

Vitalité des médiums traditionnels d'impression dans l'art contemporain

Le monde de l'estampe est déprimé : les estampes se vendent mal ou peu ou pas du tout, les imprimeurs à Paris mettent la clef sous la porte les uns après les autres. Ceux et celles que je croise dans les ateliers ou aux vernissages expriment une lassitude que je ne peux m'empêcher de rapprocher d'une remarque de Whistler citée dans Melot¹ : « La beauté totale d'une seule épreuve suffit à ma réputation et la production en série de la même planche est une pure folie ». Si l'estampe se porte mal, les médiums traditionnels d'impression (gravure, lithographie et sérigraphie), par contre, ne semblent souffrir ni de désamour ni de déshérence, quel que soit le programme artistique auquel se rattachent les artistes qui les utilisent. Les artistes s'inscrivant dans le paradigme classique ou moderne se plaignent, mais ils maintiennent la tradition avec brio. Quant aux artistes du paradigme contemporain, ils peuvent recourir à un médium traditionnel au même titre qu'ils ont recours à tout autre type de médium ; ils le mobilisent pour des œuvres qui ne sont pas nécessairement des estampes, pour des œuvres qui s'inscrivent dans des programmes artistiques très éloignés de ceux que l'estampe permet de développer².

Le soin apporté au choix d'un médium, l'attention apportée à toutes ses dimensions et la place centrale accordée à l'expérimentation caractérisent les artistes du paradigme contemporain : tous recherchent l'adéquation la plus fine possible entre le propos de l'œuvre et ce qui le matérialise, entre ce qui est mis en image et ce qui met en image. C'est cette recherche de concordance entre forme et contenu qui guide les artistes quand ils ont recours aux médiums traditionnels d'impression : ils recherchent dans les différentes facettes de ces techniques ce qui est à même de matérialiser, mais plus encore d'incarner, leur message. Ce faisant, ils en révèlent des aspects qui étaient restés insignifiants, sous-exploités, voire inexploités, dans les usages antérieurs³.

1. La réinvention d'un médium

Rosalind Krauss, reprenant des analyses de Walter Benjamin, observe que l'obsolescence d'une technique, d'un procédé ou d'une pratique est une des conditions pour ce qu'elle appelle leur réinvention⁴. La perte de leur valeur d'usage libère leur potentiel d'utilisation sans entraîner nécessairement de transformation profonde de leur matérialité ou de

¹ Michel Melot, *L'estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994, p. 188.

² J'utilise le terme *medium d'impression* pour désigner toute technique de production d'images qui procède en deux temps : la fabrication d'une matrice et le transfert de l'information codée dans la matrice sur un support afin de donner une image. C'est ce que désigne le terme anglais *printmaking*. J'emploie *classique, moderne, contemporain* dans le sens de Nathalie Heinich, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le débat*, n° 104, 1999, p. 106-115. Cela me permet de distinguer, sans les hiérarchiser ni introduire de jugements de valeur, les programmes artistiques actuellement pratiqués.

³ Cet article reprend le texte d'une intervention lors de la table-ronde organisée par Manifestampe le 16 mars 2024 à la BNF site Richelieu.

⁴ Rosalind Krauss, « Reinventing the Medium » *Critical Inquiry*, vol. 25, 1999, p. 289-305.

leur mode opératoire. La réinvention quand elle est opérée dans le champ de l'art, présente deux aspects. L'artiste qui s'empare de la technique ou de la pratique obsolètes, lui donne une nouvelle fonction. Krauss prend l'exemple de l'artiste irlandais James Coleman qui recycle la projection de diapositives à l'aide d'un carrousel et d'un minuteur. Coleman s'empare de ce qui était une pratique populaire (la projection des photos de vacances !) ou publicitaire pour donner forme à ses installations : une pratique relevant de la vie ordinaire ou des techniques de marketing d'avant la généralisation des écrans et de la vidéo est déplacé dans le monde de l'art et devient un médium artistique. Le second aspect caractérise en propre la réinvention artistique : l'artiste charge d'expressivité (*expressiveness*) un aspect matériel ou opératoire de la technique ou du procédé⁵. C'est ainsi que le dispositif qui consiste à enchaîner des images projetées permet à Coleman d'explorer les relations entre image en mouvement et image immobile, le mouvement dans l'image immobile et l'immobilité dans l'image en mouvement. Krauss ajoute que l'expressivité, qui est à la fois suscitée "de l'intérieur" par la technique ou le procédé, et injectée "de l'extérieur" par l'artiste, est « tournée vers le futur et le passé »⁶. Ce dernier point est important : le nouvel usage n'est plus contraint par les usages et les conventions du passé, mais il ne les efface pas complètement, il peut s'en inspirer, voire les métamorphoser⁷.

2. Un précédent historique

L'invention de la gravure originale par les peintres graveurs impressionnistes, et ceux qui gravitent autour d'eux, est la première réinvention des médiums traditionnels d'impression⁸. Gravure et lithographie sont frappées d'obsolescence par le développement de l'impression industrielle de la photographie grâce à l'invention de la trame. Elles perdent la fonction qui a motivé leur invention et leur développement : la diffusion en grand nombre d'images⁹. En rapprochant le statut de l'image imprimée de celui de l'image manuscrite¹⁰, les graveurs impressionnistes assignent à des techniques à visée commerciale, devenues inutiles, une nouvelle fonction, celle de médium permettant de produire des œuvres ayant un statut similaire à celui que permettent de produire les médiums artistiques légitimes de l'époque, la peinture ou le dessin.

A ce changement de fonction s'ajoute une recherche d'expressivité. Fabriquer une matrice permet de multiplier les images. L'usage premier a privilégié la multiplication d'images identiques entre elles et identiques à une image princeps. Les graveurs impressionnistes "inventent" un autre usage en activant le moment du transfert : la production de versions différentes de la "même" image en variant l'encrage et l'essuyage de la matrice. Le vicomte Lepic tire 87 versions de la même matrice représentant un paysage au bord de l'Escaut. Pissarro

⁵ Pour comprendre ce point, on peut établir un parallèle avec la poésie : un poète, pour souligner ou faire sentir ce qu'il cherche à communiquer, peut exploiter une dimension du langage qui n'a pas de fonction sémantique dans l'usage ordinaire, par exemple la dimension phonique : en répétant consonnes ou voyelles (allitération et assonance), il exprime sans passer par une formulation explicite une impression ou une atmosphère.

⁶ « A form of expressiveness that can be both projective and mnemonic », Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 296.

⁷ « On ne peut pas "inventer" un nouveau médium sans croire à ses possibilités rédemptrices », d'après Rosalind Krauss, « "... And Then Turn Away ?" An Essay on James Coleman », *October*, vol. 81, 1997, p. 5-33.

⁸ L'usage de *invention* et *réinvention* joue ici sur les deux sens des substantifs : à la fois *faire en innovant* et *découvrir ce qui était dérobé à la vue* (usage des archéologues).

⁹ Elles étaient « the only methods by which exactly repeatable pictorial statements can be made about anything » (Les seules méthodes qui permettent qu'on puisse faire et répéter des énoncés en image à propos de n'importe quoi). William Ivins, *Prints and Visual Communication*, The MIT Press, 1969, p. 2.

¹⁰ En généralisant le tirage d'épreuves singulières, la signature manuscrite et la numérotation dans des tirages limités.

donne plusieurs versions colorées de son *Crépuscule avec meules*¹¹. Il n'y a aucune modification des opérations techniques, c'est la matrice qui joue un nouveau rôle. Elle n'est plus le réceptacle d'une image à reproduire, mais la base pour une série de variations. Or, ce sont ces variations qui sont au cœur du programme artistique des impressionnistes : les variations de couleurs, d'atmosphères, d'émotions qui affectent un paysage ou une personne. Melot parle « d'impressionnisme imprimé, figé sur la plaque mais variable dans ses tirages »¹² : la matrice encode une représentation stable du réel alors que les épreuves expriment l'appréhension sans cesse changeante qu'en ont les artistes, l'impression.

Dans le même esprit, les graveurs impressionnistes "investissent d'expressivité" un autre aspect de la chaîne opératoire de la gravure : l'impression d'états intermédiaires. Ils les traitent non pas comme les étapes préparatoires vers la fabrication d'un état définitif qui seul compte, mais comme les moments qui sont indissociablement les moments de l'émergence de l'œuvre et les moments de l'appréhension du sujet de l'œuvre. La suite des quatre états de *Effets de pluie* de Pissarro, présentés côte à côte, donne l'impression que le paysage émerge de façon de plus en plus distincte, « comme si, d'état en état, un brouillard matinal se dissipait sous nos yeux »¹³.

Les artistes du paradigme contemporain radicalisent le geste inauguré par les impressionnistes dans le choix d'un médium. Le médium n'est pas une ressource indifférente au contenu de l'œuvre, un simple vecteur. Au contraire, il doit exprimer ce que l'œuvre veut exprimer ou communiquer directement dans et par sa matérialité physique ou opératoire.

3. Répéter le geste d'imprimer

Les médiums d'impression en général permettent de répéter le transfert de l'information codée dans la matrice et, de ce fait même, de produire plusieurs images. C'est la caractéristique la plus générale qui les distingue des médiums directs (peinture, dessin). Répéter est au centre des (ré)inventions opérées par les artistes dans leur recherche du médium adéquat.

Andy Warhol a exploré et exploité plusieurs modes de répétition dans son utilisation de la sérigraphie¹⁴ : en particulier, la répétition du geste de transfert et plus particulièrement du geste concret d'imprimer l'écran sur un support. La conception et la réalisation de *Marilyn Diptych* (1962) est de ce point de vue emblématique.

Le panneau gauche du diptyque présente 25 reproductions en couleur identiques d'un portrait de Marilyn Monroe tiré d'une publicité pour le film *Niagara*. Le nombre des reproductions est arbitraire, fixé par la surface de toile disponible. Cette image pourrait être multipliée à l'infini : cette multiplication est caractéristique des icônes médiatiques à « l'ère de la reproduction mécanique » : les images semblent être portées par un flot sans fin ni commencement. Chamarrées, mais monotones ; séduisantes, voire séductrices, mais sans aura.

Le panneau droit présente 25 impressions de la même photographie en noir et blanc. Marilyn Monroe vient de mourir : la personne derrière l'icône a disparu. Pour rendre sensible l'effacement de la personne, Warhol met en image l'effacement du portrait médiatique en

¹¹ Voir les reproductions dans Michel Melot, *op. cité*, p. 182-3.

¹² Michel Melot, *op. cité*, p. 165.

¹³ Michel Melot, *op. cité*, p. 165.

¹⁴ Warhol s'empare au début des années 1960 d'une technique qui est, à l'origine, une technique utilisée à des fins pratiques dans l'armée américaine pour faire des pancartes, des inscriptions sur les véhicules, les bâtiments, etc. ou dans la production d'images publicitaires. C'est une des caractéristiques des médiums traditionnels : ils ont tous été « réinventés » en passant du statut de technique utilisée à des fins pratiques ou commerciales à celui de médium artistique.

adoptant un processus d'impression qui "tourne mal" : l'image transférée disparaît dans et par les accidents du transfert. Ce sont les accidents que tout sérigraphe connaît. Soit l'encre sèche, et les mailles de l'écran se bouchent et ne laisse plus passer l'encre ; soit l'encre est trop liquide s'accumule sur la face imprimante et l'écran macule le support. Dans les deux cas, l'image disparaît par manque ou par excès d'encre. L'acte du sérigraphe en train d'imprimer l'écran prend en charge la signification de l'œuvre et sa charge émotionnelle.

On pourrait ici parler de mimésis : une imitation spécifiquement permise par les répétitions qu'autorise l'impression. Dans le panneau gauche, Warhol émule la multiplication des images dans la société des mass média ; dans le panneau droit, il fait disparaître l'image pour faire apparaître le vide que laisse la mort d'une personne. Si on se réfère à la conception classique de la mimesis, les objets imités ont changé de nature : ce ne sont plus des réalités statiques (personne, chose, paysage ou moment d'une histoire), mais des processus. Le fait qu'ils soient eux-mêmes des processus, rend les médiums d'impression particulièrement appropriés pour ce type d'imitation.

L'exploitation des accidents lors de l'impression qui perturbent le transfert jusqu'à faire disparaître l'image codée par la matrice est devenue un geste partagé par de nombreux artistes dans des programmes différents. Camille Dufour, artiste belge, imprime dans le cadre d'installation-performance les mêmes matrices (de bois) qu'elle ne ré-encre pas, jusqu'à épuisement de l'encre sur la matrice et la disparition de l'image sur le support. Comme pour Warhol, il lui faut rendre sensible la disparition : dans la série consacrée à la ville d'Alep (2017), la destruction de la ville et de ses habitants sous les bombardements du gouvernement syrien assisté par la Russie¹⁵. Glenn Ligon, artiste américain, utilise le pochoir, la sérigraphie ou une imprimante pour imprimer des fragments de textes qui deviennent progressivement illisibles par encrassement du pochoir ou de l'écran ou par dérèglement de la machine émettant de l'encre de façon aléatoire. L'illisibilité, associé au recouvrement du blanc du support par le noir de l'encre, fait toucher des yeux – comme on dit toucher du doigt – l'invisibilisation des personnes noires ou des personnes gay¹⁶.

4. La répétition dans l'image

Les médiums d'impression permettent la répétition du geste de transfert, ils permettent aussi de composer des images où se répète une même image ou élément d'image. La répétition comme mode de composition d'une image est généralement réalisée à l'aide de plusieurs matrices imprimées, ou de plusieurs épreuves assemblées (le plus souvent collées), sur le même support. Les images imprimées peuvent être identiques ou présenter des différences. Ce mode de composition est investi dans des programmes, et produit des effets, très divers.

L'œuvre de Kikie Crêvecoeur, artiste belge, illustre une riche palette d'utilisation de ce mode de composition. Cela va de la création d'un rythme visuel qui fait émerger un motif décoratif – ou qui flirte avec le décoratif – à la représentation de fragments du réel caractérisés par la récurrence de dispositions ou mouvements identiques ou similaires (feuillages, forêt)¹⁷.

Crêvecoeur grave des gommes qui sont autant de matrices qu'elle assemble pour produire des images un peu à la manière d'une mosaïque. Mais d'une mosaïque où chaque

¹⁵ Voir <https://www.camille-dufour.be/2017-sabwn-hlb>.

¹⁶ Voir <https://www.glennligonstudio.com/>.

¹⁷ Mais aussi : vagues, paysage vallonné, désert, foule ou groupe d'animaux. On peut rapprocher cette manière de composer de la manière chinoise de composer un paysage qui, elle-aussi, repose sur la répétition des mêmes éléments (rochers, pins, tourbillons).

matrice-tesselle serait plus qu'une touche de couleur. Dans les séries anciennes¹⁸, elle fabrique des images où la récurrence des mêmes images rythme la composition comme le ferait un rythme musical. Dans les œuvres plus récentes et de plus grandes dimensions¹⁹, la récurrence est le moyen de faire exister un paysage sans recours aux techniques illusionnistes de la perspective. C'est le cas par exemple de *Cimes* qui évoque un paysage de feuillages ; il n'est pas indifférent qu'un autre grand format qui ressemble beaucoup à *Cimes* et qui est présenté à la même page sur le site de Crèvecoeur s'appelle *Bruissement*, titre qui réunit représentation sonore et visuelle.

Tizzi Fib, graveure roumaine qui travaille en Finlande, compose elle-aussi ses images en juxtaposant plusieurs matrices. Son intention, explicitée dès le seuil de son site, est de « garder son dessin vrai et non décoratif »²⁰. Il me semble que l'effet « non-décoratif » est précisément atteint par le fait qu'elle ne réutilise pas les mêmes matrices pour fabriquer une image, ce qui empêche toute création de rythme et ce qui confère aux compositions une austérité qui est peut-être ce qu'elle cherche dans sa quête de vérité.

J'utilise ce mode de composition dans une série où je m'approprie l'histoire de la nature morte. En m'inspirant du fait qu'on répète quand on veut souligner certains mots (par exemple, la répétition de *très* dans *il est très, très, très sympa !*), je juxtapose par collage plusieurs épreuves portant le détail qui condense – à mes yeux – la charge sensuelle ou signifiante du tableau²¹. Au contraire de la répétition avec accident qui fait disparaître le référent de l'image, la répétition, ici à l'identique, cherche à souligner et capter sa présence prégnante.

Les possibilités ouvertes par la chaîne opératoire des médiums d'impression sont multiples. L'usage pré-industriel n'en avait exploité qu'une seule : multiplier les images à l'identique. Devenus médium artistique, ils permettent aux artistes de multiplier les versions d'une même image, de répéter le geste d'impression ou de composer des images à partir d'éléments qui se répètent. Je n'ai examiné ici que les possibilités offertes par la répétition, il y en a d'autres liées à l'opération de transfert elle-même, ce qui demanderait un autre développement.

5. Le transfert par contact et pression

Un médium, c'est un ensemble d'outils, de matériaux et d'opérations. Mais c'est aussi l'histoire de ses utilisations et l'imaginaire qu'il évoque. Un artiste peut choisir un médium par « association d'imaginaires » : l'œuvre et le médium partagent les mêmes images et le même contexte émotionnel.

Le transfert de l'image s'opère par contact et pression dans la gravure, la lithographie et la sérigraphie. Au moment de l'impression, la matrice rencontre le support et y laisse une trace : l'image imprimée. Ce moment, qui à première vue est banalement technique, s'inscrit dans une matrice imaginaire plus générale : quelque chose qui était présent laisse en se retirant une marque de son existence à cet endroit-là. Ce qui était présent est maintenant absent : l'animal a imprimé ses pas dans la boue ; tel événement a laissé une trace dans ma mémoire²². Nombreux

¹⁸ Voir <https://kikiecrevecoeur.be/works/gommes/nggallery/gommes/archives-1998-1992>.

¹⁹ Voir <https://kikiecrevecoeur.be/works/compositions/nggallery/compositions>.

²⁰ « My name is to keep my drawing line true and non-decorative », <http://www.tizzi.fi>.

²¹ Voir par exemple *La main de Bacchus*, <http://jeanmariemarandin.com/projets-en-cours/les-silencieuses/>.

²² Cet imaginaire de la trace n'est pas associé aux médiums d'impression qui se sont développés à partir de la fin du 19^{ème} siècle à base de photographie et de codage numérique ; c'est une différence importante dans la famille

sont les artistes qui choisissent et « ré-inventent » un médium d'impression parce qu'il résonne, au-delà de la représentation qu'il peut permettre, au-delà de la présentation de ses qualités d'objet, avec le sentiment de perte ou, au contraire, d'accès à une réalité disparue, associé à la trace.

Eaux anonymes (2022) de Camille Dufour est une installation qui associe trois éléments : une matrice de bois figurant des corps ballotés dans les flots qui est posée sur le sol, une épreuve tirée de la matrice qui est accrochée au mur et, enfin, ce qui reste des fleurs que Dufour a écrasées pour en extraire les sucs colorés qui ont permis l'impression de l'épreuve qui est déposé sur la matrice. La matrice évoque par sa taille, par sa couleur, par le dépôt des restes de pétales écrasés, une pierre tombale. L'installation est un hommage aux milliers de migrants morts noyés dans les eaux entourant l'Europe. La matrice de bois contient l'image imprimée sur le mur, mais aussi le souvenir de ceux qui ont disparus sans laisser de trace²³.

Le châtiment de Marsyas / l'armoire (2019) de Ahmad Kaddour²⁴, peintre et sérigraphe syrien installé à Paris, est une peinture à l'acrylique. Sa particularité est que les figures (les personnages, les détails de leur figuration, l'armoire) ont été réalisées à l'aide de pochoirs. Interrogé sur leur utilisation, l'artiste fait très vite comprendre qu'il ne s'agit pas d'un choix relevant de « la cuisine picturale ». « Le pochoir permet d'ouvrir la toile, comme on ouvrirait une fenêtre : il fait advenir quelque chose qui est déjà là sans être ici. Un invisible-visible sur la toile blanche ». Le pochoir est une matrice élémentaire : elle contient la possibilité d'une image que révélera l'encre ou la peinture que l'on poussera au travers. Pour Kaddour, elle donne accès à un réel qui est la matière de la peinture à venir. Le choix du pochoir est d'abord un choix symbolique qui est au cœur de son projet artistique : peindre comme une méditation à partir des traces (Kaddour dit « des ruines ») de son passé individuel (l'armoire d'une grand-mère) et culturel (l'histoire pré-islamique de la Syrie).

Les deux œuvres que l'on vient d'évoquer ne sont pas des estampes. Les images que la xylographie ou le pochoir permettent de fabriquer entrent dans leur composition, mais ne déterminent pas la forme générale de l'œuvre (une installation pour Dufour, un tableau peint pour Kaddour). C'est l'ambivalence formelle de ces deux œuvres : le médium d'impression ne donne pas la forme que prend l'œuvre alors qu'il lui donne sa cohérence imaginaire et sa résonance émotionnelle.

6. Les médiums d'impression dans le paradigme contemporain

Les artistes du paradigme contemporain n'apportent que peu de modifications techniques aux médiums traditionnels d'impression (gravure, lithographie et sérigraphie) ; ils en métamorphosent l'utilisation en sélectionnant et développant ce qui, dans leur matérialité, leur mode opératoire ou l'imaginaire associé, exprime le plus directement possible ce qu'ils cherchent à exprimer ou transmettre. De ce point de vue, les médiums traditionnels sont traités comme tous les autres médiums dont s'emparent les artistes : en dehors des usages et conventions reçus et avec le souci de l'expressivité. C'est leur potentiel expressif qui compte

des médiums d'impression. Il faudrait mener une étude «à la Bachelard» pour voir si le fait que ce soit l'artiste-imprimeur qui pousse l'encre à travers l'écran dans la sérigraphie alors que c'est la presse dans la gravure et la lithographie, suscite des imaginaires différents.

²³ Installation qui donne aussi lieu à des performances qui prennent la forme de rite funéraire. Voir <https://www.camille-dufour.be/copie-de-empreinte-carbone>.

²⁴ Voir <http://www.galerie-fmoisan.fr/index.php/fr/artwork/ahmad-kaddour-l-armoire#/>

avant tout au nom de ce qui apparaît comme un impératif central : privilégier la présentation sur la représentation.

Morizot et Mengual, dans leur analyse du paradigme contemporain, reconnaissent comme un de ses traits caractéristiques « l'exploration des possibles et des résistances des médiums » ; ils l'assimilent à « une exaltation de l'expérimentation formelle détachée de tout contenu déterminé »²⁵. Ce n'est pas ce que l'on observe chez les artistes qui utilisent les médiums traditionnels d'impression : un « contenu déterminé » guide « l'expérimentation formelle ».

Le monde de l'estampe va mal, le monde des médiums traditionnels d'impression est plein de vitalité et de promesses.

²⁵ Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre*, Paris, Seuil, 2018, p. 32.