

Mes remerciements à toutes
les personnes et
institutions qui ont
contribué à la réalisation
de ce projet, notamment :
Université Fédérale du RGS,
CAPES/COFECUB, Cité
Internationale des Arts,
Éliane Chiron, Éliada
Bottega, Icleia Cattani,
Mônica Zielinsky, Tania
Quintilhano, Teresa Poester,
Venance Journé, Véronique
Corme-Adnot, Véronique
Trimming et Yvonne Alexieff.

**Boursier de la CAPES -
Brasília/Brésil**

à Luisa

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.

Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos

Que a vida passa e não estamos de mãos enlaçadas.

(Enlacemos as mãos)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida

Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,

Vai para um mar muito longe, para o pé do Fado,

Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos porque não vale a pena Casarmo-nos.

Quer gozemos, quer não gozemos,

passamos como o rio.

Mais vale saber passar e sem desassossegos grandes.

Sem amores nem ódios, nem paixões que levantam a voz,

Nem invejas que dão movimento demais aos olhos

Amemo-nos tranqüilamente, pensando que podíamos,

Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias.

Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro.

Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Fernando Pessoa
(Odes de Ricardo Reis)

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
I. AUTOUR DU TEMPS	15
1.1. Les images en attente	21
1.2. La genèse alchimique	31
1.3. Les monotypes	42
1.4. Histoires de passages et de croisements	52
1.5. Le temps suspendu	80
II. DIFFERENCES ET REPETITIONS	89
2.1. Jeu d'oppositions	89
2.2. Les stratégies de construction des formes	97
2.3. Entre l'arrêt et le souffle	112
2.4. Le dédoublement des formes	124
2.5. Du silence comme thème	138
III. IMAGES EN MUTATION	155
3.1. De l'empreinte à l'estampe	157
3.2. Des reprises et des transformations	189
3.3. De la photographie comme source	212
3.4. D'éloignements et d'approches	225
CONCLUSION	233
BIBLIOGRAPHIE	242
ANNEXES	251
REPRODUCTIONS	252
GLOSSAIRE	343

INTRODUCTION

Cette étude analyse différentes problématiques issues de l'Art Contemporain prenant comme référence ma production artistique. Les réalisations plastiques concernées par cette investigation sont des estampes, élaborées à partir de 1997. Elles représentent des paysages portuaires, en noir et blanc, où figurent péniches, bateaux, dépôts et autres bâtiments, rails, treuils, ainsi que différentes structures ou objets que l'on peut rencontrer dans les ports. Ces endroits sont parfois évoqués en état d'abandon et, de ces images, se dégage un certain silence.

La question du projet de la recherche est de savoir si un lien existe entre les médiums d'expression artistique choisis et l'impression de silence. Mon hypothèse de base est que cette

expression de silence est ici renforcée par le temps qui s'écoule lors des différentes étapes des procédés techniques employés dans la génération des images.

Le choix technique ne serait pas arbitraire ; produites en gravure et en monotype sur métal, ces images garderaient des vestiges de temps propres aux procédés utilisés. Ce temps singulier qui ponctue le processus est caractérisé par une succession de pauses ; ces pauses se refléteraient dans les travaux en question, à travers la configuration d'aspects formels telles que lignes, contrastes et granulations, et contribueraient à l'expression du silence. Un temps fait de discontinuité qui enfante dans les gravures, des retraits et des suspens : *arrêts sur image*. Un temps que l'on peut également considérer comme archaïque, dans la mesure où il nous renvoie à un geste fondateur de l'être humain : celui de l'inscription, de la pulsion graphique , tel que

l'a décrit André Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole*.

A cela, s'ajoute un temps vécu lié à l'histoire personnelle, un temps reconstruit à l'image de la mémoire qui remodèle les souvenirs. Il s'agit de vestiges, de traces, mais aussi de ruines : en écho avec les lieux industriels désertés, comme les métaphores de l'effondrement du monde moderne.

Ces estampes représentent des formes identifiables, référentielles, et ont comme point de départ des images photographiques. Il est donc question d'enquêter sur la représentation *réaliste* et sur la photographie comme source de création. Cette investigation concerne, de plus, l'observation de concepts spécifiques liés à la gravure en raison de son origine et l'étude de nouvelles attitudes par rapport à la production de gravures révélant quelques aspects intéressants pour l'étude proposée.

Plus d'une cinquantaine d'œuvres, des monotypes et des gravures sur métal, ont été réalisées dans le cadre de cette recherche depuis le mois d'octobre 1997, c'est à dire, depuis le début de mon programme de doctorat et durant mes études de D. E. A. d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art à l'Université de Paris I. Elles sont, pour la plupart, reproduites dans ce travail (planches ci-jointes).

L'étude menée a pour but l'examen de cette série d'estampes, exécutées à partir de procédés techniques spécifiques, et se propose de chercher les rapports possibles entre ceux-ci et les qualités formelles et expressives de l'œuvre obtenue. La recherche envisage de mettre en évidence la notion de silence dans certaines pratiques relevant de l'histoire de l'art. En effet, la notion de silence est ici à prendre dans un sens métaphorique, par l'expression d'un certain immobilisme. Mes productions plastiques constituent le corpus de référence et seront confrontées, spécifiquement, à des œuvres

d'Edward Hopper, Eugène Atget, Charles Sheeler, Richard Davies, Assadour et Carlos Martins. Les affinités entre mon travail et les œuvres et/ou démarches de travail d'artistes comme Gérard Titus-Carmel, Caspar David Friedrich, Jan Vermeer, Giorgio de Chirico, Mario Sironi, Sam Szafran, Jean-Marc Bustamante, Bernd et Hilla Becher, mises en avant, ne perdront en rien de leur considération.

Les outils théoriques utilisés dans ce travail sont issus d'écrits de Georges Didi-Huberman tirés de *L'Empreinte*, d'Edmond Couchot tirés de *La technologie dans l'art*, de Gaston Bachelard tirés de *Paysages* et *Traité du burin*. Bien entendu, ne seront négligés Alain Buisine, Gilbert Simondon, Jean Baudrillard, Hubert Damisch, Walter Benjamin, Roland Barthes, Jacques Derrida, Giulio Carlo Argan et Philippe Dubois, et d'autres. Ces auteurs ont élaboré des concepts pertinents qui correspondent à la perspective de cette recherche. Ils seront des guides précieux au fil de l'étude proposée. Il

en est de même des remarques de Gérard Titus-Carmel et de Pierre Soulages sur les procédés de création. Seront également utilisées comme outils théoriques, dans ce travail, des analyses d'œuvres réalisées par Éliane Chiron, particulièrement celle que cette dernière fit du texte *Durër, le dessinateur du modèle féminin ou l'incertain regard* ; des critiques sur l'art contemporain de Rosalind Krauss dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* et *Le photographique* ; des critiques de Jean Clair dans le texte *Réalisme*, et de Riva Castleman dans *Printed Art* et dans *Prints of the Twentieth Century* ; il en est enfin de même des commentaires de François Cheng et de Junichirô Tanizaki sur la tradition de l'art oriental.

Mon projet est celui d'une recherche créatrice qui sous-tend production plastique et activité réflexive. Mes appuis méthodologiques ont été les enseignements de Paul Valéry sur la poïétique, science et philosophie qui a pour objet l'Art focalisé à partir de son

instauration et la relation qui unit l'artiste à son travail en cours de création, sujet qui suscite un intérêt grandissant dans le champ d'étude de l'art contemporain.

Selon Jean Pommier, dans ses leçons, Paul Valéry définissait la poïétique comme

« "tout ce qui a trait à la création [...] d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen". Cela comprend "d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation, celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action" ». ¹

Le point de départ a été la recherche plastique elle-même. J'ai observé ce qui se passe au niveau de la genèse de l'œuvre pendant les différentes étapes de son élaboration, et à travers l'analyse du résultat, réalisant ainsi une lecture poïétique des estampes.

¹ Jean Pommier, cité par René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 14.

Divisé en trois parties, ce texte traite d'abord de mes démarches de travail, et tout particulièrement du temps dans les opérations processus, des mouvements et des pauses dans les processus. Puis, il rend compte de l'anachronisme des techniques de l'estampe, des spécificités des processus indirects, de *l'envers* de la gravure sur métal en tant que démarche d'évidement - du vide qui féconde l'image -, des caractéristiques des prises de forme, de la marge d'indétermination des procédures, du dialogue avec le hasard d'où surgissent des formes imprévues. En dernier lieu ce partie du texte fait une appréciation du temps biographique par le biais des motivations thématiques que les expériences et les épisodes personnels ont entraîné. Enfin, ses rapports avec la démarche de l'autobiographie sont traités.

La deuxième partie, est consacrée aux différences et aux répétitions que l'on trouve aussi bien dans les invariants plastiques, que dans les processus eux-mêmes. Elle examine l'aspect formel des estampes et les interprétations qui en découlent. Le jeu des oppositions se manifestant dans l'éclairage, parfois subtil, parfois contrasté, l'appel à la perspective et à l'économie d'éléments et de moyens, le changement d'échelle dans les monotypes et le dédoublement des formes - la discontinuité des images s'affirme, surtout, dans les polyptyques et les monotypes - sont bien entendu observés. D'autre part, la manière dont certains artistes ont travaillé le silence ainsi que la thématique industrielle sont appréciés.

Enfin, la dernière partie évoque les sources des estampes, énonce les modifications apparues dans mes estampes, celles subies par les photographies prises comme point de départ au cours du travail créatif, celles des œuvres

les unes par rapport aux autres, ainsi que le rôle possible de ces transformations dans la lecture des représentations obtenues. Sont encore analysés l'intérêt porté au *réalisme* dans l'art contemporain, ce qu'engage le choix de l'utilisation de photographies comme références, et les diverses utilisations et fonctions de la gravure dans l'histoire de l'art, tout particulièrement à partir de la fin du XIX^e siècle. Le temps ici s'incarne dans les étapes de création. Selon l'approche poïétique, la gravure se montre emblématique d'une révélation du processus d'élaboration de l'œuvre.

I. AUTOUR DU TEMPS

A une époque si pleine de l'enthousiasme que déclenchent les nouvelles technologies comme la notre, il est opportun de s'interroger sur l'intérêt de travailler des moyens d'expression qui remontent à si longtemps. Comme précise André Leroi-Gourhan, en parlant du Solutrén, vers 15 000 avant notre ère, « la technique du graveur ou du peintre est en possession de toutes ses ressources, lesquelles ne sont guère différentes de celles du graveur ou du peintre actuels. »²

C'est un fait, ces techniques se sont développées dans le sens de la sophistication des procédés ; toutefois, ces principes sont

² André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, I, Technique et langage, Paris, Albin Michel, 1964, p. 267.

toujours les mêmes ; et, depuis longtemps, restent techniquement quasi invariables.

L'anachronisme de la gravure ne fait pas fuir ses amateurs. Ce qui est regrettable est de constater parfois une certaine confusion entre moyen technique et *œuvre* en tant qu'expression artistique. Je dois préciser que je ne pense pas du tout qu'il y ait un *mérite* ou un avantage quelconque dans l'emploi d'une technique elle-même, que ce soit une technique *archaïque* ou *de pointe* - au contraire, mon point de vue est qu'une telle logique ne permet que des jugements superficiels et parfois assez contestables. Je considère la technique surtout comme un outil destiné à parvenir à quelque chose ; et non pas comme un but en elle-même. Pourtant, le choix d'une opération technique contribue aux spécificités de l'image.

Il est opportun de prendre en considération les mots d'Edmond Couchot :

« L'image est une activité qui met en jeu des techniques et un sujet (ouvrier,

artisan, ou artiste, selon les cultures) opérant avec ces techniques mais possesseur d'un savoir-faire qui porte toujours la trace, volontaire ou non, d'une certaine singularité. En tant qu'opérateur, ce sujet contrôle et manipule des techniques mais il est aussi, en retour, façonné, modelé à son insu, par ces techniques à travers lesquelles il vit une expérience intime qui transforme la perception qu'il a du monde : *l'expérience technesthésique*. Les techniques, rappelons-le, ne sont pas seulement des modes de production, elles sont aussi des modes de perception, des formes de représentation élémentaires, fragmentaires et éclatées du monde, qui n'empruntent pas la voie des symboles. »³

C'est justement une « expérience technesthésique » que je propose en ponctuant quelques-uns des aspects qui me poussent à travailler la gravure et le monotype sur métal ; et, plus particulièrement, celui des rapports au temps dans le processus de travail, ainsi que celui de la spécificité de quelques-unes de ces

³ Edmond Couchot, *La technologie dans l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998, p. 8.

techniques dans leurs valeurs expressives. J'espère que la voie que j'ai empruntée, permettra d'apporter un « témoignage *différencié* » sur l'instauration plastique, ce qui, d'après Sandra Rey⁴, serait propre à l'artiste plasticien tandis qu'il réfléchit sur l'œuvre d'autres artistes et sur la sienne en parallèle.

La technique ne sera pas donc un moyen inerte, mais elle sera aussi constitutive des spécificités de l'image car c'est de la technique que l'image naît. Dans ses commentaires sur l'objet industriel, Bernard Stiegler note qu'il « recèle une logique génétique qui lui est propre, et qui est son "mode d'existence" »⁵. L'auteur remarque que notre époque appelle à la pensée d'un nouveau rapport entre la culture et la technique, qui porte en elle-même « l'évidence d'une positivité

⁴ Sandra Rey, *Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento. Porto Arte. P. A. (9): 63-70, 1995, p. 64-65.*

⁵ Bernard Stiegler, *La technique et le temps*, 1. La faute d'Epiméthée, Paris, Galilée, 1994, p. 82.

de la technique, en tant que celle-ci y devient régulatrice, ce qui est aussi l'essence de la culture. »⁶

Pour Jean-Pierre Seris, la technique peut être ferment, moteur, pari, agent d'instabilité et d'irréversibilité et/ou facteur d'imprévisibilité :

« Trop habitués à la réduire à l'utilisation des moyens, nous oublions qu'elle est avant tout génératrice ou productrice d'effets, proches et surtout lointains, attendus et surtout inattendus, qu'elle ne semble pas connaître les fins (ces fins qui orientent les moyens) ni la fin (comme terme d'un procès temporel). »⁷

On ne pourrait jamais oublier non plus la question poétique qui entoure tout travail artistique. Je reprends soulages qui, dès ses premiers textes, souligne

« la dimension d'"expérience poétique", d'"aventure poétique" de la peinture, pour

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ Jean-Pierre Seris, *La technique*, Paris, PUF, 1994, p. 44.

celui qui peint mais aussi pour celui qui regarde l'œuvre. Ce qui le conduit à cette affirmation qu'il ne cessera de reprendre : "c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche" ». ⁸

L'intérêt que je porte à la gravure, et aux techniques qui y sont apparentées, est lié à certaines de leurs caractéristiques. A la différence d'autres médiums d'expression, dans le processus indirect, tantôt de la gravure, tantôt du monotype, l'image s'enregistre sur un support pour atteindre le résultat sur un autre. C'est justement ce parcours et ce qu'il implique - les singularités et originalités du processus lui-même, ainsi que ses recours expressifs - qui m'attirent, dans ces techniques.

⁸ Pierre Soulages par Pierre Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet*, Tome I - 1946-1959, Paris, Seuil, 1994, p. 287.

1.1. Les images en attente

Pour faire de la gravure, il faut, soit bénéficier de tranquillité et de beaucoup de concentration ; soit, être assisté d'une équipe qui assure la réussite des diverses étapes de procédure de création des œuvres, comme cela a été le cas pour la majeure partie de la production de gravures des années 1960 et 1970, aux Etats-Unis et en Europe.

Tout au long des différents procédés techniques, depuis l'exécution de la matrice jusqu'à l'obtention de l'épreuve, la gravure sur métal est ponctuée de temps spécifiques (où l'artiste se soumet aux temps déterminés par les procédés techniques). Un temps singulier qui retentira dans l'aspect formel des œuvres.

L'élaboration des estampes demande un engagement corporel ; elle présente des moments actifs alternant avec des moments d'attente.

Pendant la production d'une image, il faut savoir jongler avec force, délicatesse, attention, concentration, décontraction ; qualités auxquelles il faut mêler la patience. Chaque geste, depuis le plus simple, participe au résultat du travail ; à chaque geste correspond un temps d'attente : pour que la plaque soit chaude, pour que le vernis refroidisse, pour que le mordant attaque, pour que le papier ou l'encre soient prêts à l'usage... C'est en général une attente toute spéciale puisqu'il faut surveiller ce qui arrive.

Ce *soin*, cette attente, seraient-ils empreints dans la mémoire de ces images ? Analysant le *Dessinateur* de Durër, Éliane Chiron dit, le corps « de la matrice est *d'abord enduit, sali*, d'encre odorante, puis *frotté de linges* pour que l'encre demeure seulement dans les creux. » Il est

« souillé, *oint*, essuyé comme furent les pieds du Christ par Marie-Madeleine, la prostituée. [...] Si les mains s'activent, ce n'est pas à inscrire une figure, qui sera

achéropoïète. Les mains *ne dessinent pas*, elles ne font que toucher, caresser, à travers les linges, les cheveux, marquer d'huile et de baume. C'est cette mémoire de la souillure *odoriférante*, que nous transmet par empreinte la *gravure*, rassemblant d'un coup sa surface. »⁹

La trace des gestes d'une génération serait constitutive d'une sorte de mémoire corporelle des images.

Démarches fondatrices

Dans la création des gravures (planches 1 à 42), j'ai pris comme point de départ, des photographies. J'ai travaillé tout d'abord sur des épreuves photographiques représentant les quais des ports des villes où j'ai vécu ; la plupart ont été prises par moi-même juste avant mon arrivée en France. Ce n'est que plus tard que je me suis servie de photographies faites à Paris. Généralement ce sont des tirages en

⁹ Éliane Chiron, *Durér, le dessinateur du modèle féminin* ou l'incertain regard, in : Éliane Chiron (org.), *X, l'œuvre en procès*, Paris, Sorbonne/CÉRAP, 1998, p. 62.

couleurs (planches 85 et 86), sans subtilité technique, prises avec un objectif d'une focale de 50 mm, focale assez fidèle à la perspective linéaire, et une focale de 35 mm, optique courante pour les appareils photographiques d'amateurs, et qui conduit à une légère distorsion de perspective.

Le travail de réalisation des estampes a commencé alors avec le choix des images de référence - une documentation photographique de quelques-unes des étapes du processus de réalisation des gravures est reproduite sur les planches 76 à 84¹⁰.

Il se pose donc, en amont de l'œuvre, une sorte de temps archéologique, qui constituerait son fondement invisible : les images en attente,

¹⁰ Les images documentent trois séances de travail d'atelier. Il me faut environ deux mois pour finir une gravure, ce qui fait que je travaille plusieurs plaques en même temps. Pour offrir une lecture moins obscure du processus les images ont été organisées comme si j'étais en train de faire une image du début à la fin.

Photographies prises par Celso Scaletsky au Centre Saint Charles et à l'ADAC/Molière, à Paris, en février 1998.

glanées au moyen de la photographie seront autant de traces d'un temps vécu qui ne peuvent être utilisées sans transformation. Le choix des images photographiques renvoie à un autre temps : le temps vécu d'une histoire personnelle et singulière, un temps biographique qui demande aussi à être remodelé pour parvenir à sa vérité dans l'expérience de la création.

Dans certaines photographies, j'ai sélectionné des cadrages et j'ai fait des études sans souci de ressemblance avec le point de départ, d'abord au crayon sur papier à dessin (planche 88), puis sur le cuivre prêt pour l'eau-forte (planches 76 et 77). Les lignes sont construites, le plus souvent, sur la plaque à main libre ; et, parfois, à l'aide d'une règle ou d'un autre outil semblable. Le *dessin* avec la pointe sèche sur la plaque de métal préparée est un geste qui demande une certaine énergie pour être réussi. Nous sommes ici très loin de la possible légèreté, dans l'exécution d'un dessin au crayon sur papier, par exemple.

En ce qui concerne les *sources*, j'ai cherché des images qui soient banales, mais souvent avec une disposition d'éléments qui présente notamment de grands plans perspectifs, des lignes convergentes et/ou des lignes parallèles, sectionnant ces cadrages (planches 85 à 87). Je reprends quelques-uns des aspects formels présents dans les images photographiques et en réinvente d'autres, d'après ce que j'envisage de faire et ce que leurs formes m'évoquent.

Pour citer quelques exemples, prenons la gravure *Point du Jour VIII* (planche 26), où j'élimine les détails qui ne m'intéressent pas, comme les voitures trouvées sur la photographie prise comme point de départ (planche 87, dernière image à droite) : le rapport clair-obscur d'une image à l'autre a subi des modifications. Pour la réalisation de la gravure *Point du Jour VII* (planche 34), j'ai pris comme référence à peu près un quart de l'image d'une photographie faite sur l'île Séguin, à Paris (planche 87, deuxième image à gauche).

Il faut dire que, dans mes estampes, l'image devient tout d'abord noire et blanche et que, après un travail qui reprend la disposition des composants trouvés dans le registre photographique, les formes se trouvent inversées, lors de l'impression. Le document alors obtenu est similaire à l'image d'origine vue dans un miroir.

Prenons la gravure *Les quais du port XXVI* (planche 11) et son référent : une photographie en couleurs du quai du port de Porto Alegre (planche 86, au milieu). Dans l'estampe, le format devient plus allongé, le bâtiment qui est mis en évidence perd un peu sa puissance par rapport aux autres éléments de la composition, le léger décalage de l'inclination du plan du sol associé au traitement de sa matière fait plonger cette construction dans un second plan ; les éléments, comme ceux qui dans la photo sont derrière le bâtiment principal, sont éliminés ; les autres sont simplifiés. La perspective existante dans la photo est partiellement

reprise ; et, le résultat général est différent de celle-ci.

C'est sur le thème des rivières et des ports que je travaille depuis quelques années. Pendant presque toute ma vie j'ai vécu dans des villes portuaires ; et, en 1987, j'ai fait un voyage le long du fleuve São Francisco, au Brésil, ce qui a renforcé ma motivation pour ce sujet. J'aime bien dessiner les formes rencontrées dans les ports, ces grands espaces vides, les bâtiments abandonnés¹¹ qui gardent les traces d'un passage - du temps, de la présence humaine.

Vestiges

La démarche de travail implique un processus de sélection motivé par l'affectivité et l'empathie que les formes provoquent. Ces configurations éveillent ma mémoire affective, suscitent des sensations ou des émotions plus ou

¹¹ En fait, dans ces villes où j'ai vécu au Brésil, Porto Alegre et Pelotas, les ports sont de moins en moins actifs.

moins diffuses : souvenirs d'enfance, impressions laissées par l'éclairage du fort soleil d'été au Brésil et par les ombres projetées sur le paysage urbain. Je ressens ces mêmes émotions devant les mouvements d'eau d'une rivière ; ils évoquent le temps qui s'écoule, et ce qui est important dans ce passage. Ceci n'est pas sans me rappeler les poèmes de Fernando Pessoa ; et, plus particulièrement les odes de Ricardo Reis (comme celle reproduite à la première page de ce travail).

Il est possible de faire une analogie entre les idées de temps et de surveillance propres aux procédés de la gravure et le sujet du port ; celui-ci est traité dans la plupart des gravures : la notion de port comme lieu de passage, de changement, de transition : lieu d'attente.

Ce thème renforce un certain silence métaphorique dans les estampes au travers de la représentation d'espaces vides, où l'on aperçoit l'absence humaine. Néanmoins, l'absence évoque

toujours une présence. A l'origine, toute empreinte enferme cette contradiction. Selon le questionnement de Didi-Huberman

« le processus d'empreinte est-il contact de l'origine ou bien perte de l'origine ? [...] Je dirai que l'empreinte est l'"image dialectique", la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact. »¹²

En effet, mes images présentent l'idée de quelque chose qui est déjà passé : la présence d'un bateau, d'un train, de personnes ; ou, au-delà, de la matrice, et, possiblement, de moi-même.

¹² Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 19.

1.2. La genèse alchimique

L'incision indirecte, chimique, dans la gravure sur métal, représente un ensemble de techniques, le plus souvent mystérieuses, peu maîtrisables et, en même temps, séduisantes. Contrairement à l'incision directe où l'artiste, au moyen d'un outil, sillonne la matrice en créant ou en effaçant des creux et des rainures c'est le mordant qui grave la matrice dans l'incision chimique. Le rôle du graveur est de protéger certaines surfaces et d'en exposer d'autres à l'action du corrosif.

Dans presque toutes les images, j'utilise les mêmes techniques de gravure : eau-forte, morsures de surfaces ouvertes, aquatinte de grain et incision directe. Les étapes du processus sont développées lentement, caractérisées par leur temps propre. Les marques gravées sont suivies de l'impression des

épreuves qui définissent la suite du travail. Je joue avec le hasard, en sollicitant des morsures occasionnelles, et en cherchant à exploiter les résultats obtenus.

Je commence presque toujours mes gravures avec la génération de lignes obtenues par l'eau-forte (planches 76 à 78). J'utilise des mélanges de substances comme la cire d'abeille et le bitume, en tant que vernis de l'eau-forte. Il sert à protéger la plaque de l'action du corrosif aussi bien qu'à donner assez de flexibilité à cette couche imperméable qui, ainsi, ne se casse pas au moment où elle est traversée par la pointe sèche.

Pour mettre le vernis de l'eau-forte sur la plaque, il faut le chauffer, ce qui dégage une odeur de cire agréable (planche 77). L'enduit assoupli par la chaleur est étalé sur la plaque, le plus régulièrement possible, sans excès ni manque, au moyen d'un tampon en cuir, jusqu'à ce que toute la surface de la plaque soit complètement noircie. Pour être réussie,

l'opération exige beaucoup de soin et de concentration. Le temps des procédés techniques s'impose : il ne faut avoir ni hâte ni autre pensée que celle du travail en train de se faire.

Lorsque le vernis est froid, le graveur *ouvre* le dessin à la pointe sèche ; en fait, il sillonne la fine couche de vernis de lignes, de façon à fendre celui-ci et à atteindre la surface de la plaque. Les mouvements ici employés sont énergiques ; la matière résiste, il faut employer une certaine force, afin de l'entamer (planche 77).

Puis, la plaque prête à être attaquée chimiquement, est immergée dans un bac rempli de corrosif (d'eau-forte). On laisse le temps s'écouler jusqu'à l'obtention de la morsure désirée - avec du perchlorure de fer, il faut attendre pendant une durée d'une à trois heures, tout en surveillant ce qui se passe au niveau de la matrice, pour obtenir une profondeur suffisante (planche 78).

Une fois que le graveur estime avoir obtenu la profondeur désirée, il récupère la plaque, la rince à grande eau et la nettoie à l'aide de dissolvants. Pour *révéler* l'image gravée, il faut l'imprimer (planches 80 et 81). La plaque chauffée est ointe de l'encre grasse. Pressée par des poupées en cuir ou des spatules en caoutchouc, l'encre doit pénétrer les creux de la matrice. L'excès d'encre – ce qui reste à la surface – est enlevé à l'aide de tarlatanes ainsi qu'à la main. Le papier (humide) est déposé sur la matrice puis, « pressé, empreinté : fécondé ». L'image ainsi obtenue est, selon Éliane Chiron,

« une image couchée, qui se fait à l'horizontale, semblable en cela au dessin tel que le définit Benjamin, s'opposant à la peinture qui serait, elle, verticale. Comme le dessin, la gravure ressortirait au domaine des signes portés par privilège par la surface inanimé des pierres tombales. »¹³

¹³ Éliane Chiron, *Durër, le dessinateur du modèle féminin ou l'incertain regard*, *op. cit.*, p. 37, citant W. Benjamin, *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque*, trad. P. Pénisson, *La part de l'œil*, dossier Le dessin, 6, 1990, pp. 13-15. *Écrits français*, prés. et intr. J.M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, pp. 189-192.

Les lignes caractéristiques de la gravure sur métal, générées par ce procédé, résultant d'un creux, ont une matérialité différenciée.

Généralement, je fais deux différentes morsures à l'eau-forte, une plus rapide (de trente à quarante minutes) pour avoir des lignes plus faibles et une autre plus longue (une à deux heures) pour avoir des lignes plus profondes donc plus fortes (planches 89 et 90). Après cela, j'aime obtenir des morsures de surfaces ouvertes (planche 79). Le procédé de morsure de surfaces ouvertes consiste à laisser exposée, pour la morsure, une aire de la plaque beaucoup plus large que les lignes de l'eau-forte. Malgré les contraintes, car pour ce faire, plusieurs heures de morsure sont nécessaires (d'une à trois heures environ), ce procédé m'est très cher parce qu'il provoque des formes aléatoires qui ressemblent à des

empreintes d'intempéries sur des métaux (planche 89, à droite). Il abaisse aussi la surface ouverte de la plaque, provoquant l'apparition, lors de l'encrage, d'un halo d'encre, comme une auréole, au bord de cette surface (remarquer les lignes doubles des rails entre autres, planche 89, en haut à droite).

Souvent, j'utilise des morsures aléatoires ; c'est-à-dire que je me sers, par exemple, des restes du vernis ou du bitume laissés au hasard sur la matrice pendant le nettoyage, fait avec du solvant et un pinceau et/ou un chiffon (planche 79). Parfois également, je provoque différentes taches avec une éponge ou un pinceau, puisque tout produit insensible au corrosif sert à protéger la plaque et à y laisser ses empreintes.

Il m'arrive d'utiliser le procédé de l'aquatinte liquide pour avoir des matières différenciées. Dans cette technique, je dilue la résine de colophane avec de l'alcool, et je la fixe à la plaque en la chauffant. J'obtiens

ainsi un effet qui rappelle l'apparence de l'eau (planche 89, en bas à droite). Comme dans le cas des morsures des surfaces ouvertes et aléatoires, le résultat est inconnu à l'avance, je ne peux que surveiller la morsure et l'arrêter quand je le souhaite, au bout de quelques minutes.

Grâce à l'aquatinte à grains, j'arrive à obtenir, avec la résine de colophane, différentes tonalités de ce noir dense qui est propre à la gravure sur métal (planche 89, en haut à droite). Technique très exigeante : toute inattention, si légère soit-elle, est cause d'échec. La boîte à grains¹⁴ que j'ai utilisée doit être actionnée par un soufflet une trentaine de fois pour qu'une quantité

¹⁴ La boîte à grain est un équipement à la forme d'une grande boîte, de taille semblable à ceux d'un réfrigérateur, avec une ouverture horizontale (une porte). Dans cet ustensile le graveur dépose la résine de colophane en poudre qui y sera suspendue et dispersée à l'aide d'un souffle, d'un ventilateur ou d'un autre dispositif. Le graveur introduit sa plaque (sa matrice) dans la boîte, et attend que la poudre de résine y tombe régulièrement ; puis, il l'enlève.

suffisante de grains soit dispersée à l'intérieur (planche 82). Une demi-heure plus tard, il faut retirer la plaque de la boîte avec délicatesse et la déposer sur une grille. Dès l'ouverture de la boîte et pendant quelques minutes, la poudre couleur ivoire, dispersée irrite les narines ; il faut quand même retenir son souffle et éviter toute circulation d'air jusqu'à la fixation du grain sur la plaque. Cela se fait à l'aide d'une source de chaleur, comme un réchaud à gaz dont la flamme doit parcourir doucement toute la surface de la plaque ; (planches 82 et 83). Il ne faut surtout pas continuer à chauffer les zones de la plaque où le grain est devenu transparent, sinon celui-ci se craquèle et l'effet ici recherché n'est pas obtenu.

L'aquatinte est faite de plusieurs morsures. Le travail doit être très surveillé. Le temps d'une morsure va de quelques minutes à une heure. Cette diversité vise à obtenir chaque fois une profondeur différente. En effet, nous

verrons ensuite que, lors de l'impression à chaque profondeur correspond une tonalité différente. Mais, auparavant, il faut couvrir d'un vernis de protection, à base de bitume, à l'aide d'un pinceau, les parties qui doivent rester intactes. Avant de faire la première morsure, il est nécessaire d'attendre que le vernis sèche. Les autres morsures seront réalisées ensuite. Bien entendu, les surfaces que l'on aura jugées être suffisamment mordues seront toujours protégées avec du vernis (planche 83).

Pour faire de l'aquatinte le graveur doit être très disponible, avoir le temps et la concentration nécessaires. Il est préférable, en fait, de faire toutes les morsures en une seule séance, sous peine de perte du contrôle, déjà faible, que l'artiste a sur le processus. Il est possible de répéter tout ce processus plusieurs fois, mais l'ajout de chaque nouvelle couche de grains détruit la fraîcheur des premières granulations.

Pendant le procédé de l'aquatinte à grains les facteurs d'insuccès sont nombreux ; il suffit que la matrice ne soit pas bien dégraissée pour que le grain se détache dans le corrosif ceci aboutissant à une morsure plus irrégulière et assez imprévisible. La surface saupoudrée de résine, avant d'être fixée à la plaque, est facilement abîmée lors de la manipulation (par un mouvement maladroit, un fil de cheveu, une poussière étrange, le vent, un éternuement...) et exige d'être refaite. Lors de sa fixation cette couche de résine peut aussi être endommagée par manque ou excès de chaleur (une résine peu *cuite* peut sauter dans le bac du corrosif, une résine trop *cuite* peut empêcher l'action du corrosif) et ceci pourra entraîner des morsures qui ne correspondront pas au résultat prétendu. Le fait de procéder à une morsure d'aquatinte à grains sur une surface qui ne soit pas complètement plate (qui a déjà subi d'autres morsures) est un autre facteur d'imprévisibilité - une deuxième aquatinte peut

toujours amener à l'obtention d'une surface de tonalité plus claire que celle que l'on désirait obtenir, par exemple.

Afin de sauvegarder ce qui est obtenu, il est préférable de commencer par les morsures les plus résistantes et de laisser les plus délicates pour la fin de la manipulation de la matrice. Il est donc plus pertinent de garder l'aquatinte à grains comme dernier procédé d'incision chimique.

Je pratique, à plusieurs reprises, différentes techniques d'incision chimique jusqu'à ce que je parvienne à un état que j'estime être approprié à chaque image. Les épreuves d'état, faites après chaque morsure, guident la suite du travail (planche 90). Comme dans un chaudron de sorcière rempli de liquides bouillants et mystérieux, la plaque est plongée plusieurs fois dans les profondeurs denses et sombres des bacs remplis de corrosif. Le résultat de cette *alchimie* ne sera connu que lors de l'impression.

1.3. Les monotypes

En permanence, durant la réalisation de mon projet d'étude, j'ai cherché à diminuer le nombre d'éléments représentés dans les estampes, et à mettre l'accent sur les plans eux-mêmes. De cette visée a découlé le désir d'agrandir les estampes. Mais, je ne voulais pas graver des plaques en envisageant une œuvre qui ne serait perçue que depuis une certaine distance, à partir de laquelle les subtilités du traitement de la matière, une possibilité qui me séduit particulièrement dans la gravure sur métal, ne seraient même pas sensibles. J'ai donc trouvé en le monotype sur métal, la technique la plus appropriée pour investir un format plus large.

Ce processus, bien exploré par Degas, est une technique intermédiaire entre la peinture et la gravure. Comme pour ce qui est de la gravure sur métal, le processus du monotype est un

processus de création indirecte - l'artiste travaille sur un support et obtient le résultat sur un autre support. Il peut travailler la plaque de métal avec l'encre taille-douce, par ajout ou par retrait.

Comme dans le principe de la manière noire où le graveur part d'une surface complètement *noire* pour créer des surfaces de lumière, l'artiste peut faire du monotype sur la plaque encrée au moyen d'un rouleau, en enlevant en partie l'encre avec une brosse à poils fermes, des chiffons, un outil quelconque, ou même le doigt, pour obtenir des demi-teintes. Ou, à l'inverse, sur la plaque nue ou partiellement encrée, il dessine avec l'encre au moyen de rouleaux, brosses, baguettes en bois ou autres instruments de fortune.

Selon Antoine Terrasse, le monotype est

« par excellence *le* procédé de Degas : prenant directement vie sous la main de l'artiste (la trace du pouce est souvent visible), par le prélèvement de l'enduit

noir ou au contraire dessin par de taches sur la transparence de la plaque »¹⁵.

Dans *Le foyer* (planche 69), un de ses monotypes les plus énigmatiques : « Le corps de la femme naît véritablement ici [...] de la "boue" de l'encre noire, du bout du doigt de son créateur, qui en fait, proprement, sa chose. »¹⁶

L'impression de l'image créée sur la plaque de métal se fait sur le papier gravure humide à partir d'une presse à taille-douce, ce qui donne au résultat une certaine ressemblance avec celui de la gravure sur métal. Mais ce qui, dans le monotype, diffère de la gravure sur métal est qu'il ne peut être reproduit. Il ne possède pas vraiment de matrice, en effet, celle-ci reste intacte puisqu'elle ne comporte aucun trait gravé.

D'après Denis Rouart, Degas a eu l'idée de faire ce que l'on appelle monotype chez

¹⁵ Antoine Terrasse, Les monotypes, in : *Degas*, Catalogue d'exposition, Paris, Gal. Nationales du Grand Palais, 9 février - 16 mai 1988, p. 22.

¹⁶ *op. cit.*, p. 22-23.

l'imprimeur en taille-douce en assistant au tirage de ses gravures :

« Voyant celui-ci essayer la planche, après l'avoir encrée, afin de ne laisser du noir que dans les creux, il imagina d'encreur une planche de cuivre encore vierge sans vernis et sans travail d'aucune sorte, et, au lieu de l'essuyer avec un chiffon comme l'imprimeur, de travailler dans ce noir uni avec une brosse dure. Avec cette brosse il enlevait plus ou moins d'encre ici ou là, ménageant des demi-teintes, ôtant tout par endroits pour obtenir les plus grandes lumières, et laissant intact par places le noir qui lui donnait ces ombres puissantes et ces fonds de nuit d'un effet si saisissant. »¹⁷

Degas pensait être le premier à expérimenter cette technique ; mais, en fait, on suppose que Castiglione l'avait déjà fait au XVII^e siècle, ce que Degas sans doute ignorait.¹⁸

J'ai eu l'opportunité d'apprécier, en février 1994, un admirable ensemble d'œuvres

¹⁷ Denis Rouart, *Degas* à la recherche de sa technique, Genève, Albert Skira, 1988, p. 97.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

exécutées à l'aide de la technique du monotype par Degas, une partie d'entre elles retouchée au crayon ou au pastel, à l'occasion de leur exposition au Metropolitan Museum, à New York. J'ai été particulièrement impressionnée par la puissance et par la modernité de ces paysages constitués de très peu d'éléments.

Pendant mon activité d'enseignante, j'ai travaillé avec mes élèves et mes étudiants les possibilités expressives du monotype au travers de ses diverses modalités.¹⁹ Mais ce n'est que durant mon séjour parisien que j'ai eu vraiment envie de me servir de ses potentialités.

J'ai fait une première expérience en monotypes avec une série d'images du même motif (planche 43), en tirant parti, à chaque nouvelle pièce, des restes d'encre de l'image antérieure. Ultérieurement, dans le but d'agrandir l'image, j'ai réalisé un premier panneau en monotype (planche 44) à partir de la découverte de l'île

¹⁹ Le monotype sur métal tel qu'il est ici décrit, n'est qu'une des possibilités d'exécution.

Séguin, et de ses alentours. Il s'agit d'une île sur la Seine à Paris, où se trouvent les ruines d'une ancienne industrie Renault, un complexe bâti énorme et très suggestif, entouré de bâtiments industriels apparemment abandonnés, qui m'amène à penser à un navire à la dérive.

J'ai pris et sélectionné quelques photographies de cette friche industrielle (planche 87), je les ai ensuite reproduites en photocopies, agrandies et découpées en petites formes quadrilatères. Puis, sur une vieille plaque de zinc, déjà assez usée, présentant une couleur foncée, j'ai travaillé avec l'encre taille-douce noire, en recréant des lignes, des surfaces et des matières, à l'instar de celles trouvées dans chaque petit morceau découpé de l'image photocopiée.

J'ai travaillé avec des rouleaux, des pinceaux, aussi bien qu'avec mes doigts, pour tacher la surface d'encre. Ensuite, je me suis servie de brosses, chiffons, petites baguettes de bois, doigts, pour effacer partiellement ces

taches et créer des lumières et des plans plus clairs, dans une démarche d'ajout et d'effacement de la couche d'encre jusqu'à ce que j'obtienne les lumières et valeurs qui me convenaient.

En dernier lieu, j'ai procédé au tirage de l'épreuve. Ce processus a été répété dans la facture de chaque pièce et les petits morceaux découpés m'ont servi de guide pour la suite du travail.

Juxtaposant les douze pièces (48 x 55 cm chacune) sur trois rangées, j'ai obtenu un panneau de grande taille (140 x 230 cm). De cette manière, assemblés ainsi, ces *morceaux d'image* (quelques-uns reproduits aux planches 45, 46 et 47) récréent un peu de la composition originelle de l'image photographique de référence. Comme la ressemblance était loin d'être une priorité, la correspondance n'est pas parfaite entre les différents segments de l'image.

J'aurais pu produire tous les morceaux simultanément en me servant de douze plaques, et avoir ainsi un peu plus de maîtrise du travail dans son ensemble, mais j'ai choisi de le faire à l'aveuglette en me réservant la joie de la découverte à la fin, lors du rassemblement des pièces. J'ai réalisé cela en cherchant à conserver jusqu'au bout l'étonnement caractéristique du processus de la gravure.

L'exécution des panneaux postérieurs (planches 48 à 61) a suivi les mêmes principes. En utilisant toujours une même plaque, j'utilisais souvent les traces du monotype immédiatement précédent, c'est-à-dire que, je tirais parti des restes de l'encre sur la plaque déjà tirée pour créer la nouvelle pièce (remarquer la ligne oblique de la planche 54, ce ne sont que des vestiges de la ligne du toit de la pièce de l'image qui l'a précédée, en haut, à droite de la planche 53).

C'est en été 1999, lorsque je travaillais dans l'atelier d'un jeune peintre-graveur

français²⁰, dans le 14^{ème} arrondissement de Paris, que j'ai commencé à réaliser des monotypes. La baie vitrée imprégnait l'atelier d'une lumière diffuse, la porte offrait une profusion de rails derrière laquelle je voyais des contours de bâtiments et un morceau de la tour Eiffel. Non seulement j'eus la chance d'occuper un atelier toute seule après de deux ans de travail dans des ateliers collectifs à Paris²¹, mais son ambiance était en parfaite adéquation avec mon travail. Situé juste derrière la gare de Montparnasse, l'atelier vibrait entièrement lors du passage des trains, et, tout particulièrement, des T.G.V. Le bruit empêchait d'entendre quoique ce soit d'autre que ce vacarme intermittent.

²⁰ Nicolas Sochos-Simon.

²¹ Avant d'avoir une place à la Cité Internationale des Arts j'ai travaillé dans l'Atelier de Gravure de l'ADAC-Molière, sous coordination d'Yvonne Alexieff, dans l'Atelier de Gravure du Centre St-Charles, sous coordination de Mme Machadour ainsi que dans l'atelier du Chemin Vert, sous coordination de Bo Halbirk Torben.

Cela évoquait constamment des passages - des *voyages* -, et, à cause du bruit et de la vibration, j'étais souvent invitée à arrêter ce que j'étais en train de faire, puis à attendre - les images alors réalisées ont été faites, littéralement, de fragments.

A la suite de la réalisation des premiers panneaux en monotype (planches 44, 59, 60), je suis retournée à la gravure sur métal ; puis, ai continué à exécuter les deux techniques de manière alternée.

Dans des gravures sur métal faites après l'élaboration des premiers panneaux en monotype j'ai incorporé quelques-unes des qualités formelles obtenues : un certain déploiement des formes - l'existence de peu d'éléments et l'accent sur les différents plans dont les surfaces se montraient notamment adaptées au traitement plus libre des matières - ce qui peut être observé dans les gravures *Les quais du port XLI*, *Les quais du port XL*, *Les quais du port XLII*, *Saint-Ouen* (planches 29 à 31 et planche

36), qui, d'ailleurs, reprennent des motifs travaillés en monotypes (planches 56 à 58).

1.4. Histoires de passages et de croisements

Le choix des images photographiques de référence renvoie toujours à un autre temps : le temps vécu d'une histoire singulière, un temps biographique qui demande aussi à être remodelé pour parvenir à sa vérité dans l'expérience de la création.

La thématique s'est imposée au fur et à mesure, à travers des expériences et des souvenirs personnels. Petite fille de paysans italiens immigrés au Brésil au début du XX^e siècle (après un court séjour en Argentine), je suis la benjamine d'une famille de cinq enfants dont les parents étaient censés cultiver la terre comme leurs très nombreux frères et sœurs.

Ma mère est parvenue à étudier dans un internat visant à la formation de religieuses, qu'elle a plus tard quitté pour devenir institutrice. Mon père s'est lancé dans la vie comme chauffeur de camion ; et, doué, au bout de quelques années, est devenu notaire dans une toute petite ville. Je suis née en 1960, lorsque la famille avait bien progressé socialement et était déjà installée à Porto Alegre, la capitale de l'Etat du Rio Grande do Sul. Cet Etat, situé à l'extrême sud du Brésil, a une grande affinité culturelle et climatique avec ses voisins tout proches, l'Uruguay et l'Argentine.

Lorsqu'elle était institutrice, lors des week-ends, ma mère se joignait à d'autres jeunes femmes ; et, à l'église du quartier, participait à des cours d'artisanat divers, fleurs en papier, bijoux... Il était fréquent que je l'accompagne, ce qui me permettait de bien m'amuser, tout en apprenant avec elle. Etant elle-même douée et très active, ma mère m'a beaucoup stimulée dans de nombreuses activités

manuelles. Ainsi, je sus très tôt me servir de sa machine à coudre. De même, je me sentais responsable de l'odeur alléchante des repas en découpant des herbes aromatiques et en écrasant de l'ail avec du sel, par exemple. J'étais aussi passionnée par le dessin, j'adorais regarder les illustrations de livres, d'affiches et de cartes postales. Ma voisine, une dame allemande, m'apprenait le piano ; je n'étais pas vraiment très motivée à cet effet ; mais, il se trouve que ce fut elle qui me donna les premières, et les plus chères cartes postales de ma collection, gardée avec beaucoup de soin. Par ailleurs, je dessinais beaucoup ; tout particulièrement des têtes, dont les yeux, du fait du côté *vivant* que j'appris à leur donner en regardant des bandes dessinées, activité qui figurait parmi mes préférées, impressionnaient mes parents et amis.

J'ai grandi dans une grande maison, à deux étages, assez carrée et laide, avec des lignes aussi rigides que celles avec lesquelles je

construis les édifices de mes gravures. A vrai dire, elle ressemblait beaucoup au bloc carré du bâtiment mis en évidence dans la gravure *Les quais du port XXXIV* (planche 27) et repris dans le monotype *Les quais du port XXXVI* (planche 48). Cette maison était située dans un quartier assez dépeuplé, Vila Assunção, près du lieu de travail de mon père et tout près de la *rivière* Guaíba ; en fait, sur un estuaire qui, depuis longtemps était considéré à tort comme une rivière, par la population locale.

La vie à la maison était assez mouvementée, nous y étions toujours nombreux, frères, sœurs, cousins, oncles, tantes, bonne. Je cherchais donc un peu de tranquillité aux alentours, ou en fuyant vers la grande terrasse, une surface vide et carré où je restais de nombreuses heures en jouant sous le fort soleil. Depuis la maison, on arrivait à la plage en suivant la rue. Mes activités se cantonnaient à cette berge. Les bains d'été, le club du quartier, des maisons d'amis... Jusqu'à l'adolescence, j'ai fréquenté le

club situé au bord de la plage, dont les fenêtres donnaient sur la rivière : celles du grand salon de bal et celles de la toute petite et charmante boîte de nuit. Donnant directement dans le bâtiment principal du club, la piscine était construite sur une plate-forme au-dessus des rochers, comme un promontoire sur l'eau de la rivière. Dans la piscine, on pouvait voir un important volume d'eau qui s'écoulait ; et, ce souvenir me fait plaisir encore aujourd'hui. A gauche du club, sur le sable de la rive, il y avait un petit bâtiment où se trouvait l'école maternelle de mes premières études. A droite, un attirant îlot, accessible uniquement lorsque la marée était basse, permettait quelques petites promenades.

Cette berge a vraiment touché mon imaginaire. L'eau dense et obscure coulant sans cesse, les quelques objets que j'y ai perdus, le mystère de ses profondeurs. L'eau était si dense que, parfois, je voulais y rentrer avec mes baskets, le contact de mes pieds avec ce sol énigmatique m'effrayant. Je sentais sur la peau l'étrange mélange du sable très fin et des cailloux si pointus qu'ils faisaient souvent

mal, ainsi que d'autres matériaux indéfinissables.

Progressivement, la pollution, causée par les déchets industriels jetés sur la rivière, a pris une telle importance que le bain a été interdit. Le souvenir de ce petit paradis se trouble. Les riverains protestent. Au gré des vents, de temps en temps, une odeur insupportable envahissait le quartier, elle venait de l'industrie de papier située sur l'autre rive. Désormais je devais me contenter juste d'apprécier la beauté de cet endroit sans trop m'approcher. Marcher sur la grève, oui, mais pas question de mettre les pieds dans l'eau.

Dans la mémoire de l'enfant que j'étais, l'image d'une tempête a divisé ces deux périodes. Puis mes parents se sont séparés. Sans doute en guise de consolation, deux de mes

frères et moi, avons eu droit à un grand voyage avec mon père, à travers le pays. Nous avons visité plusieurs villes parmi lesquelles Brasília, qui, malgré ses dix ans d'existence, portait encore les traces du grand chantier de construction qu'elle avait été. J'étais touchée par ce déconcertant horizon dégagé, et impressionnée par la symétrie du plan de la ville, en forme d'avion, que nous avons bien repéré. J'ai trouvé affreuse la vue d'énormes terrains vagues qui laissaient à nu la terre rouge, les grandes avenues, les *super quadras* : les grands blocs auto-suffisants, qui fonctionnent comme des villages en offrant à ses résidents tout l'infrastructure nécessaire pour la vie quotidienne ; les énormes bâtiments ; et, surtout, l'aspect désertique de cette ville où personne ne se promenait.

En fait, l'image que j'ai eue de Brasília, m'a beaucoup marquée. C'était une sorte de chantier, aux allures de théâtre, que ce soit au

centre de la ville, où aux alentours, dans les villes-satellites²².

Les images qui se sont fixées sur ma rétine font penser à certaines des photographies de Jean-Marc Bustamante ; celles, notamment, où l'on voit les maisons entourées des stigmates du chantier de construction, comme un amas brut de terre (planche 74).

Bustamante, avait lui-même été influencé par la période qu'il avait passée à l'extérieur de la ville, « un espace indistinct où on trouve l'architecture et aussi la campagne ». Dès ses premiers travaux photographiques, il visa les « lieux indéfinis », les « lisières des villes, *no man's land* à construire, en construction, en

²² Lors que Lucio Costa et Oscar Niemeyer ont planifié cette ville modèle, un véritable monument géant au modernisme, il n'était pas pris en compte que les maçons qui se sont déplacés pour la bâtir, et tous les gens qui les ont suivis, y seraient restés. La conclusion de ceci à été l'établissement d'une *ceinture de pauvreté* autour de la ville.

mouvement. »²³ Il s'intéressa à ces territoires « des sites en perpétuel changement où l'homme intervient sur la nature, sur le paysage pour construire des espèces de zones "hybrides" », au « bord des choses », à « l'idée du contour, des frontières ».²⁴

Revenant de ce grand circuit à travers le pays, je me suis installée avec ma mère et mon frère aîné, au centre ville. Là-bas, le rapport avec la rivière était autre car, à la suite des grandes inondations de la ville, aux environs des années soixante-dix, un grand mur de protection fut élevé le long de la berge. Vue à partir de son centre, cette ville portuaire ne semblait contenir ni rivière ni port ceux-ci étant cachés par cet énorme mur de béton brut, tout gris, constitué de lignes droites comme dans des constructions militaires.

²³ Site du Centre National de la photographie ([http : // www.artmag.com / fotogr / centfot / cfrpscp5.ht...](http://www.artmag.com/photogr/centfot/cfrpscp5.ht...)).

²⁴ Véronique Corme-Adnot, Entretien avec Bustamante, in: Éliane Chiron (org.). *X, l'œuvre en procès*. Paris : Sorbonne / CÉRAP, 1996, p. 81.

Alors, j'ai été inscrite au lycée privé à côté de notre nouvelle demeure. Il me fut très difficile de m'adapter à cette institution d'origine française gérée par des religieuses et réservée aux filles, tant j'étais habituée au système public et mixte d'éducation. Je me suis mise à fabriquer et à vendre des bijoux, à mes nouvelles camarades dont je me démarquais de plus en plus, la plupart étant issues du milieu rural et riche. Je montrais mes productions, toujours plus diversifiées, dans des foires d'artisanat et à d'autres occasions.

J'étais encore très jeune lorsque je me suis intéressée à la photographie dans laquelle j'ai fait mes premiers pas, munie d'un appareil photo très simple. Plus tard, ma sœur m'a appris quelques astuces pour photographier et m'a parfois prêté son appareil professionnel (focale 50 mm) avec lequel j'ai fait plusieurs essais en noir et blanc, surtout des portraits d'amis.

Par la suite, j'eus connaissance d'un atelier public d'arts plastiques géré par la

mairie de Porto Alegre, l'Atelier Livre. Malgré les nombreux postulants, j'ai eu quand même la chance d'avoir une place pour le cours d'initiation qui venait d'être créé. Là, on faisait un peu de tout avec un enseignant différent chaque jour. C'était un nouveau monde dans lequel je tâtonnais à l'âge de quinze ans. C'est cette l'année-là que je décidai de quitter le pays et de me frotter à d'autres réalités. Encouragée par ma sœur aînée, je me suis inscrite à un programme d'échange de lycéens. La situation assez déchirée de la famille m'a sûrement aidée à parvenir à mes fins, car il n'y eut aucune résistance de la part de mes parents à l'idée d'une aventure si précocce. J'ai débarqué en Finlande, en plein automne 1976, pour un séjour prévu, à l'origine, pour une durée d'un an.

Je connaissais une partie du Brésil, mais mon unique repère étranger à l'époque était Buenos Aires et quelques villes frontalières dans le sud du Brésil. Le choc culturel était

énorme. J'entrais précisément dans un autre monde. J'étais très impressionnée par le potentiel de richesse qui existait dans un pays de premier rang mondial, ainsi que par les différences que l'on pouvait rencontrer, tant au niveau du paysage, de la nature, de l'architecture, de l'urbanisme, de la nourriture que des habitudes ; ainsi que par cette population entièrement blanche et homogène. A vrai dire, c'était la première fois que je m'identifiais physiquement aussi facilement à un peuple. En fait, avant de me rendre en Finlande, durant mes jeunes années, il n'avait jamais été évident pour moi d'être si différente de mes amies au Brésil.

Ma première expérience en Finlande s'est passée dans un lycée où j'étais interne, dans la toute petite Nurmes, au milieu du pays, assez loin de Jyväskylä. J'ai pu améliorer mes connaissances en anglais et participer aux ateliers de tissage et d'estampage de tissus (par sérigraphie et teinture diverses). J'étais

fascinée par les possibilités techniques apprises. Mon professeur d'estampe m'a alors invitée à me spécialiser dans un cours intensif qu'elle allait donner dans un autre lycée, à Loima. Je le fis avec beaucoup de plaisir.

Plus tard, je me suis rendue à Lahti, tout près d'Helsinki. Là, j'ai travaillé dans une sorte de ferme du mouvement Camp Hill qui abritait des handicapés mentaux. Je me souviens bien d'une collègue finnoise et de la façon dont elle me regardait (comme si j'étais une adolescente perturbée et délirante) tandis que je lui parlais un peu de la réalité du Brésil. Le pays souffrait à cette époque de la violente répression imposée par la dictature militaire.

J'ai été fascinée par tout ce que j'ai vu en Finlande, par la belle tradition du design finnois, par une visite à un musée-école de fabrication de bijoux, au beau milieu de la Laponie, par des illustrations d'auteurs divers, aussi bien que par les images appréciées dans

les musées d'art que j'ai eu l'occasion de visiter.

Motivée par le désir de voyager à travers l'Europe, j'ai raccourci mon séjour en Finlande. En 1977, je suis arrivée en Suède pour travailler dans un hôtel pendant l'été. Dans la belle ville de Stockholm, j'ai pu apprécier les dessins de Carl Larson, entre autres. Après ce séjour de travail, à une époque où les pays scandinaves étaient remarquablement riches, je suis venue, pour la première fois à Paris où je me suis sentie un peu plus proche de mes racines culturelles. La beauté de la ville m'a séduite. J'ai profité des nombreuses possibilités de loisir qui m'ont été offertes ; j'ai aussi été fascinée par les gens aux couleurs bigarrées et cultures diverses ; ainsi que par la façon de s'habiller des parisiens.

Je me suis mise d'accord avec une amie brésilienne qui séjournait en Europe pour faire un voyage, avec le système inter-rail. Au bout de ce voyage, nous devions nous installer toutes

les deux pendant quelques mois à Londres car je voulais perfectionner mon anglais. Nous sommes passées par quelques villes européennes et restées une semaine à Amsterdam. Néanmoins, à peine entrées en Italie, cette amie s'est fait voler tout son argent et son passeport. Etant fille d'un membre du parti communiste, lors de sa courte existence légale au Brésil, elle ne pouvait pas compter sur la moindre aide de la part du gouvernement brésilien. En attendant de trouver une solution à son problème, nous avons voyagé à travers l'Italie. Je m'y sentais chez moi, ayant de plus découvert des similitudes de tempérament entre les italiens et les personnes de ma famille. La beauté du pays, le désir de communication des personnes, ainsi que leur aisance à entrer en contact, m'ont enchantée. Nous avons attendu un mois sans qu'aucune solution ne puisse être envisagée, ni qu'il y ait la moindre perspective d'obtenir un nouveau passeport. Cette amie aurait d'ailleurs été dans une très vilaine situation si je n'avais pas été

présente. Nous craignons que cela ne perdure. Il était donc impératif qu'elle rentre en France pour avoir le soutien de sa sœur aînée qu'y habitait. Je l'ai alors accompagnée à Paris. Ayant toutes les deux une physionomie européenne, nous n'avons pas eu de problème pour passer la frontière.

Faute d'autre littérature, je me suis habituée à lire en espagnol pendant mon séjour en Finlande et en Suède. A Paris, ayant rencontré une communauté latino-américaine exilée, assez importante, j'ai vite appris à parler l'espagnol. Je faisais un peu de baby-sitting et envisageais des solutions pour repartir à Londres ; mais, au bout de quelques mois, j'ai décidé de rentrer au Brésil.

Là-bas, j'ai commencé mon année scolaire 1978 ; j'ai suivi des cours d'arts plastiques dans un atelier public (Escolinha da SEC) et plusieurs autres cours publics dans le domaine du dessin et de la photographie (au SENAC). A cette époque, j'ai fait les premières

expériences de dessin d'après l'observation d'un modèle d'après nature. Je m'intéressais de plus en plus à la photographie et au dessin. En 1979, je me suis décidée à poursuivre une formation aux beaux-arts, je suis rentrée à l'Atelier Livre, où j'ai suivi un cours de dessin d'après modèle vivant, en faisant mes premiers essais dans l'utilisation de ce procédé technique.

L'année suivante, je suis entrée à l'école de beaux-arts et j'ai continué à prendre des cours de dessin à l'Atelier Livre. A la fin de l'année, pourtant, j'ai été invitée à changer de discipline car un étudiant ne pouvait pas rester plus d'un an dans un cours. C'est ainsi qu'un peu par hasard, j'ai été mise en contact avec la gravure ; et, dès les premiers contacts, j'ai été fascinée par ses fonctionnements ; à tel point que j'ai fini par l'élire comme moyen d'expression favori.

En 1987, j'ai effectué un voyage le long du São Francisco, un long fleuve qui naît au cœur du pays, dans l'état de Minas Gerais, au sud-est

du Brésil et se jette dans la mer de la région Nord-est. Le voyage a duré environ neuf jours parce que le bateau accostait dans un nouvel endroit chaque soir.

Durant ce voyage, le contact avec la beauté du paysage le long des berges, avec ses contrastes et ses aspects culturels, m'a beaucoup touchée. Malgré l'énorme pauvreté des villages perdus le long du fleuve, il suffit d'un peu de musique, diffusée par un haut-parleur, pour faire la joie des habitants qui, tous les soirs d'été, dansent sur le sol de terre battue sur une place centrale.

A la fin du voyage, j'ai découvert une vue déconcertante : les vestiges de villages qui avaient été submergés par les eaux d'un barrage. Quelques toits de maisons, un clocher d'église, des extrémités d'arbres, tous à demi-émergés. Devant ce spectacle, on pouvait reconstituer mentalement une partie de la disposition de ces villages.

Plus tard, j'ai eu une sensation tout à fait dérangement lors que j'ai apprécié l'exposition de la photographe suédoise contemporaine Miriam Bäckström, au Musée d'Art Contemporain à Budapest, en juin 2000. Cette sensation était semblable à celle que j'ai éprouvée à la vue des vestiges des villages submergés lors de la construction du barrage du São Francisco. L'artiste avait exposé une série d'images de résidences à demi-vides, à moitié détruites ; en fait, il s'agissait de logements désinvestis, suite aux décès de leurs résidents. Des images, se dégagait un silence tellement perturbant qu'il n'était même pas nécessaire de lire les informations les concernant pour les voir comme des décors de tragédie.

A l'exemple de Bustamante, Bäckström a également présenté une série de photographies de scènes de tournage, dans lesquelles le caractère inachevé de certaines parties impliquait qu'il s'agissait de scènes de décor. Le cadrage pris par son appareil photographique nous dévoilait

ce que la caméra ne devait pas montrer : la partie non peinte du tableau sur le mur, le plafond incomplet, etc.

En revenant de mon voyage sur le São Francisco, l'esprit rempli des découvertes faites, j'ai commencé à travailler plastiquement les souvenirs de ce voyage, et, de *ma* berge natale dont les traits s'estompaient dans mon esprit depuis quelque temps. Je me suis tournée vers les alentours du port désaffecté : ses entrepôts, ses hangars, ses espaces grands et vides. La forte lumière solaire d'été qui se réfléchit donne à ces endroits une atmosphère stagnante, un contraste différent, des ombres denses juxtaposées à des surfaces vivement éclairées par une lumière si intense qu'elle ne permet pas qu'on s'aperçoive de la richesse de tonalité des surfaces sombres. Pour pouvoir percevoir cette diversité, il faut d'abord se protéger la vue de cette lumière aveuglante, s'approcher de l'ombre et habituer l'œil.

Icleia Cattani, évoque bien la singularité de cet éclairage. Là où rien ne bouge, il n'y a que « ce soleil implacable qui est plutôt de l'ordre de la mort que de la vie; c'est lui qui crée ces contrastes marquants d'ombre et de lumière, tout en rappelant la crudité du soleil tropical.»²⁵

Dans mes gravures et monotypes, chargés de souvenirs personnels, j'essaie de récréer une sorte de léthargie que par Teresa Poester a remarqué ainsi :

« Les images nous évoquent l'abandon des dimanches après midi à Porto Alegre, une sensation que tous les dimanches se ressemblent. Le soleil dessine ses formes sur le port où rien ne bouge dans le temps suspendu.

²⁵ Icleia Cattani, Paysages et différences, *Traços*, Catalogue d'Exposition, Paris, Gal. Debret, 18 jan. - 14 fév. 2001.

L'atmosphère qui émane de ses travaux, nous fait partager cette sensation, parfois insupportable, de torpeur. »²⁶

Telles les cours d'eau, les impressions coulent. Les motifs des estampes demeurent les mêmes, sur Porto Alegre ou sur Paris, la typologie industrielle que j'ai trouvée en France m'est bien familière – on pourrait dire qu'elles se ressemblent dans différentes parties du globe. Ou bien est-ce simplement que je n'ai pas cessé de chercher, au bout du compte, la même chose dans chacun des paysages? D'après Jean Baudrillard : « Ce qu'on cherche dans le voyage n'est ni la découverte ni l'échange, mais une déterritorialisation douce, une prise en charge par le voyage lui-même, donc par l'absence. »²⁷

Partir, se dépayser, est toujours relatif. Si, auparavant, voyager « était le moyen d'être

²⁶ Teresa Poester, in : Éliane Chiron et *alii*, *Maristela Salvatori*, Gravures et Monotypes, Paris, Gal. Michèle Broutta, 2000.

²⁷ Jean Baudrillard, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, p. 155.

ailleurs, ou de n'être nulle part » ;
Aujourd'hui, ce devient plutôt « éprouver la
sensation d'être quelque part. » selon
Baudrillard :

« Chez moi, environné de toutes les
informations, de tous les écrans, je ne
suis plus nulle part, je suis partout dans
le monde à la fois, je suis dans la
banalité universelle. Celle-là est la même
dans tous les pays. Atterrir dans une ville
nouvelle, dans une langue étrangère, c'est
me retrouver soudain ici et nulle part
ailleurs. Le corps retrouve son regard.
Délivré des images, il retrouve
l'imagination. »²⁸

Icleia Cattani remarque le caractère
symbolique de *mes* voyages :

« Dans une série précédente, appelée
"Voyage fluvial : des paysages silencieux",
Maristela se référait explicitement au
silence des images. Ce silence a
certainement un rapport étroit avec l'idée
d'absence humaine, d'absence de tout
mouvement; un monde déserté. Mais, il y
avait aussi l'idée du voyage : les paysages

²⁸ *Ibid.*, p. 156.

étaient tous perçus de l'intérieur d'un bateau, dont certaines parties étaient représentées au premier plan, comme si silence et déplacement étaient intimement liés. Sans doute s'agissait-il plutôt d'un voyage symbolique, effectué à l'intérieur d'elle-même. Dans les bâtiments solides de la série actuelle, l'idée de voyage persiste. Tout d'abord, parce que plusieurs d'entre eux représentent des entrepôts des docks. En second lieu, parce que l'artiste, tout en étant à Paris, continue à représenter ces entrepôts qui font partie de sa ville natale, Porto Alegre, au Brésil – c'est comme s'ils avaient "déménagé" avec elle, l'avaient accompagnée dans le nouveau lieu qu'elle habite (et qu'elle crée) actuellement. Il est curieux que ce soit le port qui l'accompagne : l'idée de départ, de déplacement, tout aussi bien que d'arrivée, de retour. Lieu de mouvance, présenté toutefois complètement immobile ; déplacé de son espace original, mais sans garder aucune marque du voyage accompli. »²⁹

²⁹ Icleia Cattani, *op. cit.*

L'autobiographie

Si l'autoportrait constitue un genre courant dans la tradition de la peinture occidentale, il a été remarqué par Diane Watteau³⁰ que l'autobiographie (ou *autofiction*) s'est répandue en tant que *genre*, dans les arts plastiques, depuis une vingtaine d'années. Au-delà des aspects visuels propres à l'autoportrait, la démarche de l'autobiographie part d'éléments autobiographiques qui empiètent souvent sur le texte, le récit, ou la narration.

Christian Boltanski, Cindy Sherman, Annette Messager, Jean Le Gac, Pierrick Sorin, Joseph Beuys, Roman Opalka, sont quelques-uns des artistes qui ont créé à partir de matériaux autobiographiques, qu'ils soient vrais ou fictionnels. Si le terme *autobiographie* renvoie à l'idée d'une vérité, il faut remarquer qu'ici

³⁰ Diane Watteau, L'autobiographie, in : Philippe Zinetti, Diane Watteau, Jean-Pierre Barba *et al.*, *Enseigner à partir de l'art contemporain*, Amiens, Centre régional de documentation pédagogique de l'académie d'Amiens, 1999, p. 32-44.

il ne s'agit pas nécessairement d'une utilisation de données authentiques ; mais plutôt d'une instauration de la biographie. Devenu à la fois sujet et objet de son œuvre, d'après Anaïs Nin : « L'artiste ne peut être ni trop loin, parce que le mythe déforme la réalité, ni trop près, car les détails superflus déforment aussi ce contour essentiel qui nous donne la quintessence de la réalité. »³¹

Christian Boltanski travaille des mémoires, qu'elles soient siennes ou propres à autrui, vraies ou fausses. Cindy Sherman est son propre modèle, se cachant ainsi en de multiples portraits. Annette Messager collectionne, classifie, date, dresse des inventaires de ses choses, véridiques ou fictionnelles. Jean Le Gac possède plusieurs identités et raconte des histoires ; c'« est un vrai menteur » qui questionne la peinture. Pierrick Sorin se filme sans cesse, créant son personnage lui-même ou en

³¹ Anaïs Nin, *Journal 1947-1955*, Paris, Stock, 1974, p. 46, cité par Diane Watteau, *op. cit.*

incarnant d'autres. Joseph Beuys part de données biographiques, intégrant ainsi sa vie à son œuvre. Arnulf Rainer déforme et rature les photographies prises de son propre visage. Sophie Calle mêle vérité et fiction dans ses installations. L'œuvre, que Roman Opalka terminera lors de son dernier jour, affirme le passage du temps par les photographies (autoportraits) qu'il prit de lui-même.

Les artistes cités détournent les buts usuels des documentaires, utilisent des médias comme la photo, la vidéo, l'installation, pour la conception d'histoires personnelles de l'ordre de l'ordinaire. La vérité n'étant ici pas importante, la fiction n'est pas moins violente que la réalité.

En même temps, la nécessité de se référer aux origines, au temps qui s'écoule est à noter - l'œuvre est comme un témoignage du temps et de la perte. Le temps est ici, hors de la temporalité émise par l'instantané

photographique – de la captation d'un instant, considéré comme durée et mouvement.

Ma démarche créatrice présente une certaine affinité avec l'autobiographie puisque dans ce travail je récupère certains aspects biographiques. Néanmoins, dans les estampes, je ne fais aucunement référence à ce qui me concerne de façon directe ; la présence de cette source y est d'ailleurs peu remarquée. Contrairement à la plupart des artistes mentionnés, mon travail ne présente pas de « perversion » du documentaire. Le moyen utilisé est un moyen classique de représentation où il est moins question d'un récit que de l'élaboration d'images, bien que les notions de temps, pris en tant que durée, et de perte, m'aient particulièrement intéressée.

1.5. Le temps suspendu

Contrairement à ce qui se passe avec le dessin et la peinture où, par excellence, l'artiste travaille directement sur le support en voyant tout ce qui se passe dans le travail ; dans la gravure, un peu comme le photographe qui ne voit pas immédiatement le résultat de son travail, le graveur ne sait pas ce qu'il fait, il ne voit la transformation de la matrice qu'après chaque étape, lors de l'impression de l'épreuve d'état. Une partie du processus se cache. Il peut supposer la densité d'une ligne au moment où elle est tracée sur la plaque, mais elle ne sera révélée dans toutes ses caractéristiques que sur le support d'impression.

Enveloppé d'un certain mystère, le graveur dialogue avec le hasard, joue avec l'inconnu, ne maîtrise pas tout l'ensemble du processus. Il commence le travail sur le miroir de la plaque nue, sur la réflexion de son propre visage (planche 76) ; il crée des incisions, des dépressions, des vides, presque en aveugle, il est dans l'aléatoire. Il travaille les

concavités et les proéminences de la matrice, dans une démarche de soustraction, pour ne savoir ce qui s'est passé qu'à la fin. Il macule le miroir et obscurcit la réflexion de sa propre image.

Par essence, la gravure n'est jamais une image tout à fait prévisible. Selon Didi-Huberman

« l'empreinte se fait un principe, qui aboutit au non-principe suivant : *on ne sait jamais exactement ce que cela va donner*. La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement "pré-visible": elle est toujours problématique, inattendue, instable, *ouverte*. »³²

D'après Didi-Huberman, l'empreinte présente une « *marge d'indétermination* » qui « est dans l'incapacité où se trouve l'artiste, à un moment, de maîtriser le processus. »³³ Il cite Gilbert Simondon qui, en donnant comme exemple le contact du moule et de la matière, a écrit :

« La *prise de forme* [...] échappe à l'opérateur parce qu'elle est un phénomène invisible, *interne* au "système" technique [...]. L'homme qui travaille

³² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 26.

prépare la médiation, mais il ne l'accomplit pas ; c'est la médiation qui s'accomplit d'elle-même après que les conditions ont été créées ; aussi, bien que l'homme soit très près de cette opération, il ne la connaît pas ; son corps la pousse à s'accomplir, lui permet de s'accomplir, mais la représentation de l'opération technique n'apparaît pas dans le travail. C'est l'essentiel qui manque, le centre actif de l'opération technique qui reste voilé. »³⁴

En fait, cette remarque s'applique bien à la gravure ; et, en particulier, aux gravures sur métal réalisées chimiquement car le phénomène de la prise de forme ne se cantonne pas à l'impression, qui rend visible, révèle l'image. Il apparaît déjà avant cela, quand la matière de la matrice est gravée par le corrosif. Bien que le graveur soit présent et actif pendant la plupart du temps pris par le processus, il s'absente lors des «prises de forme». Il ne participe pas directement à ce qui se passe au niveau de l'image. Ces moments

³⁴ Gilbert Simondon, cité par Georges Didi-Huberman, *ibid.*, p. 26-27.

importants échappent à l'artiste, les « prises de forme » sont complètement invisibles, obscures.

Jacques Derrida place la mémoire comme origine de la création, il commente le récit de Dibutade³⁵ en disant que ceci « rapporte l'origine de la représentation graphique à l'absence ou à l'invisibilité du modèle. »³⁶ La création serait un phénomène d'aveuglement en lien direct avec les résidus, les vestiges.

C'est probablement cet aveuglement qui me pousse à faire de nombreuses retouches en incision directe avec la pointe sèche, la roulette, le papier de verre, le grattoir et le brunissoir, pour créer, atténuer ou renforcer quelques reliefs à la fin du processus (planche 84). Sauf en ce qui concerne les lignes veloutées et singulières obtenues par l'incision avec la pointe sèche, les différentes nuances du

³⁵ Dans ce récit, Dibutade (une jeune corinthienne) qui dessine le contour de l'ombre de son amant, lui tourne le dos donc ne le voit pas.

³⁶ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 53-54.

gris au noir peuvent être obtenues par les incisions chimiques ; toutefois, j'utilise presque toujours l'incision directe, comme si j'essayais de maîtriser un peu plus le processus. Il me faut ce contact plus direct avec la matrice, comme si l'incision indirecte (chimique) n'était pas suffisante pour rendre compte du travail, comme s'il fallait sillonner la matrice avec la propre force ; comme si j'avais besoin d'y mettre une touche plus personnelle, comme une signature, un certificat d'auteur. Ce type d'attitude trouve un écho dans les mots de Nelson Peixoto qui affirme que, dans notre univers de choses en disparition, chacun s'efforce de laisser sa propre marque.³⁷

Si les incisions directes sont déjà énigmatiques, les morsures chimiques, surtout les morsures de surfaces ouvertes et les morsures aléatoires, sont encore plus obscures.

³⁷ Nelson Peixoto, *As imagens e o outro*, in: Aduato Novaes (org.), *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 474. (traduction M.S.)

Quand je fais les morsures chimiques je n'ai qu'une faible idée de ce que je peux obtenir.

Dans cette curieuse démarche d'évidement, le graveur crée des vides d'où naîtra l'estampe, des sillons et des concavités pénétrées par l'encre qui sera « bue par le papier », ³⁸ lors de l'impression, résulteront les surfaces encrées ou, au moins, gaufrées du papier. ³⁹ Comme dit Gérard Titus-Carmel : « Travailler la gravure [...], c'est d'abord et avant toute chose penser et travailler à l'envers. Autrement dit : travailler le lieu de l'envers, la face interdite, ou pour le moins cachée, du dessin. » ⁴⁰ Il faut considérer que l'image sur le papier sera l'inverse de ce qui aura été fait, comme dans un miroir. Durant les procédés de

³⁸ Éliane Chiron, *Durér, le dessinateur du modèle féminin ou l'incertain regard*, *op. cit.*, p. 40.

³⁹ Rien n'empêche de faire des estampes à *sèche*, c'est-à-dire, sans l'encre. L'image ainsi obtenue, ne se révèle que par le gaufrage du papier.

⁴⁰ Gérard Titus-Carmel, *La Leçon du miroir*, Paris, L'échoppe, 1992, p. 9.

création des estampes, des aspects inattendus se révèlent.

Selon Éliane Chiron, la gravure est faite « telle une peau retournée (par transfert de l'encre, de la matrice [...] à la feuille de papier), où certains points, plus prégnants que d'autres, forment une constellation, que nous pourrions lire comme dans un ciel. »⁴¹ Un ciel qui ne serait pas complètement dépourvu d'une certaine pesanteur en raison de la densité spécifique des traits, résultant des sillons qui, si on le voulait, seraient difficiles à effacer. Il serait impossible d'en exclure les vestiges qui lui donneraient un caractère définitif, un caractère physique de durabilité, de pérennité.

Dans mon travail les processus d'élaboration des images gravées mettent en œuvre des temps différents : un temps archéologique, de traces d'un temps vécu, qui, par moyen de l'utilisation de photographies,

⁴¹ Éliane Chiron, *Durër, le dessinateur du modèle féminin* ou l'incertain regard, *op. cit.*, p. 47.

remet à un temps biographique. Ces temps permettent par leur transformation d'accéder au temps de l'œuvre, le temps de la mémoire.

Ces images en mutation nous renvoient à un temps construit par l'expérience créatrice, de traces mnésiques, réapparitions qui brisent l'apparente continuité du temps vécu. L'estampe joue le rôle de l'inscription qui, selon Freud, peut « compléter et assurer » la fonction de la mémoire, servant ainsi à fixer et ranger le « souvenir », et, de cette manière là assurer « qu'il est demeuré non modifié, donc qu'il à échappé aux déformations qu'il aurait peut-être subies » dans la mémoire.⁴²

Le temps propre à la gravure est ici essentiel dans cette transformation et élaboration car il fait écho à cette discontinuité, à ces ruptures qui permettent le surgissement des images comme réminiscences.

⁴² Sigmund Freud, Notes sur le bloc magique, *Œuvres complètes*, volume XVII, Paris, PUF, 1992, p. 139.

Dans le retrait et le silence, nous sommes invités à cet *arrêt sur l'image* dont nous pressentons toute l'épaisseur du temps.

Au cours de ma première année en France, j'ai dû investir beaucoup d'énergie dans le travail plastique pour réussir à créer une quantité satisfaisante d'œuvres en une courte période de temps et cette énergie se lit dans les images.

Les morsures aléatoires que j'ai l'habitude de provoquer après avoir fait de l'eau-forte ont produit des effets singuliers. Les vestiges de la trace du geste originel du bras en train de nettoyer la matrice ont généré, dans plusieurs images, des empreintes de lignes parallèles qui représentent par exemple le sol (planche 89). Ce mouvement énergétique originel a été *arrêté* - fixé par le corrosif, et a provoqué des effets de vitesse qui contredisent ou, plutôt renforcent par opposition, l'idée de pause et de silence, comme si le temps ici était en quelque sorte suspendu.

II. DIFFERENCES ET REPETITIONS

Des différences et des répétitions sont présentes dans les formes des œuvres comme les vestiges des différences et des répétitions trouvées dans les processus d'élaboration eux-mêmes. Ces antinomies et ressemblances génèrent des invariants formelles et entraînent des impressions spécifiques.

Il s'agit d'examiner l'aspect formel des estampes et ses rapports avec ce dialogue de contrastes et d'affinités. Sont en question, ici, les stratégies de construction des formes, les changements et dédoublements, ainsi que les rôles des sujets, des démarches de travail et des expressions qui découlent de l'œuvre de différents artistes.

2.1. Jeu d'oppositions

Dans ces estampes, un jeu d'opposition est établi : une pulsation définie par les divers contrastes. Des oppositions sont déjà présentes dans les démarches mêmes d'élaboration des gravures. Notamment, il s'avère y en avoir dans la différence de traitement donné aux lignes et aux graduations tonales. En fait, le traitement des lignes, dans mes estampes, a un caractère radicalement réducteur par rapport aux photographies de référence, simplifiant les lignes et éliminant les formes.

Au début, la création des images s'est effectuée avec un groupe de lignes synthétiques, prioritairement droites qui conduisent à une certaine froideur dans le résultat final. Au contraire, les procédés postérieurs, concernant les nuances tonales, jouent avec la diversité de la matière de la surface, valorisant tantôt de

grandes différences, tantôt des graduations plus subtiles – comme pour adoucir cette dureté du départ.

La gravure *Les quais du port XVI* (planche 7), par exemple, reprend la plupart des éléments de la photographie couleur, utilisés comme source (planche 86, en haut), en changeant légèrement la perspective originale. Les lignes de l'estampe, obtenues par l'eau-forte, sont plutôt des lignes de contour qui délimitent les formes de façon assez rudimentaire. A ces lignes, j'ai ajouté le résultat obtenu après d'autres morsures, dans le but d'avoir des matières différenciées (planche 89, en bas à gauche). Plus tard, j'ai travaillé avec l'aquatinte à grains de façon à créer des passages tonals notables entre le blanc, présent au niveau du ciel, à la surface de la péniche et dans quelques détails, et le reste de l'image. Pareillement, j'ai créé de passages plus subtils, comme, par exemple, sur la surface plus

foncée au niveau du coin supérieur à droite de l'estampe.

Dans les épreuves d'état de la gravure, *Les quais du port IX*, il est possible d'observer cette procédure *d'ajout* de différentes morsures qui transforment l'image (planche 90), soit en la noircissant, soit en blanchissant certaines surfaces, comme on le voit dans le résultat final (planche 2), comparé à la dernière épreuve d'état (planche 90 en bas).

Le fait de ne jamais épuiser les possibilités de transformation de la matrice - « tant qu'il reste du métal », dirait Soulages - en créant de nouvelles dépressions et/ou en grattant la surface pour qu'elle devienne plus plate, est particulièrement captivant dans la gravure sur métal. Ce procédé a déjà été exploré de façon remarquable par Rembrandt lors de l'exécution de ses pointes sèches. Les dernières et nombreuses gravures de Picasso sont aussi exemplaires de cette démarche. De son côté, un des plus grands graveurs contemporains

brésiliens, Carlos Evandro Jardim, ne travaille depuis longtemps que sur les mêmes plaques qui subissent sans cesse des transformations.

Gilbert Lascault constate que pour quelques artistes, l'acte de faire et l'acte de défaire sont difficiles à séparer. L'auteur commente les images de *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, comme une figure du chaos, perturbatrice et pleine de contradictions.⁴³ L'artiste a tiré partie de différentes oppositions, notamment dans ses collages.

Dans mes estampes récentes, le format allongé est dominant. Les gravures constituent les seuls exemples de format carré ou vertical sont *Les quais du port XXIII*, *Les quais du port XXIV*, *Les quais du port XX* *Les quais du port XXI*, et *Point du jour VII* (planches 9, 10, 18, 19 et 34), mais l'horizontalité des formes est souvent brisée par l'insertion des lignes d'accentuation verticales et diagonales. Les

⁴³ Gilbert Lascault, *O caos e a ordem na pintura contemporânea*, *Porto Arte*, P. A., (13): 35-45, 1996.

lignes diagonales des toits marquent une limite entre la clarté et l'obscurité ; on peut le constater dans la grande partie des gravures, notamment dans *Les quais du port XII* ou dans *Les quais du port XX* (planches 5 et 18). Même le sol qui est effectivement horizontal, parfois semble monter vers la verticale, comme dans la gravure *Les quais du port XXVI* ou dans *Les quais du port XXV* (planche 5 (planches 11 et 12)).

L'univers représenté dans ces gravures est une espèce de monde divisé en deux, un monde déshumanisé (ou inhumain), entre l'ombre et la clarté: les surfaces foncées constituées par des noirs de différentes intensités, diverses sortes de lignes, des taches et des demi-teintes (transformées chimiquement) et le blanc vide (intact). Une partie de l'image se trouve dans une ombre dense, un passage dans le noir, par le sol, la rivière, les bâtiments, d'aspect souterrain, obscur ; l'autre partie se trouve dans la clarté absolue du blanc du ciel, à peine

coupée par quelques lignes, comme les fils électriques.

Dans son commentaire à propos de la philosophie de l'attention de Simone Weil, Alfredo Bosi prétend que : « Celui qui travaille avec les mains et en même temps réfléchit sur son oeuvre, du premier au dernier geste, apprend qu'il se bat avec des forces en tension, défiant les résistances dans le traitement avec la matière. »⁴⁴.

J'ai joué avec des contrastes dans l'organisation formelle des gravures *jusqu'à introduire* une ligne blanche verticale très distincte au milieu de quelques images qui sont littéralement coupées en deux. En réalité, dans certaines images constituées de deux planches, j'ai d'abord coupé les plaques, puis, je les ai travaillées individuellement en créant les gravures *Les quais du port XXIII, Les quais du*

⁴⁴ Alfredo Bosi, Fenomenologia do olhar, in: Aduato Novaes (org.), *O olhar*, S. P., Companhia das Letras, 1988, p. 86. (traduction M.S.)

port XXIV et *Les quais du port XX* et *Les quais du port XXI* (planches 9 et 10 et planches 18 et 19) pour, ensuite, les rassembler dans les diptyques *Les quais du port XIV* et *Les quais du port XVII* (planches 8 et 17). Tout ceci a été fait en laissant à peine une petite distance entre les images, une marge.

Dans les monotypes, déjà, les marges entre les différents morceaux s'imposent au regard et fractionnent l'image - ou mettent en évidence cet assemblage de fragments -, autres contrastes sont aussi explorés : la taille, le traitement de la forme, la lumière, la composition, où j'ai travaillé tantôt les diagonales, tantôt les orthogonales, dans des images en biais ou frontales. Ces contrastes apparaissent, soit dans la propre image, soit dans une image comparée à une autre.

Prenons l'exemple d'une image comme celle du panneau en monotype *Canal Saint Martin* (planche 60) : elle présente la silhouette d'un homme, ce qui établit déjà un contraste par rapport à d'autres estampes. La représentation

de l'écluse elle-même apporte une tension à l'image qui, associée à la fragmentation et au tremblement des lignes pourrait nous faire penser à la force de l'eau, prête à faire éclater ce qui la contient.

2.2. Les stratégies de construction des formes

Les compositions de ces estampes monochromes sont fondées sur les ressources de la perspective linéaire et font aussi appel aux démarches de répétition - dans les processus et dans les invariants formels - et d'économie, soit-elle une économie de composants ou de moyens.

La perspective

La représentation perspective-linéaire, à vision centrale, y est utilisée comme moyen d'appréhender la ville, les plaines, la géométrie urbaine. Des éléments urbains précis sont mis en valeur dans des représentations. Il s'agit souvent d'un objet, d'un bâtiment, isolé, comme détaché du paysage, un objet du silence, emblème du déserté, du vide, de l'abandon. Cette vision de l'urbain, décodée par la perspective, par l'usage de lignes prioritairement droites (parallélismes et quelques convergences), acquiert dans ces représentations un caractère de stabilité qui renforce l'aperçu d'un certain silence.

L'espace construit, fréquemment défini par des lignes diagonales convergentes, suggère de la profondeur. Lorsque les cadrages orthogonaux apparaissent, ils sont légèrement cassés par des indications de profondeur, occasionnant des images fondamentalement planes ou aplaties. En

position frontale ou en biais, les aspects visibles des paysages demeurent statiques. Selon Gilbert Lascault, « des vues frontales s'imposent. Elles barrent toute voie. Elles ferment tout passage. Elles interdisent toute communication. Elles bloquent les chemins. Elles immobilisent le regard. Elles nous cernent. Elles nous assiègent. »⁴⁵

Chez Vermeer il est possible remarquer une stabilité renforcée par la construction géométrique. Ses tableaux présentent des scènes d'intérieur assez intimistes et peu de paysages urbains d'où se dégagent un profond silence, une idée de temps suspendu.

Dans *La Rue11e*, une peinture basée sur des lignes droites, Vermeer montre en position frontale la façade plate des maisons (planche 67). Il y éveille le sentiment de tranquillité sans prétention de sa Delft natale. L'ordre, les espaces vides, les formes statiques et

⁴⁵ Gilbert Lascault, *La mélancolie des quais*, in : Éliane Chiron et *alii*, *Maristela Salvatori*, *op. cit.*

régulières, sont constitutifs, dans son œuvre, d'une atmosphère silencieuse.

Un autre artiste pour lequel, comme pour Vermeer, je ressens un grand enthousiasme est l'américain Edward Hopper. L'œuvre d'Hopper explore de façon admirable les ressources de la perspective. Le tableau *Dimanche matin* (planche 73), présente un notable effet statique dû, entre autres, à la construction orthogonale. En ce qui me concerne, je vois une certaine correspondance entre le monotype *Point du jour VI* (planche 59) et *Dimanche Matin*, tout particulièrement dans la reproduction en noir et blanc. Dans les deux représentations, des éléments comme ceux qui constituent les fenêtres sont répétés à un rythme régulier. De petites différences produisent une cadence. Le monotype présente davantage de lignes diagonales que le tableau, mais les marges qui séparent les pièces composant le polyptyque, comme les meneaux d'une fenêtre, en faiblissent la dynamique.

Plus tard j'ai repris une composition semblable à celle du monotype dans la gravure *Les quais du port XLII* (planche 32). Bien que la structure orthogonale soit analogue et que des répétitions à intervalles réguliers soient présentes, les contrastes sont moins accentués dans la gravure, et le résultat général est plus monotone et bien différent. La gravure ne renvoie en rien à l'œuvre de Hopper. Il est particulièrement intéressant de remarquer, d'ailleurs, le petit format du tableau d'Hopper face à la monumentalité de sa configuration.

Des recours techniques tels que la géométrie, et la perspective, fonctionnent aussi comme une sorte de *filtre* d'image. Analysant le *Dessinateur*, de Durër, Éliane Chiron dit que la grille dans cette gravure

« offre des limites dans l'illimité. De surcroît, l'immatérialité de la géométrie comme *science* lui procure cette pureté virginale, cette inspiration divine [...], lave virtuellement l'art des salissures de l'atelier, des souillures de l'artisan. La

gravure est dans ce sens le moyen idéal, dont les marges immaculées du papier proviennent d'un contact avec la surface lisse [...] devenu *comme vierge* de toute maculature. »⁴⁶

Dans mon travail, le dessin comme *filtre* d'image, entre autres conséquences, exploite une éventuelle ambiguïté dans le rapport *dedans - dehors*. Selon Blanca Brites, la

« composition dénote une dualité, car les mêmes paysages solitaires sont parcourus par le regard en mouvement, qui, guidé par les diagonales des rails, des lignes-limites, se dirige au-delà de l'encadrement proposé.

Maristela Salvatori imprime parfois ses gravures en les juxtaposant les unes sur les autres, créant un jeu de perspective fictive appuyée pourtant sur la continuité des vraies lignes de fuite, dont les configurations sont constantes. »⁴⁷

⁴⁶ Éliane Chiron, *Durër, le dessinateur du modèle féminin* ou l'incertain regard, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁷ Blanca Brites, *Maristela Salvatori*, Catalogue d'exposition, Porto Alegre, Gal. Marisa Soibelman, 18 mars - 3 avril 1999.

Elément constitutif fondamental de mon travail artistique, la ligne *appuie* le regard et le soutient. Grâce à la perspective, celle-ci, dans des représentations tronquées de paysages, entraîne le regard vers l'extérieur du cadre. D'autre part, les cadrages des compositions créent aussi des fenêtres qui, associées aux ombres, conduisent l'attention à l'intérieur des images.⁴⁸ Les tons aplatis et l'écrasement physique provoqué par la pression sur la matière du support (caractéristique de la technique employée) concentrent l'espace de représentation dans les limites des marges, en figurant une intériorité tant visuelle que physique.

L'éclairage

L'éclairage des gravures tire parti d'un grand contraste entre les surfaces qui représentent le ciel et celles qui représentent

⁴⁸ Dans la suite du texte, la *fenêtre* sera vue en tant que grille ; sera aussi considérée l'idée de continuation et de coupure due à l'incorporation du langage photographique dans les arts plastiques en général.

le sol. Parfois, de forts contrastes sont aussi présents dans quelques détails, notamment sur les représentations des bâtiments de la gravure *Les quais du port IX* (planche 2) ou sur quelques aires blanches qui interpénètrent le volume évoque en *Kyagati* (planche 38). Cette dernière, qui d'ailleurs se distingue car présent un point de vue différent des autres, peut remettre en mémoire une gravure réalisée produit en 1993, *Voyage de rivière XV*, que je considère à peu près comme son négatif (planche 65). L'une montre une *scène* vue de l'intérieur ; tandis que l'autre montre une *scène* vue de l'extérieur. L'une est dans l'ombre partiellement brisée par la clarté du dehors ; l'autre, bien éclairée, met en évidence la surface sombre peu définie. Malgré le fait que l'une représente un volume concave et l'autre un volume convexe, leurs constructions perspectives sont semblables et toutes les deux demandent qu'on approche le

regard afin d'apercevoir des détails, comme les différentes tonalités dans l'ombre de la première et le petit bon homme placé dans la deuxième, presque comme un repère des dimensions des formes.

Plus souvent, dans les gravures actuelles, les lignes des toits bloquent la clarté : dans les surfaces *obscures*, généralement placées dans la partie inférieure de l'image, les contrastes sont peu marqués, comme cela est visible au niveau des gravures *Les quais du port XXXIV*, *Les quais du port XLI*, *Les quais du port XL*, *Les quais du port XLII*, *Les quais du port XXXVII* ou *S/T* (planches 27, 29, 30, 31, 37 et 39)

Sur mes œuvres Teresa Poester dit : « Attirée par la géométrie qui épure la saleté des grandes villes, elle utilise des contrastes de plus en plus subtils, témoignant de la résistance du béton, solide et grave. »⁴⁹

⁴⁹ Teresa Poester, *op. cit.*

Ces contrastes peu flagrants exigent que le regard soit plus pointu afin que les petites différences de matières et de graduations tonales soient remarquées. Ce sont des jeux de clair-obscur plus sereins, des contrastes qui ne crient pas comme si l'image devenait est plus silencieuse. Des gravures comme *Les quais du port XXV*, *Les quais du port XX*, *Les quais du port XXI*, *Les quais du port XXVII* (planches 12, 18, 19 et 23) sont basées sur des constructions perspectives très simples, puis travaillées de façon à mettre en évidence les différentes matières et gradations tonales des plans. Lorsque ces différences sont plus subtiles comme dans les aires sombres de la gravure *Les quais du port XX* (planche 18), l'image devient comme plus mystérieuse, tout en ne représentant rien, une fraction de plan *vide*.

Dans ses réflexions sur la conception japonaise du beau, Junichirô Tanizaki dit que « le mystère de l'Orient » n'est que « la magie de l'ombre ». Selon lui les anciens Japonais

« se sont montrés géniaux : à l'univers d'ombre délibérément créé en délimitant un espace rigoureusement vide, ils ont su conférer une qualité esthétique supérieure à celle de n'importe quelle fresque ou décoration. »⁵⁰
L'auteur ajoute qu'il croit « que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. »⁵¹

La répétition et la réduction

Tirant parti de la perspective pour interpréter le paysage des villes, ces estampes se servent aussi d'autres artifices de construction : la répétition et la réduction, artifices qui s'opposent et se complémentent à la fois.

Semblable à une sorte de *rituel*, le travail de gravure est caractérisé par des activités

⁵⁰ Junichirô Tanizaki, *Eloge de l'ombre*, Paris, Orientalistes de France, 1977, p. 57.

⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

répétitives. La répétition est présente dans les procédés techniques (qui dicte la répétition de certains gestes), dans le sujet, et même dans les images elles-mêmes, dans la reprise de caractéristiques formelles et des éléments, tels que les portes successives du bâtiment représenté dans les gravures *Les quais du port VIII*, *Les quais du port IX*, *Les quais du port X*, *Les quais du port XII*, *Les quais du port XIII* ou les toits successifs de *Les quais du port XI* (planches 1, 2, 3, 5, 6 et 4).

Traversant l'art contemporain, le procédé de répétition intéresse de nombreux artistes comme Roman Opalka qui ne cesse de tracer les mêmes numéros selon différents ordres où, en répétant les mêmes gestes, sont multipliées les différences ; Sam Szafran qui travaille sur de petites différences, faisant des variations tellement subtiles qu'elles sont difficiles à identifier ; ou Gérard Titus-Carmel qui dans ses séries annuelles développe la notion du temps, la durée, la détérioration, la disparition.

A propos de l'« *escalier* » de Sam Szafran, Michel Le Bris dit : « Il l'a regardé, fixé, dessiné heure après heure, pendant des années [...], le regard plongé dans le vide, occupé seulement à le dessiner, jusqu'au point du vertige »⁵².

Dans mon travail, la répétition se présente aussi comme une sorte d'obsession, de nécessité de métamorphose des images, de poursuite, comme une envie d'extraire des aspects de l'essence de ces images. C'est une répétition que présente toujours de petites (quelquefois grandes) différences ; en effet, une répétition, qui répète sans répéter comme l'impossibilité de se baigner une deuxième fois dans les mêmes eaux d'un même fleuve.

Etant donné que mon point de départ est constitué d'images partiellement liées à une histoire personnelle, il est possible de faire

⁵² Michel Le Bris, La leçon d'abîme de Sam Szafran, *Sam Szafran, L'Atelier dans l'atelier, 1960 - 2000*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la Vie romantique, 17 octobre 2000 - 4 mars 2001, p. 9.

une correspondance entre cette démarche de transformation et le mécanisme de la mémoire qui, d'après Freud, reconstruit les souvenirs toujours remodelés.⁵³

Dans un sens, d'une certaine manière contraire à la répétition, le travail passe aussi une notion d'économie par l'usage de la monochromie, par la simplification retrouvée dans le traitement des lignes, par l'élimination d'éléments... Déjà, dans la synthèse des formes exécutées au moyen du dessin, les lignes droites s'imposent - la ligne droite, en étant le chemin le plus court et le plus rapide entre deux points, est, par essence, une ligne économique.

Cette volonté de restriction empreint tout mon travail et se manifeste parfois de façon plus notable ; comme, par exemple, dans des diptyques et triptyques tels que *Les quais du port XXIX*, *Les quais du port XXX*, *Les quais du*

⁵³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 137-143.

port XXVIII et *Les quais du port XXXII* (planches 21, 22, 24 et 25), composés de gravures présentant très peu d'éléments : *Les quais du port XX*, *Les quais du port XXI* et *Les quais du port XXVII* (planches 18, 19 et 23), ou comme dans des gravures telles que *Les quais du port VIII* et *Les quais du port XXV* (planches 1 et 12).

En fait, la notion de modération apparaît à plusieurs niveaux : par les emplois de la gravure ou de techniques toujours semblables, par la schématisation et/ou réduction des formes, par l'utilisation du noir et blanc, obligatoire, et par le recours à la perspective et aux lignes géométriques.

L'usage du noir et blanc parle aussi de ce désir de réduction de ressources plastiques, comme pour imposer une limitation destinée à concentrer la recherche plastique. J'ai une grande admiration pour l'extraordinaire puissance d'expression trouvée dans la tradition picturale chinoise qui fait appel à un nombre

assez réduit d'invariants plastiques. Selon François Cheng, l'encre noire y « semble suffisamment riche [...] pour incarner toutes les variations de couleurs qu'offre la nature. »⁵⁴

Sur les estampes qui font l'objet de ma thèse Teresa Poester dit : « Il n'y a pas d'espace pour l'excès dans son travail. Les contraintes de la technique contribuent à cette sobriété et la simplification des formes cherche à obtenir le "maximum avec le minimum" des ressources. »⁵⁵

2.3. Entre l'arrêt et le souffle

Le temps présent dans le processus de la gravure lui-même discontinu, caractérisé par de successions de pauses, retentit sur la forme des

⁵⁴ François Cheng, *Vide et plein*, Le langage pictural chinois, Paris, Seuil, 1991, p. 75.

⁵⁵ Teresa Poester, *op. cit.*

œuvres comme une sorte de respiration, à l'exemple de la configuration des espaces et des vides. De grandes plages de ciel limpide et de grands pans de sol vide, divisés par les lignes d'horizon qui sont de temps en temps brisées par éléments comme des bâtiments ou d'autres formes, comme celles visibles à la gravure *Les quais du port X - Départ* (planche 3). La transformation de la perspective fait que ces espaces prennent de l'extension par rapport aux images photographiques de référence comme s'il me fallait plus d'espace, comme cela est observé dans gravures comme *Les quais du port XIII - Passage*, *Les quais du port XVI*, et *Les quais du port XXVI* (planches 6, 7 et 11 par rapport aux photographies reproduites à la planche 86).

L'amplification spatiale, cherchée dans ces gravures, rencontre l'appui des commentaires de Gaston Bachelard, sur la poétique de Charles Baudelaire. Il analyse l'utilisation du mot *vaste* par Baudelaire et affirme que, pour le

poète, l'immensité est une dimension intime⁵⁶. Dans ces textes, l'immensité s'accroît avec l'expansion d'autres sens, chaque image renforçant l'autre en corrélation avec les expressions de Baudelaire

« je me peignais involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie, dans une solitude absolue, mais une solitude avec un *immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; l'*immensité* sans autre décor qu'elle-même »⁵⁷.

Pour Bachelard: « Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime. »⁵⁸ L'auteur observe que « c'est par leur "immensité" que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. »⁵⁹

⁵⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1996, p. 174.

⁵⁷ Charles Baudelaire cité par Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

Bachelard ajoute encore que le mot *vaste* de Baudelaire est un vocable de la respiration, et exige donc que la respiration soit lente et calme⁶⁰.

Dans ces gravures, la respiration vient du dialogue entre les pleins et les vides, du contraste des parties encrées et des parties où le papier respire ; et même, dans le contraste du rectangle gravé qui définit l'image, ainsi que dans son rapport avec les marges du papier. Cette respiration entre en correspondance avec les espaces étendus qui apparaissent avec une certaine régularité dans toutes les images - comme s'il s'agissait des résonances de mon propre souffle.

Les espaces vides de mes représentations sont des éléments fondateurs de la poétique. Lorsque François Cheng analyse l'importance du

⁶⁰ *Ibid.*, p. 179.

vide dans le langage pictural chinois, il remarque la fonction active du « Vide », qui, au contraire « d'un 'no man's land' [...] permet le processus d'intériorisation et de transformation par lequel toute chose réalise son même et son autre, et par là, atteint la totalité. »⁶¹

Selon lui, la dichotomie Vide-Plein présente en tout ce qui touche aux arts plastiques « n'y est pas seulement une opposition de forme, ni un procédé pour créer la profondeur dans l'espace. En face du Plein, le Vide constitue une entité vivante. Ressort de toutes choses, il intervient à l'intérieur du Plein, en y insufflant les souffles vitaux. »⁶²

Etroitement lié au souffle, « animé par le souffle », le « Vide » s'exprimerait dans la peinture traditionnelle chinoise plutôt par l'espace non peint du tableau, qui occupe environ deux tiers du papier et représente généralement le ciel, étant entendu que celui-

⁶¹ François Cheng, *op. cit.*, p. 48.

⁶² *Ibid.*, p. 74.

ci n'est pas un espace inerte. « Il faut en quelque sorte que le vrai vide soit plus pleinement habité que le Plein. »⁶³

Cette interaction s'avère aussi par la presque pas existence de *scène d'intérieur*, ni de scène *fermée*. Selon François Cheng : « Tout intérieur s'ouvre vers l'extérieur et une habitation est vue à la fois du dedans et du dehors. »⁶⁴

De bruits et de silences

Mes estampes montrent un monde pétrifié, comme s'il s'agissait de la fixation de moments d'attente, d'un monde en construction ou plutôt d'un monde en train de se faire et de se défaire. Les contrastes sont créés sur la matrice comme un possible *enregistrement* des pauses, des gestes, des mouvements, de la vitesse, de l'immobilité ; comme des empreintes

⁶³ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

de moments de paix et de moments de violence, de bruit et de silence.

Ces *impressions* rencontrent un écho dans la spécificité des invariants plastiques propres aux procédés employés comme des lignes et aux différentes matières qui en résultent. La plupart des lignes des images sont obtenues par l'eau-forte, mais il existe aussi des lignes obtenues par l'incision directe, par l'aquatinte et par les morsures de surfaces ouvertes (planche 89), ces lignes, définies par l'accumulation d'encre dans les creux de la matrice, ont des reliefs caractéristiques et se différencient des lignes obtenues par d'autres médiums et portent elles-mêmes les traces de cette matérialité. De son côté, le traitement des nuances tonales apporte les caractéristiques spécifiques à ces moyens. Les surfaces des gravures sont maculées par les traces de la mise en œuvre, des empreintes de temporalité.

Selon Bachelard, dans l'introduction de son texte commentant les gravures d'Albert Flocon :

« Si le paysage du poète est un état d'âme, le paysage du graveur est un caractère, une fougue de la volonté, une action impatiente d'agir sur le monde. Le graveur met un monde en marche, il suscite les forces qui gonflent les formes, il provoque les forces endormies dans un univers plat. »⁶⁵

Pour Bachelard : « Le paysage gravé nous met au premier jour d'un monde. Il est la première confidence d'un créateur. Il est un commencement. »⁶⁶ L'auteur ajoute : « Un paysage gravé est une leçon de puissance qui nous introduit dans le règne du mouvement et des forces. »⁶⁷

Bachelard signale encore que :

« Au fond, la gravure a une temporalité spéciale, elle s'anime dans un temps qui ne connaît pas la lenteur, qui ne connaît pas la mollesse. En elle, les chocs s'exaspèrent. Ses mouvements sont simples mais ils sortent des sources de la vitalité.»⁶⁸

⁶⁵ Gaston Bachelard, *Paysages*, Albert Flocon, Lausanne, L'Aire, 1982, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

C'est comme si cette volonté, cette énergie résonnaient dans l'image elle-même. Des chocs et des oppositions s'y instaurent. Des gestes, comme ceux faits lors du nettoyage des matrices ont généré les lignes parallèles qui, elles, ont produit de *bruits* qui, par contraste, renforceraient les valeurs des ombres et du silence. Éliane Chiron commente ces effets et leur affermissement par l'inversion de points de vue :

« Au sein des gravures, l'effet de vitesse est tout d'abord produit par un geste énergique d'essuyage de l'encre à l'aide d'un chiffon, ensuite par la juxtaposition horizontale des images provoquant une inversion de points de vue. Cela nous rappelle les reflets réciproques d'un paysage dans les vitres d'un train à grande vitesse, où deux vues en sens inverse semblent se télescoper - sorte

d' « effet-film » où l'aller et le retour d'un voyage seraient simultanés. »⁶⁹

Des turbulences, aussi bien que du silence, sourdent plutôt du fond sombre. La rapidité, et l'urgence sortent de la profondeur de la matière de la surface, des *surfaces souterraines*. De même, la lumière "émergerait du noir", dit Soulagès et non pas des surfaces vides, intactes, comme celles qui représentent le ciel.

Lorsque Soulagès a découvert la technique de la gravure, en faisant des profonds reliefs, il s'est « aperçu que même quand il n'y avait plus de cuivre, quand on y faisait un trou, quelque chose se passait », qu'il arrivait des dévoilements : « "Plus je creusais le cuivre, plus le noir était profond. Mais à force d'approfondir ce noir, brusquement, j'ai troué la planche, c'est-à-dire que j'ai trouvé le blanc, le blanc du papier à l'impression." »⁷⁰

⁶⁹ Eliane Chiron, *Le voyage impossible*, in : Eliane Chiron et *alii*, *op. cit.*

⁷⁰ Christian Labbaye et Pierre Soulagès (Un entretien sur la gravure, in : *Soulages : eaux-fortes, lithographies, 1952-1973*, Paris, Yves Rivière, Art et Métiers graphiques, 1974, p. 20) cité par Pierre Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet*, Tome I - 1946-1959, Paris, Seuil, 1994, p. 163.

Déjà, Gaston Bachelard dit : « En perdant la couleur – la plus grande des séductions sensibles – le graveur garde une chance : il peut trouver, il doit trouver le *mouvement*. »⁷¹ Selon Bachelard « toute gravure porte témoignage d'une force. Toute gravure est une rêverie de la volonté, une impatience de la volonté constructive. »⁷² Il dit : « Le graveur, en effet, nous permet de retrouver des *valeurs de force* dans le style même où le peintre nous apprend la valeur d'une lumière. »⁷³

Meaume, le graveur de Pascal Quignard, un homme au visage brûlé par l'*eau-forte*, est un personnage grave, grave comme doivent être les graveurs, selon « l'humour allemand »⁷⁴. Dans le roman, qui recrée une ambiance des années 1600, d'après *Grünehagen* :

⁷¹ Gaston Bachelard, *Paysages, op. cit.*, p. 9.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

⁷³ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁴ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000, p. 43.

« "On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique dans une autre qui l'est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui y est confronté." »⁷⁵

Sur son œuvre Meaume dirait lui-même que :
« "Les tailles suivent les ombres. Les ombres suivent la vigueur de la lumière. Tout ruisselle dans un seul et unique sens." »⁷⁶ Dans cette ombre se trouverait la force de son art. Pour « l'abbé de Saint-Cyran » :

« "La colère signifie la récusation de la couleur. [...] Le noir et la colère sont un même mot comme Dieu et la vengeance forment l'unique acte éternel. [...] Jadis *kholè* ne signifiait pas *ira* mais noirceur. Aux yeux des Anciens la colère qui est dans la mélancolie, c'est le noir qui est dans la nuit. Il n'y a jamais assez de noir pour exprimer le violent contraste qui déchire ce monde entre naissance et mort." »⁷⁷

⁷⁵ *Ibid.*, p. 163-164.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 100.

2.4. Le dédoublement des formes

Le dédoublement des formes paraît dans divers aspects des œuvres : l'effet miroir des estampes par rapport à ses référents, par rapport à ses matrices, par rapport à la série que l'on peut obtenir, par la répétition de motifs et de formes aussi bien que dans chaque image et d'une image à l'autre. La fragmentation de l'image est encore apparente par le recours de la construction par segments.

Selon Éliane Chiron: « Dans la technique de la gravure, l'empreinte fait que la ressemblance et l'image imprimée, retournée, semblent instantanées. » ⁷⁸ Si par sa similitude l'empreinte renvoie à sa matrice, mes gravures renvoient en plus à leurs références photographiques.

⁷⁸ Éliane Chiron, *Durër, le dessinateur du modèle féminin* ou l'incertain regard, *op. cit.*, p. 47.

Il sera possible d'explorer le dédoublement des formes dans l'image sériée comme cela a été vu à l'époque du Pop art lors de l'accrochage de tirages similaires ; mais, pour lors, ce n'est pas la possibilité de multiplication qui me captive dans la gravure. Mes recherches se sont davantage faites dans le sens du déploiement de l'image elle-même.

Suite à la réalisation des gravures *Les quais du port XVII*, *Les quais du port XX* et *Les quais du port XXI* (planches 17, 18 et 19), les plaques traînaient un peu au hasard, posées côte à côte, à l'envers, juste avant l'impression. Leur similarité et une certaine symétrie m'ont fait entrevoir une troisième possibilité d'accrochage que j'ai mise en œuvre ; le résultat a été la gravure *Les quais du port XIX* (planche 20). Ces images ont induit tout un chemin à parcourir et à exploiter par ces riches

possibilités d'assemblage. J'ai repris le motif de la gravure *Les quais du port XXV* (planche 12) et adapté son format pour l'élaboration de la gravure *Les quais du port XXVII* (planche 23) pour faire de nouvelles juxtapositions en créant les gravures *Les quais du port XXIX*, *Les quais du port XXX*, *Les quais du port XXVIII* et *Les quais du port XXXII* (planches 21, 22, 24 et 25). J'ai encore fait quelques autres essais en rangeant différemment les images ; en, fait, j'aurais pu les répéter et les aligner sans cesse.

Bien avant mes recherches du Doctorat, au moment de la réalisation d'une gravure, j'ai éprouvé le désir de travailler un format allongé. J'ai fait une image, constituée par deux planches juxtaposées, dont la composition était fragmentée et qui, ne montrait pas à l'évidence l'enjeu de son assemblage (planche 66).

Le dédoublement des formes s'est dévoilé d'autre part dans la récente pratique du

monotype et la construction d'ensembles par la juxtaposition de plusieurs parts.

La grille

Le changement d'échelle à travers les panneaux en monotype, a non seulement donné une dimension monumentale aux dépôts, et à d'autres formes construites par l'homme, mais a mis en évidence la structure des images : la grille.

L'agrandissement des images est obtenu par le rassemblement des pièces que forment les panneaux, et qui est assez voyant du fait des marges entre les différents morceaux. Celles-ci sont produites, soit par la présence matérielle des marges de papier autour de la surface imprimée, soit par la distance entre les pièces lors de l'accrochage, un espace *vide* qui laisse apparent le mur d'accrochage.

Ce *découpage* des images génère des subdivisions sur-cadrées – En effet, les marges forment des cadres qui retentissent sur la

composition des images elles-mêmes. Elles établissent une sorte l'idée de fenêtre et d'une fenêtre dans une autre fenêtre.

La structure de la grille, selon Rosalind Krauss, s'est affirmée progressivement depuis le début du XX^e siècle, en France ; puis en Russie et en Hollande ; et s'est établi dans le domaine des arts visuels, comme « l'emblème de l'ambition moderniste ». Elle annonce entre autres, « la volonté de silence de l'art moderne ». Elle installe une barrière entre les arts visuels et la parole par « son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. » ⁷⁹

Rosalind Krauss dit :

« Pour proclamer la modernité de l'art contemporain, la grille fonctionne de deux manières : l'une spatiale, l'autre temporelle. Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle,

⁷⁹ Rosalind Krauss, Grilles, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 93.

géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel. [...] Par la planéité qui résulte de ses coordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface. L'entière régularité de son organisation est le résultat, non de l'imitation, mais d'un décret esthétique. [...] La grille proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome et autotélique.

Sur le plan temporel, la grille se pose en emblème de la modernité précisément en ceci qu'elle est la forme omniprésente dans l'art de *notre* siècle (une forme qui n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent).»⁸⁰

Avant le XX^e siècle il n'y aurait pas eu d'exemples de grilles ; on ne pourrait pas considérer des études de perspective en tant que telles car :

« Après tout, la perspective était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle démontrait comment la réalité et sa représentation pouvaient être superposées, comment l'image peinte et son

⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

réfèrent dans le monde réel étaient effectivement liés l'un à l'autre - la première étant un mode de connaissance du second. »⁸¹

Différemment de la perspective, la grille ne projetterait pas des formes et des volumes « sur la surface d'une peinture. Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même »⁸².

Ainsi : « Par son abstraction même, la grille transmettait une des lois de base de la connaissance : il existe une séparation entre l'écran perceptuel et celui du monde 'réel'. » Krauss cite la peinture néo-impressionniste, où la grille, « en tant qu'emblème de l'infrastructure de la vision », est « devenue un élément de plus en plus prégnant et de plus en plus visible »⁸³, en générant donc, sans surprise, des travaux de plus en plus abstraits.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 101.

Dans mes monotypes, la structure de la grille s'est imposée dès les premiers essais. L'assemblage de pièces qui apparaissait déjà dans quelques-unes des gravures récentes devient assez visible et, en traitant séparément chaque segment de l'image j'ai exploré librement des recours graphiques d'ajout et de retrait d'encre. Les images générées n'ont pas un fort rapport figuratif si on les considère chacune isolément. Le *réel* n'est évoqué que par certaines lignes et matières lorsque les pièces sont assemblées, comme il est possible de l'observer par rapport à *Point du Jour V* (planche 44) en appréciant isolement quelques-unes des pièces qui le composent (planches 45 à 47), les pièces peuvent avoir de l'autonomie en tant que forme mais ne constituent pas forcément une référence *réaliste*. Il en va de même pour d'autres monotypes comme *Les quais du port XXXVI* (planche 48) et ses pièces isolées (planches 49 et 50) ; puis, pour *Les quais du port XXXVII* (planche 51) et quelque morceau isolés (planche

52) ou pour *Bassin de la Villette* (planche 53) et ses pièces isolées (planches 54 et 55).

Considérant les recherches plastiques effectuées par les néo-impressionnistes et les résultats obtenus, Rosalind Krauss cite le critique Félix Fénéon qui, à propos de l'œuvre de Seurat, observe que « la science commençait à produire son contraire : le symbolisme. »⁸⁴

Malgré la tendance du symbolisme à l'« interprétation du réel » plutôt qu'à « son imitation », d'après Krauss, la structure de la grille apparaît sous la forme de fenêtres, « la présence matérielle de leurs carreaux étant rendue par l'intervention géométrique des meneaux », un intérêt qui « a ses racines dans le romantisme du début du XIX^e siècle. »⁸⁵

Pour les symbolistes, la fenêtre serait « appréhendée comme un objet simultanément

⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 101 et 102. Voir Caspar David Friedrich - Vue de l'atelier, fenêtre droite, 1805-1806, sépia sur graphite ; 31 x 24 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

transparent et opaque. » Transparent car laissant passer la lumière ; et, « si la vitre transmet, elle reflète. Les symbolistes appréhendent également la fenêtre comme un miroir », qui « fige et enferme le moi dans l'espace de son propre être redoublé. » La liquidité qui y est associée nous emporte « vers le flux de la naissance - le liquide amniotique, la "source" -, mais aussi dans un second temps vers le gel, menant à la stase ou à la mort, vers l'immobilité stérile du miroir. »⁸⁶

La fenêtre étant « une matrice d'ambivalence ou de multivalence, les barreaux de la fenêtre - la grille -, [...] nous permettant de la voir, sont eux-mêmes le symbole de l'œuvre d'art symboliste. » Par sa structure, la grille serait bivalente et permettrait à l'œuvre d'art de se présenter « comme un simple fragment », en nous obligeant « à une reconnaissance du monde situé au-delà du cadre. »⁸⁷

⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 102.

Rosalind Krauss, questionnant quelques-uns des mythes modernistes, reprend la discussion sur la grille et affirme :

« Mais si la notion même d'avant-garde peut être considérée comme dépendante du discours de l'originalité, la pratique effective de l'art d'avant-garde tend à révéler que cette "originalité" est une hypothèse de travail émergeant sur un fond de répétition et de récurrence. Une figure en fournira un exemple, issue de la pratique avant-gardiste dans le domaine des arts visuels : cette figure est celle de la grille. »⁸⁸

Krauss remarque son appropriation par l'avant-garde du à « l'imperméabilité de la grille au langage ». Elle dit : « La grille promeut le silence [...]. Nul écho de pas dans les chambres vides, nul cri d'oiseau en plein ciel, nulle rumeur d'eau lointaine, car la grille a

⁸⁸ Rosalind Krauss, L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p. 136.

réduit la spatialité de la nature à la surface circonscrite d'un objet purement culturel. »⁸⁹

Par la grille, l'artiste dépouille « la représentation, strate par strate », arrivant au « sentiment d'un commencement ». C'est « un stéréotype qui ne cesse paradoxalement d'être redécouvert ». Selon Krauss, la grille amène, l'œuvre des artistes, « dans la voie de la répétition. »⁹⁰

La pratique sérielle

La recherche d'un moyen d'expression, d'un sujet, d'un principe de travail ou d'un élément invariable qu'entraîne la production des images sérielles peut être vue comme une sorte de présentation du temps et de la mémoire.

Anne-Marie Jouve-Balédent⁹¹ nous rappelle que les intervalles créés sur le mur où sont

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁹¹ Anne-Marie Jouve-Balédent, La série, in : Philippe Zinetti, Diane Watteau, Jean-Pierre Barba *et al.*, *Enseigner à partir de l'art contemporain, op. cit.*, p. 63-67.

accrochées les séries, ces sortes de *vides*, constituent des éléments importants à examiner dans l'ensemble car ils manifestent l'espace virtuel de la mémoire et du temps modelé par l'artiste. Il s'agit d'un *entre*, d'un lieu d'émergence.

La série suppose des répétitions et des antinomies : une multiplication différenciée. Gérard Titus-Carmel considère : « Multiple, mais multiple de quoi au juste ? Multiple d'un corps entier qui ne trouve sa forme et son nom que dans la parcellisation. »⁹²

La pratique sérielle exprime à la fois un désir d'unité et de fragmentation. Pratiquée au moins depuis l'œuvre de Géricault⁹³, l'image sérielle est devenue tellement courante que je

⁹² Gérard Titus-Carmel, *Notes d'atelier et autres textes de la contre-allée*, Aleçon, Carnets-Plon, p. 12, cité par Anne-Marie Jouve-Balédent, *op. cit.*

⁹³ *Encyclopædia Universalis* France S.A., 1999. (document électronique)

me limite à quelques exemples plus récents comme celui de l'œuvre d'Andy Warhol dont la répétition banalise et sacralise, à la fois, ce qui est représenté. Un autre exemple est l'œuvre de David Hockney où des différences et des répétitions sont constantes. Citons encore l'œuvre de Roman Opalka, cette série qui doit durer toute sa vie, puis Gérard Titus-Carmel, qui travaille une série par an, ou au contraire d'Olivier Debré qui réalisait des séries « indéfinies » tout le long des années. Dans l'œuvre de Jasper Johns les séries mènent à plutôt un résultat d'éparpillement. Déjà, Francis Bacon voyait cette pratique comme la tentative de parvenir à une œuvre qui condenserait la recherche de l'artiste⁹⁴.

Dans ma pratique plastique, pendant plus de vingt ans j'ai travaillé exclusivement les techniques de l'estampe ; et, depuis longtemps, ce que je réalise l'est en noir et blanc. Cette fidélité m'a poussée à resserrer la recherche

⁹⁴ Anne-Marie Jouve-Balédent, *op. cit.*

plastique au tour de peu d'axes. L'épuisement de l'artiste pourrait-il matérialiser le temps ? Et, comme aurait dit Gérard Titus-Carmel, la fatigue pourrait-elle devenir le vrai modèle ?

2.5. Du silence comme thème

La thématique du silence s'est établie au fur et à mesure, à travers la réalisation des estampes, sans avoir été prévue. Les formes architecturales urbaines ou d'intérieur étaient déjà présentes dans des gravures réalisées pendant les années 1980 ; cependant, la figure humaine y constituait le centre d'intérêt (planches 62 et 63). Ensuite, elle céda la place au paysage, n'y restant que tel un témoin de l'importance prise par ces lieux (planches 64 et 65). Leur regard n'est pas représenté, comme il l'est dans certaines représentations humaines du peintre romantique allemand Caspar David

Friedrich. Ici, elles semblent être là à contempler, comme un repère dans l'immensité du paysage.

Au fur et à mesure la figure humaine disparaît, pour n'apparaître que de plus en plus rarement (planches 60 et 61). L'homme est plutôt évoqué par les vestiges de son passage.

On peut voir, peut-être, l'absence, la suppression de la figure humaine dans des endroits représentés comme une façon d'affirmer un refus de la narration. Il ne s'agit plus de lieux anecdotiques mais d'un espace mental, reconstruit, *lieu sans lieu* : d'un lieu de mémoire, paradoxal, toujours le même et toujours différent.

Le silence pourrait naître de cet évidemment, de cette manière de *désserter* les lieux, c'est-à-dire : de se mettre en retrait pour suspendre le cours habituel du temps et révéler un moment arrêté - un événement et non un récit.

Icleia Cattani observe que dans cette démarche qui part « de photographies où il y a très souvent des gens, et voire des foules», le processus « d'effacement des figures » ferait partie de la poétique « comme une procédure d'évidement de tout signe de vie. »⁹⁵ Comme pour y mettre en évidence une suspension, l'imminence d'une tragédie.

Il est toujours à propos de rappeler la célèbre remarque de Walter Benjamin concernant les vues d'Atget sur Paris :

« On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. »⁹⁶

⁹⁵ Icleia Cattani, *op. cit.*

⁹⁶ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Dernière version de 1939, trad. par Maurice de Gandillac), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000. p 286.

Commentant l'univers désert d'Atget, Alain Buisine dit : « L'évidement de l'espace urbain rend imaginativement nécessaire qu'il arrive quelque chose afin de combler ce vide. »⁹⁷ Le « théâtre du crime » serait un lieu désert.

Ces images des rues désertes de Paris du 1900 dévoilent un caractère catastrophique, des instants « suspendus » d'une bizarre « quiétude » (planche 68). D'après Alain Buisine :

« C'est cette sorte de quiétude comme affolée, ce calme comme déjà catastrophique, cette fausse sécurité, cette inquiétude rentrée qui constituent l'atmosphère si spécifique des clichés d'Atget. Toujours cette impression que le lieu vient d'être abandonné par ceux qui l'occupent, fuyant sans doute l'imminence d'un épouvantable désastre dont nous ignorerons toujours la nature exacte. La ville après une catastrophe [...]. Ou plutôt juste avant. Oui, il y a une dimension proprement catastrophique des photos d'Atget, à la mesure même de leur quiétude.

⁹⁷ Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994, p. 125.

On sent bien que l'équilibre dont elles témoignent est précaire, menacé. Dans un instant toute cette stabilité va basculer. Tout est suspendu, mais le miracle ne peut plus durer. Tout va se défaire. »⁹⁸

Mon travail récent présenterait pareillement une expression tragique. D'après Eliane Chiron:

« Dans les monotypes, réunion de douze formats sur trois rangées, en un rectangle compact d'un mètre quarante sur deux mètres cinquante, trois phénomènes contribuent à rendre compte des gravures précédentes comme un monde ruiné, 1° Le tremblé des matières et des formes et le discontinu des lignes du paysage, donnent à voir de très près un réel qui semble plus ancien. 2° La partition de l'image par la grille orthogonale annule la dynamique suggérée par les gravures précédemment alignées, installant à la place un effet de pulsation pétrifiée. 3° La grille étant formée de l'intervalle entre les feuilles de papier, permet au mur réel de faire son apparition dans l'image figurée, où la représentation s'annule au profit de la matérialité de l'encre et du papier. Notre regard alors,

⁹⁸ Alain Buisine, *op. cit.*, p. 126.

voulant sauvegarder à la fois le grain du mur et celui du papier, se prend à flotter entre deux réalités, l'illusoire et la réelle, tant et si bien que chaque effet annule aussitôt le précédent, tandis que chaque matière est l'effondrement de l'autre. »⁹⁹

Ces ruines menaçantes prennent leur inspiration dans les mêmes sources que celles qui sont à l'origine de l'atmosphère des peintures métaphysiques de Giorgio de Chirico, qui montrent le spectacle d'un monde peint conformément à la logique du rêve, des mouvements gelés, des scènes paralysées, dans l'association d'objets imprévus sur un théâtre onirique. Lorsque la figure humaine paraît, elle n'est pas animée, c'est sous la forme de mannequins, de statues. Il s'avère que Chirico a trouvé l'inspiration de « redécouvrir le sacré dans l'habituel »¹⁰⁰ un après-midi sur une place de Florence, sous le soleil d'automne, chaud et

⁹⁹ Éliane Chiron. *Le voyage impossible*, in : Eliane Chiron et *alii.*, *op. cit.*

¹⁰⁰ Pere Gimferrer, *De Chirico*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 8.

fort. Le résultat de ces *impressions*, pourtant, est plutôt de l'ordre d'un moment suspendu, comme un arrêt du souffle et de la vie – conformément au « soleil implacable » de mon imaginaire personnel, qui, selon Icleia Cattani, déjà cité ici, « est plutôt de l'ordre de la mort que de la vie »

Selon Gilbert Lascault, « nul navire ne surgit » dans le port des mes images. « Nul matelot, nul passager, nul marchand, nul débardeur ne se meut. Le débarcadère accablé est abandonné. Nulle vie. Nulle vague. Nul nuage. Dans un ciel plombé. Nulle voix humaine. Nul chien. » Au lieu d'être « un refuge, [...] un lieu sûr », le port est « une zone de dépression et de dérélition, un territoire de solitude et d'insécurité. Le temps est dense, grave, lourd. Une ville est morne et morte, taciturne. »¹⁰¹

Ce monde ruiné, détruit, de l'homme urbain, est reconstruit par artifices de perspective,

¹⁰¹ Gilbert Lascault, La mélancolie des quais, in : Éliane Chiron et *alii*, *Maristela Salvatori*, *op. cit.*

par fragments et dédoublements d'images. Selon Mônica Zielinsky :

« Maristela confronte obstinée les différents emplois de la lumière, de la perspective, des proportions, interrogeant sans cesse le regard. Rien n'est aussi stable que cela paraît à première vue. Elle crée ses propres conventions de représentation, elle altère nos habitudes perceptives. Les façades et les toits répétés s'inclinent légèrement, les routes et les rails des chemins de fer convergent vers des points de fuite impossibles. Entre diptyques et triptyques ces mêmes points de fuite sont presque irréels et créent leur propre code de lecture. Parfois à la suite d'une série d'images répétées transparait un nouvel élément: le réseau se dédouble alors et les images-grilles se recomposent entre elles engendrant à chaque fois un espace nouveau au sein de la gravure, recombinaut les constructions, les escaliers, les chemins comme si tout ce qui existe entre eux était fragmenté pour nous comme pour l'homme des multitudes. »¹⁰²

¹⁰² Mônica Zielinsky, La puissance de la solitude, in : Éliane Chiron et *alii. op. cit.*

Cet homme des multitudes est un être seul, fragmenté comme celui de l'univers pictural de l'italien Mario Sironi. Fasciné par la solitude sociale de l'individu dans la vie urbaine, dans l'œuvre de ce dernier, la périphérie des grandes villes est un lieu d'une immense déréliction, à laquelle l'individu est condamné¹⁰³.

D'après Mônica Zielinsky :

« Usines, gares, quais, passages. Autant de lieux agités des villes modernes, décors de la vie tumultueuse et impersonnelle de l'homme urbain qui, depuis l'éclosion de la modernité se multiplient de par le monde. Indépendamment de la géographie et des paysages particuliers, des différences ethniques et culturelles, ces espaces structurent, dans la gravure de Maristela Salvatori, les soubassements d'un imaginaire puissant qui ré-affleure obsédant, tout au long de son œuvre »¹⁰⁴.

Les grands espaces, les angles, la répétition des formes, l'aspect d'abandon, le

¹⁰³ Alain Bonfand, *L'ombre de la nuit*, Paris, La Différence, 1993, p. 44.

¹⁰⁴ Mônica Zielinsky, *op. cit.*

silence qu'on trouve autour de ces bâtiments industriels ; tout ceci s'est présenté comme une source d'inspiration. Source qui d'ailleurs n'est plus nouvelle depuis que Charles Sheeler l'a mise en évidence aux États-Unis au début des années 1920. Bernd et Hilla Becher, le couple d'artistes allemands contemporains, a pris son relai depuis longtemps en ne cessant pas de photographier châteaux d'eaux, et autres formes industrielles et domestiques comme chevalements, dépôts, réservoirs, charpentes et machines diverses (planche 75).

Charles Sheeler a photographié et peint le paysage urbain américain en créant des images à la fois un peu réalistes, un peu illusionnistes et un peu abstraites. Il considérait les machines comme étant les métaphores de l'art et de la société moderne :

« "Every age manifests itself by some external evidence. In a period such as ours when only a comparatively few individuals seem to be given to religion, some form other than the Gothic cathedral must be

found. Industry concerns the greatest numbers - it may be true, as has been said, that our factories are our substitute for religious expression.” »¹⁰⁵

Même dans des images faites pour une commande publicitaire comme la série de photos faite sur-le-champ River Rouge (Ford), Scheeler a réussi à donner une certaine poésie de « l'âge de la machine », selon Theodore E. Stebbins Jr. et Norman Keyes Jr, « *he gave profound expression to the values of the machine age, and in so doing he affected the way photographers and painters would see American industry for two subsequent generations* »¹⁰⁶.

Bon nombre des peintures de Scheeler, comme celle d'*Upper Deck* (planche 71), ont été réalisées d'après photos. J'ai une immense admiration pour son œuvre, ainsi que pour celle

¹⁰⁵ Charles Sheeler, cité par Rourke, *Sheeler*, p. 130, cité par Theodore E. Stebbins Jr. et Norman Keyes Jr., *Charles Sheeler*, The photographs, Catalogue d'exposition, Boston, Museum of Fine Arts, 13 octobre 1987 – 3 janvier 1988. p. 26 et 27.

¹⁰⁶ Theodore E. Stebbins Jr. et Norman Keyes Jr., *op. cit.*, p. 26.

de son contemporain Edward Hopper, qui travailla la gravure et la peinture. Influencé par la photographie et le cinéma, dans les scènes statiques d'un univers presque déserté, Hopper a représenté de façon admirable le vaste et solitaire paysage américain avec ses grands plans horizontaux et une étonnante qualité de silence. Chez Hopper, on trouve une notion d'« humanité inutile » et « un sens du silence et du détachement comme si l'on regardait la scène à travers une vitre plate ». ¹⁰⁷

Cette sorte de désespoir est présent tout au long du roman *El Astillero* de l'uruguayen Juan Carlos Onetti. Son personnage, Larsen, le *Juntacadáveres*, erre entre *Puerto Astillero* et la mythique *Santa María*, dans un voyage aux ombres analogue à celle de l'Ulysse homérique :

« *Pudo verse, por segundos, en un lugar único del tiempo; a una edad, en un sitio, con un pasado. Era como si acabara de morir, como si el resto no pudiera ser ya*

¹⁰⁷ Alfred Barr, cité par Laurence Debecque-Michel, *Hopper, Les chefs d'œuvres*, Hazan, 1992, p. 29.

más que memoria, experiencia, astucia, pálida curiosidad. »¹⁰⁸

Des lieux qui ne semblent être nulle part ou être partout, des moments qui semblent paralysés dans le temps, retiennent de plus en plus mon attention.

Au fur et à mesure du passage des années, dans mes estampes, les lieux deviennent de plus en plus déserts, ou « *désertés* ». Selon Eliane Chiron, ces images font éprouver « non pas le quai désert, mais *déserté* de toute présence humaine. »¹⁰⁹ Des représentations, comme celles du sol prennent de l'importance. Parfois, des éléments comme les bâtiments sont mis dans un espace de paysage, comme flottant dans des espaces fictifs créés par le recours à la

¹⁰⁸ Juan Carlos Onetti, *El Astillero*, Madrid, Cátedra, 1961, p. 100. (Il a pu se voir, par quelques seconds, dans un unique lieu dans le temps ; à un âge, dans un endroit, avec un passé. C'était comme s'il venait de mourir, comme si ce qui restait ne pouvait pas être que la mémoire, l'expérience, l'astuce, la pâle curiosité. M. S.)

¹⁰⁹ Éliane Chiron, in : Eliane Chiron et *alii.*, op. cit.

perspective ; écrasés sur ces taches foncées, comme dans la gravure *Les quais du port IX* (planche 2).¹¹⁰ Dans bon nombre d'images, ces taches s'agrandissent, occupant la moitié ou même plus de la surface de l'image, ce qui se vérifie dans les gravures *Les quais du port VIII*, *Les quais du port XIII*, *Les quais du port XVI*, *Les quais du port XXVI*, *Les quais du port IX*, *Les quais du port XX*, *Les quais du port XXI*, *Les quais du port XXVII*, *Les quais du port XLII* ou *Les quais du port XLIV* (planches 1, 6, 7, 11, 18, 19, 23, 40 et 41), comme un désir de s'approcher de ces surfaces sombres et de leurs secrets. Un désir d'aller vers des sources *souterraines* ?

Ce n'est pas sans raison qu'on dit de la peinture de Pierre Soulages qu'elle est comme « enracinée dans l'expérience archaïque du noir

¹¹⁰ En fait, cette image a cherché à évoquer un peu de l'atmosphère de l'œuvre d'Hopper, notamment celle du tableau *New York, New Haven et Hartford* (huile sur toile, 81,3 x 127 cm, 1931 - Indianapolis, Museum of Art, Emma Harter Sweetser Fund).

et de la lumière, celle que rencontre l'enfant dans ses toutes premières semaines de vie : le noir, absence du jour mais aussi annonce de sa venue. »¹¹¹ Sa peinture traverse le noir "pour s'adresser, du plus obscur de lui-même au moi profond de celui qui la regarde".¹¹²

En 1979 Soulages parviendrait

« à ce qu'il cherchait sans le savoir, ce qu'il appelle "*l'outre noir*" : un noir qui cessant de l'être devient émetteur de clarté, de lumière secrète. [...] Le tableau ne reçoit pas la lumière d'une source extérieure, il contient sa propre lumière qui émane de sa profondeur matérielle et irradie le spectateur. »¹¹³

Nonobstant, Soulages, le *peintre du noir*, n'as pas hésité à utiliser la blancheur de verres translucides lors de la création des

¹¹¹ Sylvie Lisiecki-Bouretz, Pierre Soulages et la traversée du noir, *Chroniques* de la Bibliothèque nationale de France, Paris (15), 8, 2001.

¹¹² Pierre Encrevé (*Soulages, l'œuvre complet*. Tome I, II, III. Paris: Seuil, 1994-1998.), cité par Sylvie Lisiecki-Bouretz, *op. cit.*

¹¹³ Sylvie Lisiecki-Bouretz, *op. cit.*

vitraux destinés à l'abbatiale Sainte-Foy à Conques. En ne laissant que des lignes noires qui se déplacent, traversant les barlotières, il a choisi des formes « qui sont comme un souffle. »¹¹⁴ Un soufflé qui « se déploie comme une onde, de panneau en panneau », qui « se redresse et monte, se courbe, se calme, se redresse à nouveau », qui « sert et appelle le silence. »¹¹⁵

Les artistes contemporains dont l'œuvre manifeste une idée de silence et que je tiens à citer sont le français Assadour, l'anglais Richard Davies et l'américain James Turrell. Peintre graveur d'origine libanais-arménienne (né en 1943), Assadour dévoile un univers métaphysique ; ses lignes sont droites, les figures humaines, lorsqu'elles se présentent, sont schématisées, le jeu du clair-obscur crée une atmosphère qui renvoie au rêve. L'anglais

¹¹⁴ Pierre Soulagès cité par Christian Heck, *Conques*, Les vitraux de Soulagès, Paris, Seuil, 1994, p. 21.

¹¹⁵ Christian Heck, *Conques*, *op. cit.*, p. 24.

Richard Davies (Cardiff, 1945 – Paris, 1991) exprime un énorme silence dans des gravures, tout en représentant une profusion de personnages qui se promènent par les rues parisiennes en parfaite harmonie avec l'espace configuré, les ombres veloutés et limpides sont en équilibre avec des petites surfaces claires et blanches. Différemment encore, l'américain James Turrell (Los Angeles, 1493) fait son choix du silence par l'achat d'un volcan situé dans l'Etat d'Arizona, c'est dans cet univers déserté qu'il aménage des salles et des passages de manière à créer des espaces de profonde solitude.

III. IMAGES EN MUTATION

Souvent, le mot *gravure* est associé à l'idée de reproduction d'images. C'est alors qu'au lieu d'être considérée comme un avantage, cette possibilité devient plutôt un stigmate. Il est vrai que, historiquement, dans la culture de l'occident, les techniques de gravure se sont développées du fait de la nécessité de multiplier les exemplaires d'images et de textes. Mais, avec l'avènement de la photographie et la naissance des techniques de reproduction, les techniques de gravure sont devenues obsolètes en ce qui concerne cette finalité.

Il semble de moins en moins justifiable de se servir des techniques artisanales de la gravure dans le but de produire une image en

série, si l'on considère le potentiel de croissance du public et les riches possibilités offertes par l'industrie graphique actuelle ; et, qui plus est, si l'on tient compte des progrès vertigineux dans le domaine de l'informatique. Néanmoins, ces techniques continuent à être pratiquées à des fins artistiques et séduisent toujours artistes et amateurs. Il me semble donc qu'il existe des questions auxquelles la gravure pourra répondre de façon plus efficace de nos jours allant ainsi plus loin que la simple reproduction d'images.

Ma production plastique, concrétisée à travers le moyen traditionnel de la gravure, et dans laquelle sont représentés des paysages ou des lieux reconnaissables sans proposition de narration, retrouve écho dans des attitudes familières à l'art contemporain. La reprise de moyens et supports traditionnels, l'intérêt pour le *réalisme* et l'utilisation d'images médiatisées sont des tendances qui ne constituent pas des nouveautés dans l'histoire

de l'art mais s'avèrent être des tendances de plus en plus répandues.

Dans mes estampes, tout en n'étant pas le but de l'image, les ressemblances ont une relative importance, car il s'agit de représentations liées à des expériences personnelles et où la thématique contribue à mettre en évidence les expressions que j'envisage de développer.

Utilisant des registres photographiques comme point de départ pour l'élaboration des œuvres, le langage de ce référentiel y laisse des vestiges. Ces traces, en association aux autres stratégies de construction des images entraînent des effets spécifiques, comme la configuration d'images ambiguës.

3.1. De l'empreinte à l'estampe

Il me semble important de remonter un peu dans le temps afin de mieux comprendre ce que l'on veut dire par *stigmat* de la gravure aussi

bien que pour réfléchir sur l'utilisation de ces techniques de nos jours.

L'acte de graver et de laisser des empreintes est aussi ancien que l'être humain. C'est un geste fondateur auquel il nous renvoie, au-delà du temps, comme une marque de notre humanité. Déjà, dans la culture occidentale, l'estampe obtenue par impression, c'est-à-dire, la reproduction d'une image par pression d'une matrice conçue dans ce but a été davantage pratiquée du fait de l'introduction du papier en Europe. La reproduction d'images et textes a trouvé un moyen efficace pour sa diffusion.

Chemin parallèle à la presse

Bien avant l'avènement de la presse, la gravure était déjà présente dans des manuscrits sous forme d'illustrations ou d'initiales décorées, parfois colorées manuellement, puis vendues feuille à feuille dans des foires. Prix populaires, des images satiriques et cartes de jeu étaient aussi

assez répandues. Selon Alice Jorge et Maria Gabriel, les livres, auparavant manuscrits et conservés par le clergé, à partir du XIII^e siècle, ont trouvé un public de plus en plus large. Grâce au développement du commerce et de l'industrie, de la notion de capitalisme à l'apparition d'une nouvelle classe urbaine (la bourgeoisie), la demande a augmenté. Des corporations d'artisans se sont organisées. Petit à petit, l'Eglise a perdu le monopole de la production des livres. La gravure s'est ainsi instituée comme étant « le premier moyen de culture et de divulgation accessible au peuple. »¹¹⁶ Elle a aussi été popularisée par des indulgences ou images religieuses gravées sur bois, assorties d'un petit texte manuscrit ; elles étaient monnayables.

L'évolution des procédés de gravure des matrices et d'impression des estampes trouve sa stimulation dans la demande d'images et textes. La fabrication d'une presse par Gutenberg (vers 1450) facilite le processus d'impression. Peu après, la

¹¹⁶ Alice Jorge et Maria Gabriel, *Técnicas da Gravura Artística*, Lisboa, Horizonte, 1986, p. 15.

découverte des types mobiles assure plus de liberté pour la gravure d'illustration¹¹⁷.

Le besoin de reproduire le plus fidèlement possible les graduations tonales des peintures a poussé les nouvelles techniques à se développer. Durant cette évolution, des artistes et des artisans ont eu recours à la gravure, le plus souvent afin de multiplier et de faire connaître des images originellement faites en dessin, peinture, ou par d'autres moyens, réalisant d'estampes d'interprétation. Néanmoins, plusieurs artistes ont réalisé des estampes originales, un exemple est celui de Rembrandt qui a laissé une admirable œuvre gravée, utilisant de façon notable les techniques de l'eau-forte et de la pointe sèche. Bien qu'il ait dû ouvrir un atelier de gravure, il n'a pas reproduit ses peintures par ce biais.¹¹⁸ Puis on trouve des œuvres originales gravées, celles d'Antoine Wateau entre autres. Goya, qui, d'ailleurs, a été l'un des premiers à

¹¹⁷ Orlando Dasilva, *A Arte Maior da Gravura*, S. P., Espade, 1976, p. 42.

¹¹⁸ Orlando Dasilva, *op. cit.*

utiliser l'aquatinte à grains, a employé avec une remarquable liberté et une grande imagination les techniques d'eau-forte et d'aquatinte dans ses visions fantastiques de l'homme et de la guerre.

La technique de la manière noire a été créée au XVII^e siècle. Cette technique, qui permettait d'obtenir des effets veloutés bien appropriés à la reproduction de peintures, a été employée en Angleterre surtout.

Vers la fin du XVIII^e siècle, une nouvelle technique apparaît : la gravure sur bois de bout. Le bois débité horizontalement, en rondelles, était travaillé grâce au burin. Avec cette technique il était possible d'obtenir plus de subtilités qu'avec celle du bois de fil, ceci avec l'avantage supplémentaire d'être moins coûteux que la gravure en taille-douce.¹¹⁹

Dès l'apparition de la photographie, celle-ci et les processus qui y sont liés, comme celui

¹¹⁹ Alice Jorge et Maria Gabriel, *op. cit.*, p. 28.

de la gravure sur zinc, ont directement concurrencé la gravure d'interprétation. Le développement de la gravure sur bois de bout a rendu possible la création d'images dans des nuances toujours plus proches de celles de la photographie. Il s'agissait de se servir, à plusieurs reprises, de photographies qui, révélées sur papier très fin étaient collées sur le bois. Ces pratiques n'ont pas empêché des artistes de réaliser des images originales en gravure sur bois de bout, comme l'ont fait Honoré Daumier et Gustave Doré.

Au début du XIX^e siècle, la lithographie¹²⁰ s'est établie comme moyen de reproduction offrant plus de ressources. Mais, malgré le fait d'avoir atteint des sophistications techniques

¹²⁰ Technique d'impression créée par le dramaturge Allemand Aloys Senefelder en 1796. La pierre lithographique, une pierre calcaire, n'est pas gravée mais si, travaillée à l'aide de médiums gras, c'est le principe de répulsion du gras et de l'eau qu'origine l'image. La matrice est mouillée lors de l'impression, la zone imprégnée de matière grasse en même temps qu'attirée l'encre, qu'est aussi grasse, repousse l'eau.

plus grandes, les procédés de gravure utilisés comme moyen de reproduction, déjà au XIX^e siècle, perdent du sens et, sont remplacés par les processus photomécaniques qui deviennent de plus en plus efficaces et rapides, ainsi que de moins en moins onéreux. C'est donc avec l'apparition de la photographie et le développement de techniques graphiques plus efficaces qui en découlent, comme l'offset, que la gravure, finalement, s'est libérée de la fonction mimétique et reproductive.

En France sont marquants des eaux-forte de Charles Meryon (1821-1868) ; en Angleterre, celles de William Blake (1757-1827), une des personnalités les plus notables du romantisme anglais.

Selon Alice Jorge et Maria Gabriel, les premières lithographies d'artiste sont apparues à Londres, mais son expansion immédiate a eu lieu en France, où l'on remarque en particulière les estampes d'Eugène Delacroix et d'Honoré Daumier. En Espagne, Goya a réalisé une série de

lithographies sur le thème des corridas. A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la technique de la lithographie était couramment utilisée en France, comme par exemple dans les œuvres d'Edouard Manet, d'Edgar Degas, d'Odilon Redon, de Toulouse Lautrec, de Pierre Bonnard...

Affirmation de la gravure d'art

Selon Riva Castleman : « La vague de popularité de la gravure dans la dernière décennie du XIX^e siècle a établi des conditions qui ont encouragé la plupart des grands artistes du XX^e siècle à créer des gravures ». ¹²¹ Selon elle, quelques-unes des gravures les plus significatives du XX^e siècle illustrent des livres. La parution de livres illustrés devient un phénomène de plus en plus courant, surtout en France.

En Allemagne, la gravure d'art est mise en valeur par l'expressionnisme. La technique

¹²¹ Riva Castleman, *Prints of the Twentieth Century, A History*. New York, Thames and Hudson, 1988, p. 11.

simple et rudimentaire de la xylographie en bois de fil notamment, correspond aux valeurs recherchées par les artistes qui ont aussi utilisé les ressources expressives de la lithographie et de la gravure sur métal. Les gravures de Max Liberman (1847-1935) et de Max Klinger (1857-1920) sont notables. Max Klinger, avec une « œuvre à la fois romantique et d'un symbolisme étonnamment moderne », a influencé Giorgio de Chirico et Max Ernst. L'œuvre de Kathe Kolwitz (1867-1945) est aussi très remarquable. Elle est constituée d'images de thématique sociale avec « une grande vigueur et un sens esthétique ». Parmi les nombreux graveurs allemands, il faut encore citer Ernest Kirchner et Emil Nolde.¹²²

La première grande guerre mondiale a interrompu l'activité d'une grande partie d'artistes en Europe et a influencé les mouvements artistiques à venir. En France, des artistes russes comme Kandinsky sont repartis,

¹²² Alice Jorge et Maria Gabriel, *op. cit.*, p. 63.

et des artistes français sont partis au front. Avant la deuxième grande guerre mondiale un déplacement politique des artistes est déjà notable. En 1933 Hitler détermine la clôture de la Bauhaus, ce qui incite ses membres à l'exil. D'après Riva Castleman, l'exode a été plus important pendant la période d'occupation en France - des artistes juifs comme Marc Chagall et Jacques Lipchitz ont été obligés de fuir ; ils choisissent New York comme destination, à l'exemple de ce qu'ont fait Max Ernst, Fernand Léger, André Masson et André Breton. Peu d'artistes, comme Braque, Matisse et Picasso ont pu rester en France.¹²³

L'Atelier 17, l'atelier chalcographique de Stanley William Hayter déménage de Paris à New York, là-bas il attire toute une génération d'artistes, parmi lesquels Jackson Pollock.

La réalisation de gravures s'avère difficile en France à cause du manque de

¹²³ Riva Castleman, *Prints of the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 128.

matériaux et de personnel employé à cet effet. Selon Riva Castleman, dans *Prints of the Twentieth Century*, c'était après la deuxième guerre que, Braque, Picasso et Chagall ont utilisé les services de l'atelier lithographique de Mourlot, pour réaliser estampes dans cette technique déjà oubliée par les artistes. La situation économique a encouragé l'intérêt pour ces trois artistes et a ouvert un marché pour la gravure d'art. Entre-temps, pour leurs gravures, les artistes américains trouvaient un certain public restreint à l'étranger, car le public américain préférait investir dans d'œuvres européennes.

Le début des années 1960 quelques-uns des artistes américains ont été invités à réaliser lithographies dans des ateliers européens ce qui a entraîné le *boom* de la gravure des années 1960 aux Etats-Unis. Le public américain plus cultivé qui avait déjà sponsorisé lithographies et chalcographies de Chagall et Picasso, était maintenant prêt à soutenir leur propre marché d'art contemporain, s'y sont établis plusieurs importants ateliers de gravure.

Nouvelles attitudes

Les fondements des techniques de la gravure demeurent les mêmes tout au long de l'histoire. Néanmoins, la deuxième moitié du XX^e voit surgir de nouvelles attitudes envers ces moyens, l'emploi de matériaux les plus divers pour son exécution et différentes démarches aux fins de confection de matrices, de collages ou de découpages.

Pour citer un exemple, l'estampe Automobile Tire Print, de 42 cm x 6,7 mètres, faite en 1951 par Robert Rauschenberg (Américain, 1925). Pour réaliser cette image, Rauschenberg a travaillé avec John Cage. Ils ont disposé 20 feuilles de papier sous forme d'un long ruban sur le pavement de la rue Fulton, en Manhattan. Rauschenberg a encre une section de la chaussée et Cage a conduit une Ford, qu'il a menée en premier lieu sur l'encre, puis sur le papier.

Aux Etats-Unis, la demande en images de plus grands formats a rendu nécessaires la fabrication de presses plus grandes. Suivant cette tendance à l'agrandissement, l'artiste américain Leonard Baskin, a réussi à imprimer, dans les années 1950, les premières images dans les dimensions des peintures de l'époque. Il a utilisé, pour cela, de grands panneaux d'aggloméré de liège¹²⁴, imprimés en relief sur papier d'impression japonais – une récente découverte occidentale suivant l'occupation du Japon.

Au-delà des agglomérés de liège qui sont spécialement adéquats pour travailler avec des matrices de formats divers, d'autres matériaux de construction obtenus en mélangeant du bois râpé, et de la paille, aussi qu'un liant, et comprimées, sont utilisés comme matrices adaptées à l'impression en relief. De même, sont

¹²⁴ Couches de liège collées et pressées.

employés des matériaux à base de caoutchouc pour l'impression en relief.

Dans la gravure en creux, il est plus difficile d'identifier le matériel employé comme matrice. Pour l'impression chalcographique, il suffit d'avoir une matrice imperméable et suffisamment rigide pour être travaillée à la pointe sèche, par exemple. Il est possible d'utiliser des planches en plastique et plexiglas et des outils de xylographie ou fabriquer la matrice en collant des matériaux divers.

Jim Dine (Américain, 1935), dans l'image *The Jerusalem plant # 8* (103 x 77,4 cm, 1984), a mélangé la lithographie (faite avec une pierre lithographique et deux planches d'aluminium) et la gravure sur métal (avec une matrice gravée au moyen d'une pointe sèche et d'outils électriques).

Par rapport à la lithographie, au milieu du XX^e siècle, des artistes américains comme Jim Dine et Jasper Johns, entre autres, ont utilisé

des presses d'offset pour l'impression de leurs images lithographiques. Les rares et fragiles pierres lithographiques ont pu être remplacées par des planches d'aluminium ou de zinc convenablement préparées.

L'emploi de stencils est un des procédés d'impression les plus longs et anciens. En 1907, la méthode fut patentée avec l'utilisation de la soie, par Samuel Simon, sous le nom de *silkscreen*, littéralement: écran de soie ; ce nom ayant été associé à son emploi commercial. La soie naturelle n'a pas été le premier matériel employé pour la toile de sérigraphie (le premier a été l'organdi), et fut bientôt remplacé par des tissus synthétiques (comme le nylon et le polyester). En fait, chaque matériel a des caractéristiques différenciées plus ou moins adaptées à une fin déterminée. Les matériaux synthétiques se sont popularisés grâce à leur coût inférieur.

Aux Etats-Unis utilisé comme forme d'art, pendant les années 1930, il a été appelé

serigraphy pour différencier de la *silkscreen* commerciale. Selon Riva Castleman,¹²⁵ ce qui a le plus aidé le développement artistique de la sérigraphie a été le fait d'être spécialement indiqué pour l'exploration de couleurs claires et de configurations simples. Le processus, peu ou pas sophistiqué de la sérigraphie, est devenu une technique de grand raffinement dans les années 1950.

Riva Castleman a remarqué que les expériences d'impression sur d'autres matériaux ont été plurielles. Il en est ainsi de l'impression sur tissu, qui permettait que les œuvres soient exposées comme des peintures, et de l'impression sur plastique, remarquable par sa taille et sa durabilité. L'exploration de papiers adéquats a été continue et la fabrication de papiers a connu une expansion.

Entre les années 1960 et 1970, les nouvelles technologies permirent d'adapter les dimensions

¹²⁵ Riva Castleman, *Printed Art, A View of Two Decades*, New York, The Museum of Modern Art, 1980.

des images graphiques, aux dimensions de la peinture. Les changements de format ont été aussi radicaux que les changements de l'imaginaire. Les gravures ont été grandies et ont occupé la place des reproductions de peinture que les amateurs d'Art pouvaient suspendre sur leurs murs, assumant le statut d'expression créative fondamentale.

Les années 1960 et 1970

Selon Riva Castleman¹²⁶, pendant les années soixante, d'importants artistes ont travaillé intensément la gravure. Au début des années 1960 la lithographie a ressurgi aux Etats-Unis, tandis qu'au milieu de la même décennie, l'utilisation de la sérigraphie est devenue intensive, tant en Europe, tant aux Etats-Unis.

Les nouvelles technologies ont donné la possibilité d'augmenter les formats des images graphiques, les amenant aux formats de la

¹²⁶ Riva Castleman, *Printed Art, op. cit.*

peinture. A la fin des années 1960, après des travaux expérimentaux en eau-forte, les artistes se sont rapprochés des techniques chalcographiques, l'utilisation de l'aquatinte a entraîné un changement dans l'apparence des gravures.

La récurrence, l'utilisation primaire de la gravure, comme document ou comme moyen auxiliaire, est un important aspect des travaux produits dans les années 1970. Les images photographiques gravées ont été prédominantes durant cette période, étant imprimées à grande échelle par le biais de l'offset.

Les gravures du Pop art, Op art, Minimal et Conceptuel art, du Photo-réalisme et de l'art figuratif récent, sont fondamentales pour comprendre l'art de l'actualité.

« Après la deuxième guerre mondiale, peintres et sculpteurs européens et américains ont découvert que faire de la gravure était artistiquement justifiable, fréquemment rentable, et gratifiant pour l'énergie créative »¹²⁷.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 9.

La lithographie et la xylographie ont été les moyens préférés des artistes, le premier du fait de son besoin minime de connaissance technique et pour sa ressemblance au dessin, le deuxième par le fait qu'il refléchit la redécouverte de l'expressionnisme allemand et l'intérêt de sa technique directe et primitive.

Picasso et Chagall, qui ont pratiqué la gravure dans les années 1920 et 1930, sont revenus à la lithographie. Plusieurs jeunes peintres, arrivés après l'impact du surréalisme ont aussi réalisé des lithographies et ont éventuellement utilisé d'autres processus, plus complexes, pour faire connaître leurs œuvres.

En Europe, il restait toujours des maîtres lithographiques, des « pierres » et des équipements d'impression qui servaient d'appui aux peintres pour l'utilisation de ce moyen. Aux Etats-Unis l'impression en offset a remplacé la

lithographie ; et les experts étaient peu nombreux. La reprise de la lithographie à la fin des années 1950 s'est instituée comme moyen de valeur pour les artistes qui ont initié le *boom* de la gravure des années 1960 et 1970. L'influence de S. W. Hayter et des artistes surréalistes associés à son workshop chalcographique (l'Atelier 17) tant en Europe qu'aux Etats-Unis est remarquable.

Les années cinquante ont été la découverte, les années 1960 le développement explosif. Avec le Pop art la controverse au sujet des objets familiers et banals a été prise au sérieux et a influencé les plus importantes pratiques en gravure. Le pop art s'intéresse à la mise en évidence de la possibilité de reproduction au travers des moyens d'expression graphique.

L'introduction d'impressions dans la peinture et l'appropriation commerciale de matériel graphique en peinture, faites par Robert Rauschenberg, et Roy Lichtenstein, a été éclipsée par la prodigieuse utilisation de la sérigraphie par Andy Warhol dans toutes ces œuvres : peintures, sculptures et gravures éditées sur toile.

D'après Riva Castleman, pendant que des artistes utilisaient du matériel imprimé dans leurs collages cinquante années avant, le remplacement de la gravure (moyen multiplicateur) par la peinture (longuement acceptée comme moyen de création d'images uniques) les implications ont été limitrophes. Lorsqu'un artiste se sert d'une technologie d'impression pour reproduire une image qui n'était pas conçue par ce biais, il revit une situation ancienne de création. Quelques siècles auparavant, lorsqu'un artiste déléguait à ses auxiliaires des détails mineurs ou l'enregistrement de son image, il agissait en relation avec la société du travail corporatif. Lorsque sa sensibilité et son originalité ont été valorisées, cette attitude a changé (en conformité à l'époque). Les apprentis ont été remplacés par des étudiants indépendants, les

épreuves d'état des gravures ont été numérotées et signées de façon à montrer l'engagement direct de l'artiste dans chaque étape. L'imprimeur, dont le nom faisait, antérieurement, partie de la gravure éditée, est désormais anonyme. Cette valorisation de l'individuel, du manuel sur la machine, a été un peu fausse car, derrière chaque gravure importante de la fin du XIX^e siècle, un maître imprimeur et ses auxiliaires sont en place.

En Allemagne, la Bauhaus a visé à une collaboration entre le complexe industriel et les artistes. Les formes géométriques, exactes et indéfiniment répétées sont devenus objets (thèmes) d'art. Josef Albers (qui passa du statut premièrement d'élève à celui d'enseignant) a exercé une grande influence dans le domaine de la gravure dans les années 1960, réalisant des gravures des années 1930 jusqu'à sa mort en 1976.

Entre-temps, Andy Warhol a commencé sa carrière comme artiste publicitaire,

reconnaissant les avantages du système de collaboration. Définissant ses intérêts il en a déterminé certains facteurs dont celui que les gravures étaient nécessaires à son art. Ses images étaient répétées, Warhol ne s'intéressait pas à l'acte de manufacture des images, mais à leur conception (ses travaux pouvaient être exécutés par des assistants dûment instruits). Cette attitude caractéristique a différencié l'art des 1960 et des 1970 de la plupart de l'art produit dans le XX^e siècle.

Le préjugé contre la sérigraphie a existé même dans les années 1960. La sérigraphie commerciale a été développée aux Etats-Unis au début du XX^e siècle, tout d'abord dans la production d'étiquettes. Peut-être que ce qui a le plus séduit les artistes de l'après guerre a été son prix (processus peu onéreux et simples).

En 1950 d'excellentes reproductions de peintures ont été produites. Quelques artistes, comme Victor Vasarely, contrôlaient la réalisation de leurs travaux en sérigraphie, ce qui nous permet de définir ces images comme une part de son œuvre originale.

D'après Riva Castleman, vers 1950, Luitpold Domberger, en appréciant une exposition de sérigraphies, s'est immédiatement aperçu du potentiel de cette technique. Il a offert la méthode à un ami, le peintre Willi Baumeister, dont les formes colorées et lisses étaient facilement exécutées par le processus. « Domberger a développé la presque technique primitive et sûrement pas sophistiquée en une production raffinée, hautement mécanisée et exacte ». ¹²⁸

Plusieurs artistes de l'Op art ont été connus par les sérigraphies imprimées dans l'atelier de Domberger en Stuttgart (Albers, Vasarely, Mavigner...), qui est directement

¹²⁸ *Ibid.*, p. 12.

responsable compte tenu du grand nombre de gens qui ont trouvé plaisir dans les formes géométriques de couleur pure et se sont déplu ou étaient mal à l'aise en présence du Expressionnisme Abstrait ou des représentations Pop (le Nouveau Réalisme), les éditeurs ont commissionné ces artistes pour créer des gravures de leurs travaux.

La méthode pour créer des toiles dans les années 1960 est devenue chaque fois plus mécanique. La coupure manuelle du stencil était davantage exécutée par un spécialiste que par l'artiste lui-même (une étude initiale comme guide de travail a donc été demandée). En Angleterre, Christopher Prater, un pratiquant de la sérigraphie commerciale, a travaillé proche d'Eduardo Paolozzi, R. J. Kitaj et Richard Hamilton (artistes qui ont crée des images avec ressources exemplaires dans l'imaginaire de la sérigraphie).

La sérigraphie a eu une forte influence sur l'art bidimensionnel des années 1960,

spécialement sur le Pop art. Son utilisation commerciale et continue et son adaptation à l'imaginaire photographique l'ont fait devenir un incomparable instrument de la création post-picturale. En ce qui concerne l'imaginaire autographique, néanmoins, la sérigraphie a été moins bien réussie, car sauf pour les dernières images de Warhol, elle a été fortement associée à des éléments mécaniquement produits.

La redécouverte de la lithographie aux Etats-Unis a eu lieu même avant le *boom* de la sérigraphie et a influencé la manière dont l'art était gravé et imprimé tout au long des années 1960. Plus tard, de jeunes talents comme Rivers, Rauschenberg, Johns, Frankenthaler et Rosenquist ont été amenés à la lithographie.

Avec la propagation des ateliers graphiques (à partir de l'entraînement de l'atelier Tamarindo, dans les années 1960 et 1970) la production de lithographies a augmenté, autant que la demande commerciale pour ces images *modernes*. Une situation semblable a eu lieu en

France dix ans auparavant, lorsque les éditeurs ont incité des artistes reconnus à la pratique de la gravure. Tant aux EU qu'en France, dans ce contexte, ont été réalisées les images lithographiques les plus importantes du XX^e siècle.

La gravure sur métal était le moyen le moins séducteur pour les peintres américains des années 1960, tant par le non savoir technique, que par la question conceptuelle (couleurs). En Europe, notamment en Angleterre, Italie et France la gravure sur métal n'était pas si négativement mythifié. Elle a été travaillée par Fontana, Soulages, Hockney, Picasso, Miró...

A la fin des années 1960 et 1970 la photogravure a été utilisée par Richard Hamilton, Jasper Johns et les artistes du Pop art. En utilisant l'aquatinte de façon uniforme, il était possible d'obtenir des couleurs brillantes et du gris velouté, produisant les surfaces translucides caractéristiques de la technique et différentes des plans en aplats de

la sérigraphie et de la surface lisse obtenue avec la lithographie. Robert Motherwell a été le premier à explorer ces aspects dans son œuvre. Il était difficile d'acquérir une surface régulière avec l'aquatinte, mais les artistes minimalistes ont réussi sans la suggestion du casuel (le hasard - typique au processus), en développant grâce à une équipe d'appui, un patron de précision qui n'a pas été propre à la gravure pendant des décennies.

Lorsque Miró et Tàpies réalisaient des gravures pleines de couleur avec de forts passages en relief, d'autres, comme Jim Dine, travaillaient avec de grandes planches (morceaux) de cuivre en préservant et en incorporant les imperfections dans de denses compositions.

Plus tard, des artistes comme Johns et Dine ont travaillé simultanément des processus traditionnels d'aquatinte et photogravure. Seule la gravure sur métal a eu de nouveaux adeptes.

En ce qui concerne la gravure en relief, Picasso se distingue. Aux environs des années 1950, il a popularisé la gravure sur linoléum¹²⁹, une matrice molle et beaucoup plus facile à graver avec les outils de la gravure sur bois, dans un processus semblable à celui de la xylographie, avec des possibilités plus riches d'impression, et la possibilité de se servir d'une presse à cylindre¹³⁰. Picasso a produit, grâce à cette technique, des images en couleurs assez brillantes. Une alternative usuelle était l'impression en relief de formes découpées en agglomérés.

Les changements de format ont été aussi radicaux que les changements dans l'imaginaire. Les gravures ont grandi et ont pris la place de reproductions de peinture, sur les murs des amateurs d'Arts, assumant un statut d'expression

¹²⁹ Revêtement imperméable fait de toile de jute enduite d'un mélange de poudre de liège, d'huile de lin, de gomme et de résine, selon Le Petit Robert.

¹³⁰ Presse taille-douce - propre à l'impression des gravures en creux.

créative fondamentale. Là, où, l'image ne pouvait pas être imprimée à grand échelle, une série d'images identiques était accrochée de façon à constituer une ample installation (*Les Fleurs*, de Warhol et la première litho de Ellsworth Kelly, ont été exposées ainsi). Jusqu'à ce qu'ils aient presses et papiers de grands formats, les artistes avaient besoin d'imprimer sur plusieurs morceaux de papier, pour obtenir une grande image.

Plurielles ont été les expériences d'impression sur d'autres matériels, comme le tissu, qui permettait que les travaux soient exposés à la façon des peintures, et comme le plastique (pvc), assez utilisé pour la sérigraphie, grâce à sa taille et de sa durabilité. La recherche de papiers adaptés à l'impression a été continue et la fabrication de papiers s'est étendue.

Plus récemment, des processus photomécaniques d'impression avec encre et presse (l'encre a un contact direct avec le

papier) aussi bien que des processus de reproduction, activés par la lumière (photocopie, héliographie, etc.) ont été utilisés par des artistes pour la multiplication des images. L'ouverture d'esprit à l'encontre de ces processus était déjà apparente dans le travail de Robert Rauschenberg en 1951.

A part les spécialistes en gravure, les artistes ont habituellement débuté la production de gravures lorsqu'ils commencèrent à sentir une certaine maestria dans les questions posées dans leurs travaux conçus comme uniques. Dans la période abordée les artistes, étaient surtout des peintres, et en général ils n'ont pas produit de gravures avant l'âge de 35 ans. En 1962, plusieurs jeunes artistes ont commencé à imprimer sur toile, avec des styles développés dans les années 1950 se sont introduits dans le domaine de la lithographie. Au même moment, des exemples de gravures géométriques et abstraites pleines de couleur ont commencé à apparaître. Les artistes ont incorporé la gravure dans le

rythme total de leurs activités créatives. Faire de la gravure est devenue une composante majeure de l'expression artistique des années 1960 et 1970. En effet, les artistes pouvaient utiliser plusieurs moyens et trouver des solutions à leurs problèmes de forme, couleur, signification. Il en était de même pour tous éléments qui leurs étaient propres.¹³¹

Une grande partie de l'art de cette période est indivisible de la gravure. Si la sérialité a été le motif de base pour le graveur à sortir de la première carte de jeu imprimée en xylogravure au XV^e siècle, images qui normalement étaient vues séparément (en albums, boîtes, murs...), les images sérielles des années 1960 de Johns, Warhol, Indiana, entre autres, ont présenté un nouveau point de vue.

De nos jours, si l'estampe n'est pas très remarquée dans les manifestations contemporaines

¹³¹ Riva Castleman, *Printed Art, op. cit.*, p. 21.

d'art, le geste archaïque de l'empreinte l'est toujours. Ceci a été prouvé par des expositions comme *L'empreinte* entre autres. L'artiste canadienne Nicole Malenfant a ainsi témoigné :

« Nous sommes à l'aube du XXI^{ème} siècle et je fais de la gravure. J'ai opté pour une persistance des techniques traditionnelles parce que l'art permet de réactualiser le potentiel inépuisable de ces métiers. Rien ne m'intéresse plus, cependant, que de suivre tous les développements esthétiques provoqués par les nouveaux outils technologiques. Mais les tracés qu'inscrit la main resteront toujours pour moi comme une source tangible de la présence et de la conscience humaine.¹³² »

3.2. Des reprises et des transformations

Si la fin des années 1960 a marqué une période fertile, notamment pour les avant-gardistes en Europe et aux Etats-Unis, à la fin

¹³² Nicole Malenfant, in : *Engramme*, 25 ans d'estampe à Québec, Québec, Le Sabord, 1999, p. 118.

des années 1970. D'après l'analyse de Jean Clair dans le texte *Retour au réalisme*, un certain recul est observé, tant au niveau des artistes, qu'à celui des institutions de soutien ; puis, un retour « à l'observation du réel » ainsi qu'« à la pratique d'un métier classique ».

Le Pop Art et l'Hyperréalisme avaient déjà présenté, dès les années 1960, une possibilité d'art figuratif avec une claire prédilection pour les procédés photomécaniques de reproduction. Il était alors hors de question de réaliser un dessin d'après nature.

D'après Jean Clair :

« On peut dire, en effet, que le dessin "pop" ou hyperréaliste est, à la différence du dessin naturaliste, une variation formaliste, non sur la réalité d'un objet, tel que l'œil l'appréhende, de façon qu'elle apparaît médiatisée par l'affiche, la publicité, les magazines de mode ou la photographie en général: *dessin au second degré, image d'image* [...]. Ce qu'il

"représentait" était moins un objet que l'idée d'un objet. Ce qu'il épuisait dans le procédé sériel propre au pop comme au photoréalisme¹³³, c'était moins les apparences d'un réel donné que les virtualités d'une imagerie. De même, une peinture hyperréaliste, à se passer du dessin sur nature, n'était souvent que la copie académique, la plus fidèle possible et effectuée selon les techniques graphiques de la publicité, de la masse d'informations procurées par un appareillage photographique: informations livrées sans discrimination, toutes situées sur le même plan, toutes également importantes ou également mineures, qu'il s'agisse du regard dans un visage ou du reflet sur une carrosserie de voiture, toutes neutralisées, comme analysées et fournies par un mécanisme extra-humain et, en cela, ni plus ni moins abstraites, dans l'aveuglement de leur imagerie, qu'une peinture monochrome ou qu'une œuvre "minimale".¹³⁴

Malgré leur tendance à l'« abstraction », ces courants revendiquaient le caractère de

¹³³ Connue en Europe sous le nom d'hyperréalisme.

¹³⁴ Jean Clair, Réalisme (Retour au), *Encyclopædia Universalis* France S.A., *op. cit.*

"réalistes" et ont amené quelques peintres à s'interroger « sur la nature du procès réaliste et sur le statut de l'image figurative ». Jim Dine, un *héritier* de Duchamp, « enfant terrible du pop américain des années 1960 », au début des années 1970 est revenu au dessin sur nature et à l'observation de l'art du passé.

En Angleterre Ronald Kitaj (américain établi en Angleterre) et David Hockney présentent des démarches semblables à Jim Dine. En 1976 Kitaj organise l'exposition *The Human Clay*. « Dans la préface, qui sonne comme un manifeste, il écrit : "N'écoutez pas les imbéciles qui disent que peindre des gens n'est plus d'aucune importance, ou bien encore que la peinture est morte. Il reste beaucoup à faire" ». ¹³⁵

En Espagne une reprise d'une « tradition réaliste » devient évidente, surtout en Castille.

« Alors que partout, en Europe et aux États-Unis, il semble que l'emprise des

¹³⁵ Ronald Kitaj, cité par Jean Clair, *op. cit.*

courants abstraits ou bien de courants intellectualistes comme l'Art conceptuel, où la théorie prime sur la pratique, ait entraîné la décadence de l'enseignement de l'art et la perte de tout métier, à Madrid au contraire, une situation paradoxale a voulu que, favorisé par un régime politique réactionnaire, un enseignement de l'art se soit maintenu sous ses formes les plus traditionnelles, qui ait à son tour entraîné la renaissance d'une peinture réaliste fortement engagée dans la dénonciation sociale de ce même régime. »¹³⁶

En Allemagne on observe un phénomène identique à celui observé en Espagne. A Berlin en 1972 est né le mouvement *Prinzip Realismus*, qui vise la dénonciation sociale. En 1978 une exposition au Kunstverein et au Kunsthaus de Hambourg « a révélé que, curieusement, les jeunes artistes de Berlin-Est manifestaient le même retour aux principes formels et idéologiques du réalisme germanique des années 1920¹³⁷, en particulier à l'art d'Otto Dix. »

¹³⁶ Jean Clair, *op. cit.*

¹³⁷ La Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*).

L'œuvre de Klaus Fussmann qui travaille aussi à Berlin (né en 1938), est également remarquable. Elle ne présente pas d'engagement idéologique mais est également « significatif de ce retour à un réalisme national ». Ses images, dont

« les thèmes, toujours les mêmes, le mur d'un atelier, les variations de la lumière à travers une fenêtre, une nature morte, un ciel traité en triptyque sont d'une qualité contemplative et d'un sentiment de solitude qui témoignent d'une sorte de renaissance d'un néo-romantisme qui s'exprime également dans la littérature (Peter Schneider) et dans le cinéma allemands (Wim Wenders). En tout cas, la peinture de Fussmann et celle du Prinzip Realismus se rejoignent en ceci que le réalisme est chez elles un moyen de réagir contre l'américanisation que l'art allemand avait subie dans les années 1960, notamment à travers l'action de la *Documenta* ou celle de musées pilotes comme le Wallraf-Richartz, et contre l'internationalisme des courants de l'avant-garde, de même qu'un moyen de revenir à un art ancré dans des traditions purement nationales. »¹³⁸

¹³⁸ Jean Clair, *op. cit.*

A la Biennale de Venise en 1978, le pavillon italien « découvrait le talent de Piero Guccione et révélait Attilio Forgioli ». Guccione est un des artistes « qui, en réaction contre l'intellectualisme glacé de l'avant-garde milanaise et internationale, est revenu à une peinture de pure sensibilité rétinienne et douée d'un puissant sentiment plastique, sur laquelle règnent le silence et l'immobilité ». Dans ses paysages

« la présence d'une voiture automobile [...] donne [...] une certaine contemporanéité à la scène: il s'agit bien ici, à travers un métier et une sensibilité classiques, de faire de la laideur des objets industriels une chose précieuse comme Morandi jadis de ses pauvres bouteilles. »¹³⁹

La France, apparemment, a une volonté de réagir à la « suprématie de l'abstraction de l'école de Paris dans les années 1950 » et une grandissante influence de Giacometti et Balthus est observé.

¹³⁹ *Ibid.*

Parmi les héritiers de Giacometti on peut citer Raymond Mason et Sam Szafran. Ce dernier,

« reprend de Giacometti l'obsession du trait fouillant un réel impossible et la hantise du lieu clos de l'atelier. Usant d'une technique tombée en désuétude depuis le début du XIX^e siècle, le pastel, il lui redonne une vigueur et une "charge"». ¹⁴⁰

Szafran a trouvé dans une réalité quotidienne, « les sources d'un réalisme urbain quasi fantastique »¹⁴¹, d'après Jean Clair. Curieusement, sa démarche n'est pas loin de celle de son ami Raymond Rousset, ce qui fait de celui-ci, dit "réaliste" plutôt un « héritier fantasque du grotesque, du baroque et du romantisme noir. »¹⁴²

Au sud de l'équateur

Au Brésil, comme dans les contextes américain et européen, la reprise de systèmes

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Jean Clair, Sam Szafran, Editions Skira, Genève, 1996.

¹⁴² Michel Le Bris, *op. cit.*, p. 15.

traditionnels de représentation est notable dans les dernières décennies. Les moyens et supports traditionnels de l'art ont pris de l'importance grâce à la configuration d'images qui présentent des nouvelles visions.

Tadeu Chiarelli confirme la tendance à l'utilisation de moyens confirmés en analysant ce qu'a produit la génération d'artistes brésiliens à partir du début des années 1980. L'auteur remarque que ces artistes se servent communément de ces moyens sans, néanmoins, questionner les valeurs traditionnelles de l'art, ni reconnaître la « reconquête des supports traditionnels », obtenue avec peine par la génération précédente.¹⁴³

Nombreux sont les exemples d'utilisation contemporaine de genres et techniques traditionnels dans l'œuvre d'artistes brésiliens. Iberê Camargo, un artiste reconnu

¹⁴³ Tadeu Chiarelli, Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea, *Imagens de segunda geração*, S. P., MAC/USP, 1987.

pendant longtemps pour son travail abstrait est un des artistes qui, au long des années 1980, s'est de plus en plus tourné vers le figuratif.

Parmi les jeunes artistes, s'est possible citer Flávia Ribeiro, primée dans la 20^{ème} Biennale de São Paulo, en 1989, qui a non seulement utilisé la technique de l'encaustique, créant des images dont les formes sont absolument distinctes des créations de la tradition occidentale, obtenues par la même technique. Si les mêmes moyens ont été utilisés, le contexte et les intentions sont différents.

Est observé donc, d'un côté, le retour aux métiers classiques ; et, d'un autre, l'intérêt porté au *réalisme*. Mais cet intérêt-là, en plus d'évoquer l'observation du réel et d'œuvres du passé, apporte une sorte d'apologie à l'image médiatisée. Néanmoins l'image en deuxième degré, l'image de l'image, qui est mise en évidence dans la post-modernité, n'est pas non plus un phénomène récent.

Images de deuxième génération

En fait, au travers d'études iconographiques, l'utilisation d'images préexistantes dans des représentations occidentales, se situe dans des époques assez lointaines. Même sans approfondir le sujet, quelques exemples sont évidents, Erwin Panofsky, en commentant la relation entre l'œuvre de Albrecht Dürer et l'antiquité classique, cite plusieurs des sources des œuvres de l'artiste¹⁴⁴.

D'après Rosalind Krauss, Roland Barthes définit le « réaliste non comme celui qui copierait d'après nature mais comme "pasticheur", comme quelqu'un qui ferait des copies de copies :

"Dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code. Ainsi, le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...] par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie." »¹⁴⁵

¹⁴⁴ Erwin Panofsky, *Significado nas artes visuais*, S. P., Perspectiva, 1976.

¹⁴⁵ Roland Barthes (Le modèle de la peinture, *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. Points, 1970, p. 61), cité par Rosalind

Ana Mae Barbosa donne des indications sur les concepts de la citation et de la relecture, qui, si chers à la post-modernité, ne sont pourtant pas des nouveautés dans l'histoire de l'art. Elle distingue les procédures d'« appropriation », de « re-élaboration » et de « citation ». Pendant la première, utilisée au moins depuis la Renaissance, l'emprunt est camouflé, dans les deux dernières il est mis en évidence.

Selon Barbosa, lorsque Picasso a recréé les images de son admiration, il a été assez critiqué. Dans le Pop Art la réutilisation d'images a pris de la valeur. L'image médiatisée ainsi que celle d'autres artistes a été utilisée, sans dissimulation, reproduisant la reproductibilité, avec un caractère ironique et d'éloignement. L'usage d'images préexistantes est devenu de plus en plus courant :

Krauss, L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste, *op. cit.*, p. 148.

« Aujourd'hui, l'appréciateur d'art doit nécessairement avoir une culture historique ; il doit avoir emmagasiné une large iconographie, qui est la bibliographie du regard, pour pouvoir décoder les travaux de la plupart des artistes contemporains. »¹⁴⁶

Tant la citation, que la relecture, sont des textes qui citent d'autres textes, constituent des exemples d'intertextualité. Eduardo Peñuela, commentant l'intertextualité, associe les mots « traduction » et « trahison » et fait une correspondance entre le mécanisme inconscient des rêves et la re-élaboration de textes. La traduction trahirait le référentiel dans le sens de révélation de nouvelles significations. Pour l'auteur « le travail transgresseur réalisé par les forces du désir peut provoquer déformations expressives. » ¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ana Mae Barbosa, Texte de présentation, *Imagens de segunda geração*, S.P., MAC/USP, 1987, p. 4.

¹⁴⁷ Eduardo Peñuela, *Leitura da Intertextualidade em Obras de Arte*, Conférence, Séminaire Arte na Escola: A função da Imagem, Porto Alegre, UFRGS, août, 1990, polycopié, p. 14.

Peñuela a utilisé comme exemple, une des interprétations des *Jeunes-filles* de Velásquez, par Picasso, où l'image de María Augustina Sarmiento, qui, dans la peinture de Velásquez paraît offrir de l'eau à l'infante Margarita, devient une

« figure de gestes déplacés, image à copier les cadences ondulatoires d'un visage qui presque se décompose ou se réfléchit, déformé, sur la surface tremblante d'eau: c'est comme si la main de Picasso, incitée par une impulsion lointaine, versait le contenu de la jarre pour étaler son mystère aqueux sur la face hantée d'une dame fidèle. »¹⁴⁸

Tadeu Chiarelli a considéré la citation comme étant une des caractéristiques les plus remarquables de la production artistique

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

récente : « Une parcelle considérable des artistes actuels [...] entreprend un voyage par l'univers d'images produites par l'humanité à travers l'histoire ». ¹⁴⁹

Contrairement aux valeurs du neuf et de l'original, cette production présente

« la nécessité de maintenir un regard rétrospectif, produisant des œuvres dont valeur n'est pas dans la nouveauté absolue des formes - qui a caractérisé principalement les avant-gardes historiques - mais dans l'élaboration d'autres systèmes visuels significatifs, créés à partir de la conjugaison d'images et procédures linguistiques préexistantes (et plusieurs fois conflictuelles) ». ¹⁵⁰

Dans le cas du Brésil, Chiarelli cite l'utilisation « d'images d'extraction populaire et/ou de l'histoire brésilienne » par les artistes des années 1960. Il pointe, dans les années 1970 un « retour au musée », comparable à ce qui est arrivé en Europe ; et situe, à la fin

¹⁴⁹ Tadeu Chiarelli, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵⁰ *Ibid.*

des années 1970, une nouvelle relation avec la « banque de données ». ¹⁵¹

La génération d'artistes nés durant l'après guerre utilise les moyens de communication de masse depuis le berceau, recevant « sans aucune sorte de résistance préconçue, un univers d'informations fragmentées, plein d'images des plus diverses origines, toutes homogénéisées dans leurs différences. » ¹⁵²

Les estampes réalisées pendant le programme de Doctorat ne s'insèrent pas dans les concepts de citation ou ré-élaboration, tels qu'ils ont été exposés ici, mais présentent, au-delà de l'intérêt pour le *réalisme*, un processus de travail d'affinité avec le processus de relecture. Elles possèdent des caractéristiques spécifiques et utilisent des moyens et des supports traditionnels dans des contextes peu semblables à ceux de leurs origines.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 7-9

¹⁵² *Ibid.*

L'œuvre de Carlos Martins

Au début des années 1980, j'ai eu la chance d'être élève de Carlos Martins pour un cours de gravure, ce contact m'a poussé à m'interroger et me repositionner par rapport à ce moyen d'expression.

Son œuvre est un exemple des phénomènes de reprise et de transformation, tout en étant une des œuvres les plus expressives du panorama brésilien ; ceci lui a permis de remporter le prix de Meilleur Graveur de 1982, attribué par l'Association de Critiques d'Art de São Paulo.

Avec une formation d'architecte Carlos Martins est parti en Angleterre en 1973, pour des études de 3^{ème} cycle. Déjà aquarelliste, il est retourné au Brésil en tant que graveur après cinq années d'études.

Bien que séduisant, le travail de Carlos Martins, ne se révèle pas à un œil inattentif. Faire une observation soigneuse est

indispensable à l'exacte perception de son œuvre. En cette dernière, il existe une évidente relation à l'histoire ce qui, selon Teixeira Coelho¹⁵³, est un des grands traits de l'après modernité. Cette relation se reconnaît dans le sauvetage et la re-formulation, l'iconographie de l'Histoire de l'Art qui apparaît fréquemment sous la forme de relectures et citations, et/ou par l'utilisation des techniques classiques dans de nouvelles significations.

Ces gravures, généralement organisées en séries, sont gérées à partir de différentes motivations. Le voyage au Portugal a été suivi par la sortie de l'album *Journey to Portugal*, tout comme la série des *Cantos* a été la conséquence du voyage de l'artiste en Italie. Des procédés exploités anciennement, ont été éventuellement récupérés, comme celui de mettre de l'aquarelle sur l'image imprimée, graver en taille-douce ou à la manière noire.

¹⁵³ Teixeira Coelho, *Moderno Pós-Moderno*, P. A., L&PM, 1986.

Dans *Cantos*, réalisés entre 1976 et 1981, on rencontre diverses références à l'iconographie de la Renaissance ; c'est un hommage à la propre Histoire de la Gravure, en termes techniques et relatifs à l'image. Son espace est perspectif, l'illumination diffuse. Il utilise le petit format et les couleurs propres à la renaissance, avec ajouts de bleu. Sa thématique variée inclut des paysages insolites, de scènes internes, de figures humaines, de solides géométriques, ou autres.

Dans la série *Jardim Botânico*, de 1980, Martins traite les petits détails de la nature avec de grands artifices dans les lumières des plantes et les reflets de l'eau. Il en est résulté ce commentaire de Fayga Ostrower sur sa gravure, « c'est comme un lagon d'eau limpide, tranquille et transparente et, pour cela même, profondément mystérieux. »¹⁵⁴

¹⁵⁴ Fayga Ostrower cité par Frederico Morais, Nítido, preciso, especular, in: Frederico Morais et Wilson Coutinho, *Carlos Martins*, S.P./ P.A./ R.J., Galeria Luiza Strina, Cambona Centro de Arte, Artespaço Escritório de Arte, 1985.

Dans un nombre significatif de ses œuvres, on perçoit une tendance rationaliste dans le format et la composition de ses gravures. Celle-ci contraste avec la plus grande partie des graveurs brésiliens, de propension expressionniste. Ses couleurs sont sobres et les contrastes bien explorés, ses noirs velouteux.

Sa formation en architecture se devine par la représentation de l'espace architectonique, dans les vues internes et externes, ou en fragments intégrés à ses silencieux paysages ; occasionnellement les scènes internes établissent des dialogues avec l'extérieur.

Le traitement raffiné du clair-obscur de la plupart des représentations est associé aux espaces construits desquels l'individu est absent, laissant parfois entrevoir un fauteuil vide, comme dans la gravure *Interior com Armário* (planche 70). Ces aspects conduisent à une sensation de quiétude.

En 1984, l'espace perspectif caractéristique de ses travaux antérieurs disparaît. Il réalise une série de gravures ovales, de configuration fragmentée dont la référence technique est le *niello* florentin (la gravure est traitée comme un bijou). La même matrice a donné naissance à de nombreuses preuves uniques : sur les impressions de couleurs différentes ou à sec¹⁵⁵, Carlos Martins réalisait de temps en temps une aquarelle. La petite dimension oblige à regarder l'image de près, ce qu'incite à percevoir les matières, des valeurs subtiles quelquefois imperceptibles dans les grands formats.

La série *O Guarany*, de 1985, où l'espace redevient perspectif, traite de la ré-élaboration d'un théâtre des ombres. La vignette de marque de la scène reçoit un traitement subtil gris foncé et noir ; les figures sont mobiles et peuvent être superposées différemment, plusieurs fonds photographiques sont alternés et souffrent de l'interférence du

¹⁵⁵ Impression sans encre (gaufrage, timbrage).

monotype, comme dans la gravure *Sento uma Forza Indonita* (planche 71). Parallèlement à cette série de gravures, Martins a monté des caisses de lumière avec l'utilisation du même principe : des lames d'acétate ont été imprimées en sérigraphie, avec les différents éléments, et disposées de manière à composer les différentes scènes, à travers l'altération de personnages et de toiles de fond.

Il est bien clair que la gravure l'intéresse en tant que moyen d'expression par des singularités et des spécificités que vont en amont de la possibilité de multiplication d'une image. La tendance de création d'images uniques en estampe prend de l'importance, ainsi que le fait d'utiliser des techniques mélangées comme le *china collée*, monotypes et interférences à l'aquarelle, comme on peut en trouver dans l'œuvre d'Evandro Carlos Jardim et de Sérgio Fingermann, entre autres remarquables artistes brésiliens contemporains.

Par sa posture et sa poétique, Martins est un artiste de son temps, impliqué effectivement dans les questions de contemporanéité. Il reprend et ré-élabore l'iconographie et les techniques glanées de l'histoire de l'art, avec un regard neuf et des propos nouveaux.

Dans ces démarches je retrouve des référentiels formels, techniques et thématiques pour mon travail plastique personnel. Si dans mes estampes je ne fais pas référence de façon plus directe à l'histoire d'art, je re-élabore des images pré-existantes par le biais des systèmes et des techniques classiques de représentation dans des nouveaux contextes, mélangeant d'anciens savoirs à de nouvelles intentions.

3.3. De la photographie comme source

Dans ces gravures, qui sont des re-élaborations de registres photographiques, j'ai utilisé des cadrages à l'instar de ceux souvent trouvés dans des photos, en générant ainsi des représentations d'espaces fictifs qui gardent une certaine affinité avec les représentations perspectives des photographies.

Les images photographiques se sont avérées être un déclencheur positif de la création, un point de départ pour le processus d'élaboration des images. Pour moi, elles se sont constituées en éléments ludiques parce qu'elles étaient, souvent, des registres d'expériences personnelles. La possibilité de fixer l'image d'un instant fuyant à partir d'un appareil photographique est fascinante. L'image retenue a le pouvoir d'évoquer le moment, d'activer la mémoire et le fantasme qui sont des données importantes lors de l'élaboration de ces travaux.

Les cadrages de ces images ont, de cette façon, été inspirés par la photographie. C'est

un expédient plastique qui est devenu courant après l'avènement de la photographie : disposition apparemment fortuite des éléments de l'image, délibérément sectionnés, qui sont en dehors de la composition et suggèrent une coupure dans un espace supposé continu.

Selon Giulio Carlo Argan, la photographie a permis une grande augmentation du patrimoine d'images et a permis aussi de

« voir un grand nombre de choses qui échappent non simplement à la perception, mais aussi à l'attention visuelle.

[...] La photographie rend visibles de nombreuses choses que l'œil humain, plus lent et moins précis, ne peut capter ; les incorporant au visible, toutes ces choses (par exemple, le mouvement des jambes d'une danseuse ou des pattes d'un cheval au galop), [...] deviennent une partie de l'expérience visuelle ».¹⁵⁶

¹⁵⁶ Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, S. P., Companhia das Letras, 1992, p. 79-80 et p. 81. (traduction M.S.)

Annateresa Fabris renforce cette idée quand elle déclare que la photographie a instauré « une nouvelle perception de la nature dans ces aspects changeants et fuyants. » Son caractère d'instantané a apporté à l'art, au XIX^e siècle, l'immédiat, la fragmentation et la spontanéité¹⁵⁷.

Ce nouveau regard a graduellement amené les artistes à l'exploration de moyens plastiques identifiés dans le langage photographique : la coupure de l'image (captation de l'instant, le hasard, la fragmentation), le registre du mouvement, la netteté dans tout le champ de vision, la distorsion perspective des grands plans, l'éclairage élaboré (haut contraste, utilisation de filtres), entre autres.

¹⁵⁷ Annateresa Fabris, A Fotografia e o Sistema das Artes, in: Annateresa Fabris (org.), *Fotografia*, Usos e funções no século XIX, S.P., EDUSP, 1991, p. 183. (traduction M.S.)

La reprise des cadrages spatiaux spécifiques à la photographie dans d'autres productions plastiques, se fait à partir du XIX^e siècle. La coupure contient l'idée de continuation, selon Philippe Dubois, à la différence de l'espace pictural traditionnel, qui est *construit* dans un espace *vide*, l'espace photographique est propre à la soustraction et à la sélection dans un espace rempli, infini¹⁵⁸. Etant toujours partiel, cet espace implique un *reste*, ou résidu, hors du visible dans la photo ; ce résidu a une présence virtuelle dans l'image.

Plusieurs recours plastiques sont devenus ordinaires depuis l'avènement de la photographie. Argan remarque la large utilisation du *matériel* d'images photographiques par les impressionnistes, tels que Degas et Toulouse Lautrec. Selon Otto Stelzer, Degas, passionné avoué de la photographie, a été un des

¹⁵⁸ Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

artistes qui ont obtenu des transformations créatives les plus réussies. Toutefois, avant et après lui, de nombreux artistes ont tiré profit de la photographie, comme Ingres (qui ne rendait pas le fait public), Cézanne, Henri Rousseau et Picasso.

Fabris évoque Degas comme un artiste qui, franchement, a utilisé les recours plastiques de la photographie : disposition ordinaire, « compositions décentralisées [...] contours synthétiques, coupures osées, angles obliques », aussi bien que « la déformation du premier plan. » Dans des images comme celles de la série *Danseuses*, Degas démontre avoir connaissance des images séquentielles de E. J. James Muybridge¹⁵⁹. Ultérieurement, les futuristes italiens, comme Giacomo Balla, semblent avoir employé des essais photographiques pour exprimer la dynamique du mouvement et de la vitesse dans leurs représentations.

¹⁵⁹ Annateresa Fabris, *op. cit.*, p. 194 et 196.

Au moins depuis un demi-siècle, des sources photographiques sont employées dans la création plastique de façon plus ou moins directe, plus ou moins évidente. Sam Szafran, par exemple, les utilise. Il tient à ses collections de Polaroid, il photographie ses sujets « au fil des saisons, à toutes les heures du jour et de la nuit, depuis les angles les plus excentrés et les perspectives les plus inattendues, comme saisis par l'œil d'une araignée au bout de son fil ». Ces sources graphiques lui servent de base, « ils sont, pour moi, autant de points de repère pour pénétrer l'espace et l'interpréter à ma guise. »¹⁶⁰

Etant déjà depuis longtemps assimilés, les recours au langage photographique deviennent courants. Et, de nos jours, nous sommes si bombardés d'images qu'il est parfois difficile de se rendre compte des origines des formes de

¹⁶⁰ Sam Szafran, *Le banditisme ou la peinture...*, Entretien de Sam Szafran avec Daniel Marchesseau, *Sam Szafran, op. cit.*, p. 24.

représentation dont on se sert. Edmond Couchot précise qu'était décisif le moment

« où apparaissent, dans les techniques figuratives, des automatismes particulièrement complexes - ceux de la photographie - qui, tout en s'inscrivant à la suite des automatismes géométriques et optiques de la perspective, allaient ouvrir une ère nouvelle dans l'image. »¹⁶¹

Au-delà des recours expressifs et du pouvoir d'évocation de la photographie, un des aspects qui me poussent vers cette dernière comme source de création pour mes estampes, est la facilité et la précision avec lesquelles elle enregistre et définit les lignes de la perspective. Dans la réalisation de ces images, les structures perspectives présentes dans les photographies ont été partiellement reprises. L'acte de chercher ce registre dans l'image photographique n'est pas original car historiquement l'espace photographique et l'espace perspectif sont étroitement liés.

¹⁶¹ Edmond Couchot, *op. cit.*, p. 10.

L'*aventure de l'automatisation* de la représentation commence un peu avant le *voile* d'Alberti - le dispositif créé par Leon Battista Alberti, une grille sur un voile fin, *l'intersecteur*, qui se présentait comme un outil simple pour faciliter la tâche du peintre dans le but de saisir « - "mesure" - avec précision les contours »¹⁶² des objets à représenter sur la surface du tableau. En 1435, Alberti décrit « une méthode analytique et constructive originale : la perspective à projection centrale. »¹⁶³

Ce système de représentation, d'après Icleia Cattani, marque une nouvelle vue du monde et de l'art, « basée dans le principe de la réalité, que s'organise en fait à partir de structures formelles [...] abstraites ». La perspective linéaire a représenté en fait un « système de formes aussi artificiel [...] que ceux qui l'ont précédée ». Etablie comme

¹⁶² *Ibid.*, p. 22 et 23.

¹⁶³ Alberti, *De la peinture, De pictura*, traduction de Jean-Louis Schefer, Macula Dédale, 1992, cité par Edmond Couchot, *op. cit.*, p. 21 et 22.

doctrine elle s'est avancée jusqu'à notre siècle
« comme canon culturel, à être suivi ou nié ».¹⁶⁴

Selon Edmond Couchot :

« La perspective apporte deux changements fondamentaux dans la manière de figurer le monde sur une surface bidimensionnelle. Le premier concerne le système de projection. Bien que l'image reste toujours la projection sur un plan d'une réalité qui s'étend dans les trois dimensions, cette projection est dorénavant impérativement soumise à un *centre organisateur* rigoureusement défini et qui se confond avec l'œil. Le second est l'introduction d'un certain *automatisme*, sans commune mesure avec les procédés antérieurs, libérant encore partiellement mais considérablement l'œil et la main du peintre. »¹⁶⁵

¹⁶⁴ Icleia Cattani, O princípio de realidade na pintura do Renascimento - A questão da perspectiva, *Porto Arte*, P. A., (1): 31-7, 1990, p. 32 et 36.

¹⁶⁵ Edmond Couchot, *op. cit.*, p. 22.

Pendant ce parcours, comme le signale Arlindo Machado¹⁶⁶, parmi les nombreux appareils développés dans le but de faciliter l'obtention d'images en perspective, la *caméra obscure* s'est présenté, à la Renaissance, comme le moyen plus efficace.

Hubert Damisch rappelle que l'aventure de la photographie a débuté par la tentative de retenir, de fixer les images obtenues par la *caméra obscure*. L'enregistrement automatique réalisé pour produire l'image photographique dissimule son haut degré d'arbitraire. L'auteur remarque que

« les principes constructifs de la caméra photographique - et de la *caméra obscure* avant celle-là - ont été ajustés selon une notion conventionnelle d'espace et d'objectivité dont le développement a précédé l'invention de la photographie, et à laquelle la plupart des photographes n'ont que correspondu. L'objectif lui-même, qui a été soigneusement corrigé dans ses

¹⁶⁶ Arlindo Machado, *A ilusão especular*, S. P., Brasiliense, 1984.

'distorsions' et ajusté dans ses 'erreurs', est peu objectif comme il paraît. »¹⁶⁷

Walter Benjamin¹⁶⁸ et Machado, renforcent cette idée en situant l'origine de la photographie dans la nécessité d'un registre plus agile des images obtenues par la *caméra obscure*. On peut affirmer que l'invention de la photographie, qui a été en correspondance avec le désir de reproduction du réel, a été une dérivation de la nécessité du registre automatique de la perspective linéaire.

Si la photographie est utilisée dans ces gravures et monotypes « comme un véritable document »,¹⁶⁹ le registre perspectif qui s'y trouve est subverti et reformulé. Mais si la photographie est ici un *brouillon*, un repère, cela n'est pas sans effets, elle y laisse des traces.

¹⁶⁷ Hubert Damisch, Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image, *October*, N. Y., (5): 70-2, 1978, p. 71. (traduction M.S.)

¹⁶⁸ Walter Benjamin, Pequena história da fotografia, in: Florestan Fernandes (org.), *Sociologia*, S. P., Ática, 1985.

¹⁶⁹ Mônica Zielinsky, *op. cit.*

Le fait de re-élaborer une image pré-existante établit des relations avec les codes, les principes et les concepts de cette image ; ainsi, la photographie, prise comme source dans une création, apporte ses spécificités.

Selon Rosalind Krauss : « C'est l'ordre du monde naturel qui s'imprime sur l'émulsion photographique et en conséquence sur l'épreuve photographique. Cette qualité de transfert ou de trace donne à la photo son statut documentaire, sa véracité indéniable. »¹⁷⁰ Elle cite Roland Barthes, qui décrit comment la « condition de l'*avoir-été-là* » satisfait la question de l'authenticité du *document* » :

« "Le type de conscience qu'elle implique est véritablement sans précédent ; la photographie installe en effet, non pas une conscience de l'*être-là* de la chose

¹⁷⁰ Rosalind Krauss, Notes sur l'index, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p. 80.

(que toute copie pourrait provoquer), mais une conscience de l'*avoir-été-là*. Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre l'*ici* et l'*autrefois*. C'est donc au niveau de ce message dénoté ou message sans code que l'on peut comprendre pleinement l'*irréalité réelle* de la photographie ; son irréalité est celle de l'*ici*, car la photographie n'est jamais vécue comme une illusion, elle n'est nullement une *présence*, et il faut en rabattre sur le caractère magique de l'image photographique ; et sa réalité est celle de l'*avoir-été-là*, car il y a dans toute photographie l'évidence toujours stupéfiante du : *cela s'est passé ainsi* : nous possédons alors, miracle précieux, une réalité dont nous sommes à l'abri" »¹⁷¹.

Le fort pouvoir de séduction et de crédibilité de la photographie, due à cette certitude de l'existence du référent et de l'apparente notion d'objectivité du mécanisme automatique, paraît intervenir dans la lecture

¹⁷¹ Roland Barthes (*L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 35-36) cité par Rosalind Krauss, Notes sur l'index, *op. cit.*, p. 80.

des images étudiées. Ceci est dû au fait que ces images sont constituées comme des espaces fictifs qui ressemblent un peu à leurs sources, et ne cherchent pas à détruire cet héritage.

3.4. D'éloignements et d'approches

Dans mes gravures, l'utilisation de la monochromie est un aspect qui renforce une certaine théâtralité des images, les éloignant de leurs référents, les sources photographiques. Les graduations tonales sont arbitraires, les reliefs obtenus sont révélés par la contre-position des surfaces les plus denses avec des surfaces plus fluides. Les contrastes de lumière et les passages subtils de tonalités entre le noir et le blanc, les fantômes, les taches et surfaces sombres produisent des images qui parfois paraissent recouvertes par un voile, où

les demi-teintes sont équilibrées par de petites surfaces plus foncées ou plus claires. La faible quantité de blanc est exacerbée par la lumière du ciel et par les marges blanches du papier. Quelques petites surfaces ont un noir plus dense ; et, grâce à la technique, velouté.

Marquées par le dessin depuis leur origine (à travers les premières études), les estampes montrent l'influence de son langage, alors que la photographie est marquée par l'œuvre aboutie plus la perspective et la couleur. Dans les gravures, les lignes sont plutôt de délinéation; presque schématiques, elles ne renvoient pas aux images photographiques. Dans les photographies les lignes de contour sont rares, les formes sont le plus souvent définies par les taches et le contraste de couleur, de lumière ou de matière, entre les différents plans.

Prenons la gravure *Les quais du port XIII - Passage* (planche 6), une image emblématique de l'évocation du référentiel photographique. Au premier regard, elle est tout à fait cohérente

en tant que représentation perspective, mais les lignes convergentes qui construisent la projection perspective n'aboutissent pas un point de fuite unique. Elles ont été tracées à la main de manière grossière comme d'ailleurs les lignes verticales qui définissent le volume et des détails du bâtiment mis en évidence ; c'est plutôt l'œil averti qui force la lecture de cette cohérence. Les ombres projetées de sa part n'entrent pas en correspondance avec les contours des bâtiments. Reprenant la photo qui à été utilisée comme point de départ (planche 86, en bas), il est possible de discerner ressemblances et différences. Tout d'abord, la couleur a disparu, l'image de l'une est l'envers de l'autre. Dans la gravure, la représentation du sol occupe deux tiers de la surface de l'image, mettant ainsi l'accent sur ce plan, ce qui n'est pas le cas sur la photo. Le traitement des matières de la surface est bien distinct d'une image à l'autre, la gravure présente lignes et taches propres au langage de la gravure.

D'un autre côté, même en considérant que la photographie n'est ici qu'un point de départ, il est intéressant de noter une certaine parenté entre la photographie et la gravure : toutes deux relevant de l'empreinte (la photographie comme empreinte de la lumière), sont des multiples et impliquent un processus constitué de temps différents, qui mène à la révélation de l'image. Elles mettent en jeu toutes les deux une sorte d'aveuglement, un travail dans l'incertitude.

Si j'avais l'intention de reproduire la photo, je pouvais tout simplement l'avoir fait par le moyen de la technique de la photogravure ; aussi, si je visais la ressemblance, fallait-il inverser l'image et se servir davantage des ressources de l'aquatinte à grains, car il est possible, par ce biais-là d'obtenir une granulation assez proche de celle de la photographie. Mon but, loin d'être la reproduction d'un lieu précis, était plutôt la création d'un paysage mental, de l'ordre de la mémoire, qui invitait au parcours du regard et au rêve.

Mes estampes font semblant d'être *réalistes*, puisqu'elles utilisent les moyens de la perspective linéaire (même s'ils ont été utilisés de manière aléatoire), et en même temps, laissent voir des traits qui contredisent la cohérence interne de la représentation perspective des images.

Ce jeu est renforcé par l'affinité avec le langage de la photographie, qui transparait à travers certains éléments formels des gravures, comme dans les granulations des aquatintes employées. Bien qu'elles ne soient pas présentes dans les images de référence, elles s'identifient parfois à l'éventuel grain d'images photographiques. Le traitement de la lumière, associé à la construction perspective, et au cadrage des scènes, laissent entrevoir une certaine identification avec le langage de la photographie et renvoient au référentiel photographique ; cependant, il n'y a pas eu l'intention de transcrire l'éclairage présent

dans le référentiel : celui-ci a été partiellement - et partialement - utilisée. Elaborée de façon graphique, elle devient une autre lumière, avec une translucidité propre à la gravure où le grain existant révèle le papier.

D'autre part, le traitement d'autres éléments formels, tels que la ligne, s'oppose à celui de la photographie. Dans ce sens, l'usage du noir et du blanc, en opposition à la couleur présente dans les photos, accentue encore davantage la différence entre la référence de départ et la création ; et, en conséquence, consolide l'intention de représenter des espaces indépendants de la réalité. Le passage de la couleur (photo) au noir et blanc (gravure) souligne une construction de l'image qui s'éloigne aussi de la référence réaliste - une image originelle est fantasmée (*intouchée*), marque de nouveau une rupture, une discontinuité dans le travail créateur.

La remarquable trace à l'envers des images référentielles dans celles créées dérive du même processus indirect de la gravure. La planche travaillée (la matrice) a reçu l'encre qui, sous pression, a été transférée au papier pour produire une copie inversée, comme celle vue dans le miroir. S'il existait une préoccupation de faire ressembler l'image créée à celle du référentiel, il aurait fallu graver le motif à l'envers sur la matrice, comme faisaient les graveurs qui cherchaient à traiter de façon documentaire des paysages ou à reproduire des peintures. Cette inversion dans l'estampe par rapport à la photo configure un éloignement explicite par rapport à un référent réaliste, une sorte d'effet de miroir, de double.

Le fait de re-élaborer des registres photographiques qui ont un certain rapport avec mes expériences personnelles renvoie aussi à un temps biographique. Mais, si les photographies

sont des registres qui ont, généralement, une forte connotation narrative ; cette production, par contre, n'en contient pas, tout en restant liée au registre de la réalité. La configuration de certains de ces éléments, par proximité et ressemblance, forme des nœuds qui lient ces images à la représentation figurative. Souvent, les lignes et les taches arbitraires n'acquièrent une signification de représentation qu'en fonction de la localisation dans la structure spatiale, de l'image.

L'antagonisme d'origine établi entre les différents éléments formels a conféré une certaine ambiguïté ou étrangeté aux images : simultanément fidèles et infidèles au monde visible, obéissant au système perspectif tout en lui tendant des pièges subtils.

CONCLUSION

En rédigeant ce texte, j'ai considéré cette série d'estampes en tant que *phénomène d'atelier*, qui s'est construit au fur et à mesure de la réalisation. Mon observation visait à en faire une analyse poïétique.

Parmi d'autres investigations possibles, j'ai choisi d'analyser les rapports probables entre les techniques employées et les effets obtenus dans les estampes. J'ai tenté de m'approcher, de circonscrire toutes les étapes de l'instauration des images, en sachant toutefois l'impossibilité de rendre absolument limpide ce processus, puisque : « La poïétique doit se développer d'autant plus clairement que son objet, la création artistique (ou autre), est un phénomène obscur. »¹⁷²

La question posée dans le projet de recherche était de savoir s'il existait un lien

¹⁷² René Passeron, *op. cit.*, p. 20.

entre les médiums d'expression artistique choisis et l'impression de silence qui émane des estampes. Mon hypothèse de base était que cette expression de silence serait renforcée par le temps qui s'écoule lors de l'exécution des différentes étapes des procédés techniques employés dans la génération des œuvres.

L'expression du silence est ici étudiée dans mes propres travaux ainsi que dans l'œuvre d'autres artistes auxquels je m'identifie d'une certaine façon ; soit que leurs intérêts se portent sur les mêmes sujets, sur les mêmes moyens d'expression ; soit qu'ils adoptent des démarches de travail similaires aux miennes. J'ai remarqué que la gravure et le monotype sur métal, tous deux procédés indirects de création, conduisent eux-mêmes à un certain silence : leur

conception à travers une surface intermédiaire (la matrice) met en jeu une sorte d'aveuglement et de travail par tâtonnements, un jeu avec l'inconnu.

Dans les représentations plastiques que concernent cette réflexion, la technique de la gravure sur métal s'est révélée être surtout appropriée à la réflexion sur le temps et le silence : en-deçà d'être générée par toute une procédure technique où une partie du processus est due à des réactions chimiques que l'on ne maîtrise que partiellement, la forme est créée par un procédé d'évidement (le creux de l'incision) et fait toujours référence à quelque chose d'absent (la matrice).

La perspective poïétique, incarnée dans le processus de création même de la gravure qui implique des pauses - une discontinuité du temps - est propice à l'expérience et à la vision de l'élaboration d'une œuvre.

Les différentes étapes du travail sont soulignées par des mouvements et des suspensions

- des pauses -, exigeant une concentration aiguë et imposant certaines démarches, comme des moments d'attention et de dialogue avec le hasard. A chaque geste correspond un type d'attente, de repos et/ou de surveillance. D'une part, ces aspects induisent une introspection qui peut se répercuter dans les aspects expressifs de ces images, d'autre part, le graveur peut exploiter dans la gravure sur métal des ressources formelles spécifiques à la technique susceptibles d'affermir une idée de silence. Le noir dense de l'aquatinte à grains associé aux lignes particulières des gravures : sillonnées, droites, résultats d'une force contre la résistance de la matière (même dans l'incision chimique) qui portent en elles-mêmes un peu de cette lourdeur comme des traits impérissables, donnent une sorte d'*atemporalité* à l'image. L'accumulation caractéristique d'encre dans les creux de la matrice provoque des aspects tactiles et visuels à la surface du papier, comme le relief et le veloutement,

propres à cette technique et qui sont difficiles et parfois impossibles à obtenir par d'autres médiums.

La discontinuité temporelle du processus de gravure entraîne différences et répétitions - la technique, en faisant corps avec cette problématique temporelle, produit elle-même des effets qui accentuent les ruptures et soulignent la discontinuité formelle des œuvres, ce qui se vérifie notamment dans les polyptyques.

La construction des surfaces des matrices a été faite graduellement, pas à pas, à travers le dialogue avec la matérialité, par des morsures successives qui ont créé des sillons et des creux qui, associés à l'encre, ont généré des estampes. A l'uniformité du grain de l'aquatinte et à la densité des lignes de l'incision de l'eau-forte, se sont ajoutées des lignes et des taches produites par les dépressions créées par les morsures de surfaces ouvertes ainsi que par d'autres morsures obtenues par hasard. Toutes les surfaces ont été tachées par les traces

laissées lors de son instauration. Les empreintes qui en résultent portent elles-mêmes une présence de la mémoire et du temps.

Prenant en compte la possibilité de toujours repousser le moment du tirage final - le résultat du travail - la *différence* ne serait-elle en rapport avec le *différé* du travail de gravure ?

La présence plus affirmée de grilles dans des monotypes pourrait-elle indiquer une recombinaison d'éléments, d'images, reconstruites comme, d'après Freud, la mémoire associe et combine éléments, traces et souvenirs ? Ainsi, les estampes échapperaient à la narration. Nul récit mais le surgissement d'images-réminiscences.

Le processus de transformation des images par rapport à ces sources a révélé, dans ces gravures, de nouvelles significations. Les formes et les éléments des compositions des photographies ont été simplifiés, altérés ou éliminés, générant des estampes qui présentent

une épargne d'éléments formels. La partielle identification avec le langage de la photographie évoque, à l'intérieur de ces estampes, les questions du mimétisme et d'un jeu entre la réalité et la représentation. L'éclairage présent dans le référentiel photographique a été partiellement mis à profit et aussi re-élaboré graphiquement. Le résultat est une lumière particulière qui relève de l'univers de la gravure. L'espace est ambigu, les volumes n'ont pas été travaillés d'une façon homogène, parfois la profondeur est suggérée par le biais des ressources de la perspective et des graduations tonales, parfois les configurations spatiales sont réduites à la bidimensionnalité.

Les estampes configurées témoignent d'une affinité avec la représentation perspective-linéaire, puisqu'elles sont constituées à partir des moyens de celle-ci, sans néanmoins lui être fidèle. Leur espace tend des pièges au regard, suggère des points de fuite uniques où les lignes auraient dû converger (ce qu'en fait

elles ne font pas). Ces distorsions souvent sont observées, sans être immédiatement formulées, en particulier grâce à l'usage des signes perspectifs, parfois elles sont plus évidentes, générant une étrangeté dans l'image.

Les caractéristiques structurelles des images telles que la valorisation des grands espaces, le traitement des lignes, l'éclairage, l'absence de couleur, la répétition de formes, l'économie d'éléments, associées aux thèmes traités, induisent ici la lecture d'une certaine idée de stabilité et, par extension, accentuent l'impression de silence.

Il semble donc qu'il existe une correspondance entre les procédés techniques et les qualités formelles et expressives des estampes étudiées. Le choix technique n'est certes pas arbitraire car la technique induit des qualités formelles dans le résultat des œuvres.

vraisemblablement, la gravure a conditionné l'apparition d'un silence que je recherchais. Le silence, ici, constitue une réponse poétique à l'interrogation sur le temps, retenue en écho dans les estampes à travers la configuration des formes. La structure des plans, des espaces étendus, des surfaces denses et sombres, contribuent à la création d'une atmosphère d'une certaine immobilité, donnant naissance à des représentations qui se semblent comme figées dans le temps et l'espace.

BIBLIOGRAPHIE

- ABADIE, Daniel (org). *Le Nouveau Réalisme*. Paris : Jeu de Paume, 1999.
- ARDENNE, Paul. *Art. L'âge contemporain*. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle. Paris: Regard, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM Rudolf. *La pensée visuelle*. Paris : Flammarion, 1976.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1996.
- _____. *Paysages*. Albert Flocon. Lausanne: L'Aire, 1982.
- _____. Préface. In: FLOCON, Albert. *Traité du burin*. Paris : Pierre Cailler, 1954.
- BARBOSA, Ana Mae. Texte de présentation. *Imagens de segunda geração*. S.P.: MAC/USP, 1987.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard Seuil, 1980.
- _____. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparence du mal*. Paris : Galilée, 1990.
- BECHER, Bernd et Hilla. *Pennsylvania coal mine tipples*. Muniche : Schirmer/Mosel, 1991.
- BECKER, Howard S. Mundos Artístico e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte*. R.J.: Zahar, 1977.
- _____. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. R.J.: Zahar, 1977.
- BENJAMIN, Walter. L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.
- _____. Paris capitale du XIX^e siècle. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.

- _____. Pequena história da fotografia. In: FERNANDES, Florestan (org.). *Sociologia*. S. P.: Ática, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- BUISINE, Alain. *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*. Paris: Jacqueline Chambon, 1994.
- BONFAND, Alain. *L'ombre de la nuit*. Paris: La Différence, 1993.
- BORDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. S.P.: Perspectiva, 1982.
- BOTEY, Francisco Esteve. *Historia del Grabado*. Barcelona: Labor, 1935.
- BRITTES, Blanca. *Maristela Salvatori*. Catalogue d'exposition. Porto Alegre: Gal. Marisa Soibelman, 18 mars - 3 avril 1999.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. S. P. : Martins Fontes, 1988.
- Carlos Martins 10 Cantos*. Catalogue d'exposition. P. A.: Cambona Centro de Arte, s. d.
- CASTLEMAN, Riva. *Printed Art. A View of Two Decades*. N. Y.: The Museum of Modern Art, 1980.
- _____. *Prints of the Twentieth Century; A History*. New York: Thames and Hudson, 1988.
- CATTANI, Icleia. O princípio de realidade na pintura do Renascimento - A questão da perspectiva. *Porto Arte*. P. A.: (1): 31-7, 1990.
- _____. Paysages et différences. *Traços*, Catalogue d'Exposition. Paris : Gal. Debret, 18 jan. - 14 fév. 2001.
- CAUQUELIN, Anne. *L'Art Contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- _____. *Petit Traité D'Art Contemporain*. Paris : Seuil, 1996.
- CHENG, François. *Vide et plein*. Le langage pictural chinois. Paris: Seuil, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. *Imagens de segunda geração*. S.P.: MAC/USP, 1987.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo : Martins Fontes, 1988.

CHIRON, Éliane. Effacer les plis de quelque chose qu'on lui avait donné tout plié il y avait quelques années. *Figures de l'Art*. Paris, (1): 61-75, 1993/94.

_____. et alii. *Maristela Salvatori*. Catalogue d'exposition. Paris : Gal. Michèle Broutta, 20 juin - 22 juillet 2000.

_____. (org.) *X, l'œuvre en procès*. I. Croisements dans l'art. Paris : Sorbonne/CÉRAP, 1996.

_____. (org.) *X, l'œuvre en procès*. II. L'incertain dans l'art. Paris : Sorbonne/CÉRAP, 1998.

CLAIR, Jean. Réalisme (Retour au). *Encyclopædia Universalis* France S.A., 1999. (document électronique).

_____. *Sam Szafran*. Genève : Skira, 1996.

CLARK, Kenneth. *L'art du paysage*. Paris: Gérard Montfort, 1994.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. P. A.: L&PM, 1986.

COUCHOT, Edmond. *La technologie dans l'art*. Paris : Jacqueline Chambon, 1998.

DAGEN, Philippe. *La haine de l'Art*. Paris: Grasset, 1997.

DAMISCH, Hubert. Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. *October*. N. Y. (5): 70-2, 1978.

DASILVA, Orlando. *A Arte Maior da Gravura*. S. P.: Espade, 1976.

DAVID Hockney. Paintings and Prints from 1960. Londres : Tate Gallery Liverpool, 1994.

DEBECQUE-MICHEL, Laurence. *Hopper*. Les chefs d'œuvre. Hazan, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968

_____. *L'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Paris : Galilée, 1993.

_____. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.

_____. *Marges*. Paris : Minuit, 1972.

_____. *Mémoires d'aveugles*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1990.

_____. *Passions*. Paris : Galilée, 1993.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.
- _____. *Devant le temps*. Paris : Minuit, 2000.
- _____. *L'Empreinte*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.
- _____. *Phasmes*. Essais sur l'apparition. Paris : Minuit, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelone: Paidós, 1986.
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia*. Usos e funções no século XIX. S.P., EDUSP, 1991.
- ENCREVE, Pierre. *Soulagés, L'œuvre complet*. Tome I, 1946-1959. Paris: Seuil, 1994.
- Engramme*. 25 ans d'estampe à Québec. Québec : Le Sabord, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. S. P. : Martins Fontes, 1990.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. S. P. : Perspectiva/USP, 1973.
- _____. O aparecimento de um novo espaço. In : VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia da Arte III*. R. J. : Zahar, 1967.
- FREUD, Sigmund. Notes sur le bloc magique. *Œuvres complètes*. Volume XVII. Paris : PUF, 1992.
- FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.
- GIMFERRER, Pere. *De Chirico*. Paris: Albin Michel, 1988.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. S. P.: Martins Fontes, 1986.
- GRIFFITHS, Antony. *Prints and Printmaking*. Londres: British Museum, 1980.
- HAERTEL, Nilza G. A magia do silêncio nas Artes Visuais. *Porto Arte*. P. A. (1): 56-9, 1990.
- HECK, Christian. *Conques*. Les vitraux de Soulagés. Paris : Seuil, 1994.
- IVINS Jr., W. M. *A imagem impressa y conocimiento*. Barcelone : Gustavo Gili, 1975.
- James Turrell. *Connaissance des arts*. Paris (587) :52-63, 2001.

- JORGE, A. e GABRIEL, M. *Técnicas da Gravura Artística*. Lisboa : Horizonte, 1986.
- KRASE, Andreas. *Atget's Paris*. Cologne : Taschen, 2001.
- KRANZFELDER, Ivo. *Hopper*. Cologne : Taschen, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris : Macula, 1993.
- _____. *Le photographique*. Pour une Théorie des Ecartis. Paris : Macula, 1990.
- Les plus belles gravures du monde occidental*. 1410-1914. Catalogue d'exposition. Paris : Bibliothèque National, 1^{er} février - 24 mars 1966.
- LASCAULT, Gilbert. O caos e a ordem na pintura contemporânea. *Porto Arte*. P. A., (13): 35-45, 1996.
- LE BRIS, Michel et MARCHESSEAU, Daniel. *Sam Szafran*. L'Atelier dans l'atelier, 1960 - 2000. Catalogue d'exposition. Paris : Musée de la Vie romantique, 17 octobre 2000 - 4 mars 2001.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. I. Technique et langage. Paris : Albin Michel, 1964.
- _____. *Le geste et la parole*. II. La mémoire et les rythmes. Paris : Albin Michel, 1965.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper*. Paris : Flammarion, 1985.
- LISIECKI-BOURETZ, Sylvie. Pierre Soulages et la traversée du noir. *Chroniques* de la Bibliothèque nationale de France. Paris (15) : 8, 2001.
- LIVINSTONE, Marco. *David Hockney*. London : Thames and Hudson, 1981.
- LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Causeries sur le temps. Paris: Galilée, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. S. P. : Brasiliense, 1984.
- MALENFANT, Nicole et STE-MARIE, Richard. *Code d'éthique* de l'estampe originale. Montréal : Conseil québécois de l'estampe, 2000.
- MALENFANT, Nicole. *L'estampe*. Québec : La documentation québécoise, 1979.
- MARTINS, Carlos. *Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal*. R. J.: PUC/ MNBA, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. Textos selecionados. S. P. : Victor Civita, 1984

- _____. *L'œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard. 1945.
- _____. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1992.
- MICHAUD, Yves. L'art contemporain. *Documentation photographique*. Paris (Dossier 8004), 1998.
- MILLET, Catherine. *L'Art Contemporain*. Paris : Flammarion, 1997.
- MORAIS, Frederico et COUTINHO, Wilson. *Carlos Martins*. S.P./ P.A./ R.J.: Galeria Luiza Strina, Cambona Centro de Arte, Artespaço Escritório de Arte, 1985.
- Nouveau PETIT ROBERT*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996. (version électronique)
- NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. S. P.: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O Olhar*. S. P.: Companhia das Letras, 1988.
- ONETTI, Juan Carlos. *El Astillero*. Madrid : Cátedra, 1961.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid: Alianza Forma, 1990.
- _____. *Significado nas artes visuais*. S. P. : Perspectiva, 1976.
- PASSERON, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- PERRET, Catherine. Quand les limites s'exposent. *LES CAHIERS du Musée national d'art moderne*. Paris (51) : 4-17, 1995.
- Pierre Soulages, Célébration de la lumière*. Catalogue d'exposition. Musée de beaux-arts de Berne. Berne : Skira/Seuil, 28 mai - 8 août 1999.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. R J., J. B., 1987.
- QUIGNARD, Pascal. *Terrasse à Rome*. Paris : Gallimard, 2000.
- Réalisme (Retour au). *Encyclopædia Universalis France S.A.*, 1999. (document électronique)
- REY, Sandra. Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento. *Porto Arte*. P. A. (9): 63-70, 1995.

- ROUART, Denis. *Degas à la recherche de sa technique*. Genève : Albert Skira, 1988.
- ROUSSEL, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- SALVATORI, Maristela. *Silenciosas Paisagens*. Dissertation de Mestrado - IA/UFRGS, Porto Alegre, 1993.
- _____. Aspectos da gravura de Carlos Martins. *Porto Arte*. P. A. (9): 23-31, 1995.
- SCHULTZ, Margarita. *La cuerda floja*. Santiago : Hachette, 1990.
- SERIS, Jean-Pierre. *La technique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier-Montaigne, 1969.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. R. J. : Zahar, 1993.
- STEBBINS, Theodore E. Jr., et KEYES, Norman, Jr. *Charles Sheeler. The photographs*. Catalogue d'exposition. Boston : Museum of Fine Arts, 13 octobre 1987 - 3 janvier 1988.
- STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps. 1. La faute d'Épiméthée*. Paris : Galilée, 1994.
- SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da Solidão*. S. P. : Duas Cidades, 1986.
- _____. *Da vanguarda ao pós - moderno*. S. P. : Nobel, 1984.
- TANIZAKI, Junichirô. *Eloge de l'ombre*. Paris : Orientalistes de France, 1977.
- TERRASSE, Antoine. Les monotypes. In : *Degas*. Catalogue d'exposition. Paris : Gal. Nationales du Grand Palais, 9 février - 16 mai 1988.
- TITUS-CARMEL, Gérard. *La Leçon du miroir*. Paris : L'échoppe, 1992.
- VALERY, Paul. Cours de Poétique au collège de France. *Recherches Poïétiques*. Paris, (5): 6-33, 1996.
- _____. *Œuvres*. Paris : Gallimard/Pléiade, 1957.
- VARNEDOE, Kirk. *A fine disregard*. London: Thames and Hudson, 1990.
- WEY, Francis. De L'influence de L'héliographie sur les beaux-arts. In: IRIZOT, Michel et DUCROS, Françoise (org.). *Du bon usage de la photographie*. Paris : Centre National de la Photographie, 1987.

WHEELOCK Jr, Arthur K. *Vermeer*. Paris : E.C.A., 1991.

ZINETTI, Philippe ; WATTEAU, Diane ; BARBA, Jean-Pierre *et al.* *Enseigner à partir de l'art contemporain*. Amiens : Centre régional de documentation pédagogique de l'académie d'Amiens, 1999.

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION	5
I. AUTOUR DU TEMPS	15
1.1. Les images en attente	21
Démarches fondatrices	23
Vestiges	28
1.2. La genèse alchimique	31
1.3. Les monotypes	42
1.4. Histoires de passages et de croisements	52
L'autobiographie	76
1.5. Le temps suspendu	80
II. DIFFERENCES ET REPETITIONS	89
2.1. Jeu d'oppositions	89
2.2. Les stratégies de construction des formes	97
La perspective	98
L'éclairage	103
La répétition et la réduction	107
2.3. Entre l'arrêt et le souffle	112
De bruits et de silences	117
2.4. Le dédoublement des formes	124
La grille	127
La pratique sérielle	135
2.5. Du silence comme thème	138
III. IMAGES EN MUTATION	155
3.1. De l'empreinte à l'estampe	157
Chemin parallèle à la presse	158
Affirmation de la gravure d'art	164
Nouvelles attitudes	168
Les années 1960 et 1970	173
3.2. Des reprises et des transformations	189
Au sud de l'équateur	196
Images de deuxième génération	199
L'œuvre de Carlos Martins	205
3.3. De la photographie comme source	212
3.4. D'éloignements et d'approches	225
CONCLUSION	233
BIBLIOGRAPHIE	242
ANNEXES	251
REPRODUCTIONS	252
Gravures et monotypes	planches 1 à 66
Œuvres d'artistes de références	planches 67 à 75
Images d'atelier	planches 76 à 84
Photographies de référence, . esquisses et épreuves d'état	planches 85 à 90
GLOSSAIRE	343

ANNEXES

REPRODUCTIONS

Gravures et monotypes	planches 1 à 66
Œuvres d'artistes de références	planches 67 à 75
Images d'atelier	planches 76 à 84
Photographies de référence, esquisses et épreuves d'état .	planches 85 à 90

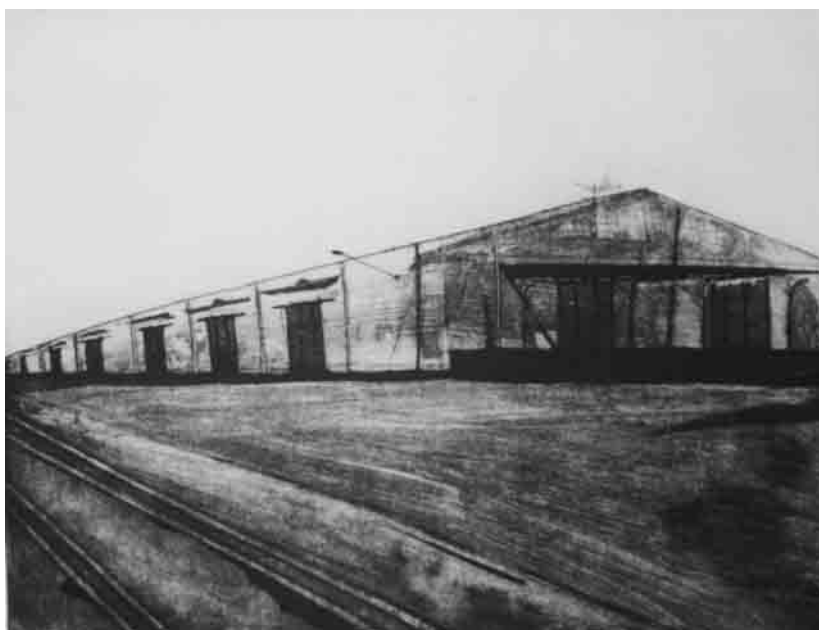


Planche 1
Les quais du port VIII ; Gravure sur métal ; 24,5 x 33 cm ;
1997.
(Présentée et lauréate à l'exposition GRAV'X 1999, dans le
cadre du mois de l'estampe, Galerie Michèle Broutta, Paris,
1999.)



Planche 2

Les quais du port IX ; Gravure sur métal ; 24,5 x 33 cm ; 1998.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé,
Paris, 1999.)



Planche 3

Les quais du port X - Départ ; Gravure sur métal ; 24,5 x 33 cm ; 1998.
(Présentée et lauréate à l'exposition GRAV'X 1999, dans le cadre du mois de l'estampe, Galerie Michèle Broutta, Paris, 1999.)



Planche 4

Les quais du port XI ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998.

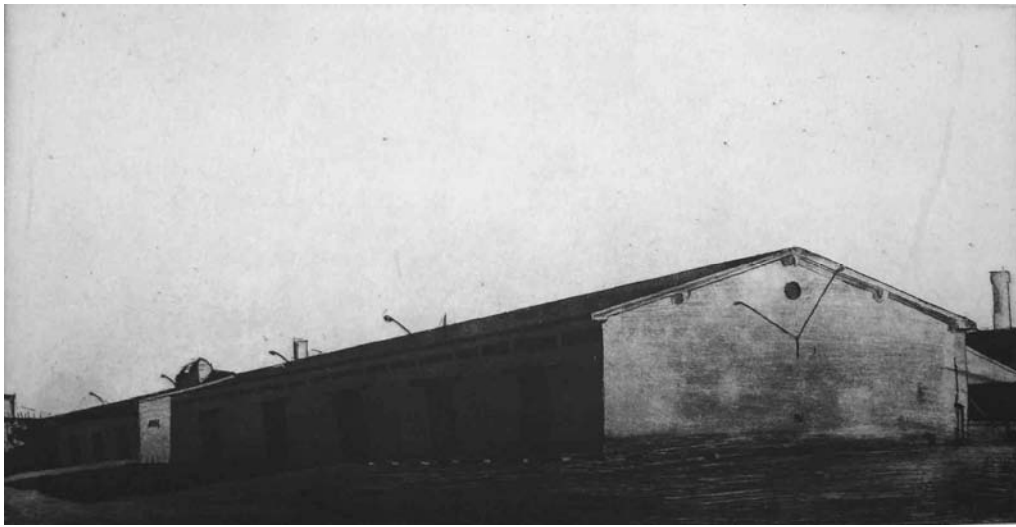


Planche 5

Les quais du port XII ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé,
Paris, 1999.)



Planche 6

Les quais du port XIII - Passage ; Gravure sur métal ; 32,5 x 40 cm ; 1998.
(Présentée et lauréate à l'exposition GRAV'X 1999, dans le cadre du mois de l'estampe, Galerie Michèle Broutta, Paris, 1999.)



Planche 7

Les quais du port XVI ; Gravure sur métal ; 33 x 40 cm ; 1998.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)

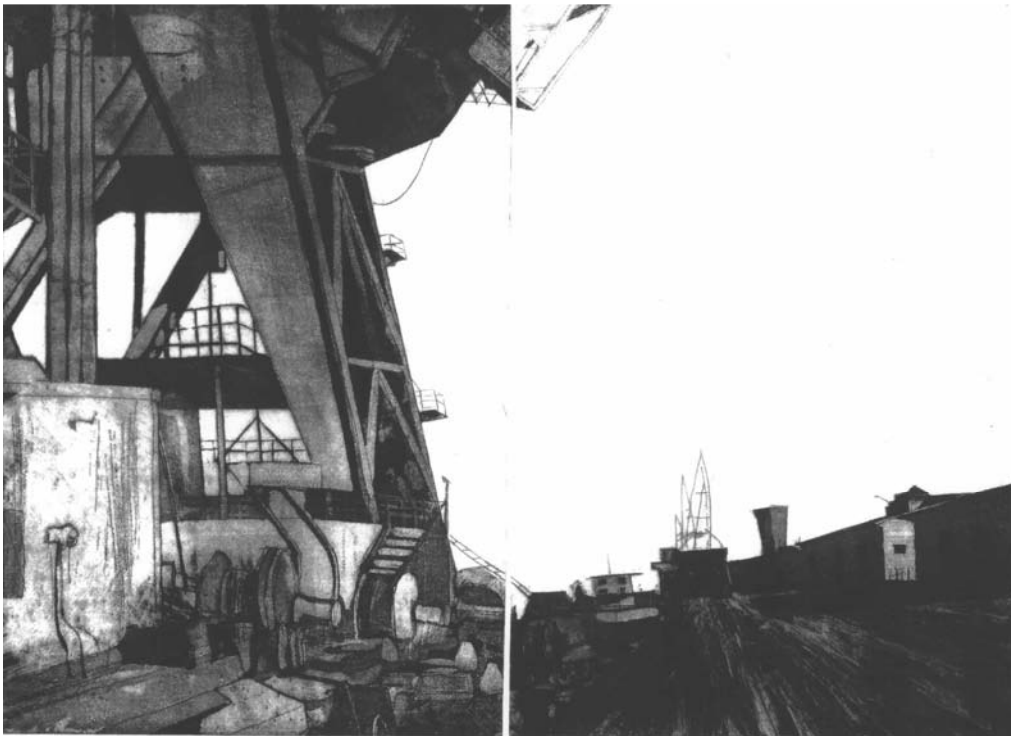


Planche 8

Les quais du port XIV - Parmi deux mondes ; Gravure sur métal ;
32,5 x 45 cm (diptyque) ; 1998.
(Présentée à l'exposition la Fondation GRAV'X fête ses 10 ans,
dans le cadre du mois de l'estampe, Galerie Michèle Broutta,
Viaduc des Arts, Paris, 1999.)

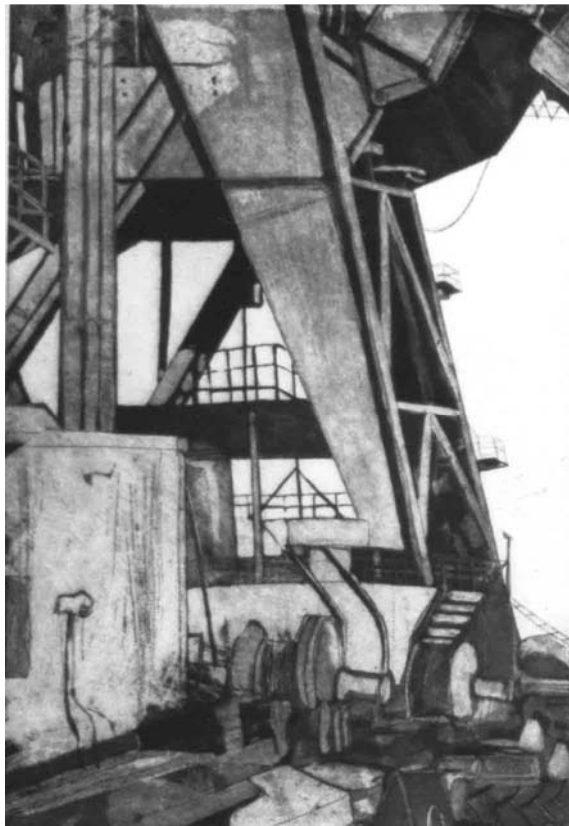


Planche 9

Les quais du port XXIII ; Gravure sur métal ; 33 x 22 cm ;
1998.



Planche 10

Les quais du port XXIV ; Gravure sur métal ; 33 x 22 cm ; 1998.
(Présentée à l'exposition personnelle a la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)



Planche 11

Les quais du port XXVI ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998
(Présentée et lauréate à l'exposition GRAV'X 1999, dans le
cadre du mois de l'estampe, Galerie Michèle Broutta, Paris,
1999.)

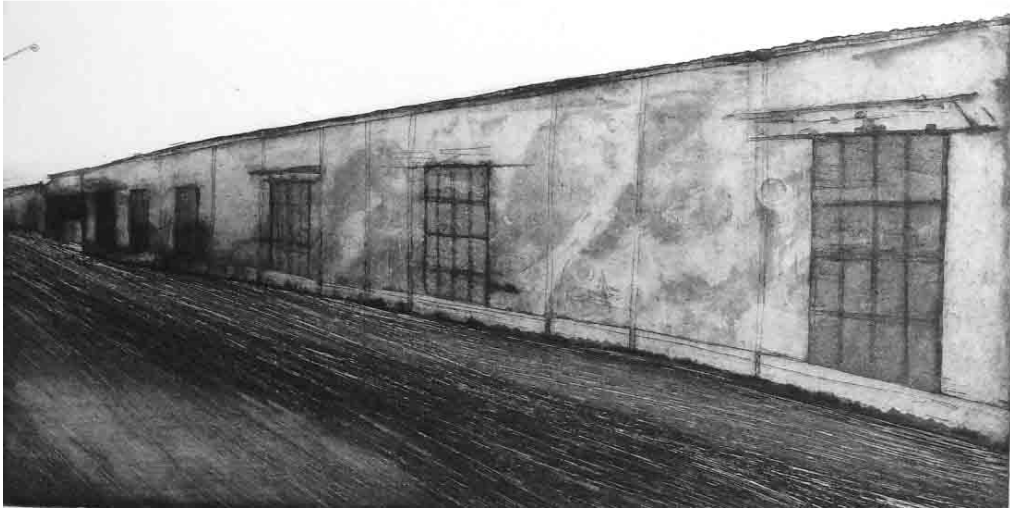


Planche 12

Les quais du port XXV ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé,
Paris, 1999.)



Planche 13

Point du Jour II ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé,
Paris, 2000.)

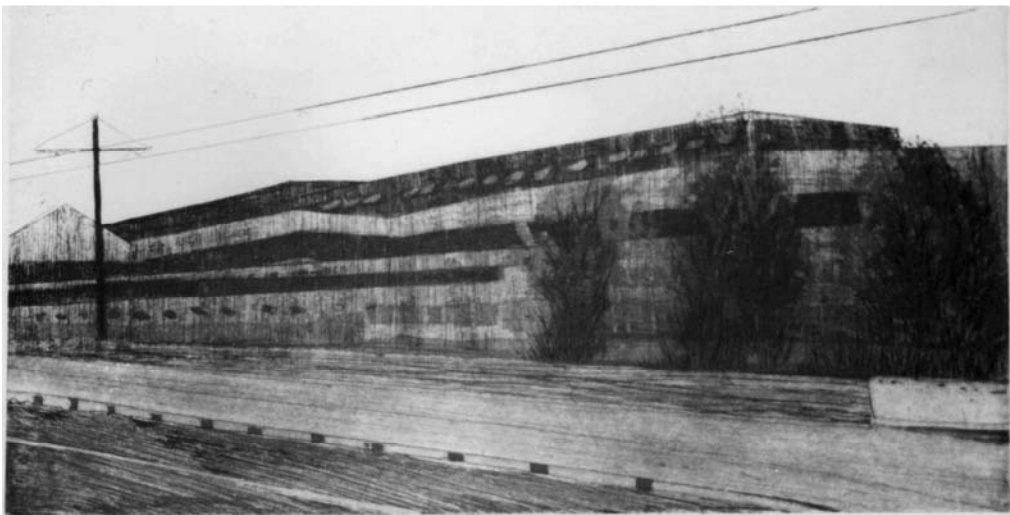


Planche 14

Point du Jour III ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998.

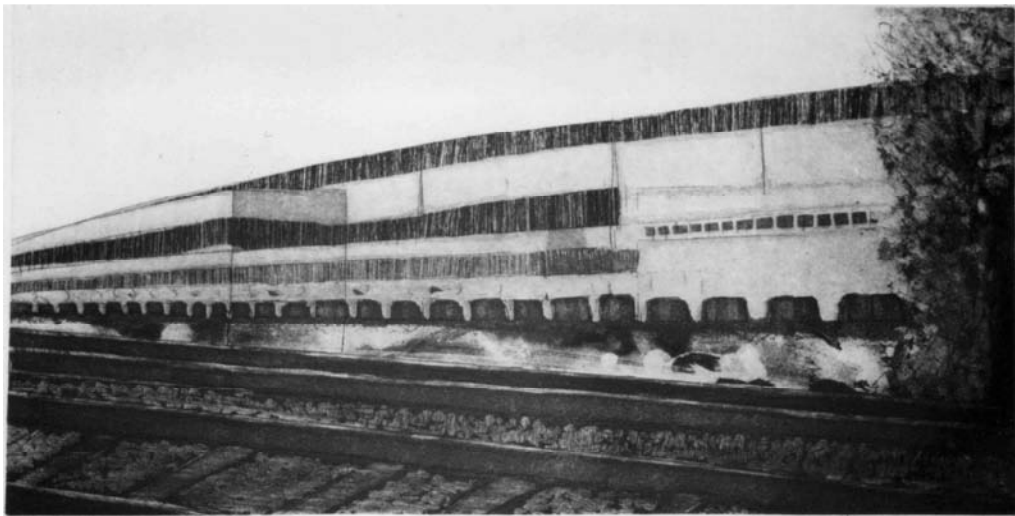


Planche 15
Point du Jour IV ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998.

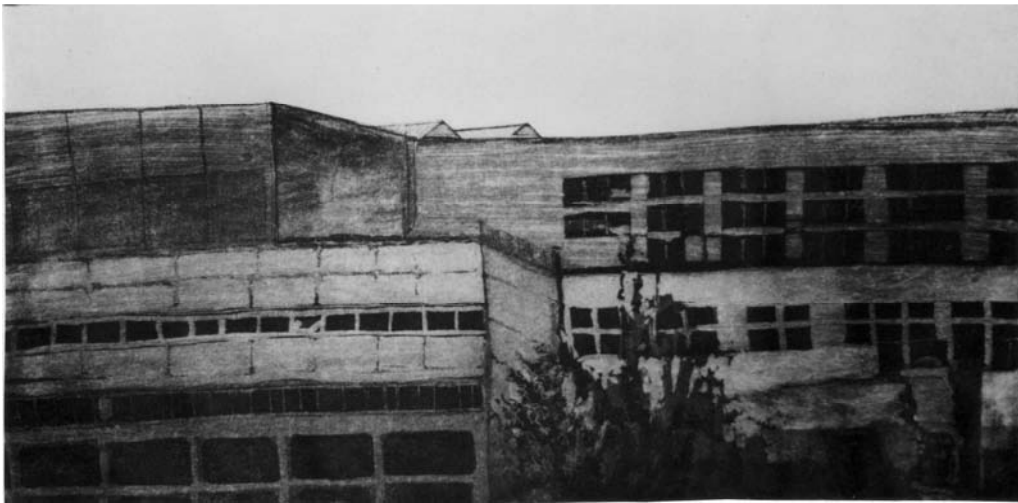


Planche 16

Point du Jour I ; Gravure sur métal ; 17 x 33 cm ; 1998.

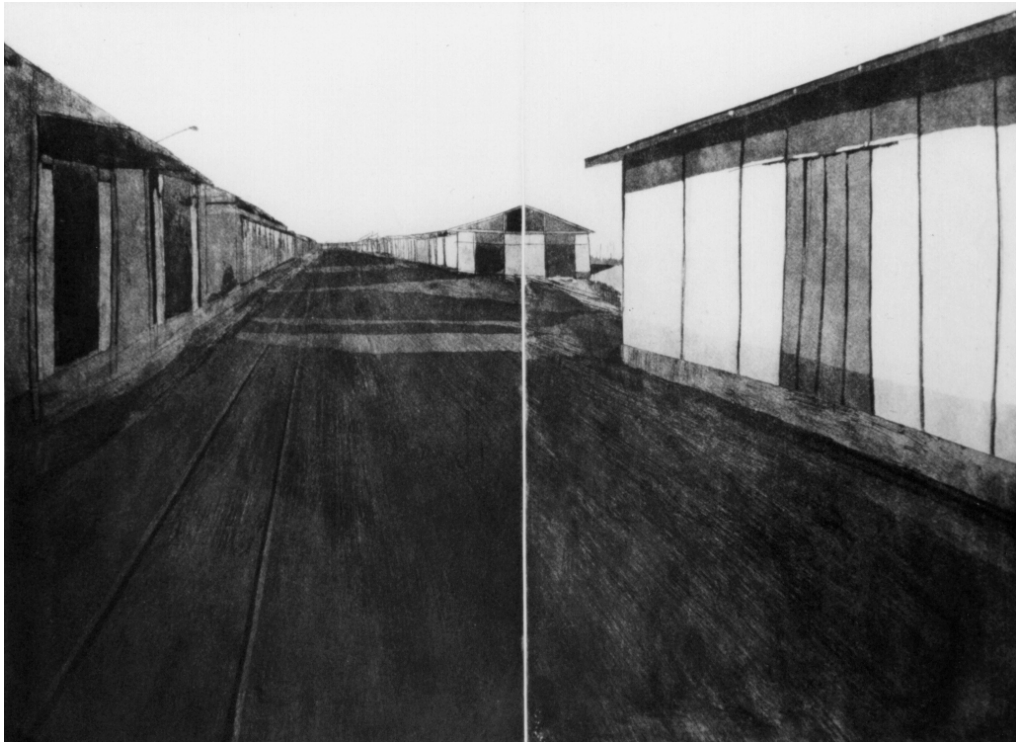


Planche 17

Les quais du port XVII ; Gravure sur métal ; 33 x 40 cm
(diptyque) ; 1998.
(Présentée à l'exposition la Fondation GRAV'X fête ses 10 ans,
dans le cadre du mois de l'estampe, Galerie Michèle Broutta,
Viaduc des Arts, Paris, 1999.)



Planche 18

Les quais du port XX ; Gravure sur métal ; 33 x 22 cm ; 1998.
(Présentée au Salon de Mai, Espace Eiffel-Branly, Paris, 2000.)

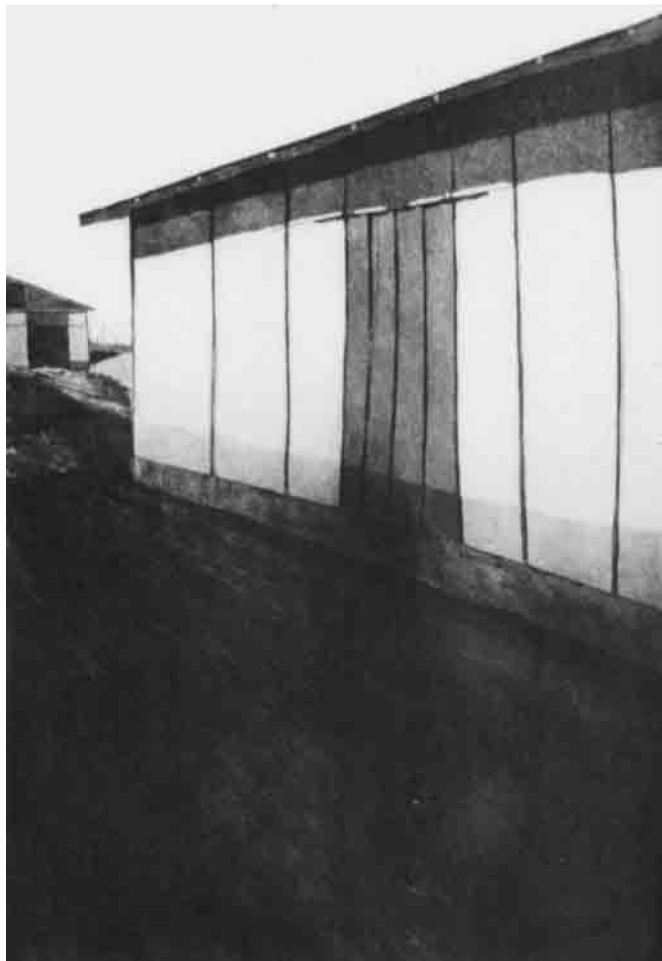


Planche 19

Les quais du port XXI ; Gravure sur métal ; 33 x 22 cm ; 1998.
(Présentée au Salon de Mai, Espace Eiffel-Branly, Paris, 2000.)

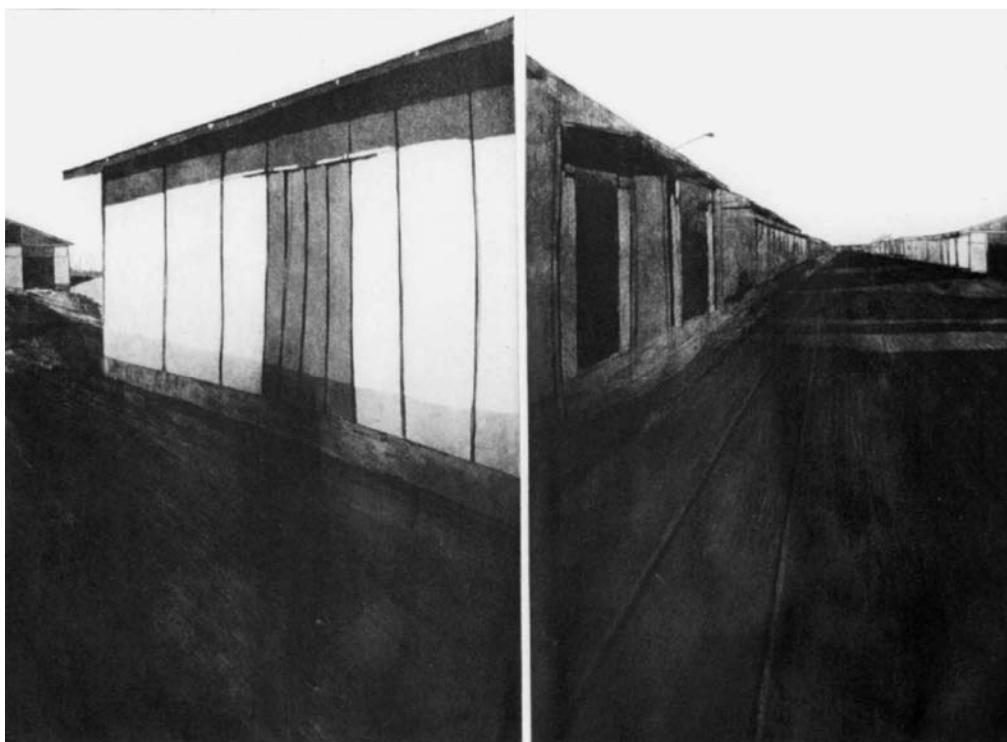


Planche 20

Les quais du port XIX ; Gravure sur métal ; 33 x 40 cm
(diptyque) ; 1998.
(Présentée à l'exposition la Fondation GRAV'X fête ses 10 ans,
dans le cadre du mois de l'estampe, Galerie Michèle Broutta,
Viaduc des Arts, Paris, 1999.)

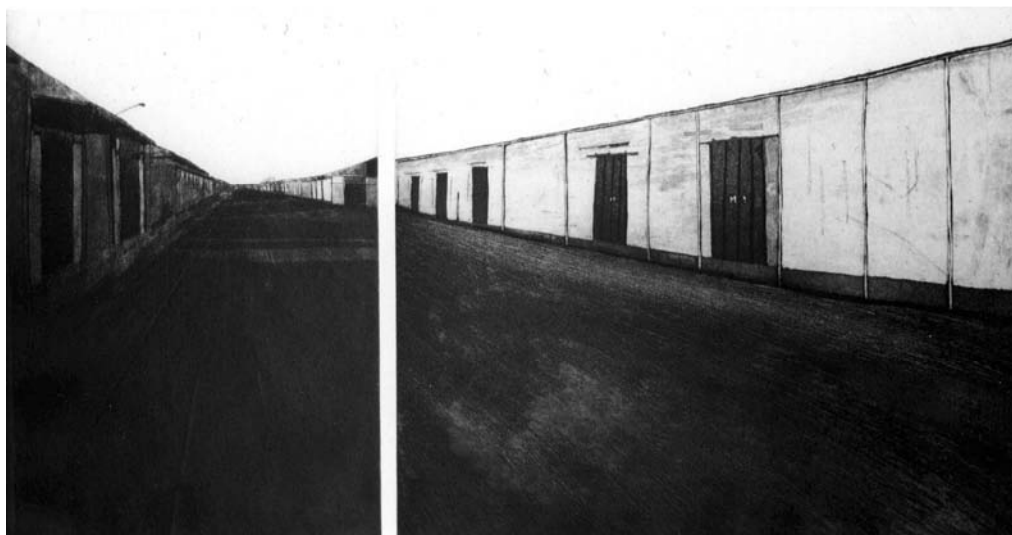


Planche 21

Les quais du port XXIX ; Gravure sur métal ; 33 x 63 cm
(diptyque) ; 1998.
(Présentée à l'exposition Rio Gravura, IAB, Rio de
Janeiro/Brésil, 1999 ; à la Collective des Résidents -
Printemps, Cité Internationale des Arts, Paris, 2000.)

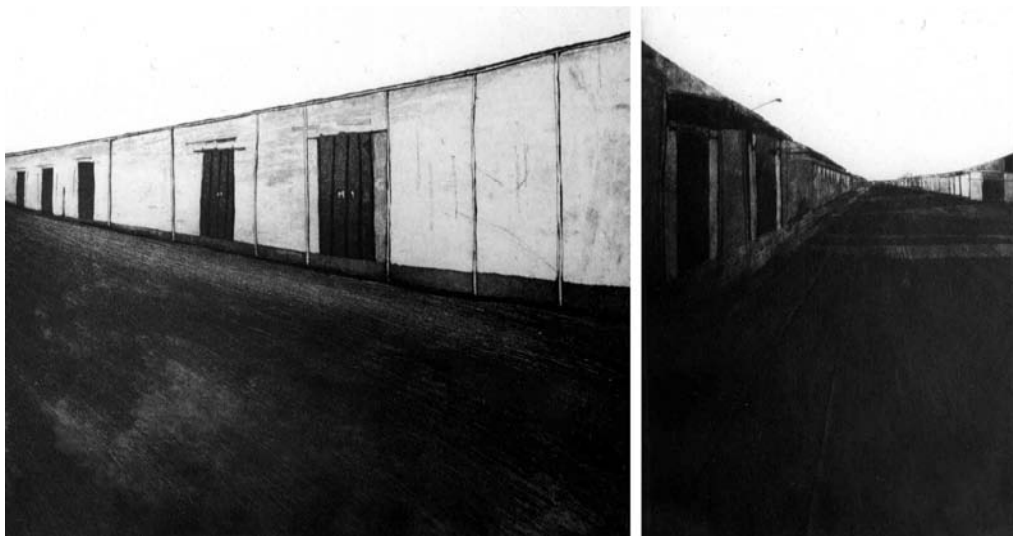


Planche 22

Les quais du port XXX ; Gravure sur métal ; 33 x 63 cm
(diptyque) ; 1998.
(Présentée à l'exposition Tentations - œuvres d'artistes du
13^{ème}, Mairie du 13^{ème}, Paris, 2000, et à l'exposition Encontros,
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes da UFRGS,
Porto Alegre/Brésil, 2001.)

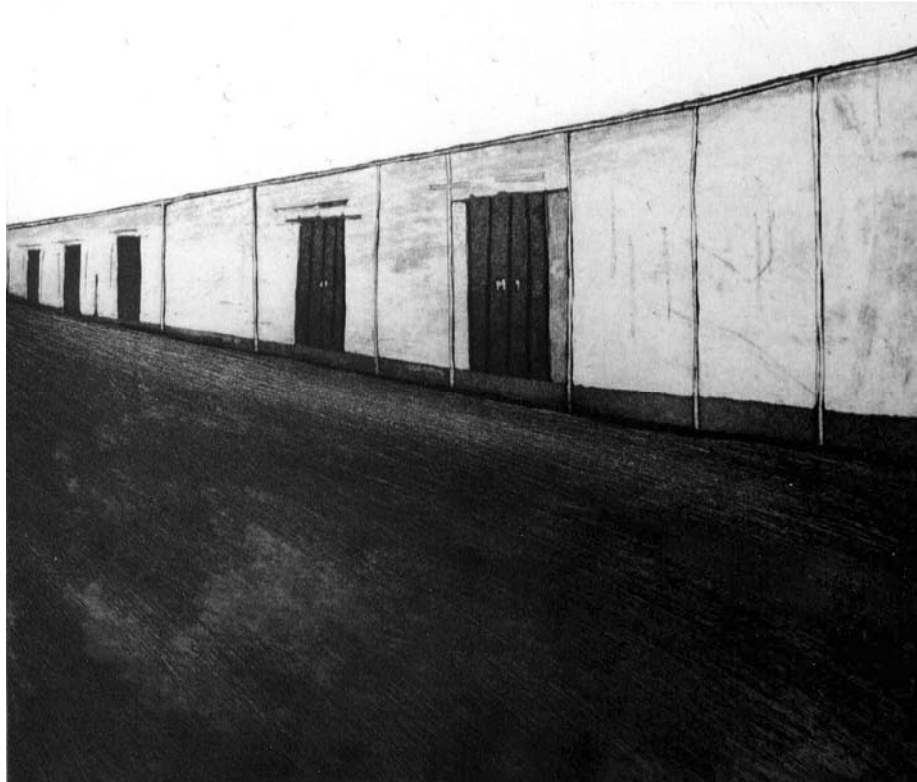


Planche 23

Les quais du port XXVII ; Gravure sur métal ; 33 x 40 cm ;
1999.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé,
Paris, 1999.)

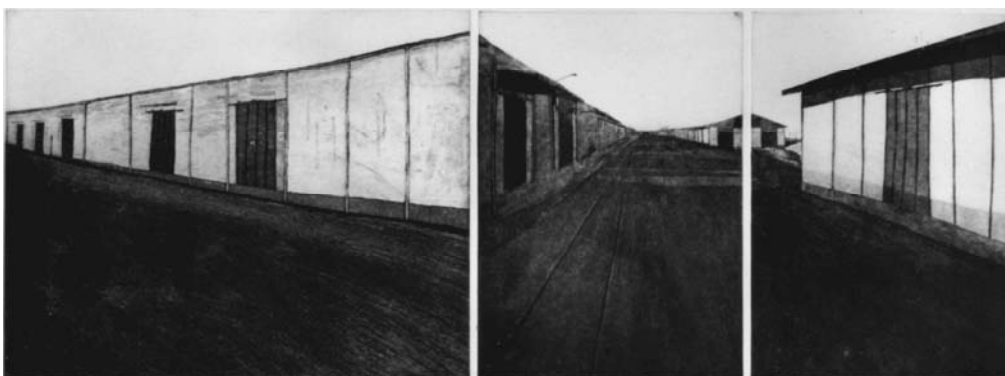


Planche 24

Les quais du port XXVIII ; Gravure sur métal ; 33 x 85 cm
(triptyque) ; 1999.
(Présentée à L'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)

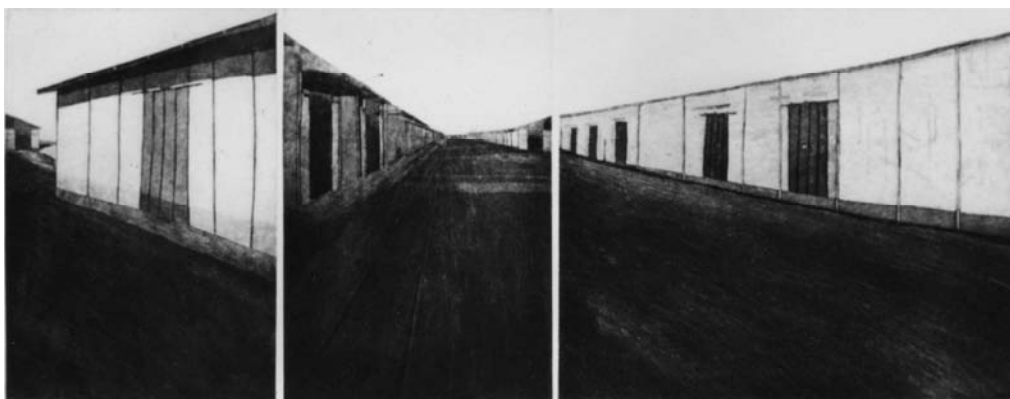


Planche 25

Les quais du port XXXII ; Gravure sur métal ; 33 x 85 cm
(triptyque) ; 1999.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)



Planche 26

Point du Jour VIII ; Gravure sur métal ; 33 x 45 cm ; 1999.
(Présentée à l'exposition Traços, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/Brésil, 2000, et à l'exposition collective des ateliers de gravure, dans le cadre du Mois de l'estampe, Cité Internationale des Arts, Paris, 2001.)

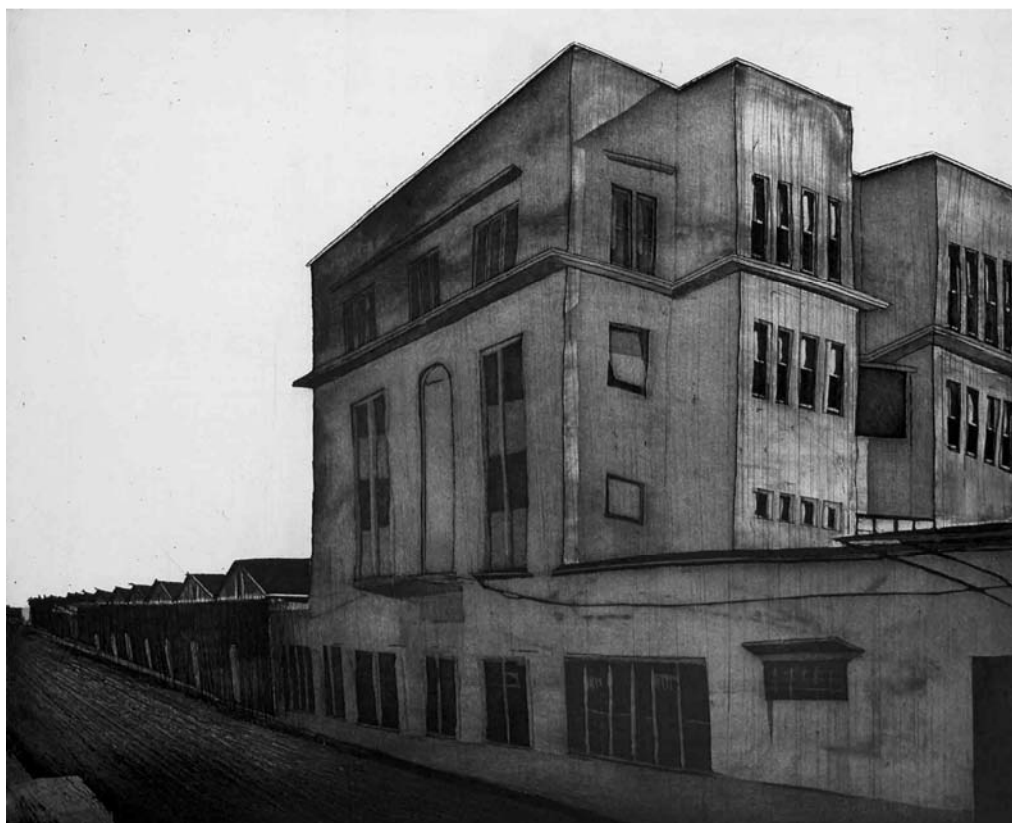


Planche 27

Les quais du port XXXIV ; Gravure sur métal ; 33 x 40 cm ; 1999.

(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle Broutta, Paris, 2000 et à l'exposition personnelle à la Galerie Jean Chevolleau, Pouzauges/Vendée, 2001.)

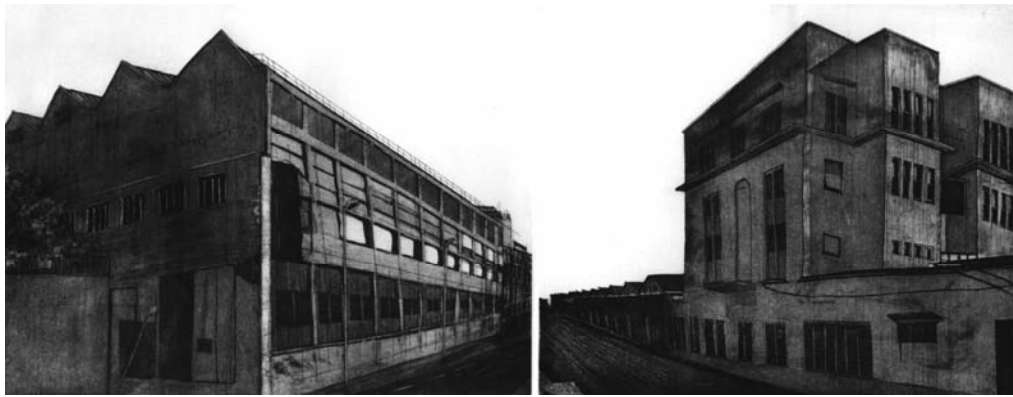


Planche 28

Les quais du port XXXIII ; Gravure sur métal ; 33 x 86 cm
(diptyque) ; 1999.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)

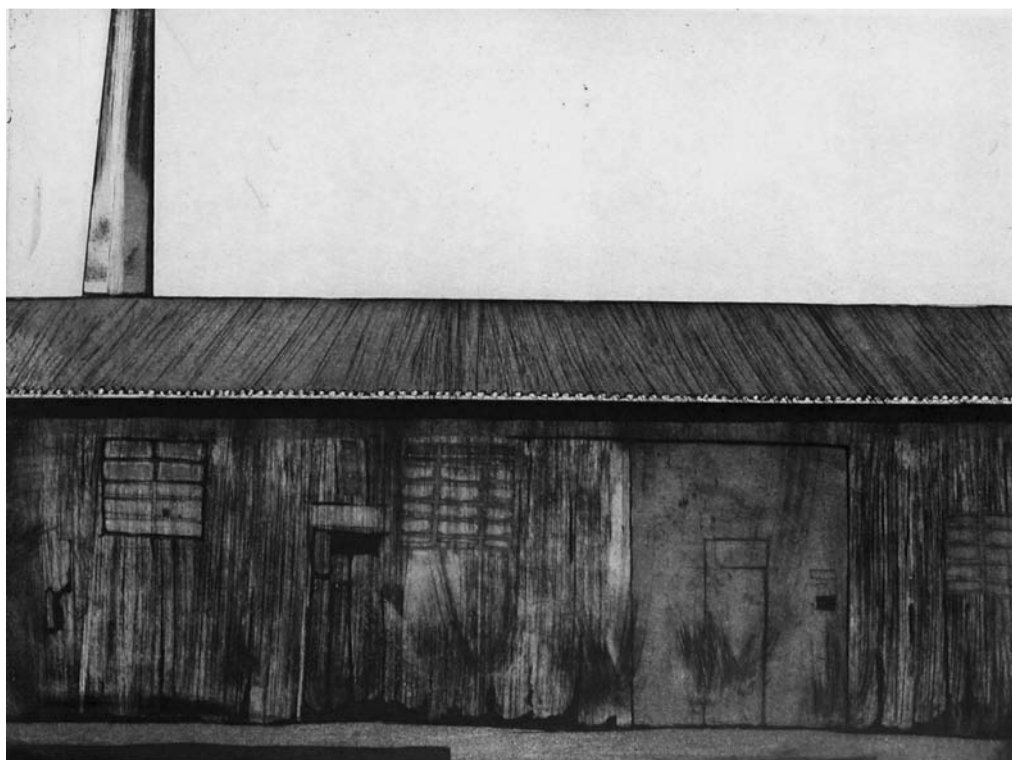


Planche 29

Les quais du port XLI ; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ; 2000.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000 et à l'exposition personnelle à la Galerie
Jean Chevolleau, Pouzauges/Vendée, 2001.)



Planche 30

Les quais du port XL ; Gravure sur métal ; 30 x 45 cm ; 2000.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000 et à l'exposition personnelle à la Galerie
Jean Chevolleau, Pouzauges/Vendée, 2001.)

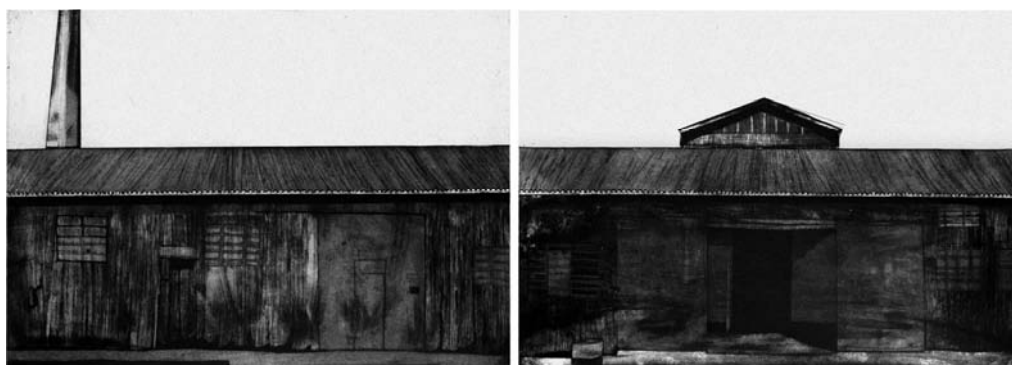


Planche 31

Point du Jour IX ; Gravure sur métal ; 29 x 40 cm ; 1999.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle Broutta, Paris, 2000 ; à l'exposition Traços, Galerie Debret, Paris, 2001, et à l'exposition personnelle à la Galerie Jean Chevolleau, Pouzauges/Vendée, 2001.)



Planche 32

Les quais du port XLII ; Gravure sur métal ; 30 x 85
cm (diptyque); 2000.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)

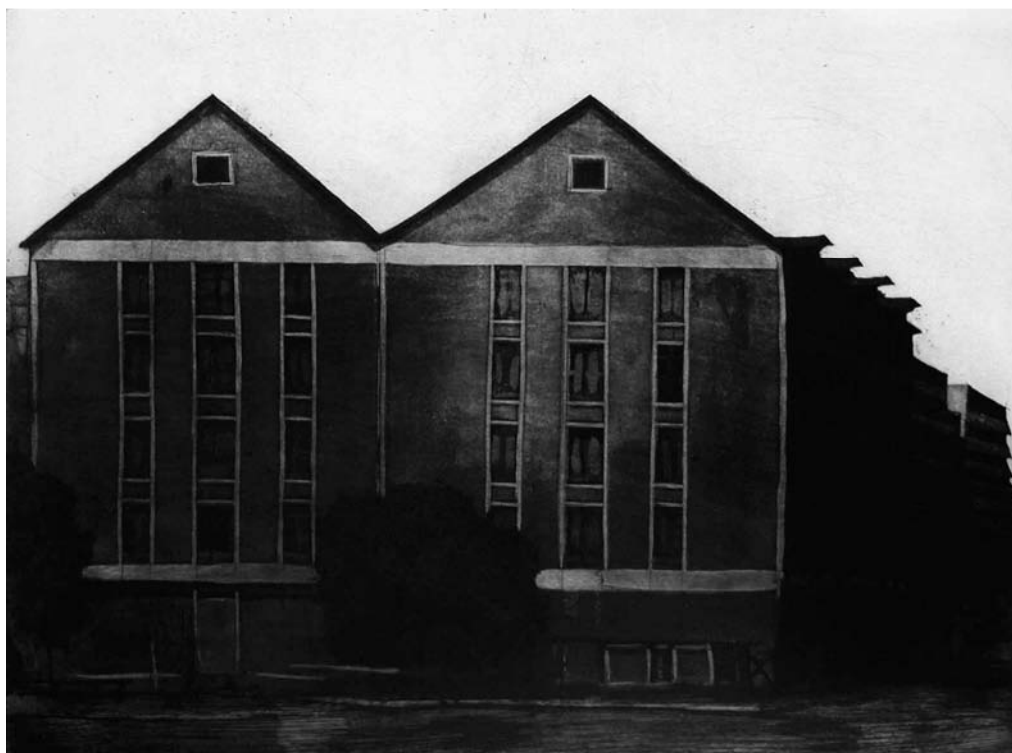


Planche 33

Bassin de la Villette II; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ;
2000.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)

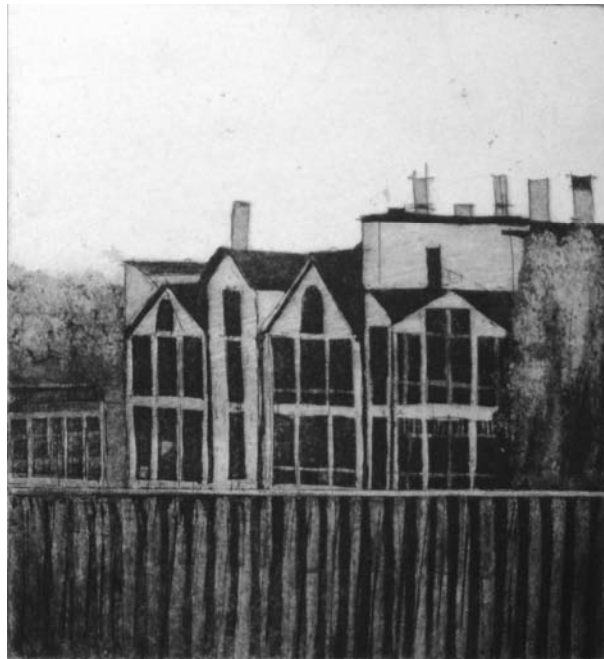


Planche 34

Point du Jour VII ; Gravure sur métal ; 16 x 15 cm ; 1999.
(Présentée à l'exposition collective Petit Format, dans le
cadre du Mois de l'estampe, Atelier Idalie, Paris, 2001.)

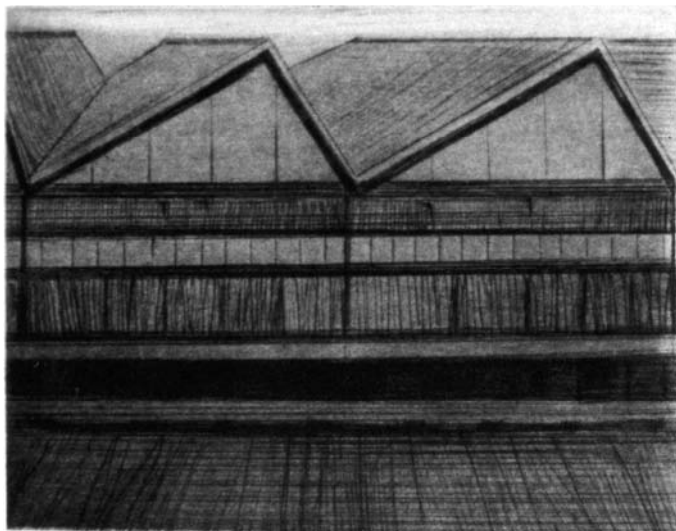


Planche 35

Saint-Ouen III ; Gravure sur métal ; 10 x 13 cm ; 2000.
(Présentée à l'exposition Paris par le cœur, Galerie du Haut-Pavé, Paris, 2000.)



Planche 36

Saint-Ouen ; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ; 2000.
(Présentée à l'exposition Traços, Galerie Debret, Paris, 2001.)

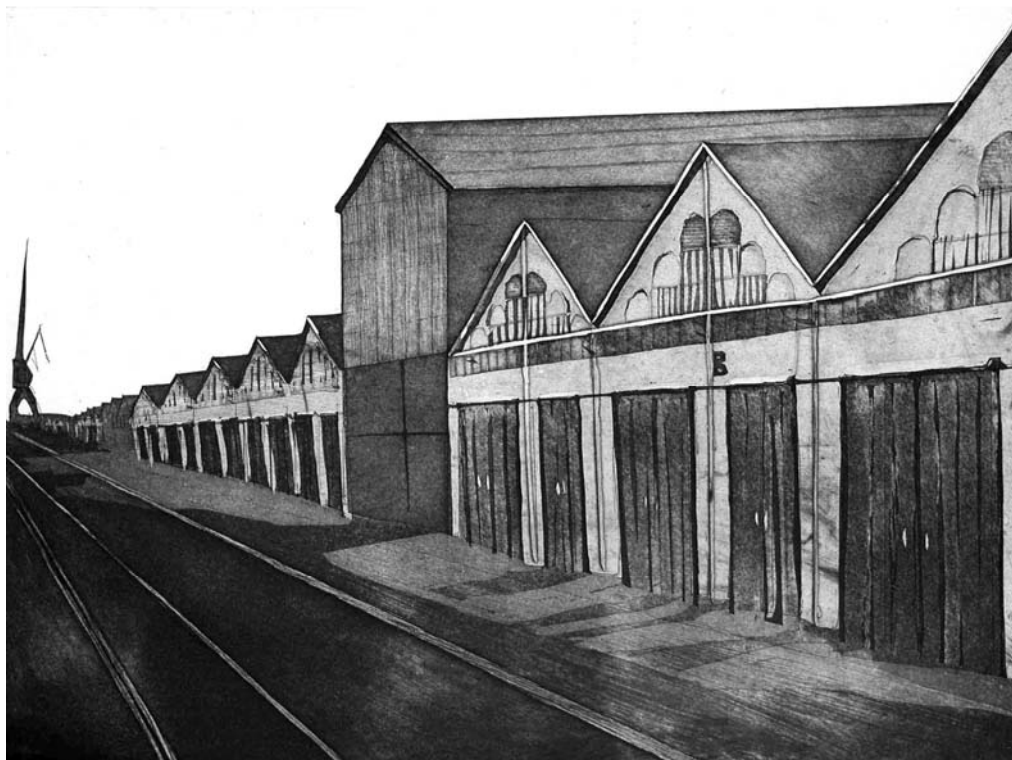


Planche 37

Les quais du port xxxv ; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ; 1999.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000 et à l'exposition personnelle à la Galerie
Jean Chevolleau, Pouzauges/Vendée, 2001.)



Planche 38

Kyagati ; Gravure sur métal ; 30 x 45 cm ; 2000.
(Présentée à l'exposition Traços, Galerie Debret, Paris, 2001.)

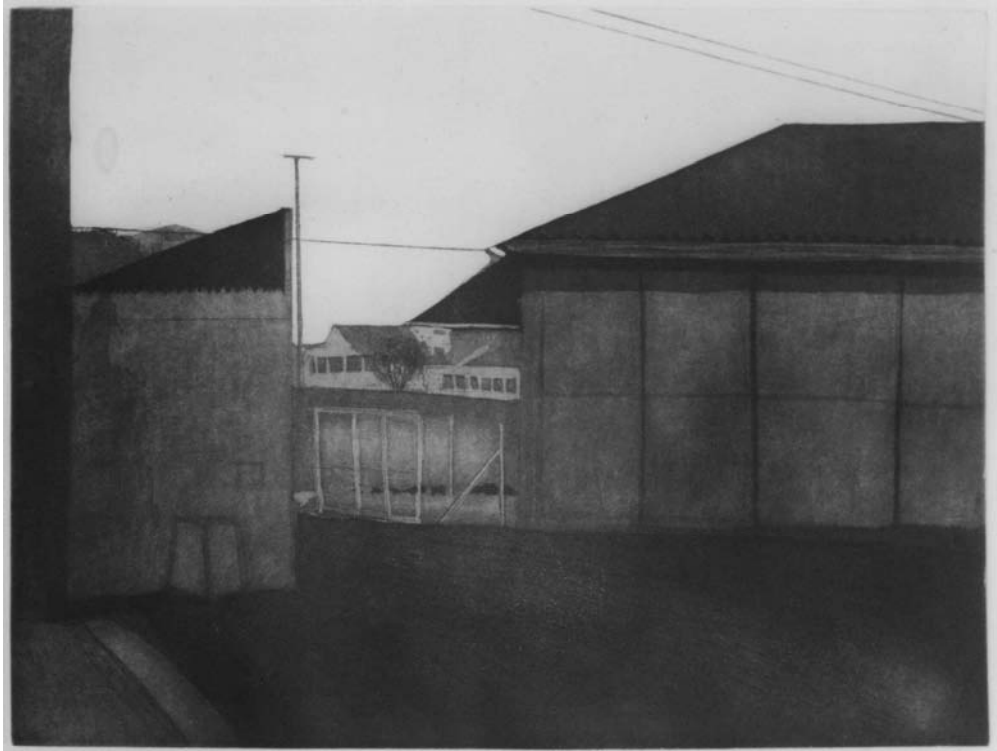


Planche 39

sans titre ; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ; 2001.

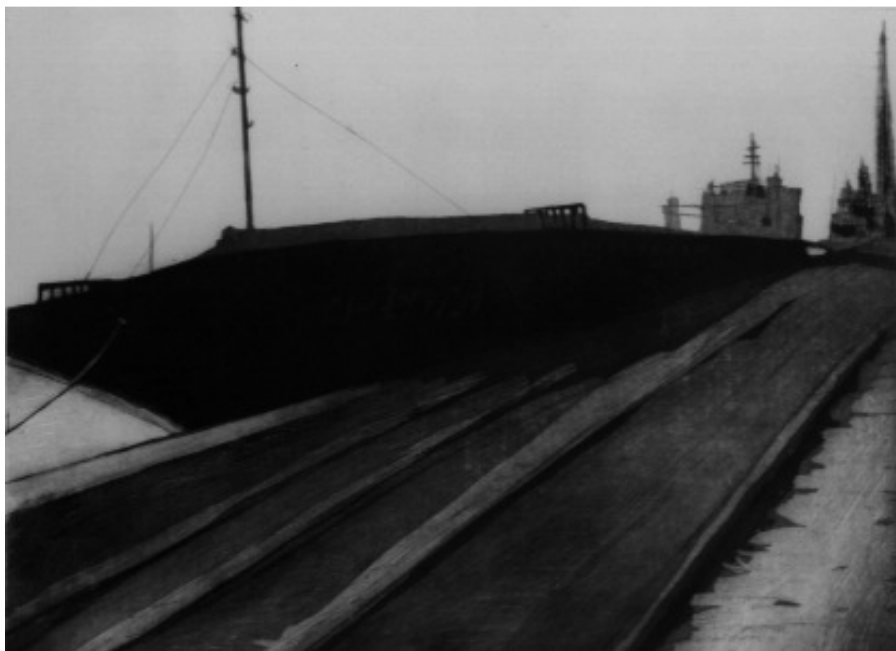


Planche 40

Les quais du port XLIII ; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ;
2001.



Planche 41

Les quais du port XLIV ; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ; 2001.



Planche 42

Les quais du port XLVI ; Gravure sur métal ; 30 x 80
cm (diptyque); 2001.

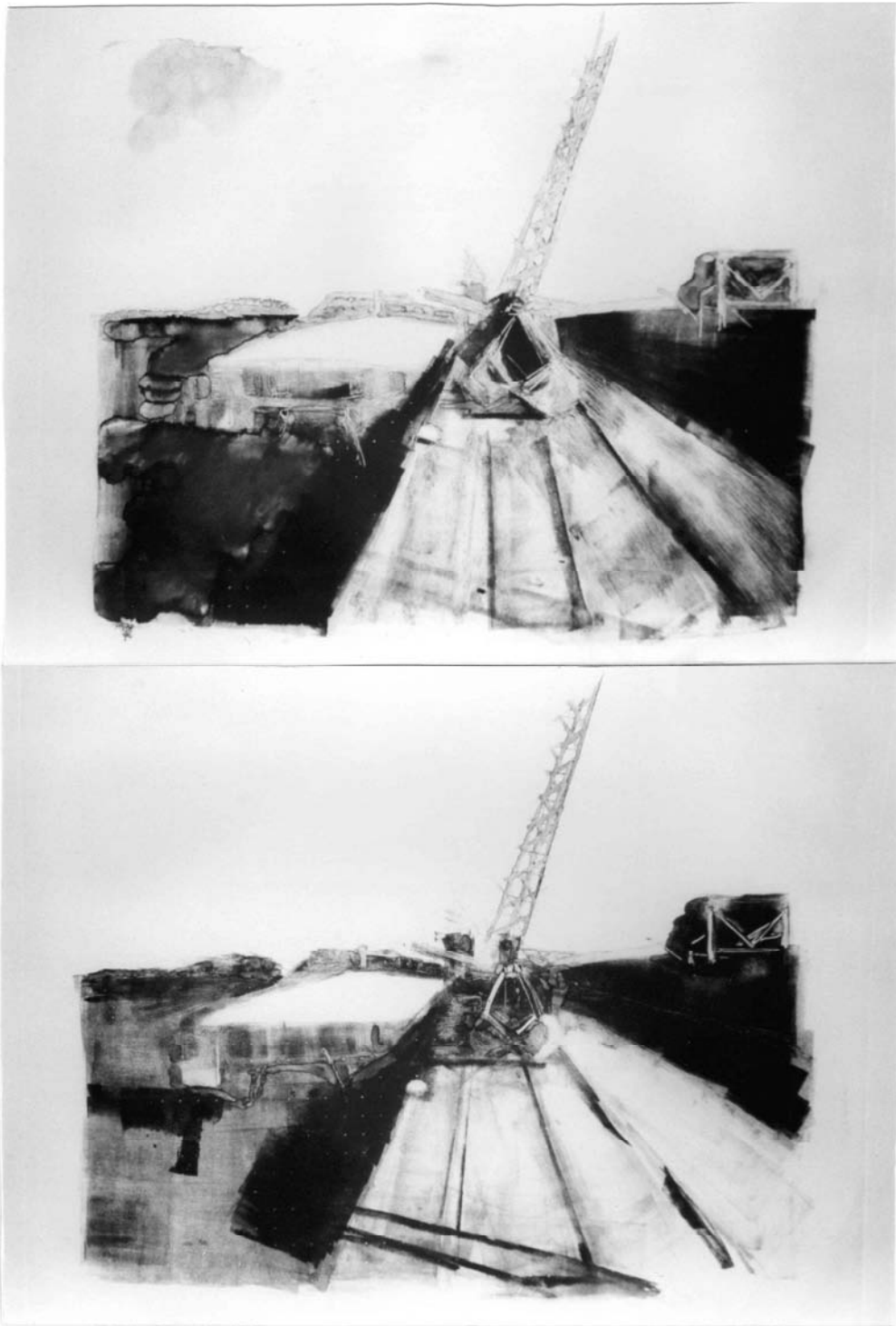


Planche 43

sans titre (série les quais du port) ; Monotypes; 50 x 65 cm
chaque pièce; 1999.



Planche 44

Point du Jour V ; Monotype; 140 x 230 cm (polyptyque) ; 1999.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé, Paris, 1999, à l'exposition Traços, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/Brésil, 2000, et à l'exposition personnelle à la Galerie Jean Chevolleau, Pouzauges/Vendée, 2001.)

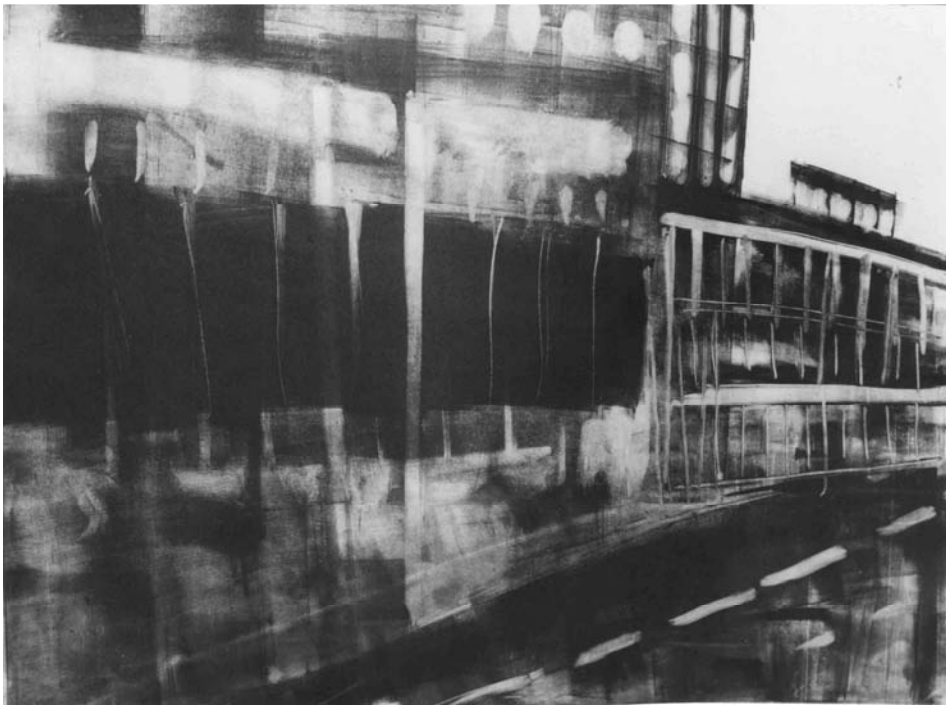


Planche 45

Point du Jour v, détail (une pièce isolée), 48 x 55 cm.

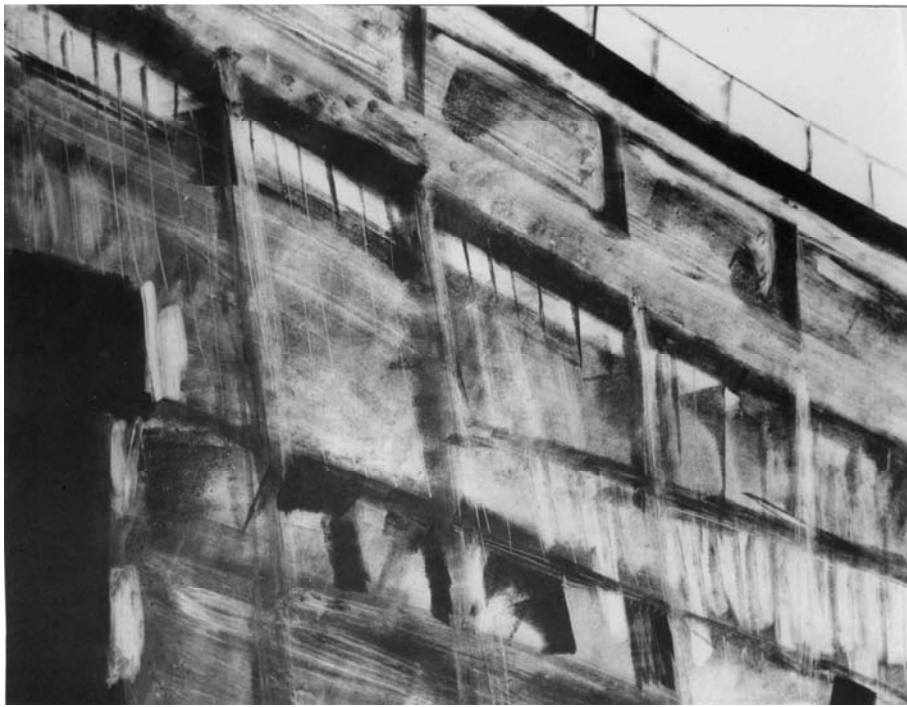


Planche 46

Point du Jour v, détail (une pièce isolée), 48 x 55 cm.



Planche 47

Point du Jour v, détail (une pièce isolée), 48 x 55 cm.

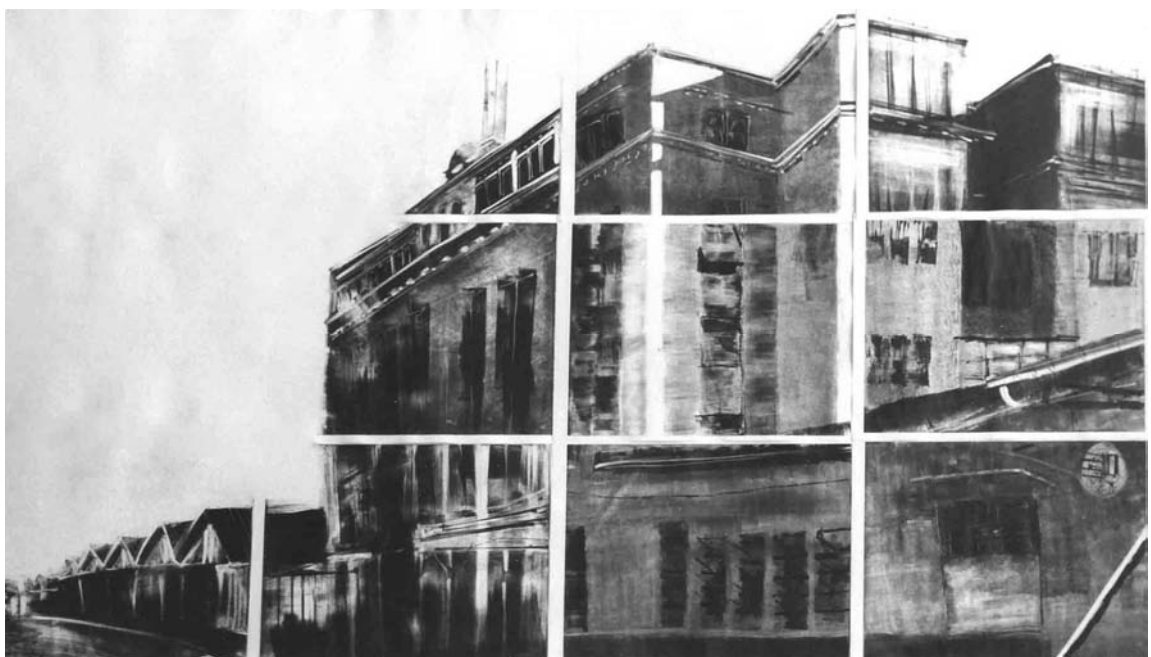


Planche 48

Les quais du port XXXVI ; Monotype; 140 x 250 cm (polyptyque) ;
2000.
(Présentée à l'exposition Traços, Galerie Debret, Paris, 2001.)



Planche 49

Les quais du port XXXVI ; détail (une pièce isolée), 45 x 59
cm.



Planche 50

Les quais du port XXXVI ; détail (une pièce isolée), 45 x 59
cm.



Planche 51

Les quais du port XXXVII ; Monotype; 140 x 250 cm
(polyptyque) ; 2000.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé,
Paris, 2000 ; à l'exposition Projet Saudade, Fondation Pierre
Cardin, Bruxelles/Belgique, 2000, et à l'exposition personnelle
à la Galerie Jean Chevolleau, Pouzauges/Vendée, 2001.)

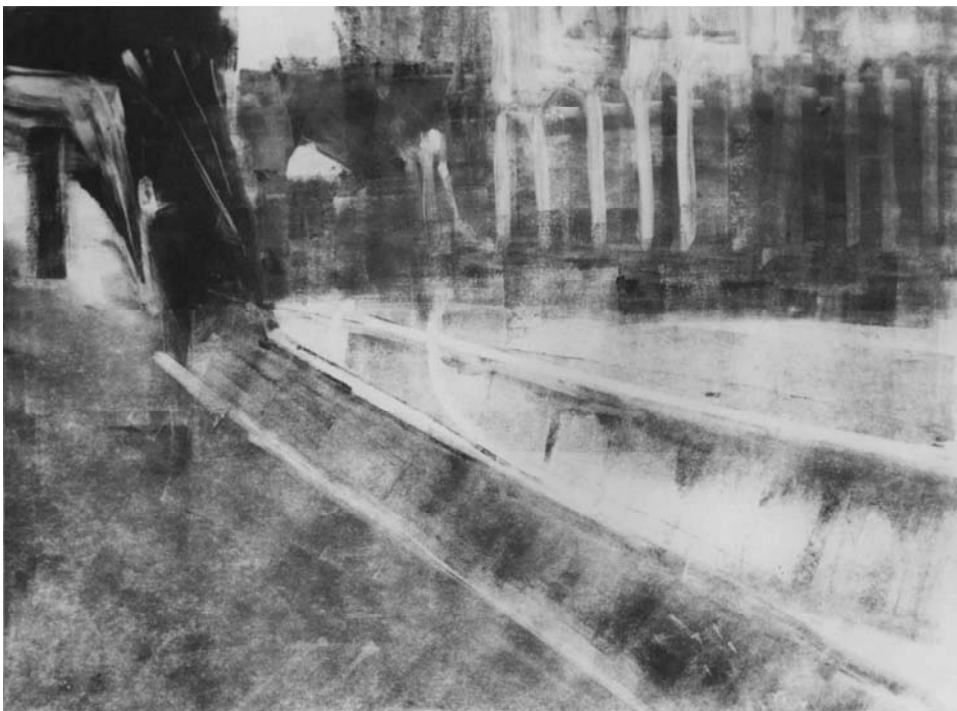


Planche 52

Les quais du port XXXVII ; détail (une pièce isolée), 45 x 59 cm.

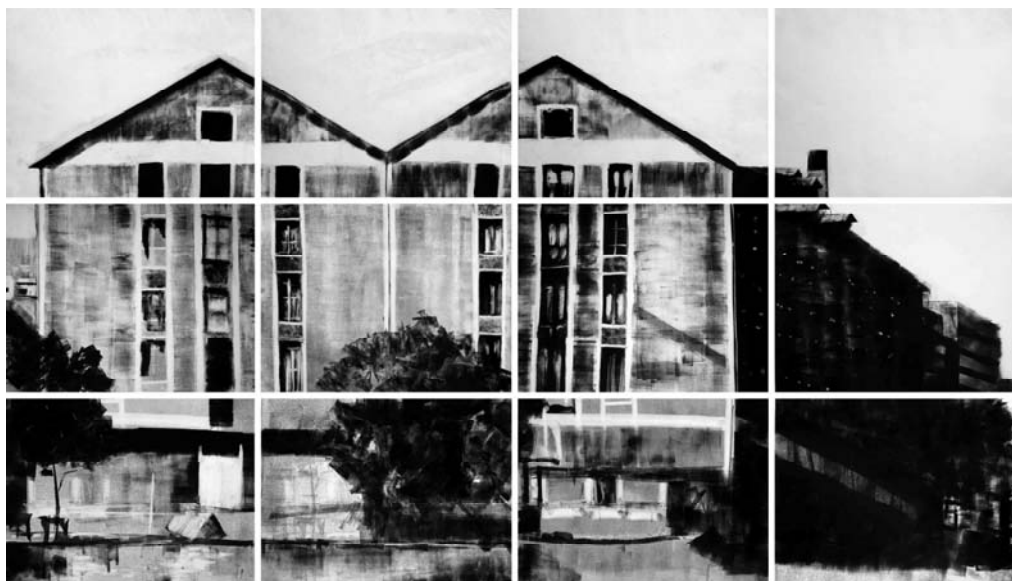


Planche 53

Bassin de la Villette; Monotype; 140 x 250 cm (polyptyque) ;
1999.
(Présentée à l'exposition Collective des Résidants - printemps,
Cité Internationale des Arts, Paris, 2001.)



Planche 54

Bassin de la Villette; détail (une pièce isolée), 45 x 59 cm.

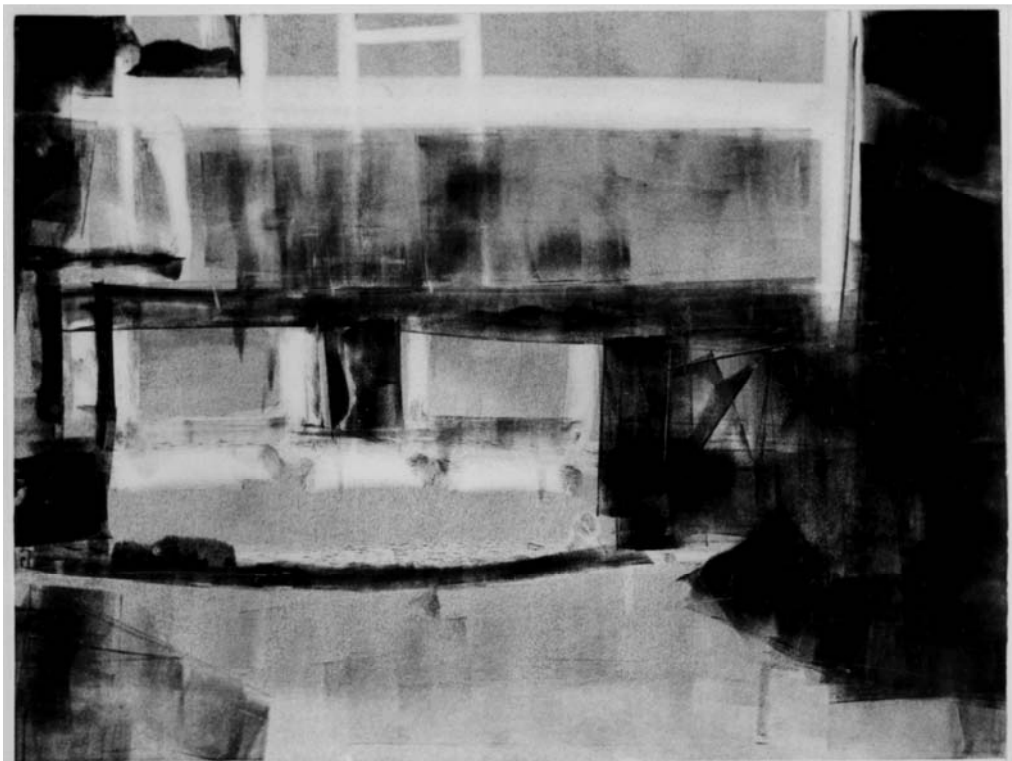


Planche 55

Bassin de la villette; détail (une pièce isolée), 45 x 59 cm.

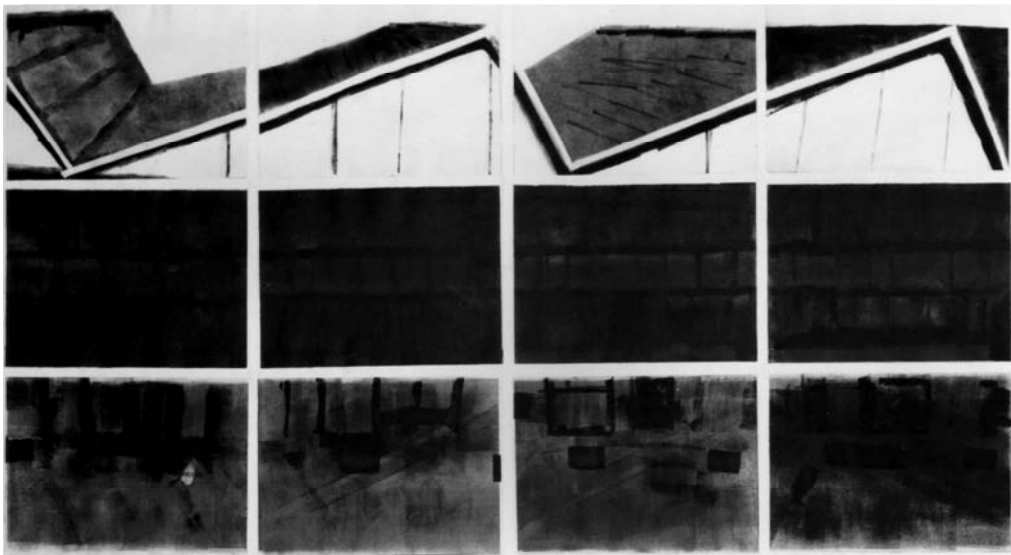


Planche 56

Saint-Ouen II ; Monotype; 140 x 250 cm (polyptyque) ; 2000.
(Présentée à l'exposition Paris par le cœur, Galerie du Haut-Pavé, Paris, 2000.)



Planche 57

Les quais du port XXXVIII ; Monotype; 140 x 230 cm
(polyptyque) ; 2000.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)

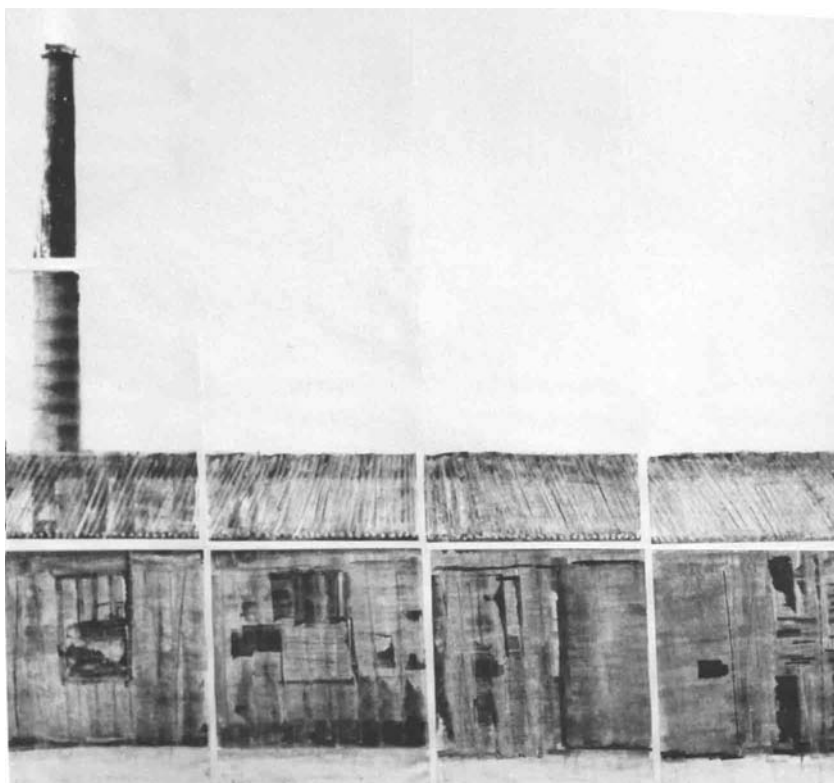


Planche 58

Les quais du port XXXIX ; Monotype; 176 x 187 cm (polyptyque) ;
2000.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie Michèle
Broutta, Paris, 2000.)



Planche 59

Point du Jour VI ; Monotype; 140 x 230 cm (polyptyque) ; 1999.
(Présentée à l'exposition Traços, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/Brésil, 2000, et Galerie Debret, Paris, 2001.)



Planche 60

Canal Saint Martin; Monotype; 140 x 230 cm (polyptyque) ; 1999.
(Présentée à l'exposition Estampes, Galerie du Haut-Pavé, Paris, 1999 et à l'exposition Traços, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/Brésil, 2000.)

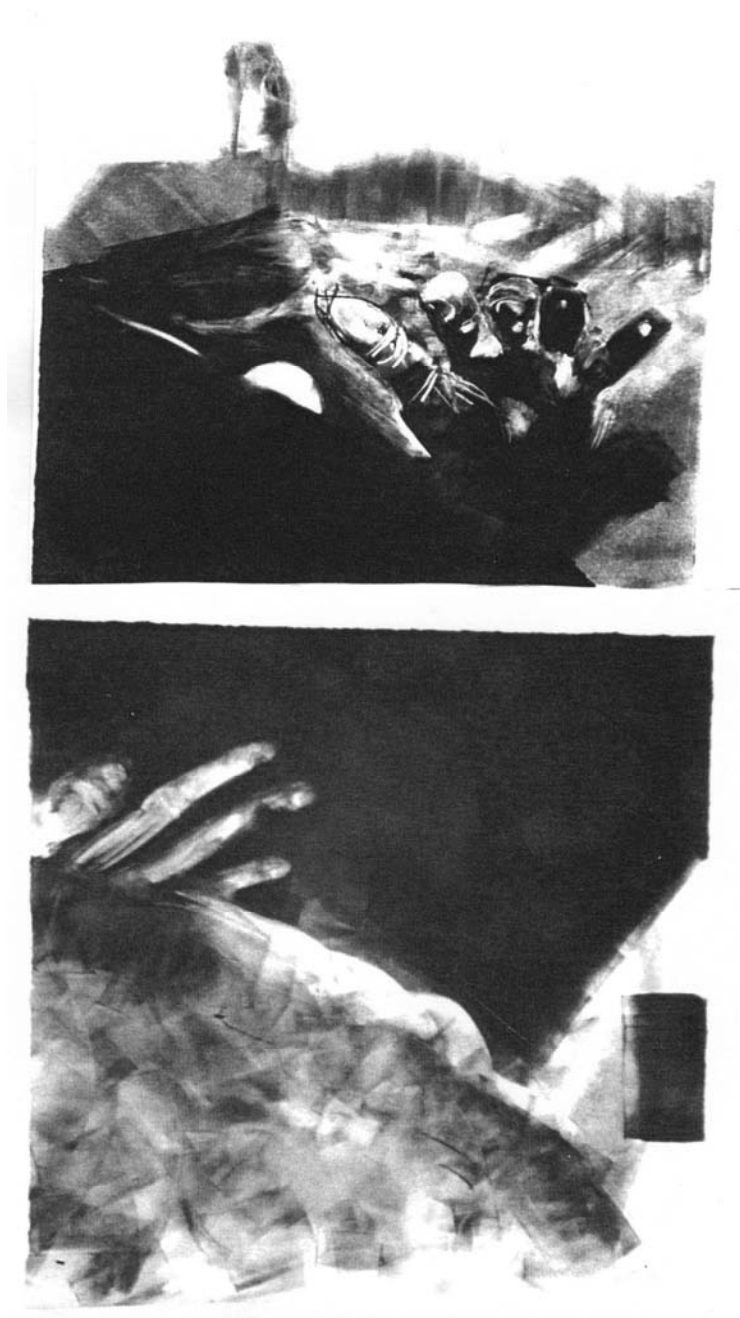


Planche 61

Sans titre (auto portrait) ; Monotype; 123 x 100 cm
(polyptyque) ; 1999.
(Présentée à l'exposition ¿Quién Soy? Museu D'Art,
Gerona/Espagne, et Gal. Iberê Camargo, Porto Alegre/Brésil,
2000.)



Planche 62

Vacances d'été nordiste; Gravure sur métal ; 14,5 x 18,5 cm ; 1983.

(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie du CMC, Porto Alegre/Brésil, 1984.)



Planche 63

En valsant; Gravure sur métal ; 15 x 11 cm ; 1984.
(Présentée l'exposition La Jeune Gravure Contemporaine, Grand
Palais des Champs Elysées, Paris, 1987.)

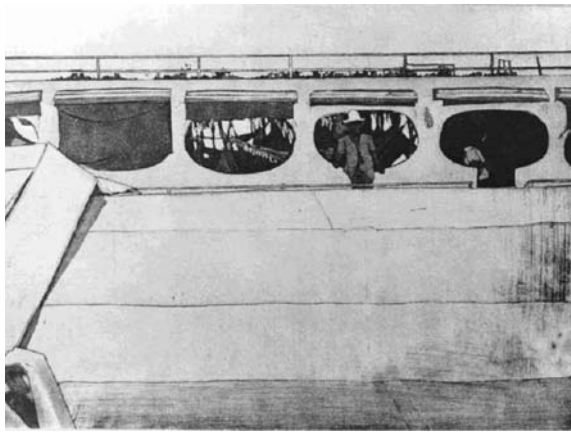


Planche 64

Voyage de rivière I; Gravure sur métal ; 15 x 19,5 cm ; 1993.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie ARTE&FATO,
Porto Alegre/Brésil, 1993.)

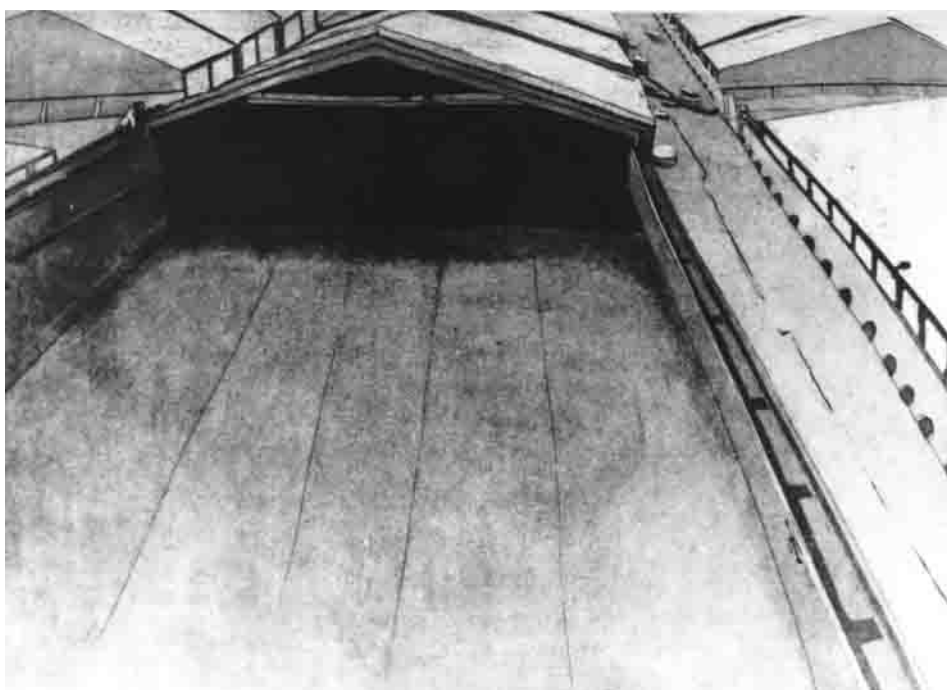


Planche 65

Voyage de rivière XV; Gravure sur métal ; 30 x 40 cm ; 1993.
(Présentée à l'exposition personnelle à la Galerie ARTE&FATO,
Porto Alegre/Brésil, 1993.)

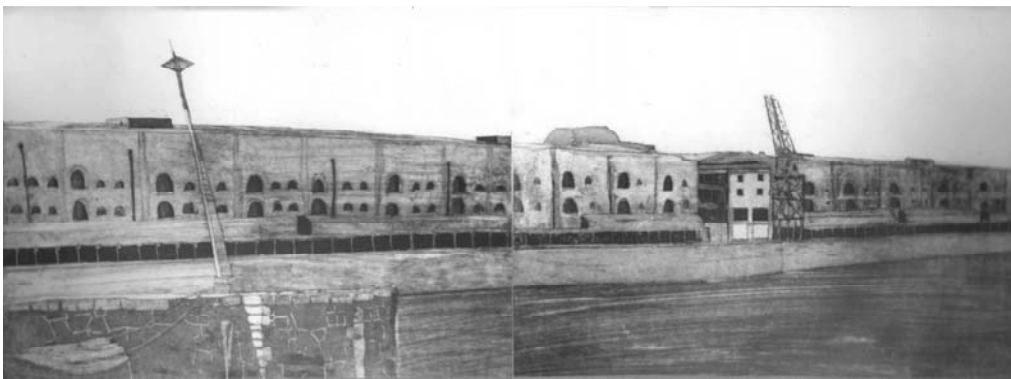


Planche 66

Sans titre (série les quais du port); Gravure sur métal ; 30 x 80 cm (diptyque); 1994/6.
(Présentée au projet PRESENÇA, MARGS, Porto Alegre/Brésil, 1996.)



Planche 67

Jan Vermeer (Delft, 1632 - 1675)
La ruelle; Huile sur toile; 14,3 x 44 cm; vers 1657-58.
(Rijksmuseum, Amsterdam)



Planche 68

Eugène Atget (Libourne, Gironde, 1857 - Paris, 1927)
Entrée du presbytère Saint-Séverin, rue de la Parcheminerie,
Paris, 1912

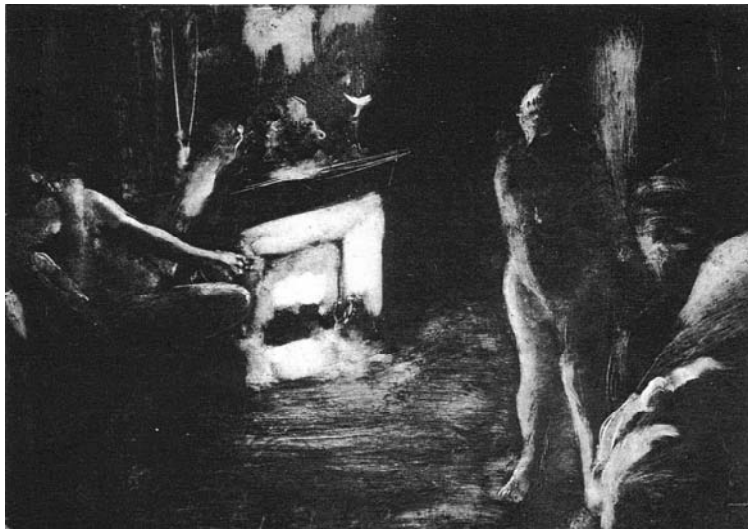


Planche 69

Edgar Degas (Paris, 1834 - 1917)
Le foyer, Monotype, 41,5 x 58,6 cm, vers 1880.

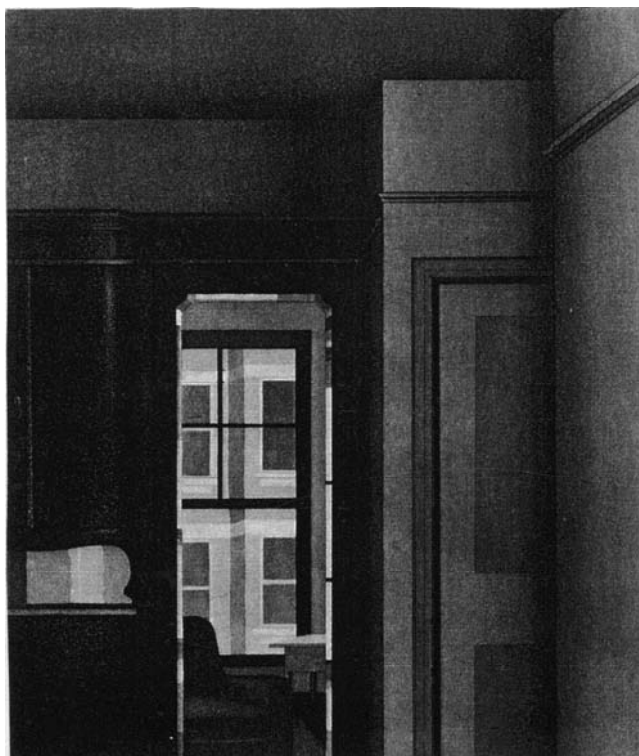


Planche 70

Carlos Martins (Araçatuba, 1946)

Interior com armário ; Gravure sur métal ; 22,5 x 19 cm ; 1977.



Planche 71

Carlos Martins (Araçatuba, 1946)
Sento uma Forza Indonita ; Gravure sur métal et monotype ; 20 x
28,5 cm ; 1985.

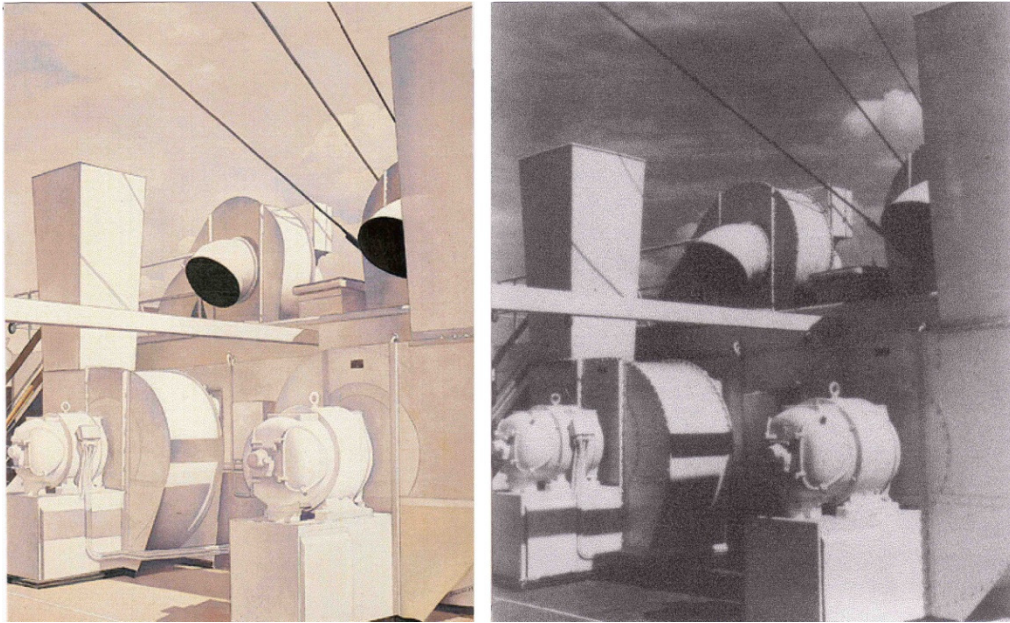


Planche 72

Charles Sheeler (Philadelphie, 1883 - New York, 1965)
A droite : *Upper Deck*; Huile sur toile; 77,6 x 58,7 cm ; 1929.
(Downtown Gallery, New York)
A gauche : *Upper Deck*; Photographie; 1928.
(Gilman Paper Company)



Planche 73

Edward Hopper (Nyack, 1882 – New York, 1967)
Dimanche matin; Huile sur toile; 17,6 x 20,8 cm; 1921.
(New York, Whitney Museum of American Art)



Planche 74

Jean-Marc Bustamante (Toulouse, 1952)
Tableau 13.78 ; Photographie.



Planche 75

Bernd et Hilla Becher (B. Siegen, 1931 et H. Potsdam, 1934, Allemagne)
Goodspring Mountains, Schuylkill County; Photographie ; 1975.
(de la série Pennsylvania Coal Mine Tipples)



Planche 76

sélection d'images de référence. Réalisation d'études au crayon. Préparation de la plaque de cuivre pour recevoir le vernis pour l'eau-forte : polir avec du papier émeri, puis avec du polisseur brillant et puis dégraisser la plaque.



Planche 77

Application du vernis pour l'eau-forte (vernis au tampon). Réalisation d'esquisses sur la plaque. Ouverture du vernis avec la pointe sèche.



Planche 78

Protection du dos de la plaque (plastique autocollant).
Immersion de la plaque dans le corrosif (perchlorure de fer).
Retirage de la plaque, rinçage à grande eau. Essuyage et
nettoyage de la plaque avec un chiffon doux et du solvant.



Planche 79

Nettoyage de la plaque avec un pinceau et du solvant. Protection de surfaces de la plaque avec du bitume au moyen d'un pinceau. Immersion de la plaque dans le corrosif (perchlorure de fer). Retirage de la plaque, rinçage à grande eau.



Planche 80

Préparation de l'encre d'impression. Encreage de la plaque à chaud. Retirage de l'excès d'encre avec une tarlatane et à la paume.



Planche 81

Pose de la plaque sur la table de la presse. Préparation du papier pour l'impression. Pose du papier sur la table, tournage de la presse. Récupération de l'épreuve.



Planche 82

Application de grains de résine de colophane sur la plaque pour l'aquatinte par moyen d'une boîte à grain. Fixation de la poudre de résine par la chaleur.



Planche 83

Fixation de la poudre de résine par la chaleur. Protection de surfaces de la plaque avec du bitume. Immersion de la plaque dans le bac à corrosif. Retirage de la plaque et rinçage à grande eau. Recouvrement de nouvelles surfaces de la plaque et nouvelle immersion dans le corrosif.



Planche 84

Retouches en incision directe avec la roulette et la pointe sèche. Biseautage de la plaque.



Planche 85

Quelques photographies du quai du port de Porto Alegre et de Pelotas, utilisées comme images références.



Planche 86

Quelques photographies du quai du port de Porto Alegre et de Pelotas, utilisées comme images références.



Planche 87

Quelques photographies de l'île Séguin et alentours, utilisées comme images références.

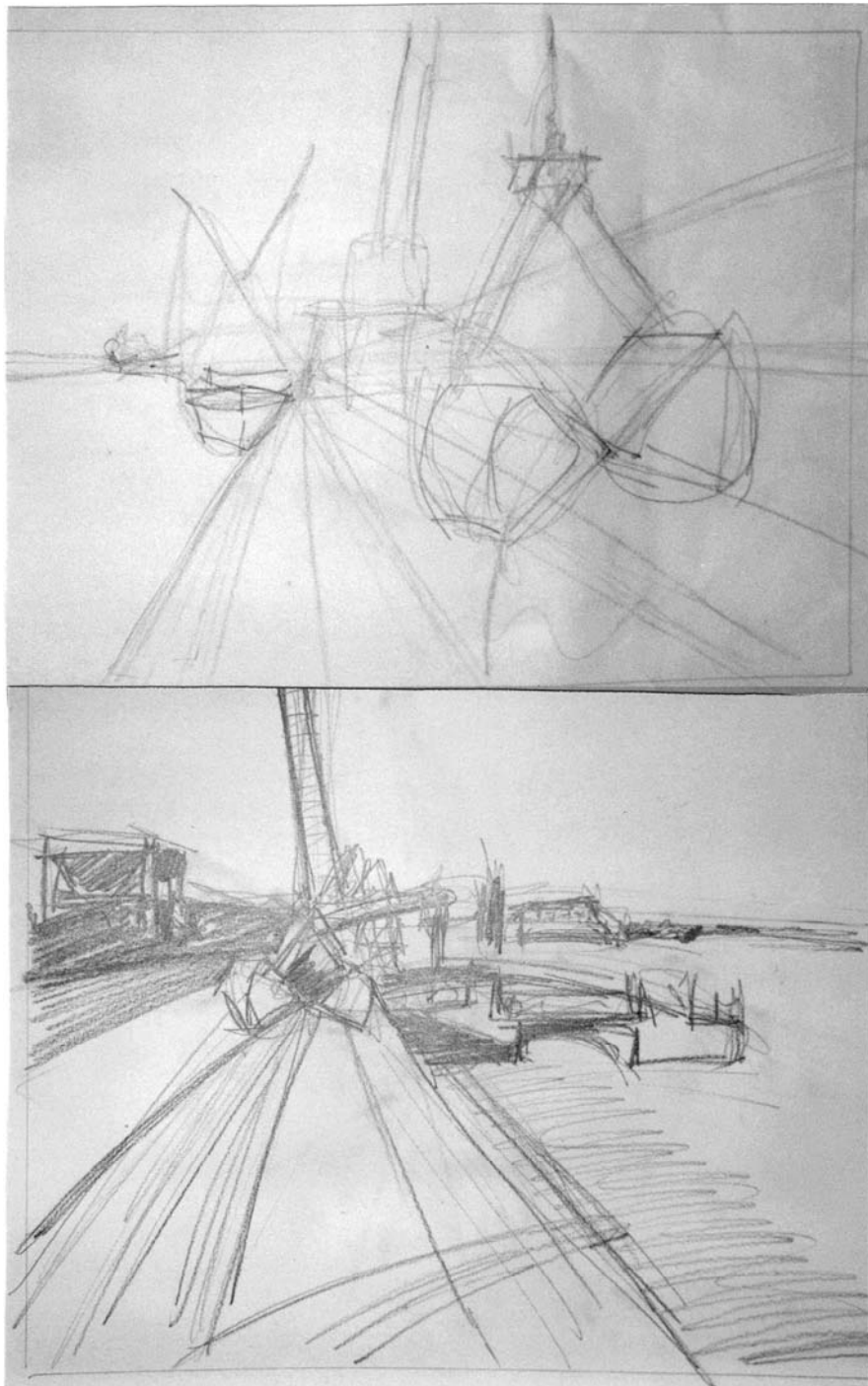


Planche 88

Quelques esquisses en crayon sur papier (gravures les quais du port X et XVI).

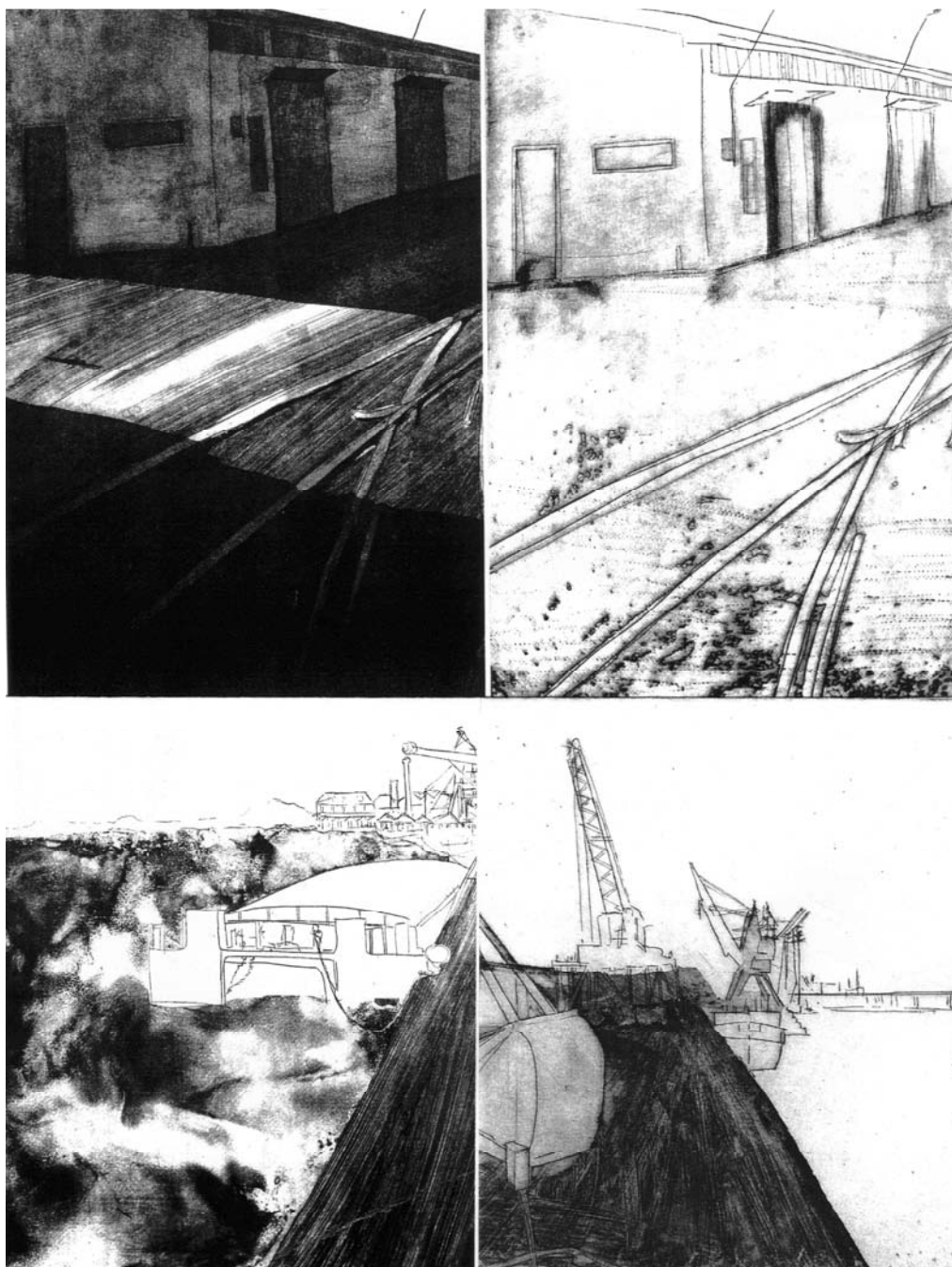


Planche 89

Détails d'épreuves d'état (gravures les quais du port XIII, XVI et X). En haut, à droite, des morsures d'eau-forte et de surfaces ouvertes, à gauche, l'ajoute des morsures d'aquatinte à grains. En bas, à droite, des morsures d'eau-forte, de surfaces ouvertes et des morsures aléatoires, à gauche, des morsures d'aquatinte liquide.

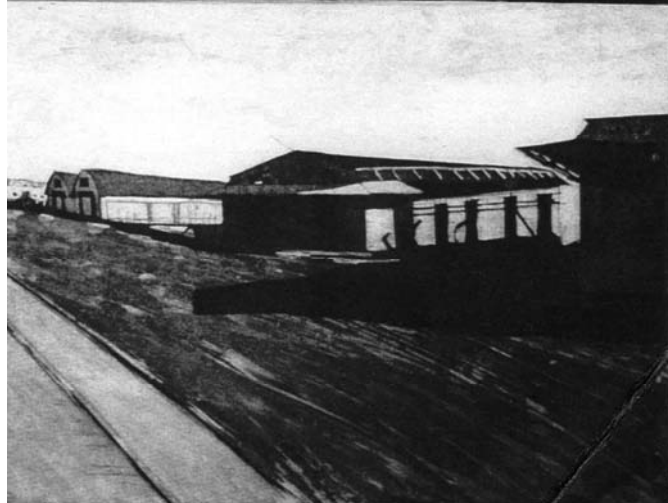
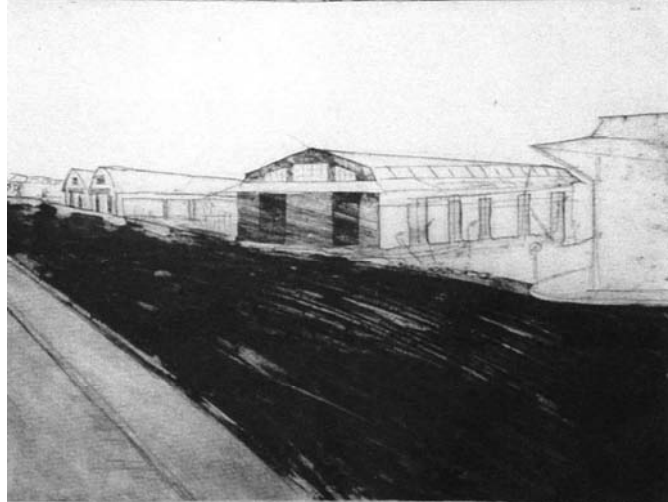
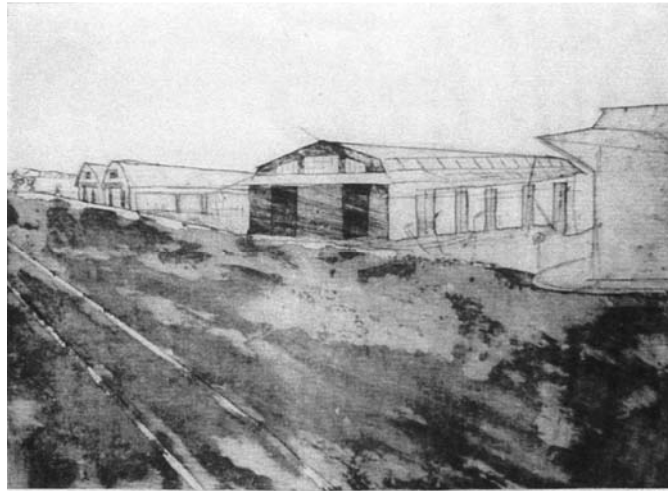


Planche 90

Quelques épreuves d'état de la gravure Les quais du port IX.
En haut des morsures d'eau-forte et de surfaces ouvertes, au
milieu l'ajoute des morsures aléatoires, en bas l'ajoute des
morsures d'aquatinte à grains.

GLOSSAIRE*

Incision : Action d'inciser ; son résultat. coupure, entaille, fente

Morsure : opération qui consiste à attaquer à l'acide les parties dévernies d'une planche de cuivre.

Empreinte/empreindre : Marquer par pression sur une surface (une forme, un dessin). imprimer.

Impression : Procédé de reproduction par pression d'une surface sur une autre qui en

* Termes et vocables transcrits de:

Nouveau PETIT ROBERT (*incision, morsure, empreinte, impression, gravure, lithographie, sérigraphie, tailler, taille-douce, épargne*).

Les plus belles gravures du monde occidental. 1410-1914. Paris : Bibliothèque National, 1^{er} février - 24 mars 1966, p. 219 et 220 (*le bois, le burin, la pointe sèche, l'eau-forte, la manière noire, l'aquatinte, le monotype*).

MALENFANT, Nicole et STE-MARIE, Richard. *Code d'éthique de l'estampe originale*, Montréal : Conseil québécois de l'estampe, 2000, p. 32 à 34 (*l'estampe originale, l'estampe d'interprétation, la reproduction*).

garde l'empreinte. – Action d'imprimer à la surface d'objets divers des caractères ou des dessins, par des procédés variés. gravure, imprimerie, reproduction.

Gravure : sillon, trait gravé. Entaille, glyphe.

Action de graver.

Procédé de reproduction par plaques gravées.

LA GRAVURE : procédé de reproduction par plaques gravées.

Gravure directe : procédés excluant tout agent chimique.

Gravure en creux, où les parties creusées de la planche apparaissent en noir, après avoir été bourrées au tampon. *Gravure sur métaux, sur cuivre* (chalcographie). *Gravure au burin, en taille douce, à la pointe sèche. Gravure à l'eau-forte*, où les parties de la planche de cuivre dégarnies de vernis à la pointe sont attaquées par l'acide azotique. => eau-forte, mordant. *Gravure au vernis mou. Gravure à la manière noire* (mezzo-tinto), *imitant le lavis* (aquatinte).

Gravure en relief, en taille d'épargne, où les blancs du dessin sont évidés et les parties qui doivent venir en noir épargnées. *Gravure sur bois* (xylographie). – *Gravure sur linoléum* (linogravure).

Gravure sur pierre (lithographie).

Reproduction de l'ouvrage du graveur, par un procédé quelconque. => épreuve, **estampe**.

Taille-douce : de *taille* et *doux*. Procédé de gravure en creux, et (par oppos. à *eau-forte*) Gravure sur cuivre au burin ; planche ainsi gravée. *Graveur en taille-douce*.

Par ext. Estampe tirée au moyen d'une telle planche.

Le burin : Sur un cuivre, un outil appelé *burin* (lame triangulaire dans une poignée de bois) trace un dessin en creux. Le graveur appuie son burin sur la paume de sa main, et le pousse en avant comme un rabot. On encre ensuite la planche, l'encre pénètre dans les creux, mais reste aussi à la surface. On essuie cette surface sur laquelle on place une feuille de papier, et on met sous presse. L'encre des creux se dépose sur le papier.

Le burin a été employé dès le XV^e siècle.

La manière noire : Dite en allemand *schwarzkunst* et en anglais *mezzotint*, consiste à couvrir, par des travaux au *berceau* (lame striée), uniformément, un cuivre de trous réguliers. Le modelé s'obtient en écrasant le cuivre avec un brunissoir ou en le grattant.

La manière noire imaginée par Ludwig Von Siegen au XVII^e siècle, a été pratiquée alors en France, puis en Angleterre surtout.

Leblon assure (vers 1750) que c'est « le genre le plus propre à conserver le velouté de la peinture ».

On peut tirer d'une planche en manière noire environ 200 épreuves, assez vite médiocres.

La pointe sèche : Le cuivre est travaillé (...) par une pointe qui (...) égratigne le cuivre (...). La pointe est une aiguille d'acier dans un manche de bois, on s'en sert comme d'un crayon ; elle rejette les parcelles de cuivre de chaque côté de son sillon ; ces petites aspérités auxquelles s'attache l'encre s'appellent les *barbes*, elles disparaissent très vite.

La pointe-sèche donne peu d'épreuves mais de grande qualité.

L'eau-forte : Il (...) s'agit (...) de faire pénétrer dans le sillon creusé par une pointe un liquide corrosif qui creuse le cuivre plus ou moins régulièrement, plus ou moins profondément. Ce liquide, c'est l'*eau-forte*.

L'eau-forte a été pratiquée (...) depuis le XVI^e siècle.

L'aquatinte : L'aquatinte est un procédé de taille-douce, destiné à donner à la gravure,

l'aspect du dessin au lavis en traitant à la résine la surface du cuivre de façon à obtenir un fond grainé ; celui-ci retient l'encre et produit un ton. L'aquatinte est souvent associée à l'eau-forte.

Le monotype : Peinture exécutée largement sur le cuivre à l'encre grasse, et passée sous la presse. On ne peut, en général, n'en obtenir qu'une belle épreuve, la seconde est beaucoup plus faible.

Le monotype a été imaginé par Castiglione au XVII^e siècle, et pratiqué ensuite par les peintres depuis la fin du XIX^e siècle.

Pochoir : Plaque de carton, de métal découpée sur laquelle on passe une brosse ou un pinceau pour peindre des dessins, des inscriptions.

Le bois : Un graveur sur bois, selon qu'il veut graver largement ou au contraire de façon très fine, emploie du *bois de fil* ou du *bois de bout*.

Le bois de fil, généralement du poirier, est débité verticalement, selon le fil de l'arbre, en grandes planches ; **le bois de bout**, au contraire, horizontalement, « debout au fil », par rondelles. **Le bois de fil** se travaille au *canif* (lame serrée dans un manche de bois) qui évide le bois de chaque côté du trait, qui *épargne* le trait (d'où le mot : gravure en

taille d'épargne) et à la *gouge* qui évide les grandes surfaces, donnant les grands blancs.

Le **bois de bout**, généralement du buis, est travaillé finement, au *burin*. Le bois debout est pratiqué depuis le début du XIX^e siècle, dans l'illustration. Mais on lui préfère souvent encore maintenant le bois de fil, employé depuis le XV^e siècle. Une fois gravé, le bois est encre ; l'encre ne se dépose que sur les parties en relief, le trait ; on pose dessus une feuille de papier, on passe sous la presse, et on tire.

Epargne : Action de ménager. ***Taille d'épargne*** : manière de tailler le bois en faisant apparaître en relief les parties qui seront reproduites après encrage.

Lithographie : Reproduction par impression d'un dessin, d'un texte écrit ou tracé sur une pierre calcaire de grain très fin.

Feuille, estampe obtenue par ce procédé.

Sérigraphie : Procédé d'impression sur bois, verre, etc., à l'aide d'un écran (en soie à l'origine) formé de mailles dont on laisse libres celles qui correspondent à l'image à imprimer (perméable : qui se laisse traverser ou pénétrer).

L'estampe originale : Est une œuvre d'art imprimée à l'aide d'un ou plusieurs éléments d'impression conçus et réalisés par l'artiste lui-même ou selon ses directives.

L'estampe d'interprétation : Est une estampe dont l'élément d'impression a été réalisé par un artiste interprète qui a traduit, dans une des techniques de l'estampe, une œuvre créée à l'aide d'un autre médium par un autre artiste.

La reproduction : Est l'image imprimée d'une œuvre créée par un artiste dans un autre médium, obtenue au moyen d'un procédé de nature mécanique approprié, sans qu'il y ait intervention de l'artiste ou d'un interprète sur l'élément d'impression. La reproduction n'est pas une œuvre d'art même si elle peut être réalisée en partie avec des procédés artisanaux et produite à tirage limité. Elle appartient au domaine de l'imprimé et non à celui de l'estampe.

RESUME : Cette recherche met en relief la notion de silence dans les arts visuels prenant comme référence les estampes récentes de la production plastique personnelle de l'auteur.

Produites en gravure et en monotype sur métal, deux procédés indirects – procédés où l'image s'enregistre sur un support pour atteindre le résultat sur un autre - les images ici analysées garderaient des vestiges des temps spécifiques aux techniques employées. Les procédés techniques y sont considérés par rapport à leurs qualités formelles et expressives.

A la différence de la temporalité liée l'instantané photographique, le temps ici examiné est un temps singulier ponctué par une succession de pauses ; pauses imposées par les procédés techniques et qui se reflèteraient dans les travaux en question, à travers la configuration des espaces et/ou des vides, du traitement de la lumière, et d'autres aspects formels contribuant à l'expression du silence.

PAUSES AND SILENCES: THE TIME AT PRINTMAKING

ABSTRACT: This study focuses upon the role of silence in the visual arts, taking as a starting point my recent plastic production. These are images produced by means of etching or metal monotype, singular, indirect processes, (the work is conceived in one medium while the result is viewed in another), and permeated with necessary pauses (the artist is subject to the time determined by the technical procedures). This study embraces the technical procedures and their relation with specific expressive and formal qualities. Therefore, time in this medium may be considered, in contrast to the immediacy of photography, a series of pauses. Such pauses are part of the artistic process and are reflected, in the works in question, within the configuration of spaces and/or vacuity, the treatment of light, and other formal aspects that contribute to the expression of silence.

DISCIPLINE : ARTS PLASTIQUES

MOTS-CLEFS : Gravure sur métal ; monotype ; photographie ; temps ; silence ; vestiges ; ressemblances.

UFR ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
162, RUE SAINT-CHARLES 75740 PARIS CEDEX 15