

CLICHÉS

23.06.18
au 13.07.18

vernissage
samedi **23 juin** – 14h30

REMERCIEMENTS

Arnaud Chambert-Protat pour sa donation et son soutien

Lucas Poisson pour la restauration et le tirage de l'ensemble des clichés

Quentin Stock pour la réalisation de l'affiche

Line Hurtado et Manon Gilles pour la conception et la réalisation
du dossier de l'exposition

Cyrille Noirjean directeur

Blandine Devers assistante de direction / chargée de médiation

Marc Melzassard lithographe

Gaëtan Girard taille-doucier

Kim Coz taille-doucier en formation

*L'URDLA est soutenue par la Région Auvergne-Rhône-Alpes,
la Ville de Villeurbanne et la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes.*



villeurbanne



CLICHÉS

une proposition de Cyrille Noirjean et Pascal Bernard

vernissage

samedi 23 juin à 14 h 30

100 planches 50.- € l'unité

13 cartes postales 5.- € l'unité

***ÇA PRESSE* n°69 5.- € l'unité**

Est-ce temps ?

dans la lithothèque

jusqu'au 13 juillet

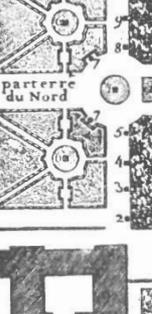
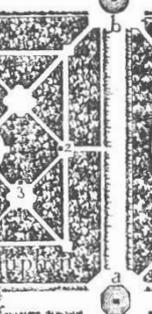
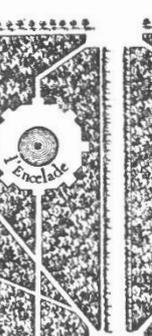
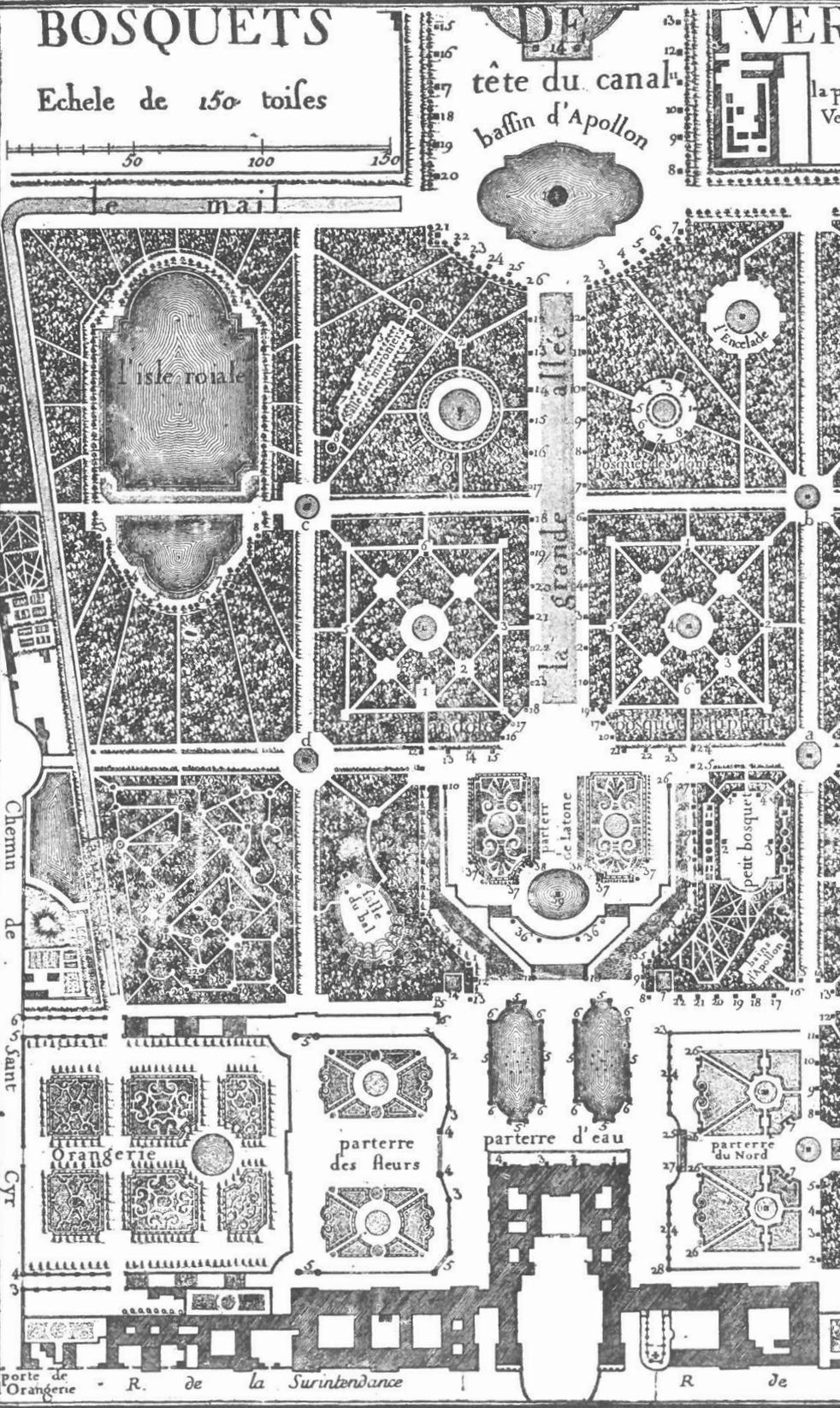


STATUES VASES & FONTAINES

- Piece du Dragon**
 1. *Berouice. Leapingola*
 2. *Roumme. Le Guidi*
 3. *Erwin. f. de M. Aurèle X.*
 4. *deux Dragons. Bouchardon*
 5. *L'Occan. Le Moine*
 6. *Neptun. G. Adam*
 7. *Proth. Bouchardon*
 8. *Lia tablette est ornée de 22 Vases de metal.*
 9. *Font. du Dragon ou du Serpent Python. Marri*
- Arc de Triomphe**
 1. *Font. de la France. Tubty et Couvooz*
 2. *Font. de la Victoire. Mazedine de la Gloire. Couvooz*
 3. *Arc de triomphe à 3 portiques et plusieurs obelisk; d'eau par Le Nautre.*
 4. *Le bosquet des 3 fontaines n'offre aucune sculpture*
 5. *l'allée d'eau*
 6. *quatre G. d'enfant. Buret*
 7. *quatre G. d'enfant. Mazedine de la Gloire. Couvooz*
 8. *deux G. de T. Loranberg*
 9. *deux G. de Satyres. Le gros*
 10. *G. d'enfant. Loranberg*
 11. *deux G. d'enfant. Le Hongre*
 12. *deux G. d'enfant. Le gros*
 13. *deux G. de Tritons. Le gros*
 14. *Le Colerique. Houzeau*
 15. *Le Sanouin. Souvenet*
 16. *Carcade de l'allée d'eau ou sont des Nymphes en bas relief. Girardon*
- Parterre du Nord**
 1. *Font. de la Pyramide. Girardon*
 2. *Poème héroïque. Drouilli*
 3. *le Plegmatig. L. espagnandel*
 4. *L'Arc Roger*
 5. *Poème Satyrique. Buret*
 6. *Bosquet des Couronnes. Tubty et le Hongre*
 7. *deux Vies. Elevés de Rome*
 8. *Niver. Girardon*
 9. *L'Élé. Hutnot*
 10. *L'Amérique. Guern*
 11. *Antonnie. Renaudin*
 12. *Ulisse. Magnier*
 13. *Lycas orateur. T. Dieu*
 14. *Theophraste. T. Hurtré*
 15. *Loocrate orateur. T. Granier*
 16. *Apollonius précepteur. Melo*
 17. *Poème pastoral. Granier*
 18. *La Terre. Meison*
 19. *La Nuit. Raon*
 20. *L'Afrique. Cornu*
 21. *L'Europe. Mazedine*
 22. *Le Midi. Marri*
 23. *V. Rousseau*
 24. *V. de Bronze. Ballin*
 25. *Venus pudique. X. Couvooz*
 26. *Quatre V. Bortin*
 27. *Milcar affranchi. X. Fog*
 28. *V. Maziere*
- Parterre d'eau**
 1. *Silene*
 2. *Antinoüs*
 3. *Apollon*
 4. *Bacchus*
 5. *Saxe flaves*
 6. *Huit G. d'enfant*
 7. *Bosfin et 2 G. d'animal*
 8. *Raon et Van-Cleve*
 9. *le Souv. Desgardins*
 10. *L'Év. Le Hongre*
 11. *V. Le Goulon*
 12. *V. Drouilli*
 13. *Le Point du jour. Marri*
 14. *Le Printemps. Maghier*
 15. *bassin et 2 G. d'animal*
 16. *Houzeau*
 17. *Leau. Le gros*
 18. *Cleopatre. X. Van-Clevi*
- Parterre des fleurs**
 1. *V. Tubty*
 2. *V. Hulot*

& FONTAINES

3. *deux V. Ballin*
 4. *deux Sphinx*
 5. *Six V. Bortin*
- L'Orangerie**
 1. *V. Buret*
 2. *V. Raon*
 3. *Virianne et Pomme. Le gros*
 4. *L'Aurore et Céphale*
 5. *Zéphire et Flore. Le comte*
 6. *Venus et Adonis*
- Parterre de Latone**
 1. *Poème Lyrique. Tubty*
 2. *le Roi. Dotier*
 3. *Turulte. Roi d'Arm. X. André*
 4. *Venus Callipygia. X. Clarion*
 5. *Silene. X. Maziere*
 6. *Antinoüs. X. Le gros*
 7. *Mercure. X. Melo*
 8. *Uranie. X. Carlier*
 9. *Apollon. X. Mazedine*
 10. *Gladiateur mourant. X. Monier*
 11. *Cérès. T. Magnier*
 12. *Pluton. T. Rayol*
 13. *Mercure. T. Van-Cleve*
 14. *Pandore. T. Le gros*
 15. *Achelus. T. Maziere*
 16. *Cartor et Pollux. O. X. Couvooz*
 17. *deux V. en vis-à-vis. Hoppe*
 18. *Milon de Crétine. G. Fugat*
 19. *Péris et Anabrome. G. Fugat*
 20. *Pélus et Aris. G. Lepongola*
 21. *Horat. Le Comte*
 22. *Bacchante. T. Dieu*
 23. *Faune. T. Houzeau*
 24. *Diogene. T. Leospagnandel*
 25. *Cérès. T. Peultra*
 26. *Nymphe à la coquille. X. Couvooz*
 27. *Ganymede. X. Lacroix*
 28. *Uranie. X. Fremery*
 29. *Comode. X. Emp. X. Couvooz*
 30. *Faustine. f. de M. Aurèle X. Renaudin*
 31. *Bacchus. X. Granier*
 32. *Faune. X. Hurtré*
 33. *Tyrane. X. Leospagnandel*
 34. *Antinoüs. X. La Croix*
 35. *le Melancolig. L. a. perdrac*
 36. *quatre V. Elevés de Rome*
 37. *Six V. X. Harde et Prou*
 38. *deux V. Cornu*
 39. *Latone avec Apollon et Diane ses enfant. G. Marri*
- Petit bosquet**
 1. *Louis XVI*
 2. *La Reine*
 3. *Coustrux le jeune*
 4.
- Bains d'Apollon**
 Apollon et les 3 Nymphes de devant par Girardon, les 3 autres par Renaudin. Le G. de chevaux à droite de Guern, l'autre de Marri.
- Theatre d'eau**
 1. *Jupiter. A. Miron. Z. Drouilli*
 2. *Junon. B. A.*
 3. *quatre font. et 4. G. d'enfant*
 4. *Houzeau et le Hongre.*
 5. *Bacchus. Coustrux le jeune*
 6. *bosfin et G. d'enfant*
 7. *Marius et Olimpe. G. X. Goy*
 8. *Font. de Coris. Renaudin*
- L'Etoile**
 1. *Ganymede. X. Joly*
 2. *Venus de Medias. A.*
 3. *Livre. f. d'Auguste. A.*
 4.
 5. *Uranie. A.*
 6.
 7. *la Comedie. A.*
 8. *Bacchante. A.*
 9.
 10. *Artemise. A.*
 11. *Font. de Flore. Tubty.*
 12. *Le Bosquet de l'obelisque n'offre aucune sculpture*
 13. *l'Enclade. Marri*



porte de l'Orangerie - R. de la Surintendance - R. de

SAILLES

Explication
 A. Antique
 B. Bassin
 C. Groupe
 T. Thermes
 X. 3' après l'Antique
 Z. restauration



Bosquet des Dômes

1. Ino fille de Cadmus Rayol
2. Point du jour - Le gros
3. Nymphes Galatée Tuby
4. Acis son amant Tuby
5. Nymphes de Diane Flamen
6. Flore Magnier
7. Amphitrite Anguer
8. Arion avec sa lyre Raon

Bosquet Dauphin

1. Satyre T. Elevés de Rome
2. Les deux T. Flore Bacchus A.
3. Font' avec un Faune
4. l'Été Theodon
5. trois T. L'abondance, Bacchus, Satyre, Elevés de Rome

Grande allée

1. V. Herpin
2. la Fourberie. Le comte
3. Jupiter A. Z. Granier
4. V. Barois
5. V. Drouilli
6. l'Emp' Commode. Jouvente
7. Venus par Cleomene X. Fromen
8. V. Legret
9. V. Arcu
10. Cypris. Flamen
11. Artémise. Desjardins
12. deux Ven. vis-à-vis. Herpin
13. Achille. Vigier
14. Amazone. Buret
15. V. Joly
16. V. Slodz
17. Didon. Poulter
18. Faune X. Flamen
19. V. Melo
20. V. Rayol
21. Venus X. Le gros
22. la Fidélité. Le fevre
23. V. Poulter

la Girandole

1. Pomone et 2' autre T.
2. quatre T. Flore, Hercule et autres
3. Ulger T. Theodon
4. bassin et Faune. Mellan
5. Morphée T.
6. Priape T.
7. Font' de Bacchus Mars

La Colonade

1. Proserpine enlevée Girardon
- 2.

Bassin d'Apollon

1. Apollon sur son char Tuby
2. Ariste le Prothée G. Slodz
3. Nymphes Sirona T. Maziere
4. Jupiter T. Clavion
5. Junon T. Clavion

6. Vertonne T. Le Hongre
7. Sénateur Romain T. A.
8. Auguste A.
9. Orphée. Franqueville
10. Apollon A.
11. L'abondance A.
12. Antinoüs A. Z.
13. Titus A.
14. Chevaux marins 2 G. Tuby
15. Sénateur A.
16. Agrippine mere de Néron A.
17. Junon A.
18. la Victoire A.
19. Titus A.
20. Hercule A.
21. Brutus sous Cesar A.
22. Pomone T. le Hongre
23. Bacchus T. Raon
24. Printemps T. Aras
25. Pan T. Maziere
26. Ino et Melicerte G. Granier

Salle des Maronniers

1. Dame Romaine A.
2. L. Venus et M. Aurore 2 B. A.
3. Nima. Cesar 2 B. A.
4. Meleagre fils d'Althee A.
5. Antinoüs A.
6. Alexandre, Cleopatre 2 B. A.
7. Hercule, Dejaneire 2 B. A.
8. une Muse A.

L'île royale

1. Hercule X. Cornu
2. Flore X. Raon
3. V. Legret
4. Julia Donna f. de Severe A.
5. Jupiter Sator A.
6. Venus sortant du bain A.
7. Julia Alca. sœur de Donna A.
8. V. Le fevre

Salle du bal

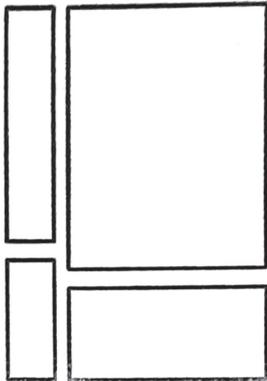
Pretextat et sa mere G. Carlier

Plusieurs vases de métal. Le Hongre

Labyrinthe

1. Esope. Le gros
2. la Prudence Tuby
3. Le Duc et les Oiseaux
4. Les Coqs et le Portrait
5. Le Coq et le Renard
6. Le Coq et le diamant
7. Le Chat pendu et les Rats
8. L'Égle et le Renard
9. Les Paons et le Geai
10. Le Coq et le Coq d'Inde
11. Cabinet de broillage
12. Le Paon et le Puc
13. Le Serpent et la Lime
14. Le Singe et ses sauts
15. Le combat des animaux
16. Le Renard et la Cigogne
17. La Cigogne et le Renard
18. La Poule et ses poussins
19. Le Paon et le Rossignol
20. Le Porroquet et le Singe
21. Le Singe Juge
22. Le Rat et la Grisonnelle
23. Le Livre et la Tortue
24. Le Loup et le Gracé
25. Le Milan et les Oiseaux
26. Le Singe Roi
27. Le Renard et le Bouc
28. Le Conseil des Rats
29. Les Grenouilles et la Cigogne
30. Le Renard et les rats
31. Le Singe et le Chat
32. Aigle, Lapin, et Esarbot
33. Le Loup et le Porc-épic
34. Dragon à plusieurs têtes
35. Singe, Chat et Coq
36. Le Milan et les Pigeons
37. Le Dauphin et le Singe
38. Le Renard et le Corbeau
39. Le Cigne et la Grue
40. Le Loup et la tête
41. Le Serpent et le Porc-épic
42. Les Canes et le Barbet

Par M. l'Abbe' Delagrive en 1753



GENÈSE

– comme tout domaine inséré dans la production industrielle – issus de conditions matérielles spécifiques. De même que, lorsque nous entendons un texte oral, nous revenons à la voix et à la prononciation, il s’agit ici de revenir aux éléments qui déterminent et orientent l’écrit sous nos yeux. Comment penser, en d’autres termes, ce qui sous-tend la présentation d’un signe sur une page ?

Il n’est pas ici question du geste artistique, mais de la manière dont les images et les textes sont

Sont ici exposés des clichés dont on se servait pour l’impression en série de livres, de journaux ou d’affiches. Ces clichés métal viennent principalement du fonds de l’imprimerie Protat, établie à Mâcon jusqu’en 1981 et d’ATL (Atelier de typographie lyonnaise) fermé en 1999. Tous deux font don à l’URDLA, dans

les années 1990, de milliers de clichés et de caractères en bois qui datent de la première moitié du XX^e siècle. Les clichés conservés servent aujourd’hui aux artistes en résidence à l’URDLA, dont le travail joue de ces images décontextualisées (Jérémie Gindre et Benjamin Hochart entre autres).

Ce nouveau mode de présentation du signe est surtout mis en avant lors de la réunion vers 1450 par Gutenberg de la presse à imprimer, des plaques métalliques et de la composition de l’encre utilisée lors de l’impression. Contrairement aux caractères mobiles coréens, moulés dans du sable et dont les dimensions étaient très imprécises, les caractères mobiles de Gutenberg sont réguliers et facilitent l’assemblage et la composition du texte avant l’impression. Les caractères de plomb sont fondus à l’aide d’un moule à main, dont on se servira jusqu’au XVIII^e siècle. Le plomb, contrairement à d’autres métaux, est peu cher, ne rouille pas et se fond à une température assez basse. On lui ajoute de petites quantités d’antimoine, censé renforcer la dureté de la matrice, et de l’étain qui sert de liant aux différentes composantes du caractère.

Les ancêtres du cliché métal

La technique de la gravure sur bois permet, dès le VII^e siècle, de reproduire des textes et des images sur différents types de support, comme le papier ou le tissu. En Chine, on se sert rapidement des caractères mobiles en terre cuite ou en bois pour créer les signatures des sceaux. Ce n’est qu’à partir du XII^e siècle qu’est inventé, en Corée, le caractère mobile en métal, ancêtre, pourrait-on dire, du cliché métal. Le *Jikji*, recueil de textes bouddhistes coréens, est le plus ancien livre connu

imprimé à l’aide de caractères mobiles métalliques. Ils sont utilisés à l’époque en vue de reproduire les documents officiels, et, de ce fait, excluent les images ou la calligraphie.

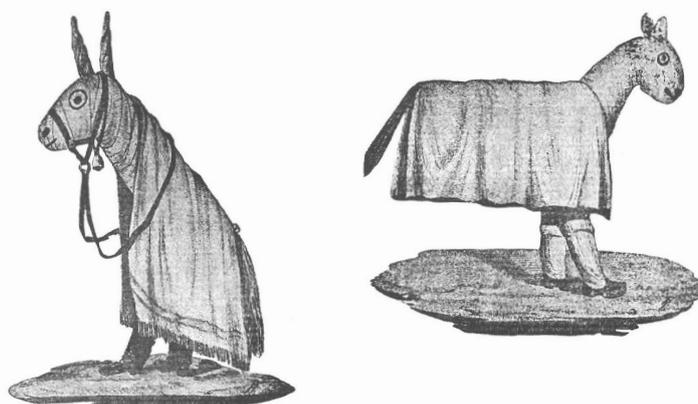
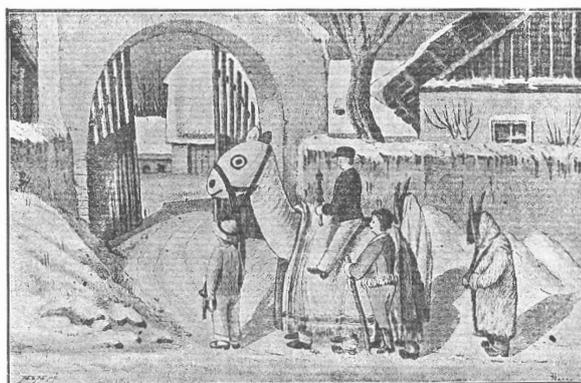
C’est au XV^e siècle que le caractère mobile se répand en Europe. Ce qui écrit ou imprime le signe que nous lisons ne vient plus alors de la main de l’homme mais de l’assemblage d’unités métalliques.

Les fabricants du livre ne se sont pas d'emblée tournés vers un usage exclusif de ce nouveau mode de présentation. Au contraire, à l'époque, la fabrication des caractères mobiles et l'expertise qu'ils demandaient coûtaient encore très cher. Leur démocratisation s'est donc déroulée petit à petit aux côtés de l'écriture manuelle encore très répandue parmi les copistes. Là où il était compliqué et onéreux de réunir plusieurs caractères mobiles ainsi qu'une presse et de l'encre afin de constituer un texte entier, la gravure demeurait plus simple à utiliser. L'impression d'images ne prescrivait comme outils qu'un bloc de bois ou une plaque de cuivre, un burin, de l'encre et du papier. La matrice imprimée en plusieurs exemplaires n'imposait ni un coût exorbitant ni un temps démesuré.

C'est au XVI^e siècle que Lyon connaît un grand prestige dans le milieu de l'imprimerie, dans la mesure où la ville se trouve au carrefour de plusieurs routes fluviales et terrestres. Entourée de nombreuses matières premières, elle bénéficie de l'implantation de la métallurgie, dans le Gier et de l'industrie de papier, dans la Vallée du Rhône et dans l'Auvergne, qu'elle peut aussitôt intégrer

à son commerce florissant. Les techniques utilisées restent les mêmes et l'usage du moule à main classique ne répond bientôt plus aux attentes de la production en série. L'augmentation des tirages requiert de plus en plus la fabrication de clichés de plomb mais la fonderie traditionnelle ne permet d'en produire qu'un nombre extrêmement faible au regard de ce qui est attendu par les

imprimeurs. Dès la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle sont inventées des machines à fondre les caractères en plomb. Nombreuses sont celles dont le mécanisme s'avère rapidement défectueux, et les caractères produits sont en règle générale de très faible qualité. Mais la voie est tracée pour qu'émergent le cliché métal et la technique de la photogravure.



Apparition du cliché

Les estampes ont été utilisées de différentes manières au cours des siècles, mais le nouvel usage qui en est fait au XIX^e siècle intègre une autre forme d'inscription en relief : la photogravure. La photogravure suscite de nombreuses confusions, on la définit cependant comme un procédé de reproduction photomécanique. Il convient dès à présent de comprendre que le passage de la matrice en cuivre et du caractère en plomb au cliché métal en zinc ou en magnésium suppose l'invention de la photographie. La photographie inscrite sur le cliché relève non pas d'un geste manuel mais de l'action de la lumière. Hors in-

terprétation du graveur, elle s'insère dans un processus mécanique de production.

Dans les années 1820 se pose la question de savoir comment inscrire l'image obtenue grâce à la *camera obscura* sur un support tel qu'elle puisse s'y fixer. Les découvertes du daguerréotype par Louis Daguerre d'une part, processus exclusivement positif dont on ne peut tirer aucune autre image, ou de l'héliogravure par Nicéphore Niépce d'autre part, procédé par lequel on parvient à conserver et imprimer une image grâce à l'action de la lumière, ouvrent la voie

à de nombreuses recherches. La photogravure est comprise en ce sens comme l'aboutissement de l'héliogravure.

La photogravure, au XIX^e siècle, répond plus précisément aux exigences économiques provoquées par l'idéologie du progrès. Elle n'est pas un aboutissement de l'héliogravure en termes qualitatifs, mais bien plutôt en termes de quantité de production.

L'âge d'or de la photogravure a lieu dans les années 1870 ; moment où les grandes entreprises



| Cliché métal fonds Protat

d'édition photographiques s'en servent de méthode principale de reproduction d'images. La Goupil et C^{ie} par exemple, grande entreprise d'édition de livres d'art et de photographies, adopte la photogravure en 1873 et la diffuse à l'ensemble de la profession.

Le contexte industriel facilite l'intégration de la photogravure dans les grandes entreprises et chez les photographes comme le procédé le plus rentable et maniable en vue d'une production en série. Il devient cependant de plus en plus difficile de dire l'authenticité d'une image dont la caractéristique est d'être tirée en une infinité d'exemplaires.

Comment, en effet, prendre la responsabilité d'un discours devant une image dont on a perdu toute référence singulière ? Ce questionnement s'amplifie au fur et à mesure des découvertes techniques. Bientôt, le cliché photopolymère s'insère dans la chaîne graphique et prend la place du cliché métal utilisé en photogravure.

Le cliché photopolymère est composé d'une couche de polymère photosensible reposant sur

une plaque de plastique. Le polymère durcit lorsqu'il est exposé à des rayons UV et prend de ce fait beaucoup plus rapidement la forme de l'image que le cliché métal. Les caractères en plomb se trouvent peu à peu remplacés dans plusieurs ateliers par ces clichés photopo-

lymères. C'est notamment le cas à l'URDLA, et ce, principalement concernant la collection « Livres de peintres » ; au sein desquels plasticiens et peintres conversent.



TECHNIQUE

La photogravure

Après avoir photographié le sujet, la photographie est projetée sur un film transparent posé sur une plaque de zinc sensibilisée. Elle est ensuite soumise à une intensité lumineuse qui durcit les parties où la lumière est passée, soit, les endroits clairs de la photographie du départ. Ce-faisant, on trempe la plaque dans un bain d'acide, lequel va creuser les parties qui ne sont pas dures (celles qui n'ont donc pas reçu la lumière). On finit par laver la plaque et retoucher, à la main, la gravure de telle façon qu'il soit possible de retirer les imperfections à l'aide d'une dégauchisseuse. La plaque devient alors une matrice à imprimer.

Un cliché photopolymère est une plaque gravée qui constitue une matrice en relief, destinée, de même, à l'impression typographique. Elle

peut comprendre un texte, une illustration au trait ou en demi-teinte, une photographie ou une combinaison de ces divers éléments. Au départ, le texte ou l'image est imprimé par un flasheur sur un film. Seul l'espace d'impression du texte ou de l'image laisse passer la lumière ; le reste du film quant à lui demeure opaque. Déposé sur une plaque polymère, c'est-à-dire, une plaque en résine, le film est inséré dans une insoleuse. Il est traversé par des rayons UV pendant 250 secondes et, pendant ce temps, les zones éclairées durcissent. On dit qu'elles sont « flashées ». Puis on lave et brosse la plaque dans une eau à 30° de manière à retirer les scories. Enfin, la plaque est cuite de manière à devenir facilement encrable et imprimable.



Le dessin en points ou en demi-teinte soulève quelques difficultés, puisqu'il requiert de répondre aux variations de nuances du dessin ou de la photographie (du noir au blanc en passant par différentes teintes de gris). L'image, plus précisément, se compose en ce cas-là d'une série de lignes de point. Ainsi, selon les variations liées à la

taille des points sur la plaque métallique, il devient possible d'élaborer un grand nombre de teintes.

D'autres procédés d'impression sont utilisés actuellement, tels que l'offset ou l'impression numérique, qui ont tous deux rendu désuète la photogravure.

aussi que les liens de parenté ne se construisent plus de l'original vers l'image, mais des images vers les autres. Simuler, d'ailleurs, traduit bien plutôt l'action originaire de « venir ensemble » que de venir à partir de quelque chose qui existerait *a priori*.

Cela dédouble l'être de sa copie, certes, mais, dans le cadre de la reproduction à l'identique, annule aussi le conditionnement de la copie par l'être. Lorsqu'on ne conçoit plus que les copies, quelle identité leur donner indépendamment de toute référence à l'être qu'elles devaient manifester ? Gilles Deleuze, dans son étude sur Pierre Klossowski, soulève les questions liées à la dépersonnalisation impliquée par le simulacre : « [...] Le moi n'est dissolu que parce que, d'abord, il est dissous : non seulement le moi qui est regardé, qui perd son identité sous le regard, mais celui qui regarde et qui se met aussi hors de soi, qui se multiplie dans son regard.¹ »



EXPOSER

Endroit-envers

Interroger la reproduction d'images à l'identique implique de ne pas la comprendre comme dévalorisation de l'unique original mais comme la survivance de ce qui ne se laisse pas décomposer graduellement dans l'objet visuel. Cela remet donc en question le processus linguistique lui-même qui, si l'on reprend la distinction de Schelling dans le *Laocoon* (1766), souligne que les arts du discours ont lieu dans le temps et procèdent de façon séquentielle. Les arts de l'image en revanche ne pourraient pas se laisser décomposer temporellement.

cliché métal et son impression

Cette distinction rencontre de nombreux obstacles mais elle nous aide à voir en quoi la reproduction d'images à l'identique déconstruit le mythe de la genèse d'une œuvre d'art.

Il ne s'agit pas ici de l'évolution d'une œuvre à partir d'esquisses, de dessins préparatoires jusqu'à son accomplissement final. Au contraire, l'image est déjà donnée et ne veut pas être racontée.

En d'autres termes, la question de l'œuvre d'art comme original à partir duquel s'établiraient différents types de simulacres n'est plus d'actualité. C'est dire

Ainsi, exposer des clichés métal demandait de revenir à la matérialité même du simulacre, au dénominateur commun des images en série.

1 - DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. "critiques", 1969, p.329.

La question est donc celle de savoir, ce qui donne son identité aux différents simulacres et, partant, à l'autre pôle de l'interaction, soit au regardeur. L'anonymat de l'image imprimée constitue un espace béant devant l'œil du regardeur. Il perd ses repères habituels de vision et d'énonciation. Il doit à présent élaborer de nouvelles modalités de discours qui ne renvoient pas à un autre substantiel et illusoire mais plutôt au jeu créé par cet écart

entre soi et l'autre ou entre le même et l'autre. L'égalité des termes (de l'objet premier et de sa copie, du moi-regardeur et du créateur anonyme) relie et sépare constamment les deux éléments. Dans cette répétition cependant, l'image revient à chaque fois singulièrement : présence intensive du cliché métal. Le cliché métal expose à l'envers ce qui doit être montré à l'endroit et manifeste de même l'interchangeabilité de ce qui n'est pas et de ce qui doit être.

sur la page, finesse du dessin) tel qu'aucun travail numérique ne peut rendre. Le regard devant un tirage de photogravure est différent du regard que l'on pose sur une peinture, un dessin ou une photographie. On estime du peintre qu'il a peint ce qu'il a vu, et on fait confiance à cette reproduction du regard. Il s'agit maintenant de faire confiance à l'appareil qui a permis de voir un paysage, un portrait, un texte, et qui succède à notre œil de façon tout à fait continue. C'est notamment ce que Roland Barthes explique dans *La chambre claire*, lorsqu'il décrit le sentiment d'une continuité physique entre le prince Jérôme et lui, en ce que le médium qui les sépare lui est tout à fait contemporain.

L'originalité

Le savoir technique qui présidait à la fabrication d'une matrice n'est plus présent au sein de la production en série de textes et d'images. Ceux-ci ne s'adressent plus à une audience précise mais à un public élargi dont les conditions d'accès à l'image sont d'autant plus vastes que celle-ci est facile à reproduire. Si la finesse de l'impression reposait en grande partie sur la précision avec laquelle étaient fabriquées les matrices métalliques, elle réside actuellement dans la qualité du document informatique qui est ensuite aussitôt imprimé. Il est intéressant de voir aujourd'hui que les designers graphiques travaillent

le texte comme l'image. Il s'agit peut-être de faire de l'œuvre un condensé de ce que la matrice, autrefois, avait servi à séparer. Si le scribe recopiait texte et image, la matrice, au contraire, servait à diviser dans la chaîne d'impression, l'usage des textes et l'usage des images. Le retour à un processus qui intègre *a priori* de la même façon image et texte avant la reproduction en tirages successifs montre bien toute la complexité de la production graphique contemporaine.

Rappelons cependant que l'usage du cliché demeure vif, en ce qu'il manifeste les effets de la gravure (contraste du trait et de la couleur, inscription tranchée

La reproduction de la photographie multiplie ce sentiment de contemporanéité, chacun se sent proche de ce qu'il regarde, quitte à oublier la distance réflexive qu'impliquait la peinture.

Le sujet de *La chambre claire* vient ainsi à l'idée selon laquelle « tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la *durée* [...] Et sans doute l'étonnement du « Ça a été » disparaîtra, lui aussi.

Il a déjà disparu [...]² ». La durée qui séparait le sujet pris en photographie et le sujet regardant la photographie s'annule, de fait, dans le cliché. En ce que la photographie suppose la reproductibilité du tirage, elle ne s'insère pas en un temps unique d'élaboration de l'image. Dès lors, l'étonnement du « Ça a été » perd de sa vivacité, puisqu'il est possible de répéter plusieurs fois l'acte

d'impression et d'annuler, ce-faisant, la durée qui séparait le regardeur du regardé.

Manon Gille & Cyrille Noirjean

2 - BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, p.146-147



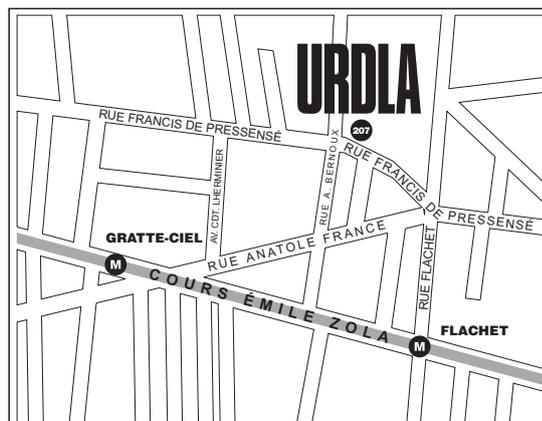




L'**URDLA**, centre d'art dédié à l'estampe contemporaine, regroupe des ateliers d'impression (lithographie, taille-douce, taille d'épargne, typographie), une galerie d'exposition et une librairie. L'association relie la sauvegarde d'un patrimoine, le soutien à la création contemporaine et la diffusion de ses productions. L'URDLA sélectionne et invite une douzaine de plasticiens par an et leur offre la possibilité de s'emparer de l'estampe originale.

horaires

mardi-vendredi / 10h - 18h
samedi, durant les expositions / 14h - 18h
entrée libre et gratuite



Métro A, arrêt Flachet



Vélo'v, station Anatole France



réservations et informations

urdla@urdla.com

tél.+33 (0)4 72 65 33 34



