

## **Estampe Contemporaine, la lithographie du passé au présent**

Depuis l'invention et le perfectionnement des divers procédés de l'estampe que sont la gravure, la lithographie, la sérigraphie, tous les styles artistiques ont abondamment profité de ces outils de création et de diffusion.

Il nous est donné, depuis quelques années de rencontrer des artistes par le biais de leur pratique ou de leur projet lithographique.

Découvrant la diversité des réactions par rapport à une pratique d'impression déjà ancienne et courante, je me suis posé la question de ce qu'est le rapport de l'artiste contemporain avec la pratique de l'estampe et vais donc vous faire partager quelques unes de mes réflexions.

Pour commencer, je vais développer très sommairement ce qu'est la lithographie en général et poser ainsi les bases d'une analyse du rapport de la création artistique et de certains aspects du procédé. Ensuite je vais envisager la notion d'originalité de l'œuvre dans le cas de l'estampe. Puis nous verrons en quoi la notion de multiple induite par la production d'estampes pose la question de la variante, de la variation. Nous observerons comment s'opère la variation dans le dessin en général, dans les dessins qui ont vocation à être reproduits, puis dans l'impression de chaque feuille. Cette notion de variation est, dans le domaine du multiple, conjuguée à la notion d'originalité.

En dernier lieu, nous réfléchirons plus concrètement à la matérialité du support indispensable à la conception de l'image et à son impression.

C'est en observant l'adhésion ou le rejet vis à vis du procédé lithographique que l'on peut faire quelques déductions sur les options de chaque artiste par rapport à son propre travail, son tempérament, son époque..

En ce qui concerne la lithographie, le principe de base de ce qu'on appelait à l'origine la « gravure chimique » a été mis en évidence après bien des expériences, en Allemagne, en 1798 par Aloïs Senefelder. Ce principe consiste, pour l'essentiel, dans le phénomène de « répulsion » entre l'eau et les corps gras sur la surface d'une dalle de calcaire épaisse de 7 à 10 centimètres. Le dessin est exécuté sur ce support grainé ou poli selon les cas avec des crayons ou des encres spéciales grasses. Le dessin est ensuite préparé avec un mélange de gomme arabique et d'acide citrique qui va permettre à la graisse contenue dans les médiums d'adhérer fortement à la pierre. La gomme arabique permet aux parties non dessinées de rester humides et donc insensibilisées à l'encre grasse pendant l'impression sur la presse. Les parties grasses, elles, correspondant exactement au dessin, prendront l'encre déposée par le rouleau encreur, restituant l'image sur le papier. Très vite des feuilles de métal (zinc puis aluminium) sont parfois utilisées comme alternative à la pierre. Au 19<sup>ème</sup> siècle, la lithographie se modernise et s'étend au profit d'un nombre très important de nouveaux journaux dont les illustrations en noir et blanc sont produites en grand nombres par ce procédé.

De nos jours, on utilise en plus de la pierre, du métal ou des calques même si le terme lithographie, donc « dessin sur pierre » est utilisé. Il faut signaler que chaque couleur nécessite un passage sur la presse, ce qui demande de décomposer au préalable l'image, c'est-à-dire en dessinant séparément les différentes parties en fonction de ses couleurs.

Cela suppose de la part de l'artiste un effort mental pour gérer les différents passages de tons ainsi que les superpositions nécessaires au rendu de l'image finale.

Vous aurez l'occasion, tout à l'heure, si vous le souhaitez, de poser des questions plus techniques à Jacques Bervillé qui est à l'origine de notre projet artistique. Juriste et imprimeur de formation, il a sympathisé à Paris avec les milieux de l'estampe, ce qui lui a donné l'envie

d'acheter depuis quelques années cinq belles presses lithographiques d'anciens ateliers parisiens. Ateliers qui devaient fermer, pour certains, malheureusement, à cause du coût du travail et de la difficulté à perdurer dans des quartiers qui s'embourgeoient.

Trois de ces presses sont des presses à bras, les deux autres sont électriques. L'installation échelonnée, à côté d'Uzès dans des annexes de notre maison d'Arpaillargues, de ces très lourdes et magnifiques presses, dont certaines sont appelées « bêtes à corne » en référence à leur roue en bois, ne fut pas une mince affaire. Il a fallu par exemple l'intervention de trois ouvriers spécialisés pendant deux semaines à plein temps pour remonter la fameuse presse Voirin datant de la deuxième partie du 19<sup>ème</sup> siècle, arrivée en pièce détachée dans un très grand camion. Cette presse fonctionnait anciennement à la vapeur puis fut électrifiée bien sûr.

Jacques Bervillé a fait installer aussi plus récemment une presse à graver du célèbre atelier d'Aldo Crommelynck, graveur des 800 dernières estampes de Picasso, pour des réalisations de gravures. Vous pourrez voir des exemplaires tout récents et très réussis de Ludovic Isidore et de Bernard Ferrière, dans les vitrines de l'exposition.

Dernièrement, une imprimante numérique H P, de grand format (on peut imprimer du 1.m20 de large par plusieurs mètres de longueur) est entrée à l'atelier. C'est une imprimante dernier cri à douze tête couleur qui est venu rejoindre les presses anciennes, ce qui nous permet d'élargir les potentiels créatifs.

Le tout occupe quelques 160 m. carrés en des locaux différents et l'atelier, il faut le dire, n'a plus grand chose à envier, si l'on fait abstraction du prestige historique, aux bons ateliers parisiens.

.Nous avons vu l'histoire technique de la lithographie Revenons un moment à son importante **histoire artistique.**

Dans la première partie du 19<sup>ème</sup> siècle, en effet, la lithographie prend un essor considérable. Bonington, Géricault, Goya, Delacroix qui illustre le Faust de Goethe en 1828 par exemple, sont les premiers à l'utiliser comme outil de création. Par ailleurs ce procédé est utilisé comme outil de reproduction de l'image, par le biais de copies d'œuvres existantes effectuées sur les pierres ou feuilles métalliques, ce qui, par la suite, nuira souvent à sa réputation.

Dans les trente dernières années du 19<sup>ème</sup> siècle, l'art moderniste donne un nouvel essor à la lithographie artistique. Avec Manet, Degas, puis Odilon Redon se développent les bases d'une nouvelle lithographie collaborative qui favorise un rapprochement fécond entre l'artiste et l'imprimeur. En 1837 le brevet d'Engelmann synthétise toutes les recherches effectuées auparavant sur la chromolithographie, l'invention de la lithographie en couleur inspire des artistes comme Chéret ou Toulouse-Lautrec et permet une riche création d'œuvres, en particulier d'affiches. Dans la foulée, les nabis produisent aussi certains chefs d'œuvres sur fond pourtant d'un certain laisser-aller de la technique et des sujets.

Trois familles d'imprimeurs ont compté particulièrement depuis le 19<sup>ème</sup> siècle à Paris, Lemercier, Clot et Mourlot. L'imprimerie Lemercier dispose en 1838 d'un local de 1500m carrés rue de Seine, équipé d'une centaine de presses mises au service du commerce mais aussi d'artistes comme Manet, Fantin-Latour, Odilon Redon qui impriment surtout en noir et blanc.

C'est un ancien apprenti de Lemercier qui ouvre l'atelier Clot et travaille ensuite avec les nabis, surtout Bonnard, puis ses descendants travaillent avec, entre autres artistes, Matisse, Rouault, Foujita, (l'atelier existe actuellement sous le nom Clot, Bramsen, rue Vieille du Temple).

L'imprimerie commerciale de la famille Mourlot a pris des allures artistiques grâce à sa fréquentation par Utrillo et Vlaminck. Elle a été fréquentée ensuite avec enthousiasme par Picasso qui clamait « la lithographie maintenant, c'est moi ! » et qui est devenu aussi un

graveur hors pair. Picasso sera suivi chez Mourlot de Matisse, Derain, Miro, Chagall, Braque, Le Corbusier, Dufy, Dubuffet et bien d'autres. (L'atelier existe toujours rue du Montparnasse.)

La lithographie a été une technique de transition qui en annonçait d'autres plus adaptées à l'industrialisation. Il faut bien avouer que l'utilisation de la lithographie de reproduction fut souvent dévoyée dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Nous avons tous en mémoire ces tirages médiocres et d'origine douteuse produits en quantités extravagante et sans déontologie qui ont fait du tort à l'image de ce médium artisanal.

Malgré tout, nous observons que de nombreux artistes contemporains se sentent concernés par l'histoire artistique de ces procédés, et, selon leurs affinités avec les différents médiums, cherchent à inscrire leur propre parcours dans le souvenir et la fascination des grands maîtres de la peinture ayant pratiqué l'estampe. Le souvenir des estampes de Rembrandt, de Dürer, de Goya et plus récemment d'Odilon Redon a imprégné toute une longue chaîne artistique dans le cadre de la gravure, plus ancienne, et de la lithographie.

Ce statut à part d'un artisanat lié au monde de l'art lui vaut depuis des décennies, et surtout depuis la fin des années 60, en Europe comme aux Etats-Unis, en particulier en réaction aux débordements de la sérigraphie, de faire l'objet de nombreux débats concernant la notion d'œuvre originale.

En effet, il est intéressant de poser la question de l'**original** par rapport au multiple. La notion de multiple sous-entend évidemment que l'artiste souhaite une diffusion plus large d'œuvres conçues dans ce but. Nous laisserons ici la lithographie de reproduction, dont l'intérêt est surtout décoratif et marchand, et dont les abus sont connus, au profit de la lithographie de création ou d'interprétation. La question de l'originalité de l'œuvre se pose deux fois, elle se pose à l'origine de tout projet d'estampe quand l'image est conçue par l'artiste dans le but d'être reproduite ou quand une image existante est récupérée pour être interprétée avec créativité par l'artiste lui-même ou par le lithographe dessinateur. Le mot original est ici à considérer autrement que dans son usage courant, plutôt dans le sens d'authenticité de l'origine du concept.

Et la question se pose ensuite, cela fut longuement débattu tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle, de savoir si chaque tirage produit à partir de cette image originale est, ou non, original à son tour ?

Tâchons d'y voir plus clair dans le cas de la lithographie qui nous intéresse ici,

Il s'agit d'une technique qui permet à l'artiste de dessiner le plus directement possible sur la pierre, la plaque de zinc, ou des calques papier, ce qui donne ensuite une image à l'envers, ou de dessiner sur un papier report qui sera reporté sur la pierre, donnant au final une image à l'endroit. La notion d'original apparaît donc au niveau du tout premier dessin qui sera ensuite effacé, dans le cas de la pierre, et détruit dans le cas des calques et des plaques de zinc, et ensuite se pose la question de la série des tirages sur papier de l'estampe. Le dessin sera toujours le même à la base mais donnera des résultats inégaux selon la qualité ou le choix de l'encrage réalisé par l'imprimeur, en accord avec l'artiste. Ces deux derniers défendent en général l'idée que chaque lithographie qu'ils créent, en jouant de certaines facéties chimiques de la matière, est une œuvre originale au même titre qu'un dessin, par exemple.

Pour résumer on peut dire que de nos jours la problématique s'est assouplie et désinhibée mais répond encore à des règles assez strictes.

Pour être originale, une estampe doit donc être conçue spécialement ou interprétée si elle existe déjà, c'est à dire transformée, en vue d'un médium particulier de reproduction, comme, ici, la lithographie. L'apport d'images photogravées, c'est à dire transférées sur la plaque par un procédé photographique est désormais admis dans le cadre de l'originalité mais les tirages,

pour être considérés comme originaux, doivent être produits en nombre limité, de préférence par des procédés artisanaux mais pas toujours. Si la lithographie de reproduction a lassé après les excès des années 1960- 1970, la sérigraphie développée dans les années du Pop art a fini par lasser aussi de nombreux artistes européens et anglo-américains qui ont souhaité ensuite revenir à une conception du multiple plus compatible avec la notion d'originalité. Ils se sont alors souvent tournés vers des pratiques artisanales traditionnelles, c'est-à-dire la gravure et la lithographie.

La technique de la lithographie est subtile, elle demande à l'artiste une certaine connaissance du procédé pour utiliser au mieux les médiums que sont les encres et crayons gras, et à l'imprimeur une vraie sensibilité artistique pour donner toutes ses chances à l'œuvre. Le lithographe doit être capable de décomposer l'image en nombre de passage, chacun correspondant à une couleur spécifique. L'artiste qui veut réaliser lui-même les plaques ou les calques pour chaque couleur doit comprendre le processus et subir une formation. Dans le cas contraire, il ne produit que l'œuvre originale à imprimer, puis doit suivre les différentes étapes des passages de couleur sous la presse pour vérifier que les couleurs superposées lui conviennent.

C'est l'éditeur qui, en amont, conçoit le projet avec l'artiste et juge, pendant sa réalisation, de sa qualité, de son originalité, de sa viabilité sur le marché. L'artiste est totalement impliqué dans le projet mais sa présence physique n'est pas requise tout au long de la réalisation qui est supervisée, pour ce qui concerne les tirages sur papier par le chef d'atelier qui doit avoir une vraie connaissance technique ainsi que de la sensibilité artistique. Des dessinateurs spécialisés et des tireurs rejoignent l'équipe en fonction des besoins. Des épreuves d'essai sont soumises régulièrement à l'artiste pour approbation. A Arpaillargues, c'est Jean François Luccioni qui a progressivement rejoint le projet avec beaucoup d'enthousiasme et de talent qui seconde désormais Jacques Bervillé pour la marche et la gestion de l'atelier.

Vous pourrez lui poser des questions sur cet aspect primordial du tirage de l'estampe.

C'est donc un travail de collaboration qui suppose une bonne capacité à communiquer.

Les artistes sont sensibles au professionnalisme de l'éditeur et des exécutants dans l'atelier mais ils apprécient aussi la chaleur humaine du groupe. C'est parfois un moyen de rompre la solitude de l'atelier du peintre, comme le disait Alechinsky, par exemple, pour qui on entre dans l'atelier comme on entre au bistrot pour retrouver les autres. La comparaison avec le bistrot est à prendre parfois, au propre comme au figuré, dans les grands ateliers mythiques, mais nous tâchons de ne pas suivre cette voie...

Abordons maintenant le sujet important de **la variation** dans l'œuvre, dans le dessin, dans le multiple. Après des décennies de débat liant la question d'originalité de l'œuvre à celle de sa répétition, c'est désormais un des atouts de l'estampe dans le domaine de l'art contemporain de permettre, comme le dessin, la série d'image et pour chaque image la série de tirages. On peut faire le lien entre la variation que présente chaque exemplaire d'une estampe et les variations ou les variantes dans le dessin, ce qui permet de mieux approcher le processus mental de l'artiste qui va passer du dessin unique à un même dessin unique qui aura, lui, vocation à être reproduit sur un certain nombre de feuilles. Le mot série est utilisé fréquemment en art contemporain, à tort en quelque sorte puisqu'il induit la répétition. Il ne s'agit pas en réalité de répéter à l'identique mais de créer de la variante à partir d'un sujet donné.

Il ne faut pas confondre la répétition avec la variation. Gilles Deleuze a traité de la variation ou de la variante et de son rapport philosophique avec la répétition dans son ouvrage

*Différence et Répétition* en 1968. Ce qu'il défend est valable pour le dessin en général, il le relie aussi à l'art contemporain en particulier.

Pour lui, la différence est en elle-même un concept. *La répétition appartient à l'identité de la différence ; la différence se situe dans la répétition, dans un même mouvement. Elle n'est pas une variante accidentelle mais elle constitue la répétition définie comme une variante essentielle .*

En effet, dans le domaine du dessin contemporain, on peut considérer que la variante est essentielle parce qu'elle est le cœur de la différence.

Comme l'a écrit Gilles Deleuze, dans le sillage de Kierkegaard, Nietzsche ou Derrida, la répétition n'existe pas, chaque dessin est un acte original de création. On parle donc de variantes.

Auparavant Walter Benjamin a posé la question de l'originalité de l'œuvre en 1936 dans son célèbre ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Il y défendait l'idée que seule une œuvre directement réalisée par l'artiste sur un support, ce qui n'est pas le cas de la photographie ni de l'estampe, possédait une aura même si cette aura était souvent tributaire de la religion ou de la politique. La reproduction de masse a fait disparaître cette aura, parfois douteuse, au profit d'une marchandisation de l'art qui ne vaut pas mieux.

Il réservait le mot série à la reproduction mécanique, comme la gravure, ce que l'on peut contester parce que ces moyens de reproduction, quand ils ne sont pas industriels comme la sérigraphie moderne, ne génèrent pas de l'identique mais justement de la variante.

L'artiste contemporain qui déploie son imaginaire dans la variation sur un thème, comme en musique, par des séries de dessins, peut donc être séduit par la réalisation de multiples, et par des procédés artisanaux comme la lithographie, même s'il n'est pas parfaitement rompu à la technique. On peut imaginer que dans l'imaginaire collectif la qualité traditionnelle et artisanale de l'estampe réalisée donc à la main lui rend une partie de la fameuse aura critiquée par Walter Benjamin, cette fois sans la contrainte d'un establishment politique ou religieux pour garantir au multiple un bon niveau d'authenticité et d'originalité. Nous verrons que le multiple n'est pas incompatible au contraire avec la réflexion d'ordre plastique, sociale ou spirituelle. La variante est souvent la quête d'une forme de vérité.

Il est temps d'observer le travail lithographique de certains des artistes exposés ici ou pas en rapport avec leur pratique du dessin, leur goût de la série, même si dans cette exposition nous ne montrons qu'un exemple ou une petite partie de la série réalisée par certains des artistes. Leur intérêt pour le support de l'œuvre, le support de l'estampe est aussi une clé pour la compréhension de l'œuvre.

Les Editions Bervillé ont produit de nombreuses lithographies avec

**Marko Velk**, par exemple, qui fait, par ailleurs, du dessin en noir et blanc son unique véritable champ d'expérimentation. Né en 1969 en Yougoslavie, il vit et travaille entre Paris et New York. Son travail est imprégné d'un questionnement sur la réalité de l'objet quotidien, sur les notions d'apparition et de disparition qui sont souvent devenues des lieux communs de l'art contemporain et qu'il arrive tout de même à visiter avec force et authenticité. Ses séries de visages dessinés au pastel sec nommées *Absence(s)* entre 2000 et en 2005 rappellent bien sûr le questionnement identitaire des séries d'autoportraits chez Artaud, des séries de visages en lavis par Marlène Dumas.

Ce sont plus des apparitions que des représentations réalistes ou temporelles. Dans l'ensemble, l'ambiance de son œuvre est en même temps douce et morbide. Le velouté de l'image participe à l'impression méditative.

Cet aspect de son travail, comme beaucoup d'autres, illustre bien la notion de variation que nous venons de voir.

Il évoque aussi un aspect métaphysique lié à l'imagerie christique. Marko Velk est sans doute imprégné par l'imaginaire collectif chrétien du Saint Suaire ou du Linge de Véronique, Vera Icona ou vraie icône, justifiant pour les iconophiles le droit à représenter les visages. Ses variantes de crânes dessinés au fusain et au pastel s'inscrivent évidemment dans la tradition ancestrale de la vanité.

Marko Velk a fait 7 lithographies entre 2005 et 2007 pour la première fois à l'initiative des Editions Bervillé, les sujets y sont tous différents. On constate que le trait y est plus contrasté que dans ses dessins qui sont presque toujours plus fondus du fait de l'usage du fusain, et du pastel sec.

Par la suite, il a réalisé une série de 6 lithographies inspirées de petites œuvres qu'il n'a jamais exposées. Ce sont des personnages, parfois morcelés, dont les visages sont perturbés, commentés par des interventions plastiques, ce qui nous ramène à la question identitaire. Vous pourrez voir deux lithographies de cette série dans l'exposition actuelle. Des parties de l'image sont photogravées à partir de livres anciens puis retravaillées pour obtenir des effets de matières dans des dégradés de gris particulièrement picturaux.

La lithographie permet des manipulations riches et nombreuses pour ajouter mais aussi pour retirer de la matière, en grattant les mediums par exemple sur la matrice. On peut avoir une attitude puriste mais on peut aussi mêler des procédés tout à fait traditionnels avec des technologies modernes. L'artiste doit connaître les procédés et découvrir empiriquement toutes les ressources de cet art. Dans le cas de Marko Velk, la pratique lithographique a généré un traitement différent de l'image qui est tout de même cohérent et même homogène avec l'ensemble de son œuvre dessiné.

Il s'y est mis d'autant plus facilement qu'il est familier du milieu de l'imprimerie grâce à sa formation et à son environnement familial.

En effet, son père, **Vladimir Velikovitch**, connaît bien ces métiers. Il a conçu pour les Editions Bervillé un portfolio que vous verrez en bonne partie tout à l'heure, qui est une véritable prouesse technique, en particulier pour les effets de trompe-l'œil. Les images d'origine réalisées sur du carton d'emballage usagé ont été agrandies, tout a été redessiné par des lithographes dessinateurs venus spécialement jusqu'au moindre morceau de scotch. L'artiste a tellement aimé le rendu du scotch qu'il en a voulu plus que dans son travail d'origine.

**Frederic Arditi** est un artiste parisien qui est stimulé par l'idée de produire une série. Il a dessiné pour notre projet d'édition douze momies verticales de dimensions semblables. Ces variantes permettent d'individualiser ces objets humains que sont les momies et portent à la réflexion sur des thèmes universels. Nous en montrons deux ici. Le rendu pictural du travail lithographique exprime bien la matière archaïque d'une forme que les variantes de la série intègrent pourtant dans une plastique contemporaine. On peut dire que l'ensemble des douze variantes renforce la vertu contemplative de l'œuvre. L'estampe participe dans ce travail à actualiser une méditation intemporelle.

Dans le cadre de la variante, il faut citer aussi **Christian Bonnefoi** qui vient d'explorer le thème du dos dans l'œuvre de Matisse, en prévision de son exposition au Cateau-Cambrésis, en dessinant 19 images pour un grand portfolio que nous éditons mais n'avons pu montrer ici.

Il est intéressant d'observer dans une troisième partie de cet exposé comment certains artistes contemporains travaillant beaucoup sur papier appréhendent la pratique lithographique.

Depuis le 19<sup>ème</sup> siècle, les artistes novateurs ont insisté sur la matérialité de la peinture, et de la surface de l'œuvre au détriment du sujet. Le goût de l'inachevé, combiné à ce nouvel

intérêt pour la surface a bénéficié au dessin en tant que tel, et non plus seulement en tant que dessin préparatoire.

. L'artiste qui se consacre au dessin est très attentif, à la qualité, au grain, à la teinte, on pourrait même dire, dans certains cas, à la personnalité du papier qu'il utilise. C'est cette relation privilégiée que décrit Alfred Kubin en 1922 (*le travail du dessinateur*) et qui n'a fait que se développer depuis. Le papier, par sa surface, son épaisseur, son espace, sa nature paraît représenter un véritable lieu physique dans l'art contemporain, ce qui est peut être une réaction à la disparition des valeurs de spatialité et de facture picturale que l'on y observe bien souvent.

En 1991, l'artiste minimaliste **Robert Morris**, dans la série *Blind Time*, marquait des feuilles de papier de ses empreintes digitales en tâtonnant, les yeux bandés, pour privilégier une approche du dessin plus tactile que mentale. Il a fait la même chose en gravure, mettant la main sur la plaque de cuivre, ce qui pourrait se faire en lithographie. Le questionnement identitaire que nous avons vu plus haut à propos de Marlène Dumas s'exprime par le lavis, l'aquarelle, qui évoque la forme en pénétrant le papier et créant un effet buvard.

Le papier paraît parfois être traité comme une sorte de peau, objet d'attirance narcissique et sensuelle mais aussi de répulsion ou d'agressivité, comme dans le travail de François Ribes par exemple à propos duquel Philippe Dagen a écrit « tout procédé trop lent ou trop lourd ferait obstacle au passage qui doit être immédiat de la pulsion à la création ». (Le Monde, 24-9-05)

L'artiste **Claudia Huidebro** a réalisé pour nos Editions un portfolio d'images inspirées par une série d'œuvres réalisées à l'origine sur des reproductions de photographies des années 50 représentant des pin-up dénudées. Ancien mannequin elle a choisi ce support qu'elle a maltraité en grattant le papier, en le piquant avec des épingles, pour symboliser le traitement du corps féminin dans la société de consommation. Les lithographies réalisées à partir de son travail sont beaucoup plus grandes que les œuvres d'origine, surtout celle qui est ici, et reproduisent les aiguilles en trompe-l'œil et l'aspect vieilli des photos. Elles expriment le même message que les œuvres uniques, avec une apparence différente.

La projection sur le papier varie en fonction d'un tempérament conjugué avec des concepts plastiques.

La lithographie qui oblige à une anticipation des différents passages de couleur, ou de tonalités de gris impose donc d'une mise à distance que certains artistes ne peuvent pas supporter.

Ce handicap n'existe que dans le cas du dessin original réalisé directement sur le support lithographique pour être ensuite imprimé. Le geste est préservé mais la conception du dessin ne peut être aussi spontanée que s'il est réalisé sur une seule feuille. Sauf évidemment s'il ne s'agit que d'une couleur unique.

La lithographie permet une expression subtile par des encres et crayons gras, sur la pierre, la feuille de métal, le calque ou la feuille report. Dans les feuilles que vous pouvez voir ici, les encres grasses sont entrées profondément dans le papier, d'où l'importance de sa qualité, les couleurs se sont superposées, quand c'était nécessaire, enrichissant les tons. Vous pourrez constater la picturalité de certaines images, la vibration des couleurs, la profondeur des noirs.

.Ce besoin d'un rapport direct avec le papier est la raison pour laquelle, par exemple, **Max Neumann**, né en 1949 et vivant à Berlin, travaille beaucoup sur papier, et se passionne, à la manière de Degas, pour les techniques des fonds. Il aime l'immédiateté du monotype mais sinon n'apprécie pas d'avoir à renoncer à sa préparation minutieuse et expérimentale du papier, qu'il peut teinter ou huiler parfois. Il ne pratique donc pas la lithographie de création. Celles que vous verrez ici sont des lithographies d'interprétation. A la base des dessins ont été choisis soigneusement, par l'artiste, par Jacques Bervillé et moi-même lorsque nous lui avons rendu visite plusieurs fois dans son atelier de Berlin. Ces œuvres ont été sélectionnées en

fonction de leur capacité à être agrandies, transformées parfois par des changements ou ajouts de couleurs. Tout est possible, dans le sens d'une recréation de l'œuvre existante par le biais du nouveau médium lithographique. Les deux lithographies qui sont ici sont des réalisations complexes, les superpositions de couleur enrichissant l'image. L'une d'elle est une interprétation d'un dessin réalisé au pastel sur une feuille huilée par Max Neuman, l'estampe sait en rendre l'atmosphère. Séduit par ce résultat très pictural, Max Neumann a promis de venir travailler directement sur la pierre à Arpaillargues.

A vrai dire, c'est, pour nous éditeurs, un des aspects les plus créatifs de ce travail. Notre œil s'ajoutant bien souvent à celui de l'artiste dans son atelier, ou dans le nôtre, avec des critères différents. Nous sommes là encore dans le domaine de la collaboration artistique.

Pour finir, nous pouvons réfléchir à la relation de l'artiste avec le support du premier dessin, papier ou pierre selon les cas. Il y projette bien souvent son tempérament par le choix des outils et procédés qui sont choisis en fonction de la qualité du papier. L'artiste s'intéresse aussi le plus souvent aux spécificités du papier de l'impression qui est choisi, lui aussi en fonction des procédés de reproduction.

Par ailleurs certains artistes aiment utiliser des papiers qui ont déjà une histoire comme des journaux, des imprimés administratifs, des plans, des photos, ou qui sont usagés, salis. Cela est vrai aussi dans le cadre de l'estampe. Nous venons de voir que Max Neumann aime l'expérimentation dans ses supports de dessin et de peinture. Il dessine aussi beaucoup sur des cahiers d'écolier par exemple. Voici ce qu'il a dit à ce sujet : *« Je préfère travailler sur un papier froissé, taché, ou qui comporte de l'écriture plutôt que sur une belle feuille blanche. Dessiner correspond alors à compléter un processus parce que le support possède un passé, une charge. J'ai alors l'impression que le geste prolonge une histoire commencée avant moi.*

On voit donc que pour cet artiste, le support est un véritable stimulant de l'idée qui jaillit sans anticipation. La secondarité, la préméditation imposée au projet par la technique lithographique explique donc aussi sa réticence à la pratiquer.

Nous avons vu aussi que Vladimir Velikovtich dessinait volontiers sur des emballages en carton usagé.

**Claude Viallat** quand à lui, vit et travaille à Nîmes. Son travail est en grande partie lié à l'histoire préalable du support qu'il choisit. Il n'est pas très intéressé par les procédés de l'estampe en eux-même mais admet volontiers la lithographie pour ses qualités plastiques dans le but d'une diffusion plus large de certaines de ses œuvres. Jacques Berville a eu l'idée de lui procurer de grandes feuilles que l'on appelle des macules, parce qu'elles ont déjà servi à nettoyer les machines d'imprimerie. Cela lui rappelle les tissus usagés sur lesquels il peint souvent, et cela stimule sa créativité. Nous avons réalisé une quinzaine de lithographies sur papier et une série de trois images imprimées à la main sur de vrais sacs de farine.

Par ailleurs, le travail de Claude Viallat illustre aussi parfaitement la question de la variante dans l'art contemporain puisqu'il reprend toujours la même forme pour un résultat toujours différent.

**Martine Lafon** a imprimé à l'Atelier Bervillé. Sa connaissance des métiers de la gravure lui a permis de s'adapter rapidement à nos presses lithographiques pour produire pratiquement sans aide des estampes. Dans son cas, ce sont des pierres lithographiques anciennement imprimées de cartes géographiques concernant par hasard la région de Vianden qui ont stimulé sa créativité. Elle a pu dessiner sur ces pierres qui lui offraient le début d'une histoire. Vous verrez sa lithographie *Lune de Miel à Vianden* tirée en rouge.

Un autre de nos amis artiste **Henri Dechanet**, lié à l'école de Paris et vivant actuellement à Uzès, a principalement peint sur papier, parfois sur papier journal ce qui enrichit et inspire encore son œuvre mais il n'a pas vraiment de familiarité avec le monde de l'imprimerie. Le trait est dessiné généreusement au pinceau, les contours très présents rappellent sa pratique du vitrail. Les couleurs sont souvent fortes, posées par des lavis, imbibant profondément le papier ce qui crée un dégradé adoucissant la forme. Ce procédé, dans sa simplicité, et la spontanéité du geste convient parfaitement à son mode d'expression. Pour sa connaissance du vitrail, son rapport quasi charnel avec le support papier ou son goût d'un papier à histoire, Dechanet serait un bon candidat pour la lithographie.

Parmi les artistes ayant un rapport très physique avec le support papier et travaillant sur des journaux ou autres, on peut citer le célèbre **Alechinsky** qui a, dès son entrée dans le groupe Cobra, en 1949, beaucoup trituré son papier qu'il a couvert de repentirs non effacés, de scarifications. Il a beaucoup joué du fond et de la forme jouant à cache-cache, produisant des incertitudes dans le tracé. Il est donc sensible à la qualité relationnelle du support, mais par ailleurs, c'est un familier de l'imprimerie depuis sa jeunesse. Très désinhibé donc, il aime jouer avec le côté illusionniste de l'estampe, n'hésitant pas à imprimer en gravure ou en lithographie des photocopies de documents, des manuscrits d'artiste, des tapuscrits, des plans de ville. Il a utilisé aussi la décalcomanie, comme les surréalistes. Dans son cas, les deux aspects que nous venons de voir et qui peuvent faire parfois blocage à la pratique lithographique, sont au contraire des révélateurs. Alechinsky a prouvé à merveille dans de nombreux ateliers parisiens que les effets de matière les plus vivants sont accessibles à qui connaît les techniques de l'estampe.

Je ne peux, évidemment citer tous les artistes avec lesquels nous travaillons, ce serait fastidieux. Je préfère vous laisser découvrir les estampes, et nous sommes tous là pour vous éclairer éventuellement sur les différents procédés.

C'est volontairement que j'ai choisi des artistes d'âges et de sensibilité différents pour montrer que ce n'est pas tant l'appartenance stylistique que le rapport au support et la familiarité avec le monde de l'imprimerie qui peut expliquer la quasi disparition de la lithographie dans l'art contemporain.

Il est impossible de dégager vraiment des généralités mais en amont du problème de l'adaptation du dessin à la lithographie on trouve aussi celui du statut de l'œuvre. Est- t-elle un vecteur de communication auprès d'un public plus large, est t-elle au contraire une expression intime réservée à un petit cénacle ?

Il est probable que la désaffection de l'art contemporain pour la lithographie sera suivie d'un regain d'intérêt. Il y aura sans doute deux tendances. D'une part la modernisation des procédés permettra une reproduction de grande qualité, dont la régularité « industrielle » servira plus les artistes privilégiant le concept du dessin à la matière de son support, et d'autre part, les procédés les plus traditionnels seront remis en valeur, privilégiant la personnalisation du support et de la matière du dessin à celui du concept intellectuel..

On observera donc une fois de plus la double polarité, qui, dans le droit fil de la séculaire dichotomie dessin – couleur, exprime, tout simplement, dans le procédé lithographique deux aspects complémentaires du talent humain.

Finalement, les questions théoriques à propos des notions d'authenticité et d'originalité que nous venons de soulever succinctement sont posées en amont de la création et trouvent une réponse en aval par le jugement de l'artiste.

En effet, seule sa reconnaissance du travail et donc sa signature sur la feuille peut justifier l'estampe.