

# La voie du monotype

Le monotype est une technique d'estampe. On compose une image en dessinant/peignant directement sur la surface d'un support (appelé *matrice*), puis on l'imprime en se servant d'une presse. D'un point de vue pratique, c'est une technique très simple, qui, de plus, ne requiert pas d'outils spécifiques, si ce n'est la presse. Sa simplicité d'exécution fait qu'on la traite souvent avec légèreté ou condescendance. J'ai souvent entendu mes compagnons d'atelier dire pour meubler un temps mort : « je vais faire un *petit monotype* ».

J'ai un long compagnonnage avec le monotype. Au départ, c'était un choix de commodité : je ne pouvais pas consacrer beaucoup de temps à l'atelier, alors il fallait bien s'accommoder d'une technique qui pouvait être ramassée dans le temps. Bref, faire des « petits » monotypes parce que le temps, la force mentale ou physique me faisaient défaut. Et puis, j'ai aimé la prestesse qu'elle impose dans l'exécution : mieux vaut ne pas traîner entre la préparation de la matrice et le passage sous la presse si on ne veut pas voir l'encre s'encroûter ou se répandre lamentablement. Mais, ce sont mes divagations autour de la peinture chinoise lettrée qui m'ont mis sur la voie du monotype.

De fait, une technique artistique – la peinture, l'estampe, le collage, etc. – est bien plus qu'un ensemble de savoir-faire couplé à une tradition que l'on accepte ou que l'on rejette : c'est une manière de voir. Mais, toute manière de voir est aussi une manière de penser et donc, finalement, de vivre dans le monde. Une forme de vie. Le monotype est devenu, pour moi, le vecteur d'une forme de vie. C'est dans la série *Il lui fallut descendre les images dans la vallée* que j'ai vécu le plus intimement ce qu'est le monotype et que j'ai noué cette technique à mon expérience de la montagne. S'est alors abolie la distance entre marcher dans la montagne et préparer la matrice, entre imprimer et négocier un passage difficile. J'ai identifié le lien qui se noue sous la presse entre la matrice et le papier avec la trace que le randonneur dessine dans le paysage. Désormais, le moment de la marche et le moment de l'impression sont réunis par le même sentiment profondément religieux : muet dans la marche, lyrique dans le monotype.

### ***Le bâtard de la famille***

Le monotype fait partie de la grande famille de l'estampe. Dans les encyclopédies, on distingue trois espèces d'estampe selon le traitement que l'on réserve à la matrice : taille douce (pointe sèche, eau forte, etc.), taille d'épargne (linogravure ou xylogravure), taille planographique. Le monotype appartient à l'espèce planographique : la surface de la matrice ne fait l'objet d'aucune modification. Ni ajout ni retrait. Dans cette case, il cohabite avec la lithographie et la sérigraphie. Il s'en distingue pourtant de manière cruciale : on imprime un monotype *dans* le papier, alors qu'on imprime *sur* le papier en sérigraphie ou lithographie. Les monotypes s'inscrivent dans une cuvette creusée dans le papier par la pression ; ils sont sertis du liseré de lumière qui s'accroche aux rebords de la cuvette, caractéristique des estampes en taille douce.

Le monotype a un inventeur : Giovanni Castiglione. C'est un graveur génois que l'on dit admirateur de Rembrandt, mais que l'on connaît peu. Les encyclopédies lui prêtent deux vies – de 1616 à 1670 ou de 1609 à 1664 – et on l'identifie soit comme *il Grechetto* chez les italiens ou *il Benedetto* chez les français. Si Degas n'avait pas pratiqué le monotype de façon magistrale, il est vraisemblable qu'on le ferait passer pour une technique mineure ou qu'il serait passé aux oubliettes. Voilà pour l'état civil officiel.

Lorsqu'on rentre dans les détails des savoir faire, le discours savant le présente comme le bâtard de la famille : il participerait à la fois de l'estampe et de la peinture. Béguin, dans le *Dictionnaire de l'estampe* (une bible sympathique et très informée) écrit : « [c'est un] procédé d'estampe qui se situe entre la gravure et la peinture ; c'est en fait un procédé d'impression de peinture. On peint directement sur une plaque métallique ou de plastique, parfois de verre, à l'aide d'un pinceau et de peintures à l'huile ou d'encres grasses. On peut également faire des enlevages sur une application qui couvre la surface totale de la plaque, à la manière noire. [...] Ce procédé est un travail de peintre ; il permet de peindre directement au pinceau, avec un grand nombre de couleurs [...]. »

### ***Le monotype n'est pas de la peinture***

Béguin fait allusion aux deux manières de faire des monotypes : additive ou soustractive. Dans la manière additive, on dépose de l'encre (ou toute autre matière colorée) sur le support de la matrice ; dans la soustractive, on en retire par essuyage dans la mince

couche que l'on préalablement déposée sur le support. Ni l'une ni l'autre n'ont grand-chose à voir avec les gestes de la peinture.

On ne dispose pas des couleurs sur une surface lisse et non poreuse (métal, verre, plastique divers) comme on le fait sur la surface plus ou moins grainée d'une toile ou d'un papier. Dans mon expérience limitée de la peinture (limitée à la peinture chinoise), préparer une image pour un monotype et tracer au pinceau une image sur un rouleau de papier sont tout simplement deux activités différentes : elles ne partagent rien ni dans le geste ni dans le travail de l'encre. Mais, c'est encore plus vrai quand on adopte la manière soustractive : faire apparaître des blancs dans un voile d'encre est un geste particulier qui est plus proche de la manière noire ou de la taille d'épargne que de la peinture. Il y a certes une ressemblance avec l'aquarelle dans l'usage du blanc du papier : dans les deux cas, il incarne la valeur la plus lumineuse. Mais, on ne le travaille pas de la même manière : on l'épargne dans l'aquarelle alors qu'on le fait advenir dans le monotype. Le blanc-lumière est déjà là dans l'aquarelle, il va être là dans le monotype.

Quand on rapproche le monotype de la peinture, on parle exclusivement de la préparation de la matrice dans la manière additive : le monotypeur dépose de la matière sur une surface. A ce titre, il utilise les mêmes outils que le peintre : pinceaux, couteaux, chiffons, doigts, etc. ; il peut utiliser toute la palette des couleurs et à la limite, toutes les matières colorantes sont possibles (encre, mais aussi peinture à l'huile, gouache, pastel, etc.). De ce point de vue, le rapprochement avec la peinture est effectivement fondé. Mais, ce n'est que la préparation du monotype, il reste le plus important : l'impression. Le monotype n'est pas l'image que le monotypeur a « peint » sur la matrice, mais celle qu'il découvrira après l'impression dans le papier de l'épreuve. La fabrication d'une peinture s'étale dans un temps homogène : l'image finale s'élabore sous les yeux du peintre tout au long de la préparation. Le monotype, au contraire, met en jeu deux temporalités : l'image finale n'existe et n'est visible qu'à l'issue de la phrase d'impression. Le monotype advient en un instant quand on soulève les langes de la presse.

### *Peinture et monotype au regard de l'histoire*

Si on rapproche monotype et peinture, c'est aussi au nom d'une très vieille opposition entre trait et tache. Le dessin est l'art du trait alors que la peinture magnifie la tache. On a pu faire passer cette opposition entre trait et tache à l'intérieur même de l'estampe et ranger les techniques de taille douce du côté du trait, et partant du dessin, et le monotype du côté de la

tache et partant de la peinture. Pour structurante qu'elle ait été dans les débats esthétiques classiques, l'opposition trait/tache permet avant tout de définir des types idéaux. Ces idéaux n'ont pas grand-chose à dire de la pratique et de l'expérience quotidienne des faiseurs et des regardeurs d'images. De toute façon, ils se sont désagrégés avec l'art moderne qui s'est ingénié à brouiller les catégories et à hybrider les pratiques. Et puis, encore une fois, la réduction du monotype à la tache et à la peinture s'arrête au seuil de l'impression et ne porte que sur la préparation de la matrice.

L'histoire longue des techniques artistiques ne permet pas non plus d'assimiler le monotype à la peinture. Dans la période moderne, jusqu'au développement de la photographie, l'estampe a principalement été cantonnée à la fonction de reproduction et de diffusion des œuvres de la peinture et du dessin : c'est la gravure d'interprétation. Cette fonction a été le principal moteur d'innovation technique en gravure : les graveurs n'ont eu de cesse d'inventer des techniques pour imiter ou émuler le trait du dessin (par exemple : la manière de crayon au XVIII<sup>ème</sup> siècle, le vernis mou ou la gravure au sucre). Le monotype n'a pas été inventé ou pratiqué pour faire comme la peinture ou faire de la peinture. Même Degas, dont les monotypes s'insèrent sans solution de continuité dans l'oeuvre peint a pratiqué le monotype contre la peinture : le monotype lui permettait d'explorer librement une viscéralité de la couleur et de son propre geste inconnue des peintres de son époque (et que Bacon récupérera dans la peinture plus tard).

### ***Le retrait du graveur***

Le monotype n'est rien d'autre qu'une estampe et, comme toute estampe, il est imprimé : l'assemblage de traits et de taches composé sur la matrice est transféré sur une feuille de papier. C'est une métaphore concrète : la matière et la forme de l'image sont *transportées* d'un support à un autre. Le transfert s'opère par contact et pression entre la matrice et le support grâce à la presse. On utilise généralement la même presse que pour la taille douce ou la taille d'épargne (avec un réglage différent). En passant de la matrice à la feuille, la matière et la forme s'imprègnent pour donner lieu à l'image finale. Cette image est imprimée dans le papier : elle fait corps avec lui et la cuvette dans laquelle elle s'inscrit est la trace de la force physique qu'il a fallu mobiliser pour lui donner existence. Le passage s'opère sous les langes, en dehors du regard du graveur. Le graveur n'a plus qu'un rôle d'opérateur (rôle qu'il peut d'ailleurs confier à un imprimeur) : il tourne la roue de la presse afin que l'image apparaisse et prenne forme. Le graveur se retire pour laisser place au processus qui

est la véritable cause de l'image, Ce moment de retrait n'est pas propre à l'estampe ; on le retrouve aussi dans les techniques de moulage. Le philosophe Simondon en a détaillé la signification profonde dans *Du mode d'existence des objets techniques*.

### *L'instant voilé*

Pour assister à la prise de forme dans le moulage, « il faudrait pouvoir entrer dans le moule avec l'argile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme en elle-même. Car le travailleur élabore deux demi-chaînes techniques qui préparent l'opération [finale] : il prépare l'argile, la rend plastique et sans grumeaux, sans bulles, et prépare corrélativement le moule : il matérialise la forme en la faisant moule de bois, et rend la matière ployable, informable : puis, il met l'argile dans le moule et la presse ; mais c'est le système constitué par le moule et l'argile pressée qui est la condition de la prise de forme : c'est l'argile qui prend forme selon le moule, non l'ouvrier qui lui donne forme. L'homme qui travaille 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 ».

Il y a un blanc lorsqu'on tourne la roue de la presse et que l'image se fait en dehors de tout regard et de tout geste de dessin ou de peinture. Lorsque le monotype se fait, on ne voit pas. Les langes, qui servent à répartir la pression du rouleau, sont aussi un voile qui dissimule l'épiphanie de l'image. C'est la presse qui agit et le graveur ne peut plus influencer le processus sauf à l'arrêter en ne tournant plus la roue. La presse a pris la main ; elle a la main jusqu'à la découverte de l'épreuve. Ce moment pendant lequel le graveur a laissé sa place à l'opérateur est commun à toutes les techniques d'estampe. Dans le monotype, il prend toute la place. C'est l'impression qui fait le monotype. Par l'impression, l'image de la matrice se métamorphose en monotype et la métamorphose comme toute métamorphose digne de ce nom a requis une intervention non-humaine. On aimerait qu'un dieu soit passé par là, mais on sait bien que c'est un bon tour joué par la presse.

### *Tatouer le papier*

L'impression incorpore l'image au papier : elle n'a pas de corps propre, elle n'a pas d'épaisseur qui ferait qu'elle se distingue de la surface du support. Cela reste vrai des techniques de gaufrage qui ont pour effet de donner du relief au support : la surface est déformée, mais l'image n'acquiert pas d'épaisseur pour autant. Béguin le note d'ailleurs dans sa description du monotype : « le rôle de la presse est d'unifier et de fondre légèrement les encres en leur retirant leurs différences d'épaisseur ». L'image n'a pas d'épaisseur. Cet arasement de l'épaisseur distingue radicalement le monotype de la peinture. Dans la peinture occidentale, la matière colorée est déposée sur un support. Lorsque Malévitch, dans ses œuvres suprématistes, cherche à réduire la peinture à sa plus simple expression, il fait simplement apparaître l'infime différence d'épaisseur entre un champ de peinture noire ou blanche et le support nu, la toile, sur les bords du tableau. Peindre en Occident c'est d'abord recouvrir. Comme le dit le philosophe-psychanalyste Wacjman dans un raccourci saisissant, "la peinture, ce n'est pas mince". De ce point de vue, l'estampe, c'est tout le contraire, c'est l'infra-mince. Et le monotype ne déroge pas : la matière colorée est intégrée dans le support : il y a osmose entre le support et l'image. Un monotype, c'est comme un tatouage, c'est un marquage dans la chair du papier. Béguin note : « Toutes les corrections sont possibles avant le tirage, mais il est déconseillé de reprendre après celui-ci, sous peine de détruire le caractère du monotype ». On ne peut pas corriger un monotype en modifiant la matrice puisque l'impression entraîne sa destruction, on ne peut intervenir que sur l'épreuve en grattant ou recouvrant l'image imprimée : c'est du maquillage et non plus du tatouage.

### *L'épreuve unique*

Dans le monotype, on ne modifie pas le support de la matrice en l'incisant ou en l'attaquant chimiquement : la surface reste inentamée. Non seulement elle reste vierge, mais l'impression entraîne l'effacement de l'image qu'elle portait : une fois imprimée, elle redevient disponible après un simple essuyage. Ce qu'on inscrit dans le métal, dans la pierre etc., dans les autres techniques, on l'efface dans le monotype : l'image de départ, celle que le monotypeur a vue à l'œil nu, est irrémédiablement perdue. C'est ce qui explique que l'on n'imprime qu'une seule épreuve d'un monotype, alors que l'estampe a pour fonction de multiplier les exemplaires. On peut certes tirer une seconde épreuve, voire une troisième ; ce sont des versions affaiblies, et souvent brouillées, de la première puisqu'à chaque fois la

quantité d'encre répandue sur la matrice diminue. On appelle ces images des fantômes (*ghost*). Les fantômes ne répètent l'image qu'à la manière d'un écho qui s'efface peu à peu. A la manière des paroles, le monotype n'existe qu'au prix de la disparition de ce qui le produit.

A la grande différence des autres techniques d'estampe, il n'y a pas d'états intermédiaires : on ne peut pas, comme dans les autres techniques d'estampe, tâtonner ou procéder par étapes en additionnant les modifications apportées à la matrice. Il n'a qu'un seul état et cet état est final. Le monotype est « one shot ». De plus, il demande qu'on procède avec prestesse : il ne faut pas trop différer l'impression si on en veut pas que l'encre sèche ou se répande sur la matrice. Alors que les techniques de gravure sont des techniques de patience, qui vivent de la durée, le monotype est une technique de la prestesse.

### ***Synésthésie***

Le transfert de la matrice à l'épreuve dans le monotype met en jeu deux modes d'appréhension de l'image : le mode tactile sur la matrice et le mode visuel sur la feuille de papier. Sur la matrice, on voit une image faite de matières déposées sur la surface de la plaque. Les couches de matières sont plus ou moins épaisses, visqueuses ou denses pour obtenir les nuances de couleurs. Pour apprécier ces épaisseurs, on peut se servir d'une table lumineuse ; sur la table, l'image n'est plus qu'un réseau d'opacités et de transparences. Le transfert sur la feuille transforme le complexe d'impressions tactiles en un complexe d'impressions visuelles. Les effets de matière (viscosité, épaisseur) se métamorphosent en effets de couleur (intensité, brillance). La métaphore matérielle s'accompagne d'une métamorphose sensorielle ; l'image, qui était toute en pâte, est transformée en une image qui est pure intensité. La seule impression tactile qui émane de la feuille imprimée est celle d'une surface lissée ; le grain, plus ou moins sensible selon le papier utilisé, est écrasé dans la cuvette lors de l'impression et l'image fait corps avec la surface du papier.

### ***Monotype et peinture lettrée chinoise,***

Le regardeur et faiseur d'images en moi est traversé par deux postulations antagonistes que symbolisent mes deux peintres éponymes : Francis Bacon et Jackson Pollock. Je tends à voir dans toute figure un idéogramme : une image où forme écrite, figure peinte et signification ne font qu'un. C'est ainsi que je vois les figures humaines de Bacon : le corps devenu signe de sa chute dans la jouissance ou la douleur. Mais, je suis tout autant fasciné par

les champs de couleur ou les représentations *all over* d'espaces sans forme. C'est le plaisir fou que me donnent les *drippings* de Pollock où l'entrelacs des couleurs reflète le clinamen que sa danse imprime aux coulures de peinture au-dessus de la toile. Je vois, dans toute figure, l'écheveau des dynamiques qui lui donne forme et, dans tout fond, le système sans bord qui donne sens. C'est ce double mouvement qui devait me préparer à rencontrer la peinture lettrée chinoise, alors que peu de choses dans le cours de mon existence me destinaient à cette rencontre et que je ne m'étais jamais clairement représenté ce qui m'attachait tant chez certains peintres ou dans certaines images.

C'était, dans les salles austères du Palace Museum de Taïpei, une exposition de Dai Jin. J'ai été d'emblée saisi et j'y ai immédiatement reconnu l'écho de mes images empêchées par mes habitudes de regardeur occidental. Par la suite, la lecture de François Jullien m'a aidé à construire une image de la peinture lettrée dont je n'ai jamais cherché à savoir si elle était pure construction ou reflet de la littéralité chinoise. C'est sur ce fond que j'ai troqué le pinceau pour le monotype afin d'imaginer l'idéogramme de mes montagnes et d'habiter l'espace où elles s'élèvent sur la page de papier.

### **Le tao de l'image**

On peut ignorer l'instant voilé de l'impression en n'y voyant qu'une nécessité technique insignifiante. On peut s'en accommoder en le considérant comme ce qui pimente le procédé d'une part d'inattendu ; selon que l'on est joueur ou pas, on le craindra ou on en jubilera. On peut aussi, et c'est là où se noue le lien entre la fabrique de l'image et la manière de vivre, le voir comme le moment essentiel et s'en approcher au plus près : se glisser sous les langes, se faire à la fois encre, presse et papier. Devenir monotype. C'est alors que l'instant voilé devient ce qui donne sens et vérité à toute l'entreprise.

Le taoïsme distingue dans l'action le processus et l'acte : le processus met en jeu un déroulement, alors que l'acte met en jeu une décision. Le processus requiert un opérateur qui agence des techniques et qui joue avec le temps et les circonstances, l'acte requiert un acteur qui réfléchit, décide et impose son dessein. L'opérateur est en embuscade, l'acteur donne l'assaut. Pour obtenir un certain résultat, on peut soit viser à le réaliser par une action délibérée et volontaire, soit faire en sorte qu'il découle de lui-même d'un processus qu'on a su préalablement engager. Si on choisit la seconde voie, on n'impose pas le résultat, on fait en sorte qu'il se déploie de lui-même ; « on le laisse venir comme le creux est appelé à se remplir : le résultat est dans cet effet d'appel » (d'après Jullien, *La grande image n'a pas de*



*forme*). La sagesse, selon le taoïsme, est de se comporter en toute chose comme un opérateur. La peinture est une voie vers la sagesse pour le peintre lettré. Je vois le monotype comme une voie sage vers les images. Qu'il mène aussi à la sagesse est une autre histoire que je laisse de côté !

Préparer un monotype sur la matrice, c'est faire en sorte qu'une image qu'on anticipe soit portée d'elle-même à advenir sur la feuille d'impression. L'image est en attente d'elle-même et le monotypeur en attente de ce qu'il va déclencher. L'image est creuse d'elle-même et il est exaltant de se laisser happer par ce creux qui ne sera comblé qu'au sortir des langes quand l'image se révélera dans le papier. Il y a un moment d'aveuglement que j'ai toujours assimilé à celui qui me saisit quand en montagne, après avoir assuré la prise de départ et repéré la prise d'arrivée, il faut sauter. Faire un monotype, c'est sauter dans l'image comme on saute par dessus le vide.

Prendre la voie du monotype, c'est se rapprocher de la manière de peindre des peintres lettrés chinois. Par une autre voie que celle du coup de pinceau unique chère au moine citrouille amère. Le coup de roue unique où se conjuguent la certitude qui interdit le repentir, la prestesse d'exécution, le lâcher-prise de l'impression et enfin, la virginité toujours recommencée de l'image.