi trois estampes imprimées en risographie. Comment conçois-tu ce transfert d'échelle dans ton travail ?

(C'est beaucoup de questions, désolée).

((Rires) Oui et c'est lundi matin.) Je peux t'expliquer le processus de ce travail. Au départ, c'est une exposition que j'ai faite en Chine, où j'avais réalisé des têtes qui étaient encore plus grosses. J'avais un espace qui était énorme. J'ai donc d'abord commencé par faire les têtes en petit, pour avoir une idée globale, comme un croquis. Quand j'ai dû le faire pour Marseille, même si ce n'était pas exactement la même chose, j'ai refait les têtes en petit, et donc je les avais déjà pour les impressions risographie. Puis après, je les ai fabriqués une nouvelle fois en grand. Concernant l'affiche pour le festival Picture, c'est même encore une autre grosse tête, une autre illustration, qui fait partie d'une série. L'original est en format

raisin que j'ai ensuite scanné. Le changement d'échelle est assez naturel dans ma pratique, ce n'est pas difficile pour moi de faire des grandes images, et j'aime assez ce processus.

Il y a peut-être aussi un changement dans l'interaction du public face à tes œuvres plus monumentales ?

Complètement. Lorsque tu fais du grand, tu es obligé d'avoir un rapport à l'espace. Si tu exposes des petites choses, des petites images, on perd plus facilement la sensation de l'espace, contrairement aux grands formats qui t'y font confronter directement.

Donc les expositions sont aussi des commandes, mais j'ai l'impression que c'est un espace où tu te permets d'expérimenter. D'ailleurs, j'aime bien l'interaction entre dessin et volume qu'il y a dans ton travail, est-ce que ce transfert est pensé à chaque fois ?

Non, je fais les deux en parallèle. Il n'y pas un processus qui commence l'autre. Pour prendre l'exemple des volumes en papier mâché que j'ai réalisés pour l'exposition à Rennes, j'ai d'abord commencé par faire des découpages, puis j'ai continué en expérimentant les volumes, ce qui m'a ensuite amené à d'autres formes. Les formes que je fabrique en volumes répondent avec celles que je fais en deux dimensions, en découpage. Il y a un parallèle qui se crée, les deux se nourrissent l'un de l'autre. Cependant, je ne vais pas faire des croquis de ce que je souhaite produire en volume, je vais me confronter directement avec la matière. Au final, c'est aussi de cette manière que je procède pour mes images en deux dimensions.

Lorsque tu exposes, comment vas-tu appréhender l'espace ? Est-ce que dans la mise en place, tu imagines une forme de montage entre tes images ?

C'est assez compliqué, car souvent, je ne vois pas l'espace avant d'arriver sur le lieu. Il faut donc que je calcule en amont avec les plans fournis pour visualiser la mise en place, et je ne fais pas de maquette. Puis, il y a aussi une part d'improvisation sur place. Je suis assez contente de la dernière à Rennes, car j'ai eu plus de temps pour réfléchir et bien me préparer, contrairement à certaines faites auparavant. Avoir du temps et l'espace mental disponible change tout dans la façon dont je vais envisager l'exposition et son installation.

Concernant le montage des images, dans *Outilage facultatif*, le dialogue entre ces deux formes était assez évident. On comprend facilement que les sculptures sont inspirées des collages et des collages inspirés des sculptures, mais ce n'est pas le cas à chaque fois.

Enfin, comment est-ce que tu arrives à relier ces multiples aspects de ta pratique, entre expositions, commandes, et éditions ?

Je suis vraiment contente d'avoir ces deux aspects et ne pas être que dans le livre, ce qui s'est fait au final assez naturellement. Après, au vu de mon travail cela aurait été difficile, car les livres que je réalise proviennent de mes propres initiatives. À part *Plat du jour*, qui est une invitation, les deux autres découlent d'envies personnelles. Je vais pouvoir faire ce que je souhaite, et je suis consciente du statut pérenne du livre, qui va aussi fonctionner comme carte de visite. Je préfère donc que cela me ressemble !

Par ailleurs, ce qui est bizarre, c'est que j'ai presque plus de commandes lorsque je participe à des expositions ! Paradoxalement, ce sont des demandes, mais j'ai carte blanche pour remplir l'espace, ce qui est différent de la création d'une illustration pour un festival, où là, il y a beaucoup de contraintes. Lorsque j'expose, je peux vraiment expérimenter. Ce sont des événements éphémères donc il y a moins de pression, j'essaye

et je vois. C'est un espace qui est vraiment intéressant pour tester des nouvelles choses, être un peu borderline. De plus, vu que je ne suis pas dans le milieu de l'art contemporain, je ne conçois pas l'exposition comme un espace où je dois vendre mes œuvres. Pour certaines personnes, il y a un aspect financier derrière ce type de présentation, qui représente leur seul moyen de rémunération. Personnellement, je suis rémunérée la plupart du temps quand j'expose, pour droit de monstration. Je n'ai donc pas à me soucier de la vente de mes œuvres, ce qui influe aussi sur ma liberté de création.

À côté, ces derniers temps, c'est agréable d'avoir un peu moins de commandes, car je peux vite me retrouver submergé par toutes les différentes demandes. C'est aussi bien d'avoir du temps, par exemple pour des résidences qui permettent de ne penser qu'à un seul projet pendant un temps limité.

Merci beaucoup de m'avoir consacré un peu de ton temps, et je te remercie pour l'honnêteté de tes réponses.

Anne Brugni, *Figures*, posters imprimés en risographie 3 couleurs, par le studio Fotokino, 2018

Anne Brugni, Philippe UG, *Plat du Jour*, texte de McCloud Zicmuse, 14 pages, 21 x 25 cm, Les Grandes Personnes, septembre 2019

Anne Brugni, affiche pour l'exposition *Outilage Factulatif*, au Spéléographies à Rennes, octobre 2020

Anne Brugni, image pour l'article « Les maux du pavé » dans le magazine *Médor* n°3, 2016

Basé à Marseille, Renaud Perrin est à la fois illustrateur et scénographe. Son travail transversal transgresse les frontières des champs artistiques et se déploie à travers éditions, installations, animations, expositions... Invité dans le cadre d'une Saison Graphique à l'ésam Caen/Cherbourg, son exposition *Nueva Vision* présente une série de peintures originales grands formats et son édition éponyme imprimée en risographie. Je le rencontre le matin du vernissage afin de prendre connaissance de son point de vue d'artiste, scénographe et illustrateur sur les liens entre l'image et les espaces de publication.

Renaud Perrin, *Nueva Vision*, vue de l'exposition à l'ésam Caen/Cherbourg, dans le cadre du festival Une Saison Graphique, 2020

Renaud Perrin, *Déplacer les petites montagnes*, vue de l'exposition à la médiathèque de Troyes, 2017, volumes en bois et dessins à la gouache

Renaud Perrin, *Nueva Vision*, 20 pages, 18,5 x 21 cm, 500 ex. imprimé en risographie 3 couleurs à l'ésam Caen/Cherbourg, février 2020



Comment est-ce que tu définis ta pratique ?

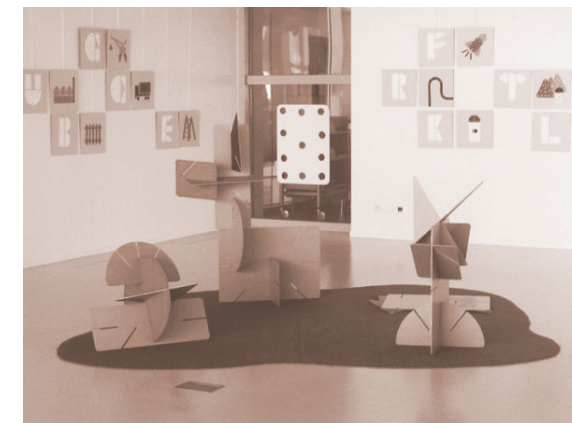
En général, je dis que je suis illustrateur, car c'est ma formation et ce que j'ai étudié à la Hear à Strasbourg. Parallèlement, je faisais du théâtre donc j'ai été amené à faire des scénographies pour des spectacles. C'étaient au départ deux activités qui ne se rejoignaient pas. Puis petit à petit, on m'a demandé de faire des installations en volume, donc j'ai pris cette expérience de théâtre pour faire des interventions dans l'espace, en lien avec des livres. Ce sont souvent les expositions qui ont donné naissance à des livres, plutôt que des livres qui ont été adaptés en expositions. Ensuite, on m'a demandé de faire des scénographies pour des expositions d'autres artistes.

À côté de ça, j'ai une pratique personnelle qui ne rentre plus vraiment dans le cadre de l'illustration. Je fais des films d'animation, des peintures grands formats, de la photographie, etc. Mais finalement et de plus en plus, tout se rejoint. Par exemple, avec les peintures, je réalise une édition en risographie, et les deux sont exposés en même temps (*Nueva Vision*). On arrive à relier les pratiques entre elles. Mais lorsque j'étais étudiant, c'était beaucoup plus difficile, car il fallait choisir une option et par exemple en illustration, à l'époque, ce n'était pas du tout courant d'exposer. On répondait à des commandes pour la presse, ou alors on faisait des projets de livres dans le but de les proposer à un éditeur. L'exposition était plus vue comme une consécration, mais pas comme une pratique à part entière. D'ailleurs, c'était même mal vu d'exposer, car l'idée, c'était de faire un dessin pour sa reproduction, pas pour le montrer en temps que tel.

C'était plus traditionnel, avec l'idée que l'image avait comme unique but d'illustrer un texte.

C'est ça, et aujourd'hui il y a eu une grosse évolution sur les dernières vingtaines années, où le dessin est re-entré dans l'art contemporain, en

même temps que le développement des pratiques de micro-éditions, qui à l'époque était plutôt marginales. Il y avait des éditeurs comme Le Dernier Cri qui éditait des projets qui ne trouvaient pas leur place dans le circuit traditionnel. Alors que maintenant, c'est assez naturel pour les étudiants qui sortent de l'école d'auto-éditer leurs productions. D'ailleurs, l'auto-production n'instaure pas le même circuit de diffusion. Les auteurs artistes sont souvent amenés à se déplacer sur des salons. Le salon de micro-édition, c'est déjà en soi presque une micro-exposition. Tu as une table à disposition et tu dois montrer tes productions, ce qui n'est pas forcément toujours bien fait, faute de moyens. Mais je pense que ça va continuer à se développer de ce côté-là.



Dans ton travail, il y a cet aller-retour entre les espaces, celui de l'exposition et du livre, comment est-ce que ça se traduit ?

Au départ, j'ai souvent été amené à faire des expositions qui ensuite ont été transformées en livres. Souvent, ce sont des commandes, par exemple pour *Déplacer Les Petites Montagnes*, j'étais en résidence à Troyes et la médiathèque voulait une exposition. C'était un espace assez grand donc j'ai imaginé des volumes, puis je me suis

dit que j'avais de la matière pour un livre (le livre *Mécamots* qui a été publié aux éditions Thierry Magnier), même processus pour une autre exposition sur le salon de Montreuil.

En parallèle, lorsque je sors un livre, j'aime bien qu'il soit accompagné d'une exposition pour sa sortie. Dans ce cas-là, je présente souvent les dessins originaux et quelques volumes. Mais après les expositions peuvent prendre une nouvelle ampleur. Par exemple, mon livre *La femme à Barpapapa*, sur le thème de la fête foraine, a servi comme base pour une exposition au Mucem à Marseille. Actuellement ce qui m'intéresse, c'est d'aller vers des systèmes de livres qui se déploient, dans l'espace, en 3D.

Lorsque tu mets en place une exposition est-ce que tu conçois le montage comme celui d'un livre, est-ce qu'il y a une forme de narration visuelle ?

Non, c'est assez différent en fait, je ne pense pas trop à une progression avec un début et une fin. Je vais plus directement réfléchir en rapport avec l'espace et comment les images vont agir dans celui-ci. Donc c'est vraiment le lieu qui me donne des directions pour l'exposition. Mais c'est vrai que lorsque je travaille sur des scénographies d'expositions, il y en a certaines qui sont vraiment conçues narrativement avec un début et une fin. Mais pour l'instant, je ne travaille pas trop comme ça.

Quand tu fais des scénographies, est-ce que tu le fais pour ton travail personnel, ou c'est plutôt des commandes ?

Je le fais pour mon travail, mais c'est assez différent car j'ai souvent peu de moyens, donc je fabrique les éléments et je fais le montage moi-même. Lorsque que c'est des commandes, pour des musées par exemple, je réalise et pense la conception, ensuite il y a des constructeurs qui vont intervenir et faire la mise en place. C'est vraiment un autre processus qui est très lourd,

avec des contraintes et des règles à respecter. À terme, j'aimerais bien relayer ces deux pratiques, pour imaginer des expositions où la scénographie fait partie intégrale de l'exposition, c'est-à-dire, ne pas uniquement utiliser des cimaises colorées, mais que la cimaise soit déjà une œuvre en tant que telle, mise en scène dans l'espace par exemple.



Tu fais aussi de l'auto-édition ainsi que de la micro-édition.

Dans ton travail, quel statut a le livre ?

Ce que je fais en micro-édition, je ne le diffuse pas bien et très peu, et ce n'est d'ailleurs pas ce qui m'intéresse le plus. Il m'arrive de faire quelques dépôts en librairie, ou alors de les montrer à l'occasion d'expositions. Donc ce n'est pas vraiment un outil de diffusion, mais plutôt une pratique expérimentale, qui me permet de concevoir l'objet du début à la fin. Comme pour les commandes de scénographie, lorsque tu fais un livre avec un éditeur, il y a des parties qui t'échappent en termes de fabrication, de graphisme ou bien d'impression. C'est pourquoi ça m'intéresse de toucher aussi le livre en entier, de concevoir son façonnage, sa reliure, etc. Cela m'apporte aussi des connaissances concernant le processus de fabrication d'un livre, ce qui m'aide lorsque je travaille avec des éditeurs.

Pour prendre l'exemple de *Nueva vision*, c'est au départ une invitation à faire un livre. L'édition que nous avons réalisée rejoint un peu le principe du catalogue d'artiste, dans le sens où elle va permettre de faire circuler les images d'une autre façon et d'en garder une trace. L'exposition à une temporalité, donc après les œuvres vont être rangées à l'atelier. Concernant les relations dans le montage des images, dans l'édition, l'ordre des peintures n'est pas la même que celle de l'exposition, ce que je n'ai pas cherché à reproduire d'ailleurs. De plus, dans le support livre, la lecture des images se fait successivement, contrairement à l'exposition où on a directement une vision d'ensemble.

Je trouve ça vraiment bien, car dans l'édition on ne voit pas cette échelle que prend le dessin.

C'est vrai qu'il est difficile de deviner le format des images originales.

En fonction de tes images, comment est-ce que tu choisis la forme de publication, j'entends par là exposition comme édition ?

Par exemple, la série des peintures autour de la musique, c'est vraiment un travail personnel, que j'ai fait par pure envie. Maintenant, je me dis que je voudrais bien en faire une édition qui les met en page, donc je réfléchis à la technique la plus approprié pour reproduire ces images, tout en pensant aux moyens que je dispose, car lorsqu'on parle d'auto-édition, il faut prendre en compte les coûts du matériel, du papier et de l'imprimeur. Souvent, les choses se font aussi à travers des rencontres, même si ce n'est pas toujours des demandes explicites.

Tu demarches rarement les lieux pour faire des expositions ?

Au final, je ne fais pas tant d'expositions que ça, et ce sont très souvent des invitations. Il m'arrive

aussi que finalement lorsque j'expose, cela soit l'occasion de produire un livre, qui rentre plutôt dans la catégorie du livre d'artiste et qui se vend un peu plus cher.

Comment est-ce que tu procèdes pour la reproduction de tes images, lorsque tu passes de l'espace d'exposition à celui du livre ?

Je fais peu de choses qui ne soient pas reproductibles. Cela provient sûrement de ma formation en illustration, où on nous enseignait à penser nos images pour leur reproduction, principalement sur papier en offset. La série *Nueva Vision* vient aussi d'une série de photos en argentique, d'où le format carré des peintures qui rappelle celui de la pellicule. D'ailleurs, je les ai réalisées dans le cadre d'une résidence, donc j'avais une bourse. Cela me permet alors de ne pas me limiter dans la création de mes images, sans avoir à les penser dans l'objectif qu'elles puissent être vendues. Par réflexe, certaines galeries demandent que les dessins soient encadrés, pour que les gens puissent les mettre chez eux.

Le fait d'avoir une exposition de prévus, ça aide d'ailleurs à stimuler des images. Mais aussi à penser la disposition des œuvres dans le lieu comme le ferait un commissaire, même s'il n'y a pas vraiment de chronologie narrative. Les médiathèques aiment bien les expositions car c'est un moyen de faire connaître le livre.

Je te remercie !

FOTOKINO

VINCENT
TUSET-
ANRÈS

Fotokino est un lieu associatif qui organise des expositions, ateliers et événements autour des arts visuels, à Marseille. Également maison d'édition, ils publient parfois des ouvrages ou des objets imprimés en collaboration avec les artistes, illustrateurs, graphistes exposés. J'ai échangé quelques brefs mails avec son directeur, Vincent Tuset-Anrès, aussi membre du collectif Cucufa et commissaire d'exposition de *Chemin Papier* au Signe à Chaumont, pour découvrir un peu plus le fonctionnement des deux espaces de la structure.



Paul Cox, vue de l'exposition
Aire de Jeu, au studio Fotokino,
2015

Vue du studio Fotokino,
33 allée Léon Gambetta,
13001 Marseille

Fotokino, c'est aussi une maison d'édition, à quel moment vous êtes vous intéressés à éditer les artistes que vous invitez ? Est-ce une envie qui est arrivée en même temps que la création de l'espace d'exposition, ou après ?

Dès notre premier événement d'importance, la première édition de *Laterna magica*, en 2004, nous avons souhaité publier des images réalisées par la photographe Aline Ahond pour l'affiche du festival. Le temps d'un festival (ou d'une exposition) est très court, et ne touche qu'un public restreint. Le désir était donc de prolonger le temps, et d'élargir l'espace de l'exposition. Par la suite, nous avons publié un ouvrage (terme préféré à livre car il s'agit souvent d'objets de natures variées) à chaque édition du festival.

Est-ce qu'à chaque nouvelle exposition vous éditez un nouvel objet imprimé ? Ou seulement lorsque le format imprimé semble être intéressant et cohérent avec ce qui est exposé ? Est-ce que le passage exposition/publication modifie les images que vous utilisez ?

Oui, nous publions quand nous en avons les moyens et le désir (ce dernier devant être partagé avec l'artiste). Quand le travail présenté s'y prête. C'est donc très irrégulier. La pertinence de publier un livre est un mélange d'éléments liés à l'économie, au désir, au temps dédié, à la nature du travail artistique. Une fois ces éléments combinés, nous plions le projet éditorial aux envies de l'artiste. On pourrait appeler ça des livres d'artistes si cette appellation n'avait pas une connotation de préciosité, étant donné que toutes nos publications sont assez modestes. Disons que ce sont des expositions sur papier.

D'ailleurs, vous arrive-t-il de produire un livre avant de procéder à une exposition, ou c'est l'inverse qui est le plus fréquent ?

Dans la mesure du possible, c'est concomitant.

Si les travaux réalisés pour l'exposition le sont au dernier moment, forcément la publication viendra après l'exposition. Souvent, ce ne sont pas des choix de principe, plutôt une réponse à la manière dont se préparent les expositions.



Comment gérez-vous cet espace d'édition ? L'impression, le façonnage, etc ? Est-ce que l'artiste participe à la création de sa publication, ou vous occupez la place centrale dans les choix éditoriaux ?

(Voir plus haut!). C'est un travail en commun, pour lequel je suis (en tant qu'éditeur et graphiste) au service de l'artiste. Ce qui veut dire que je peux aussi faire des propositions, des préconisations. Qui sont toujours le fruit d'un regard sur le travail de l'artiste.

Économiquement, recevez-vous des fonds, des bourses d'institutions culturelles, lorsque vous éditez un nouvel ouvrage ou installez une nouvelle exposition ?

Très rarement d'aides à l'édition car cela demande de l'anticipation, et le choix de faire un livre se dessine souvent dans des temps assez courts. Nous sommes aidés pour l'ensemble de nos actions, mais pas pour l'édition en particulier, qui doit trouver sa propre économie.

Je vous remercie !

Galerie et librairie située au centre de Paris, Arts Factory est spécialisée dans la scène des arts graphiques contemporains. Leur programmation a pour mission de représenter et promouvoir les productions des artistes issus de cette sphère artistique. Au cours d'un entretien téléphonique, j'ai interrogé Laurent Zorzin, co-fondateur de la galerie, autour de la transversalité des espaces de ce lieu, tout en découvrant son histoire et son organisation.



D'où vous est venu l'envie d'exposer des artistes de cette scène graphique ? Est-ce une envie qui est apparue en même temps que la création de l'espace librairie ?

La galerie existe depuis 25 ans et n'a pas toujours été à cette adresse. Avant elle se situait dans un petit espace dans le 18^e arrondissement de Paris. Exposer des artistes issues de la scène graphique contemporaine est arrivé quelque temps après l'ouverture de la première galerie, en 1996. Au départ, c'était plutôt un espace dédié à la présentation de jeunes artistes qui n'avaient pas accès aux galeries d'art traditionnelles. D'ailleurs, ce premier espace ressemblait plutôt à une boutique qu'une galerie, où tout art confondus étaient représentés. Il y avait de la photographie, de la peinture, etc. À cette époque, il n'y avait pas tellement de lieux qui présentait des artistes issues de la scène d'arts graphiques. Il y avait la librairie Un Regard Moderne qui avait un espace d'exposition. Sinon, à part une ou deux exceptions, peu de ces artistes étaient représentés dans des galeries.

Puis assez vite, des personnes dans le milieu de l'auto-édition ont entendu parler de ce lieu. Les éditions Les 4 Mers, CBO éditions et Le Dernier Cri, qui étaient un peu les acteurs de cette scène-là dans la moitié des années 90, ont commencé à nous apporter leurs productions, sous la forme de livres. On trouvait les livres supers, alors pourquoi ne pas exposer les travaux de ces artistes-là ? En 1998, avec la bénédiction de la maison d'édition CBO (à l'origine fondée par Philippe UG, qui aujourd'hui est devenu un spécialiste du livre pop-up, mais qui à l'époque faisait beaucoup de livres avec Sophie Dutertre, Blexbolex, etc.) on a donc fait la première exposition avec les productions de ces artistes-là. Ce qui correspondait aussi à l'esprit de la galerie, puisqu'on ne les retrouvait pas dans les galeries d'art. On a fait le choix de présenter ces livres posés sur tables, ils n'étaient alors pas noyés dans les rayons d'une librairie traditionnelle. On pouvait les manipuler et voir les objets graphiques plus facilement. Cela se vendait aussi plutôt bien et on commençait à trouver un

public autre que celui qui allait déjà dans les lieux spécialisés de cette scène-là.

En 2000, il y a eu un tournant assez important : l'exposition *Sous Presses*, consacrée au dessin de presse contemporain. On y a exposé une douzaine d'artistes parmi lesquels il y avait Blanquet, Pierre La Police, Jean Lecointre, Guillaume Dg, etc. Ces artistes-illustrateurs et ou dessinateurs de bandes dessinées, travaillaient encore beaucoup pour la presse à ce moment-là, car il y avait encore beaucoup de supports qui faisaient la part belle à l'illustration. Cette équipe d'artistes a fini par constituer le noyau dur de la galerie, avec qui on a travaillé de longues années. D'ailleurs, on continue à travailler avec certains encore aujourd'hui, je pense notamment à Pierre La Police ou Jean Lecointre.

À partir de cette exposition, on s'est clairement positionné autour de cette scène contemporaine, qui se situe aux croisements du dessin contemporain, de la bande-dessinée, de l'illustration et du graphisme. Ces artistes étaient tous plus ou moins liés à l'édition, à l'auto-édition, ou à la scène graphique. Du coup, on s'est un peu retrouvé spécialiste de cette scène-là, un peu par hasard, mais pas complètement, car dès qu'on a su que c'était ce qu'on voulait faire, on a vraiment creusé ce sillon, avec l'objectif de contribuer à notre manière à dynamiser ce milieu.

Au fil du temps, on a fini par changer de lieu. On est resté 10 ans dans la petite galerie du 18^e, de 1996 à 2006. De 2006 à 2013, on a fonctionné sous la forme d'une galerie d'art nomade, où on a programmé des expositions dans de très grands lieux à Paris, mais aussi en dehors de la capitale, dans des centres d'arts, des médiathèques, ou encore des festivals. Fin 2013, on a atterri dans la galerie d'aujourd'hui, rue Charonne dans le 11^e, qu'on a fini par reprendre en 2014, pour pouvoir en faire le type de lieu qu'on a toujours voulu, c'est-à-dire un lieu d'exposition assez vaste avec un espace librairie, qui permet de rendre compte à la fois de notre programmation, et à la fois d'une

certaine histoire de la scène graphique contemporaine. C'est aussi un espace qui permet de faire des allers-retours entre ce qui est présent sur les tables de la librairie et ce que l'on retrouve sur les murs de la galerie.



Comment fonctionne l'économie de l'espace galerie ?

Vous présentez des œuvres originales ? Sont-elles à vendre ?

Oui, c'est l'objectif et c'est d'ailleurs la seule source de financement de la galerie. Nous sommes une galerie privée, absolument pas subventionnée et on ne souhaite pas l'être d'ailleurs. Depuis le début, le financement de la galerie s'effectue uniquement sur la vente des livres et des éditions qui sont présentés. Au-delà des originaux qui sont exposés, il y a également, mais pas systématiquement, un fond d'éditions, de risographies, de sérigraphies, signées et numérotées, soit que l'on édite nous, soit édités avec des éditeurs classiques du circuit auquel on appartient, par exemple à les Éditions 476, ou Le Dernier Cri.

En effet, j'ai remarqué que vous éditiez parfois des éditions ou des zines. Est-ce toujours en parallèle d'une exposition ?

Par exemple, lorsqu'un artiste est exposé, est-ce en lien avec la sortie d'un livre ?

Oui et c'est souvent au même moment. Souvent, les expositions sont liées à la sortie d'une publication. Cela peut être la sortie d'un livre chez un éditeur d'ailleurs déjà bien diffusé. Parce que même si ce sont des auteurs qui ont débuté dans l'auto-édition, aujourd'hui, certains sont pas mal suivis par des maisons d'éditions reconnues. Donc on essaye de se coordonner et d'exposer lorsqu'il y a une actualité éditoriale. Parfois, c'est nous qui suscitons cette actualité éditoriale, en suggérant aux éditeurs avec lesquels on travaille, d'éventuellement voir si cela les intéresserait de publier un livre à ce moment-là. On présente l'artiste s'ils ne le connaissent pas, et parfois cela donne lieu à des collaborations. Cela nous arrive aussi d'éditer nous-même si personne n'est intéressé. Sinon, on a aussi des petits formats de collections sur lesquels on peut retrouver les travaux des artistes que l'on expose.



Lorsque vous éditez, quel est, selon vous, le statut de ces publications ?

Fonctionnent-elles comme archives, comme collections, ou comme une forme de continuité de l'exposition ?

Les publications accompagnent l'exposition, mais elles n'en sont pas l'objet principal. Elles per-

mettent effectivement de proposer une forme alternative à l'exposition, après même que celle-ci soit terminée. Ce sont des livres, des éditions que l'on a toujours en vente dans la galerie. D'ailleurs, l'assortiment de livres et éditions limités qui est dans l'espace librairie, c'est environ 70 pour-cent des artistes de la galerie, directement en lien avec des expositions qu'il y a eu précédemment ou actuellement. Puis le reste des ouvrages sont en quelque sorte des références personnelles, ou bien celles des artistes que l'on expose.

Pour finir, je remarque qu'il y a encore peu de lieux qui représentent cette scène d'illustration et de dessin contemporain ? À votre avis, d'où provient ce manque ? Mes références sont Fotokino ou bien encore Le Signe à Chaumont.

À mon avis, c'est parce que c'est une économie compliquée. Les deux structures auxquelles tu fais référence, se sont des lieux qui fonctionnent sous le statut associatif, donc subventionné pour la plupart, dans le but de créer des manifestations culturelles. Le but premier de ces structures n'est pas de vendre, c'est de montrer, de diffuser et éventuellement, s'il y a un espace librairie avec des éditions, de développer cette activité-là. Mais ce n'est pas l'activité vente qui est la source de leurs financements.

De plus, ces économies sont très difficiles à maintenir, car on s'adresse à un public de niche au départ, même si notre propos a toujours été d'élargir notre public, de faire en sorte que l'on soit dans un grand chenil plutôt qu'une niche. C'est aussi ce qui nous a motivés et qui a fait que l'on a duré finalement. Cela reste malgré tout compliqué pour conserver un lieu comme le nôtre, parce qu'il y a peu de potentiels acheteurs et donc achats. Il ne faut pas s'endormir !

On a eu la chance de durer depuis plus de 25 ans. On a su s'adapter et changer d'échelle au fil du temps, mais on ne peut pas s'arrêter, car au

final, on n'a pas le choix. On se retrouve dans un engrenage où on doit continuer pour pérenniser notre économie et faire face aux charges que l'on peut avoir. D'ailleurs, en parallèle de cette activité de galerie, on a aussi développé un aspect d'agent d'illustrateur. Donc il y a certains artistes que l'on expose et que l'on représente aussi en tant qu'agent. Cela permet de financer d'une certaine manière les expositions, et continuer à prendre des risques pour accompagner des jeunes artistes, puisqu'en 25 ans, même s'il y a des artistes qui font partie de l'équipe originelle, il y a maintenant une toute nouvelle génération, je pense notamment à Simon Roussin ou Marion Fayolle. Cette continuité historique et générationnelle qui existe, fait qu'aujourd'hui qu'on est capable de proposer dans une galerie des expositions qui réunissent des artistes qui sont à l'origine de l'auto-édition et du graphzina en France (Loulou Picasso, Blanquet, Le Dernier Cri) et de les associer avec cette nouvelle génération, qui est d'une manière ou d'une autre liée.

Après, j'ai aussi l'impression que c'est un milieu (l'illustration) très difficile à définir, parce qu'il emprunte à pleins de différents champs artistiques...

Oui, et c'est pour ça d'ailleurs que je parle de scène graphique contemporaine. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas d'exposer des illustrateurs, mais des artistes qui ont un univers graphique qui peut se décliner à la fois au format exposition, dans de l'animation, dans de l'édition, de l'auto-édition, du livre jeunesse, de la bande dessinée, etc. Au départ, ce sont des artistes, pas des illustrateurs, que l'on cherchait à exposer. Par contre, il est vrai que l'on a une appétence vers le contexte narratif, donc c'est plutôt figuratif, pas vraiment conceptuel, même s'il peut avoir un concept dans le livre. En tout cas, ce sont plutôt des choses accessibles, mais pas forcément ou seulement liées à l'illustration. Au final, on s'est longtemps posé la question de savoir ce qu'on faisait, car tout est arrivé assez naturellement, sans interro-

ger notre appartenant à une scène en particulier. À un moment donné, il a quand même fallu dire quel était le champ d'activité de la galerie. Alors, on dit que l'on explore la scène graphique contemporaine au carrefour du dessin, de la bande-dessinée, de l'illustration, du graphisme, etc. De toute manière, c'est en empruntant aux marges de toutes ces disciplines et champs artistiques que l'on a fini par constituer notre propre réseau d'artistes. À force d'additionner les marges, on peut faire quelque chose de conséquent.

Par rapport aux problématiques autour du manque de lieux de diffusion, aujourd'hui, il y a quelques événements qui se sont développés et pérennisés, je pense au festival Fanzine!, aux Puces de l'Illustration à Paris, Central Vapeur à Strasbourg, etc. Pas mal de choses se mettent en place!

Merci beaucoup et au revoir!

Blexblox, Cahier dans la marge
n°11, 36 pages, 22 x 17 cm, 1000 ex.,
Collection dans la marge, Éditions
Arts Factory, 2009

Arts Factory, vue de la double
exposition Jean Leclercq/
Knock Outsider, 2019

Vue de l'espace librairie,
Arts Factory, 27 Rue de Charonne,
75011 Paris

NOTES

DE

LECTURE

INTROSPECTION

5 > Sarah Mattera, *Conversation avec Paul Cox*, Pyramyd éditions, 2019, citation p. 22

6 > « Livre graphique sans texte, réalisé le plus souvent en photocopies, en sérigraphie ou en offset. Il est façonné à la main, en atelier, dans le salon ou sur la table de la cuisine, ce qui explique souvent son faible tirage et son prix peu élevé. L'objet lui-même est atypique [...] ce magazine graphique n'est que très rarement paginé et il est régulièrement dépourvu de mention d'auteur et d'édition, sans parler de l'absence d'ISBN. »

Lise Fauchereau, *L'autre de l'Art : Art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2014

7 > Kim Jooha, « French Abstract Formalist Comics (French Structural Comics) : An Artistic Movement », *The Comics Journal*, 8 novembre 2018
<http://www.tcj.com/french-abstract-formalist-comics-french-structural-comics-an-artistic-movement/>

8 > « LAGON est une revue de bande dessinée prospective. Elle s'intéresse à des formes nouvelles de narration graphique. »

« About », *Lagon Revue*
<https://revuelagon.com>

9 > Nicolas Nadé, *Quelques miettes à géométrie variable*, 156 pages, noir et blanc, broché, 15 x 21 cm, Éditions Matière, Collection Imagème, octobre 2017

10 > Sammy Stein, *Pyramide*, 20 pages, 20 x 26 cm, 200 ex., imprimé par Papier Machine, 2017

11 > José Quintanar, *Landscape*, 20 pages, 21 x 29,7 cm, Ruja Press, février 2015

12 > Traduit de l'anglais : « archiving and arranging all the material produced in the workspace, both as collective and individuals ; and on the other hand, as a way of making our private obsessions public. »
« About », Ruja Press
<http://rujapress.com/about>

13 > José Quintanar, *A book with twenty pages with twenty drawings of twenty lines*, 20 pages, 23 x 29,7cm, Ruja Press, mai 2019

14 > Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Illustration*, Étymologie
<https://www.cnrtl.fr/etymologie/illustration>

15 > Michel Melot, « Illustration et texte imprimé », *L'aventure du livre*, BnF, 19 novembre 2013
<http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/illustrations/index.htm>

16 > Paul Cox, *Animaux*, 64 pages, 28 x 38 cm, Seuil Jeunesse, Paris 1997

17 > William John Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, p.89

Citation reprise dans « Special Issue : Artists posters », *Revue Faire*, n°22, Thierry Chancogne, Jérôme Dupeyrat, Mathias Augustyniak, 27 mai 2020

18 > Geoffroy Python et Benoît Bonne-maison-Fitte, *Graphure et Peintrisme n°1*, 36 pages, 21 x 30 cm et 14 x 20 cm, Éditions Fotokino

19 > Laurence Lagier, *La vie dans une éponge*, 24 pages, 15 x 21 cm, 150 ex., Édition Fotokino, 2014

20 > Vincent Tuset-Anrès, *Chemin Papier, l'illustration et ses marges*, Le Signe Éditions, mars 2018, citation page 2

21 > Jockum Nordstrom, *Chemin Papier, l'illustration et ses marges*, Le Signe Editions, mars 2018, citation page 76

22 > Entretien avec Laurent Zorzin, Arts Factory, citation page 63

23 > Jose Quintanar, *Un Paysage Holandés*, 24 pages, 20 x 27 cm, Ruja Press, Mai 2019

24 > Benoît Bonnemaison-Fitte, citation issue d'une vidéo à l'occasion d'une exposition au Centre d'art contemporain la Chapelle Saint-Jacques en juillet-octobre 2017
<https://lachapelle-saint-jacques.com/expositions/benoit-bonnemaison-fitte/>

25 > Définition du Cnrtl, *Espace*, Lexicographie
<https://cnrtl.fr/definition/espace>

26 > Claire Maingon, « Le cubisme en 3 minutes », *BeauxArts*, 15 octobre 2018
<https://www.beauxarts.com/grand-format/le-cubisme-en-3-minutes/>

27 > Vanessa Morisset, *Fernand Léger*, Centre Pompidou, Dossiers pédagogiques-Collections du Musée, Monographies-Grandes figures de l'art moderne, 2010
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Leger/ENS-leger.html>

28 > Galerie des Modernes, *Léopold Surville, Abstraction, section d'or, cubisme*
<https://www.galeriedesmodernes.art/fr/artists/leopold-surville-abstraction-cubisme-269>

29 > Guillaume Apollinaire, *Peintures de Léopold Surville, dessins et aquarelles d'Irène Lagut*, janvier 1917, Série sans titre, citation page 1

30 > Registre des Arts, *Le constructivisme*
<https://www.registre-des-arts.com/peinture/constructivisme/index.shtml>

31 > Paul Cox, *Chemin Papier, l'illustration et ses marges*, Le Signe Éditions, Mars 2018, citation page 68

32 > Sarah Mattera, « À propos de Paul Cox: La trame », *Conversation avec Paul Cox*, Pyramyd Éditions, 2019

LES PUBLICATIONS

33 > Mélois Clémentine, « Introduction », *PUBLIER*...[EXPOSER: *Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, dir. Clémentine Mélois, École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 2011-2012. pp. 6-11, citation page 8

34 > Éric Watier, *BLOC*, 348 feuillets, 24 x 18 cm, Brest, Édition Zédé, 2006

35 > Définitions du Cnrtl, *Publier, Éditer, Exposition et Publication*
<https://www.cnrtl.fr>

36 > Marco sem S, Amir Brito Cadôr, Aurélie Noury, « Conceptual Comics », *Sans niveau ni mètre, Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 54, Éds. Incertain Sens, Fonds régional d'Art contemporain de Bretagne et l'École des beaux-arts de Rennes, 12 mars-30 avril 2020, citation page 4

37 > Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif*. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 2, 2008, pp. 13-17, citation page 13

38 > Jérôme Dupeyrat, « Publier et exposer – Exposer et publier », *PUBLIER*...[EXPOSER: *Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, dir. Clémentine Mélois, École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 2011-2012, pp. 31-47, citation page 35

39 > Jérôme Dupeyrat, *Ce que fait l'édition à l'art: extrait d'une collection*, Tombolo Press, avril 2017, citation page 84

40 > Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif*. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 2, 2008, pp. 13-17, citation page 14

41 > Leszek Brogowski, *Éditer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éds. Incertain Sens, Collection Grise, septembre 2016, citation page 58

42 > « Imprimeur indépendant réalisant des livres à petite échelle. »
Définition par Isabelle Jameson, *Histoire du livre d'artiste*, Cursus, vol. 9, n° 1, 2005, citation pages 6-7

43 > Sol Lewitt, *Four Basic Kinds of Lines & Colour*, 34 pages, 20 x 20 cm, Printed Matter, 1977

44 > Jérôme Dupeyrat, « Hubert Renard », *Entretiens: perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Éds. Incertain Sens, Collection Grise, décembre 2017, pp. 199-211

45 > Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Art et histoire de l'art, Université Rennes 2, 2012, citation page 43

46 > Anne Brugniet et McCloud Zic-muse, *Bonjour*, 44 pages, 15 x 20 cm, Les Requins Marteaux, coédition l'Articho, septembre 2014

47 > Entretien avec Anne Brugniet, voir page 50

48 > Exposition *Chemin Papier, l'illustration et ses marges*, au Centre National du graphisme, Chaumont, France, mars-septembre 2018
<http://www.centrenationaldugraphisme.fr/le-signe/expositions/chemin-papier-exposition>

49 > Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Art et histoire de l'art, Université Rennes 2, 2012, citation page 33

50 > Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Lignes d'art, 2009, citation page 11

51 > Sarah Mattera, *Conversation avec Paul Cox*, Pyramyd Éditions, 2019, citation page 132

52 > Entretien avec Anne Brugniet, voir page 53

53 > Entretien avec Renaud Perrin, voir page 54

54 > Jérôme Dupeyrat, *Ce que fait l'édition à l'art: extrait d'une collection*, Tombolo Press, 2017, citation page 84

55 > Jérôme Dupeyrat, « Publier et exposer – Exposer et publier », *PUBLIER*...[EXPOSER: *Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition*, dir. Clémentine Mélois, École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 2011-2012, pp. 31-47, citation page 44

56 > Pierre-Laurent Daures, « Jochen Gerner: de l'horizontal au vertical », entretien diffusé sur *Dug*, *l'autre bande-dessinée*, janvier 2012
https://www.dug.org/entretien/exposer-la-bande-des-sinee1440/?fbclid=IwARoe-siCGsjHN1W1MjxG6GuXydQHV8kVc-thqjTJO7FktpWYk3zG_z1cSgs_Q#footnote_o_2932

57 > Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Lignes d'art, 2009, citation page 16

58 > *Inbit*

59 > Entretien avec Anne Brugniet, voir page 54

60 > Sarah Mattera, *Conversation avec Paul Cox*, Pyramyd Éditions, 2019, citation page 19

61 > Entretien avec Anne Brugniet, voir page 51

62 > Entretien avec Vincent Tuset-Anrès, directeur de Fotokino, voir page 61

63 > Leszek Brogowski, *Éditer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éds. Incertain Sens, Collection Grise, septembre 2016, citation page 59

64 > Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif*. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 2, 2008, pp. 13-17, citation page 14

65 > Raphaël Garnier, *Papillon, La Trance n°8*, 32 pages, 23 x 30 cm, 200 exemplaires, Tombolo Presses, 2018

66 > Nathalie Dupasquier, *Milanese*, 32 pages, 15 x 21 cm, 2015

67 > Paul Cox, *Le jeu de l'amour et du hasard*, 100 jetons triangulaires cartonnés dans une boîte: 17 x 10 x 6 cm, 150 ex. en français, 100 ex. en italien, Éd. Corraini, 2000

68 > Entretien avec Laurent Zorzin, de Art Factory, voir page 64

69 > Leszek Brogowski, *Éditer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éds. Incertain Sens, Collection Grise, septembre 2016, citation page 76

70 > Jérôme Dupeyrat, *Ce que fait l'édition à l'art: extrait d'une collection*, Tombolo Press, 2017, citation page 78

71, 72 > Entretien avec Renaud Perrin, voir pages 57 et 58

73 > Jérôme Dupeyrat, « Laurence Aëgerter », *Entretiens: perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Éds. Incertain Sens, Collection Grise, décembre 2017, pp. 11-19

74 > Jérôme Dupeyrat, *Ce que fait l'édition à l'art: extrait d'une collection*, Tombolo Press, 2017, citation page 83

75 > Jérôme Glicenstein, *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Lignes d'art, 2009, citation page 14

76 > Sarah Mattera, *Conversation avec Paul Cox*, Pyramyd Éditions, 2019, citation page 99

77 > Entretien avec Laurent Zorzin, voir page 64

78 > Entretien avec Renaud Perrin, voir page 57

BIBLIOGRAPHIE

Jérôme Dupeyrat, *Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes*, Éd. Incertain Sens, Collection Grise, décembre 2017

Jérôme Dupeyrat, *Ce que fait l'édition à l'art : extrait d'une collection*, Tombolo Press, 2017

Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Lignes d'art, 2009

Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif*. 1980 », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 2, 2008, pp. 13-17

Leszek Brogowski, *Éditer l'art : le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éd. Incertain Sens, Collection Grise, septembre 2016

PUBLIER]...[EXPOSER Les pratiques éditoriales et la question de l'exposition, dir. Clémentine Mélois, École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes, 2011-2012

Jérôme Dupeyrat, *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Art et histoire de l'art, Université Rennes 2, 2012

Marco sem S, Amir Brito Cadôr, Aurélie Noury, « Conceptual Comics », *Sans niveau ni mètre, Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 54, Éd. Incertain Sens, Fonds régional d'Art contemporain de Bretagne et l'École des beaux-arts de Rennes, 12 mars-30 avril 2020

Revue Faire, n° 22, « Special Issue : Artists posters », Thierry Chancogne, Jérôme Dupeyrat, Mathias Augustyniak, 27 mai 2020

Paul Cox, *Jeu de construction*, Éditions B42 en coproduction avec la Direction des publics du Centre Pompidou, Éd. Centre Pompidou, novembre 2018

Sarah Mattera, *Conversation avec Paul Cox*, Pyramyd Éditions, 2019

Chemin Papier, l'illustration et ses marges, Le Signe Éditions, Mars 2018

VIDÉOS

Conférence de Anne Brugni, artiste illustratrice, ENSA Limoges, 13 décembre 2016, [consulté le 15/09/2020]
<https://www.youtube.com/watch?v=D4AzvTFvPCQ>

Benoît Bonnemaison-Fitte à la Chapelle Saint-Jacques, à l'occasion d'une exposition au Centre d'art contemporain la Chapelle Saint-Jacques en juillet-octobre 2017, [consulté le 15/09/2020]
https://www.youtube.com/watch?v=h2BVTvfv6So&feature=emb_title

David Shrigley : *Filling Spaces / Brain Activity @YBCA*, à l'occasion d'une exposition au Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, 2012, [consulté le 30/11/2020]
<https://www.youtube.com/watch?v=orOjCEwBWNU>

SITES WEB

Kim Jooha, « French Abstract Formalist Comics (French Structural Comics) : An Artistic Movement », *The Comics Journal*, 8 novembre 2018, [consulté le 21/11/2020]
<http://www.tcj.com/french-abstract-formalist-comics-french-structural-comics-an-artistic-movement/>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [consulté le 12/08/2020]
<https://www.cnrtl.fr/>

Michel Melot, « Illustration et texte imprimé », *L'aventure du livre*, BnF, 19 novembre 2013, [consulté le 15/09/2020]
<http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/illustrations/index.htm>

Claire Maingon, « Le cubisme en 3 minutes », *BeauxArts*, 15 octobre 2018, [consulté le 15/09/2020]
<https://www.beauxarts.com/grand-format/le-cubisme-en-3-minutes/>

Vanessa Morisset, *Fernand Léger*, Centre Pompidou, Dossiers pédagogiques-Collections du Musée, Monographies-Grandes figures de l'art moderne, 2010, [consulté le 15/09/2020]
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Leger/ENS-leger.html>

Galerie des Modernes, *Léopold Survage, Abstraction, section d'or, cubisme*, [consulté le 15/09/2020]
<https://www.galeriedesmodernes.art/fr/artists/leopold-survage-abstraction-cubisme-269>

Registre des Arts, *Le constructivisme*, [consulté le 15/09/2020]
<https://www.registre-des-arts.com/peinture/constructivisme/index.shtml>

Centre National du graphisme, Le Signe, « Chemin Papier, l'illustration et ses marges », *Expositions, Archives*, 2018, [consulté le 21/11/2020]
<http://www.centrenationaldugraphisme.fr/le-signe/expositions/chemin-papier-exposition>

Pierre-Laurent Daures, « Jochen Gerner : de l'horizontal au vertical », *Dug, l'autre bande-dessinée*, janvier 2012, [consulté le 21/11/2020]
[https://www.dug.org/entretien/exposer-la-bande-des-sinee1440/?fbclid=IwARoesiCGsjHN1W1MjxG6GuXydQHV8kVc-thqjTJO7FktpWYk3zG_z1cSgs_Q#footnote_o_2932](https://www.dug.org/entretien/exposer-la-bande-dessinee1440/?fbclid=IwARoesiCGsjHN1W1MjxG6GuXydQHV8kVc-thqjTJO7FktpWYk3zG_z1cSgs_Q#footnote_o_2932)

Je remercie mes tuteurs ainsi que mes camarades et ami.e.s de la mention éditions pour la motivation constante, mais surtout, mille mercis à mes amies de toujours : Camille, Maya-Lune, Axelle, Mathilde, Mathou et Silène, de m'avoir soutenues pendant cette épreuve !

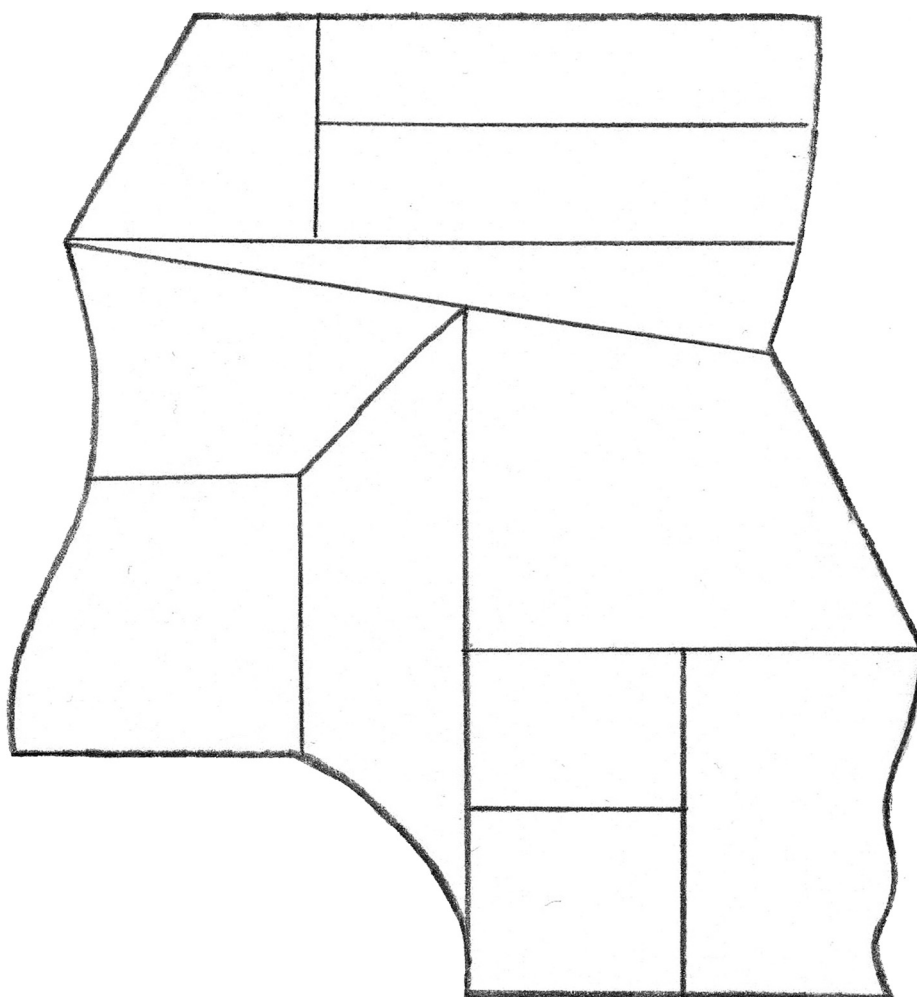
Pour s'être laissés interviewer, un grand merci à Anne Brugni, Renaud Perrin, Vincent Tuset-Anrès et Laurent Zorzin.

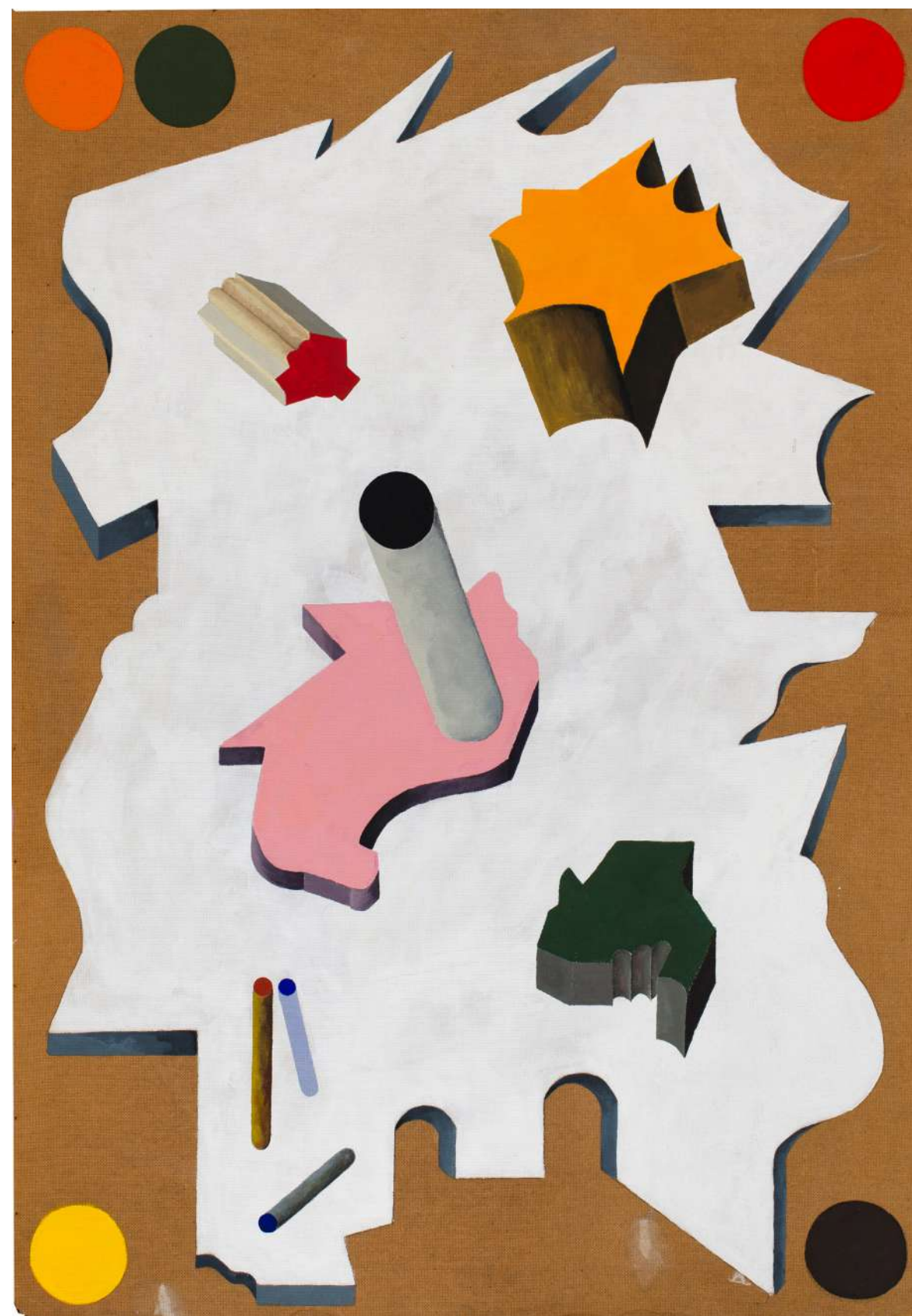
Directeur.ice.s de mémoire :
Céline Duval & Thierry Weyd

TYPOGRAPHIE

BAU, CRÉÉE PAR CHRISTIAN SCHWARTZ
EN 2002

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'ÉSAM CAEN/CHERBOURG
EN DÉCEMBRE 2020

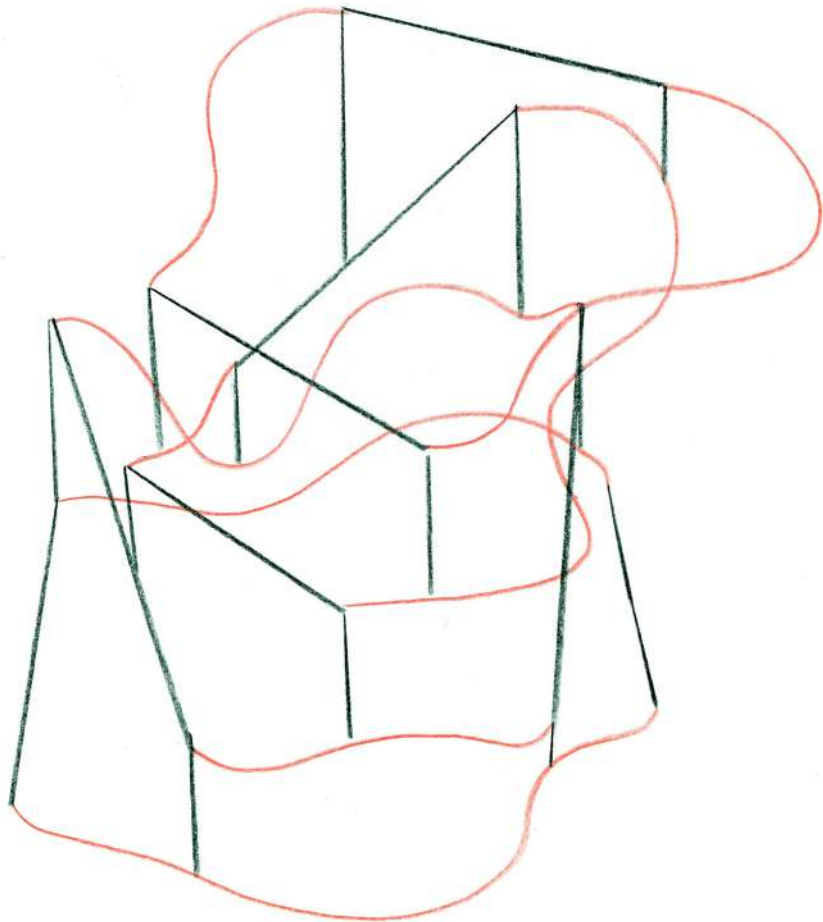




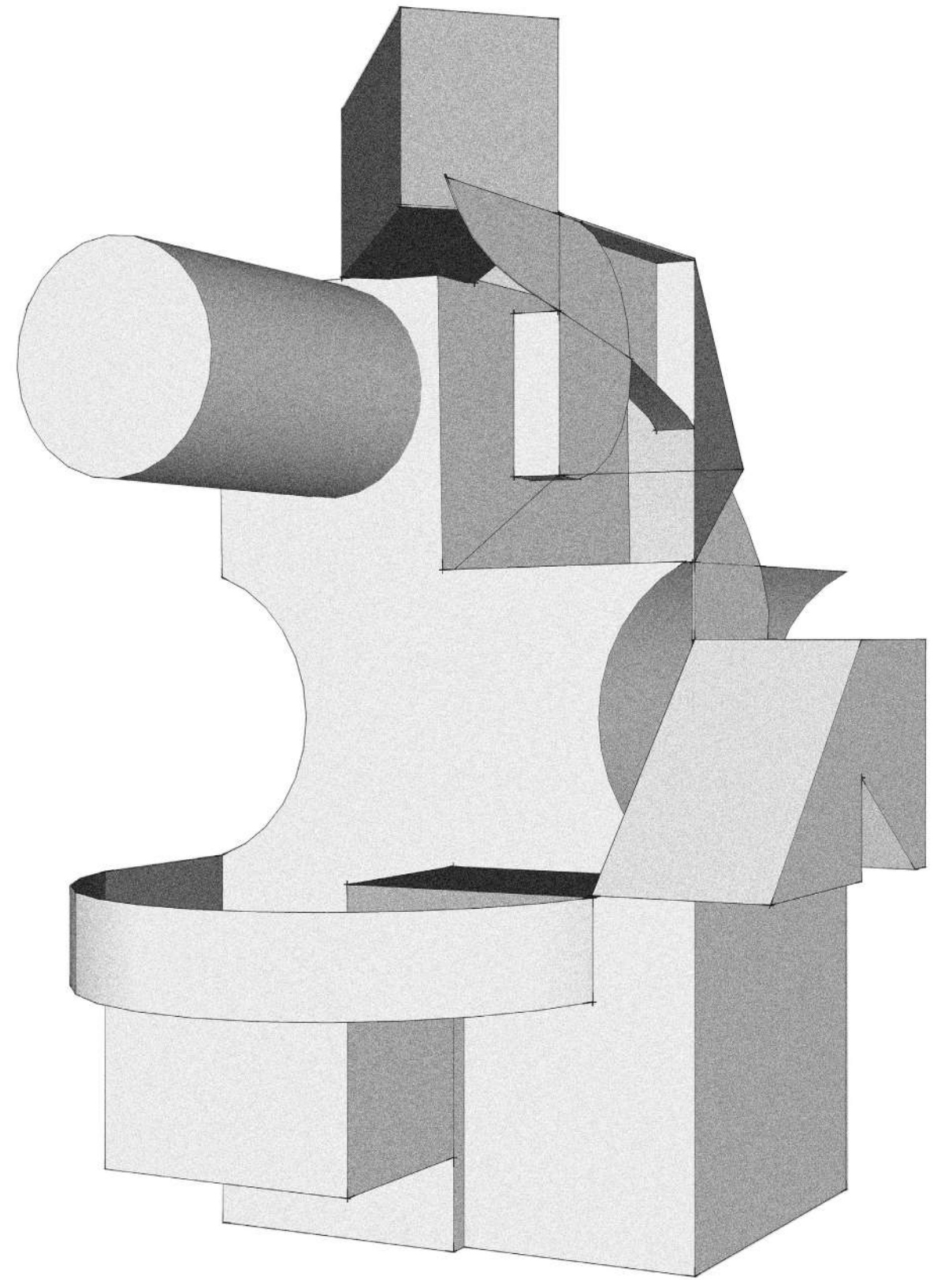
1

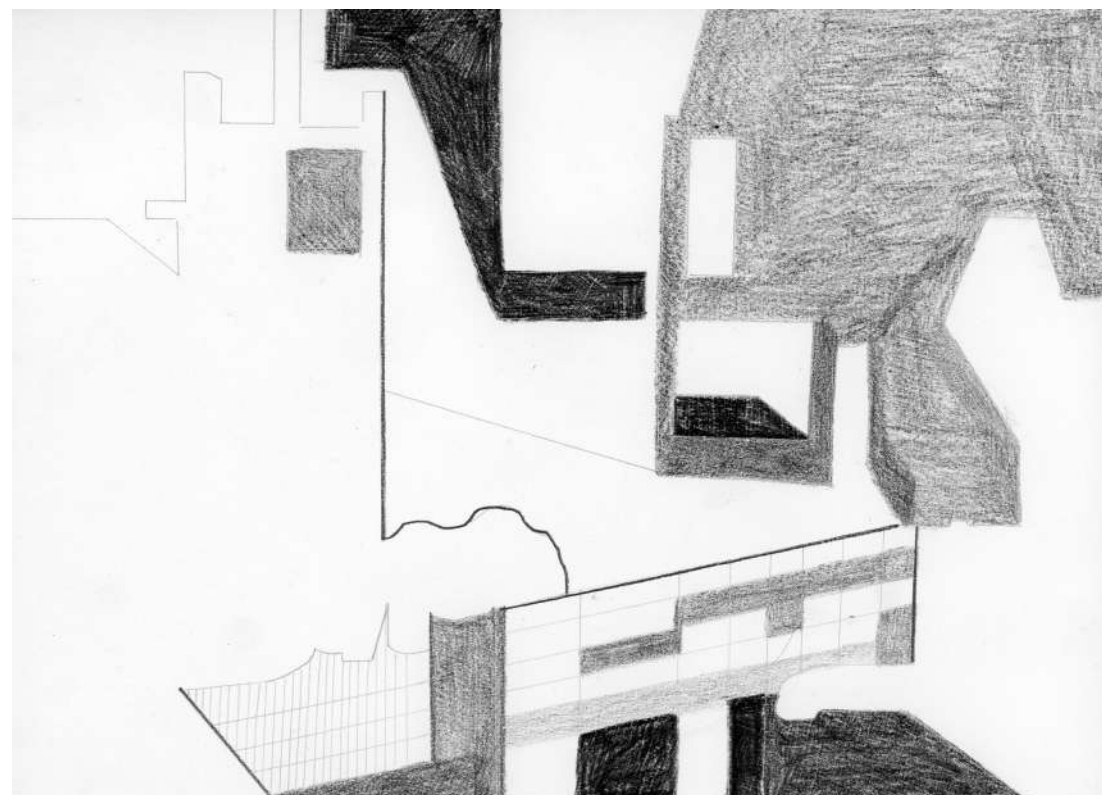


7

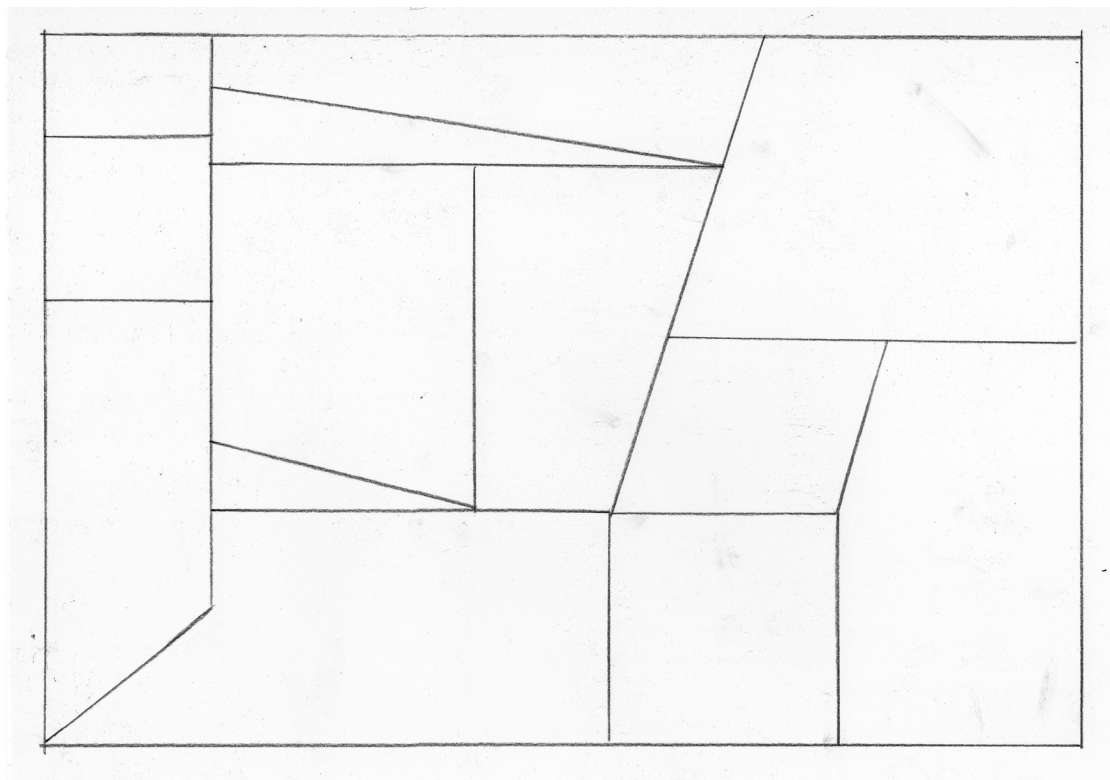


2





5

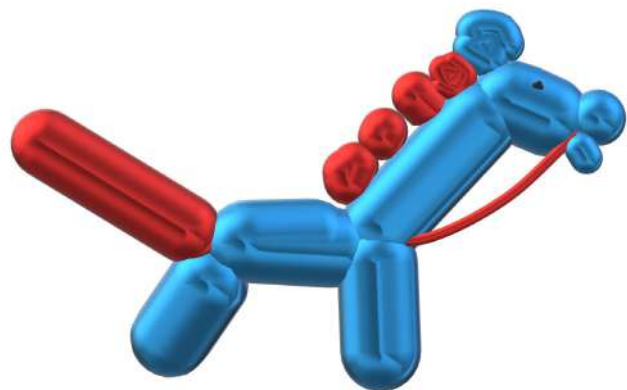
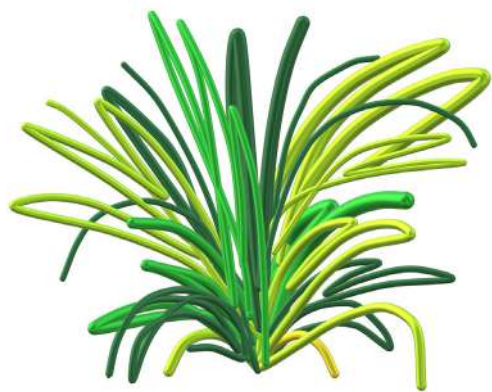


6

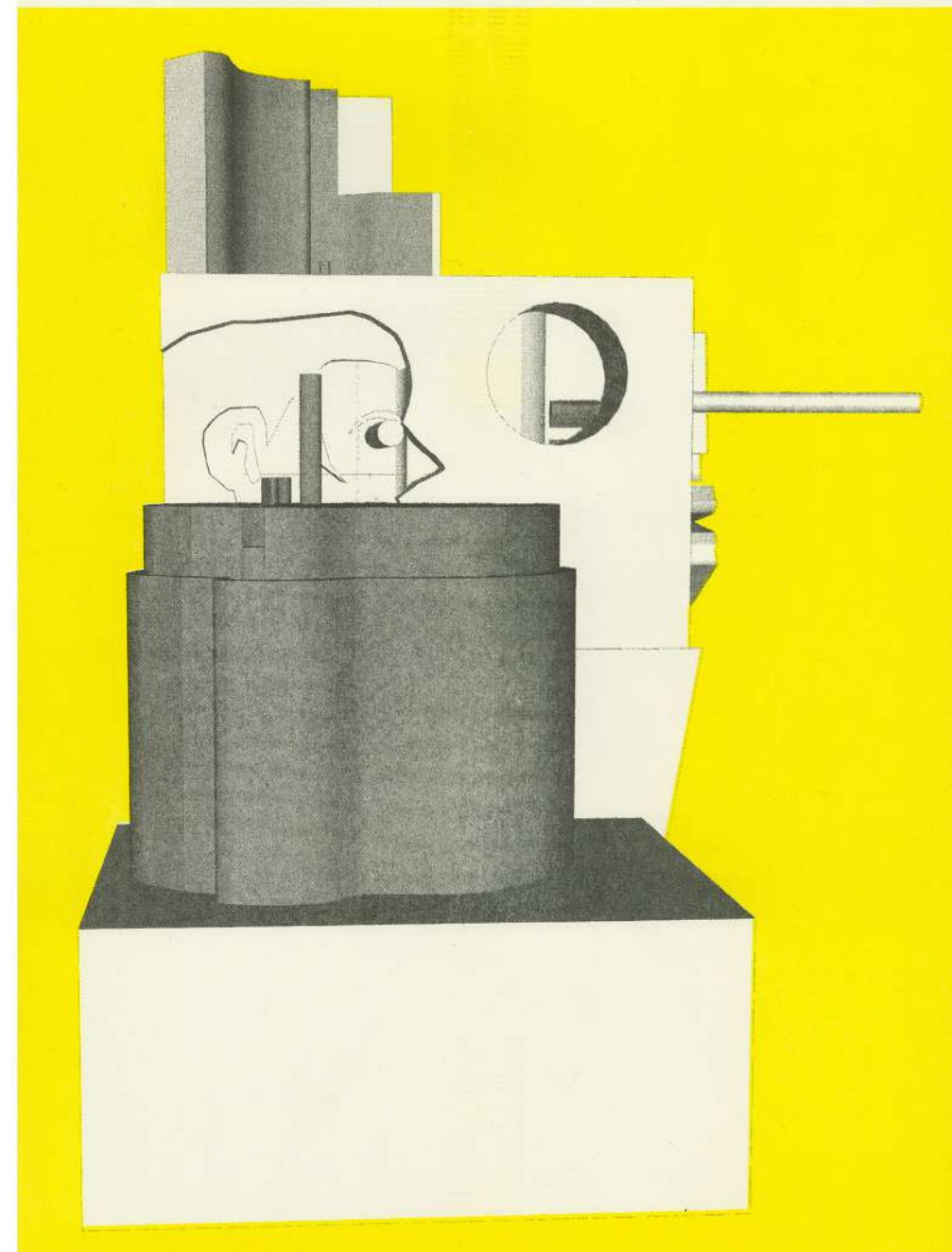


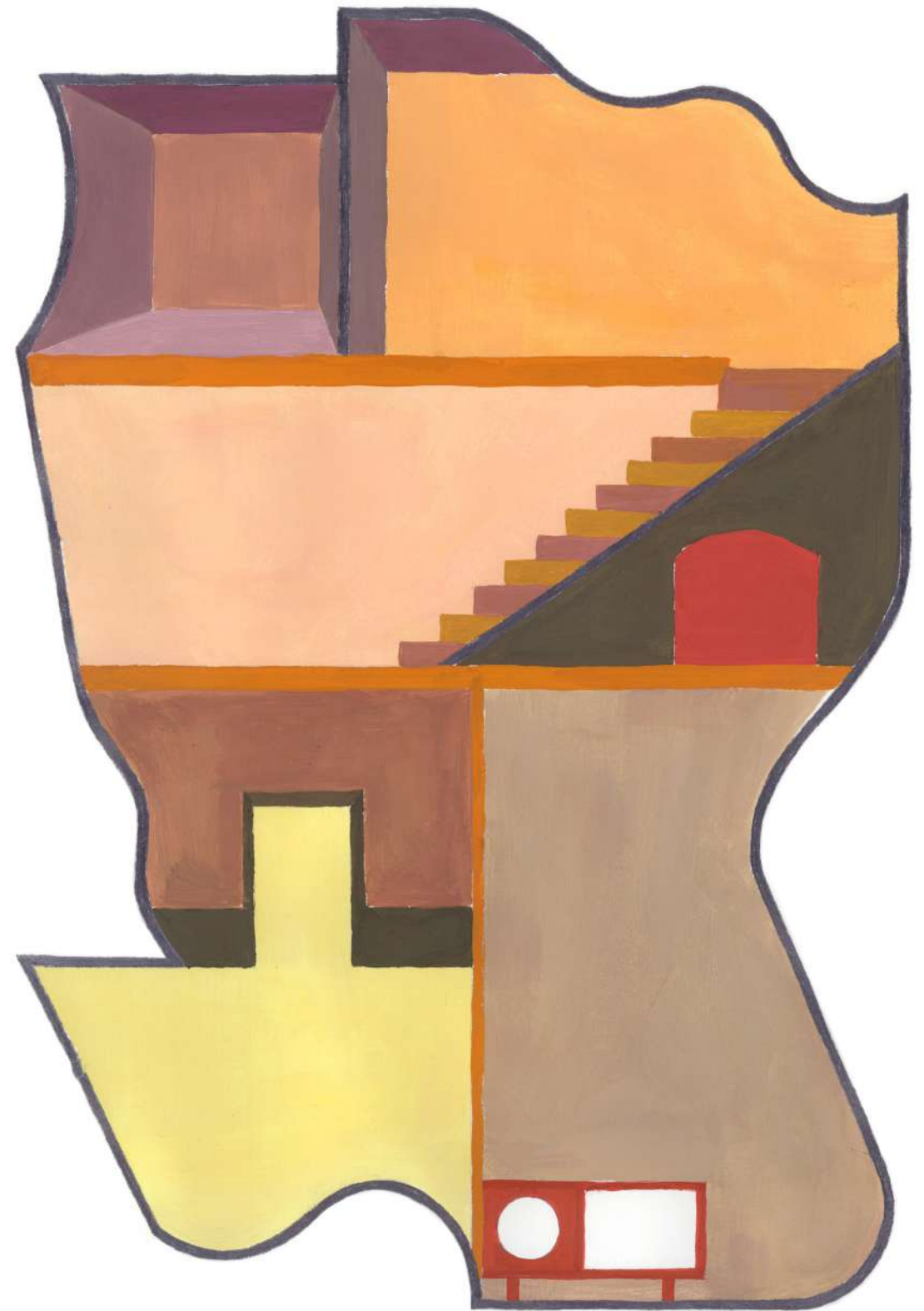
6





Machines







- ① PEINTURE SANS TITRE, GOUACHE SUR BOIS,
140 x 80 CM, 2019
SANS TITRE, TRIPTYQUE, GOUACHE, COLLAGE,
CRAYON, SUR LATTES DE PARQUET,
40 x 60 CM, 50 x 60 CM, 40 x 60 CM, 2019
- ② SANS TITRE, SKETCHUP, SÉRIGRAPHIE,
70,7 x 100 CM, 2019
- ③ LITHOGRAPHIE SANS TITRE, PHOTOTRANSFER,
ENCRE, CRAYON, 29,7 x 42 CM, 2019
- ④ SANS TITRE, CRAYONS, COLLAGE, 21 x 29,7 CM,
2018 - 2019
- ⑤ SANS TITRE, CRAYON, 21 x 29,7 CM, 2020
- ⑥ SANS TITRE, CRAYONS, GOUACHE, 2020
- ⑦ SANS TITRE, CRAYONS DE COULEUR, 2016
- ⑧ SANS TITRE, PAINT 3D, 2019 - 2020
MACHINES, SKETCHUP, RISOGRAPHIE,
29,7 x 42 CM, 2019
- ⑨ SANS TITRE, PHOTOSHOP, 2020
SANS TITRE, GOUACHE, CRAYON, 23 x 31 CM, 2020
- ⑩ À LA CAMPAGNE, CRAYONS, COLLAGE, GOUACHE,
29,7 x 42 CM, 2020

MANON DEMARLES