

## La gravure dans l'art contemporain

Nathalie Heinich propose de distinguer dans les « différentes façons [actuelles] de faire de l'art » trois genres : le genre classique, le moderne et le contemporain<sup>1</sup>. Le genre classique donne le primat à la représentation, aux valeurs de Beau et de Vrai et valorise le beau travail. Le genre moderne s'attache à la véracité de l'expression dans des formes qui traduisent le plus authentiquement possible l'appréhension par l'artiste du monde ou de la vie. Le genre contemporain se construit, dans le sillage des avant-gardes du XXème siècle, sur la déconstruction des deux genres précédents et s'envisage comme un champ d'expérimentations et d'expériences : le genre contemporain n'est pas unifié, les artistes qui s'en réclament élaborent plastiquement diverses problématiques philosophiques, sociales, politiques ou existentielles.

Je consacre cette étude à la gravure dans le genre contemporain<sup>2</sup> : je montre comment une technique, traditionnelle s'il en est, peut motiver et structurer le projet d'un artiste contemporain tout en révélant les fondements ontologique et anthropologique de la gravure en général. Plutôt que de développer un discours théorique, je présente cinq œuvres qui me paraissent emblématiques de l'utilisation de la gravure dans un programme artistique typique du genre contemporain. Ce sont :

- *The Ring*, Thomas Kilpper, Londres, 2000
- *54*, Clémence Fernando, Paris, 2019-20
- *Garage Days Revisited* (tel que présenté dans l'exposition *Guernica* au Musée Picasso, Paris), Damien Deroubaix, Paris, 2018
- *Time out of joint*, Christoph Loos, 1995 (repris dans le cycle 'Chiasma', 2003-2015)
- *1 Sekunde*, Christiane Baumgartner, Berlin/La Louvière, 2004

Pour chacune, je dégage la facette de la gravure qui est mise en avant, en quoi cet aspect de la gravure est le vecteur approprié pour porter l'œuvre, et enfin ce que cette appropriation révèle de la nature de la gravure et de sa dimension anthropologique.

---

<sup>1</sup> Nathalie Heinich, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le débat*, 104, 1999, 106-115. Comme le souligne Heinich, les adjectifs *classique*, *moderne* et *contemporain* ne doivent pas être entendus dans leur sens chronologique : ils désignent des manières de faire associées à des systèmes de valeurs et une vision du monde. L'application de la catégorie de genre au champ artistique n'est pas sans poser de problème : les genres plastiques sont en effet éminemment poreux. Mais, la visée de Heinich n'est pas analytique, elle est avant tout stratégique : arrêtons de jeter des anathèmes ou de lancer des polémiques, qui contre le genre classique et moderne qui seraient « ringards », qui contre le genre contemporain qui serait « du grand n'importe quoi ». Par souci de brièveté, je dirai *artiste contemporain* pour artiste dont les œuvres relèvent du genre contemporain.

<sup>2</sup> J'entends par *gravure* l'ensemble des procédures techniques permettant de fabriquer une matrice et de l'imprimer, mais aussi une certaine pratique de l'art et une expérience spécifique de la fabrique des images. Le terme *matrice* désigne la surface qui porte une image à imprimer et celui d'*estampe*, le support qui porte l'image imprimée.

Afin de dépasser mon parti-pris de présenter des œuvres singulières, j'introduirai d'autres œuvres qui s'apparentent à l'œuvre emblématique et qui illustrent différemment le recours à la gravure<sup>3</sup>. Cette étude ne prétend pas présenter un panorama exhaustif du champ, ô combien divers, de l'art contemporain ni des recours à la gravure dans ce champ. Il m'importe avant tout de montrer avec ces quelques exemples la fécondité d'une technique et d'une tradition. Cette fécondité ne saute pas aux yeux quand on considère la scène française, alors qu'elle est éclatante hors de France comme le montrent les nombreuses expositions dans des musées des beaux-arts de renom, les catalogues publiés à ces occasions, ainsi que les biennales d'art imprimé (en particulier, la triennale du Locle en Suisse).

## 1. *The ring*, Thomas Kilpper, 2000

**1.1. Description.** Thomas Kilpper, artiste berlinois qui ne revendique pas le statut de graveur, investit un bâtiment promis à la démolition dans le cadre de la rénovation urbaine autour de la Tate Modern à Londres : *the Orbit Building*. Il attaque le plancher en acajou du 10<sup>ème</sup> étage avec des ciseaux à bois et une tronçonneuse et le transforme en une gigantesque matrice. Il imprime le plancher sur une bâche de 400 m<sup>2</sup> à l'aide d'un rouleau de jardinier ; il imprime également des parties de la matrice sur de plus petits supports de façon traditionnelle (au baren). Il suspend la bannière sur une des façades du bâtiment ; il accroche les petites estampes dans le cadre des fenêtres des autres façades. Des estampes similaires sont accrochées à des fils tendus dans la salle dont le plancher a été transformé en matrice ; je reviendrai sur ces dernières au paragraphe 4.



**1.2. L'œuvre dans l'art contemporain : une œuvre *in situ*.** L'œuvre est présentée dans la rue en dehors des protocoles du musée ou des instances du marché de l'art (galerie, foire). Elle est matériellement constituée à partir de la matière du bâtiment (un plancher) où elle est montrée. Ces deux traits en font une œuvre emblématique d'une œuvre *in situ*. De plus, et c'est la spécificité de cette œuvre, " sa matière immatérielle ", son contenu d'image, est tirée du site où se dresse le bâtiment où elle est exposée.

L'estampe présente l'histoire longue du site. L'imagerie rassemble, et fait resurgir de l'oubli, la structure octogonale de la Surrey Chapel, qui occupait le site au XVIII<sup>ème</sup> siècle et

---

<sup>3</sup> La ressemblance qui fonde mes rapprochements est une ressemblance de la famille, telle que l'a définie Wittgenstein.

des images de boxe quand la chapelle fut transformée en salle de boxe (*the Ring*) détruite par un bombardement en 1940 pendant le Blitz. S'y ajoutent des images tirées de journaux datant de la guerre des Falklands car le site fut occupé après guerre par l'imprimerie secrète du Ministère de la Défense, qui devint en fin de course un entrepôt de la British Library où fut conservé un texte sacré bouddhiste, le plus vieux livre imprimé sur bois complet, le *sutra du diamant* (datant de 868 de notre ère).

Le choix des portraits (environ 80), le titre, la gravure sur bois (utilisée pour composer des incunables dans le monde chinois comme dans le monde occidental) résonnent avec l'histoire longue du site. Bien que l'image se présente comme une assemblée autour d'un ring, elle présente une vision kaléidoscopique de l'histoire en mêlant des personnages appartenant aux différentes époques d'occupation du site et de statuts différents: Madonna côtoie Shakespeare, comme Basquiat boxe avec Warhol.<sup>4</sup>



**1.3. L'œuvre dans l'histoire de la gravure.** Si le choix de la gravure sur bois résonne avec l'incunable précieux qui y fut conservé, elle résonne aussi avec le recours à la gravure sur bois dans la culture plastique allemande contemporaine : la gravure sur bois est le vecteur de la mémoire historique. C'est ainsi que l'utilise, par exemple, Anselm Kiefer quand il veut convoquer l'imaginaire, ou le roman historique germanique, dans ses peintures des années 80. C'est par exemple le cas dans la série *Der Rhein* (1982) ou bien dans *Les chemins de la sagesse du monde : la bataille d'Arminius* (1980)<sup>5</sup>.

A côté de la connotation mémorielle de la gravure sur bois, Kilpper exploite à leur maximum ses caractéristiques essentielles : graver, comme le disent souvent les graveurs,

---

<sup>4</sup> Kilpper a réalisé d'autres œuvres in situ reprenant le dispositif de *The Ring*. *State of Control* (2009) expose sur un immeuble de la STASI à Berlin une gravure de 1600 m2 dont la matrice est le revêtement en linoléum de la cantine de l'immeuble. L'estampe illustre la surveillance et la répression exercées depuis le régime nazi jusqu'aux années contemporaines par le ou les gouvernements allemands.

<sup>5</sup> Toile qui rappelle la défaite du général romain Varus qui a définitivement arrêté la progression de l'armée romaine à l'Est du Rhin. On notera la ressemblance de composition entre *the Ring* et cette peinture.

c'est dessiner dans, avec, et parfois contre, la matière de la matrice ; c'est exactement ce que fait Kilpper en s'attaquant à un plancher réalisé dans un bois particulièrement dur. De plus, graver, c'est se donner la possibilité de fabriquer plusieurs images qui soient aisément maniables (" *portability* "). Les portraits apparaissent dans la grande estampe sur l'une des façades et multipliés en formats réduits aux fenêtres ou à l'intérieur de l'immeuble. De plus, il utilise le fait que la taille d'épargne ne nécessite pas l'utilisation d'une presse, ce qui lui permet de s'affranchir de toute contrainte de taille: il peut réaliser des estampes de très grandes dimensions (la bâche) et varier les dimensions des fragments ainsi que leurs supports (les estampes aux fenêtres, celles qui sont suspendues au 10<sup>ème</sup> étage et celles qui sont tirées de façon traditionnelle et qui sont entrées dans les collections de la Tate Modern).

**1.4. Œuvres apparentées.** On peut rapprocher de *The Ring* deux œuvres très différentes :

– ***Memento*, Charley Case, 2015.** Il existe une petite tradition de gravure sur plancher (" *floor-cutting* ") dans le genre contemporain. La plus ancienne occurrence (à ma connaissance) est une œuvre du graveur suisse Josef Felix Müller: elle date de 1986<sup>6</sup>. Charley Case, graveur belge, a gravé *Memento* sur un plancher fait de 43 bastaings de sapin avec divers instruments (tronçonneuse, meuleuse, ciseaux à bois, gouges, ...). Le plancher gravé a été installé dans le couloir menant à la chapelle des sœurs noires à Mons où se tenait une exposition de ses œuvres. Ont ensuite été imprimées 43 épreuves de 29cm de large par 3 m de haut<sup>7</sup>. Une fois montées ensemble, les estampes constituent une image mesurant 12,50m de long sur 3 m de haut : elles ont été exposées au Musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines en 2019. Les matrices sont aujourd'hui exposées dans l'antenne de l'Université Catholique de Louvain à Mons. Comme pour *The Ring*, c'est une œuvre dont le contenu est tiré de la mémoire du lieu : *Memento* commémore le souvenir des religieuses noires qui moururent en soignant des pestiférés<sup>8</sup>.

– ***Wallpaper installations*, Frédéric Cordier, 2010.** Cordier, artiste suisse-canadien, s'inscrit dans une petite lignée d'artistes contemporains qui utilisent le papier peint, en particulier pour intervenir in situ. La gravure a été utilisée de façon industrielle au XIX<sup>ème</sup> siècle. Dès qu'on a su aciérer les plaques de cuivre, il y a eu des papiers peints produits avec des matrices en cuivre et le linoléum a été utilisé en Angleterre pour faire des papiers peints bien avant que les artistes ne s'en servent pour faire des estampes<sup>9</sup>.

Les artistes qui ont utilisé des papiers peints ont surtout utilisé la sérigraphie ou la sérigraphie industrielle : le *Cow wallpaper* de Warhol est emblématique de cette utilisation. Cordier utilise la linogravure : il produit en linogravure des lés de papier peint dont il a tapissé différents lieux, entre autres une jachère industrielle en Géorgie ou bien la chapelle Guillaume Tell dans la banlieue de Lausanne (2010). L'intervention de Cordier s'inscrit dans une autre approche de l'art *in situ*, celle qu'illustre Daniel Buren par exemple : l'artiste intervient sur un lieu en introduisant un élément visuel qui perturbe sa perception, soit pour le rendre étrange(r), soit au contraire pour le magnifier.

---

<sup>6</sup> *Groping Through the Fine Mist of Sensuousness (A tâtons à travers la fine brume de la volupté)* (1986, ré-exposé à Bâle en 2016) : corps enlacés gravés à même le plancher de l'atelier de l'artiste.

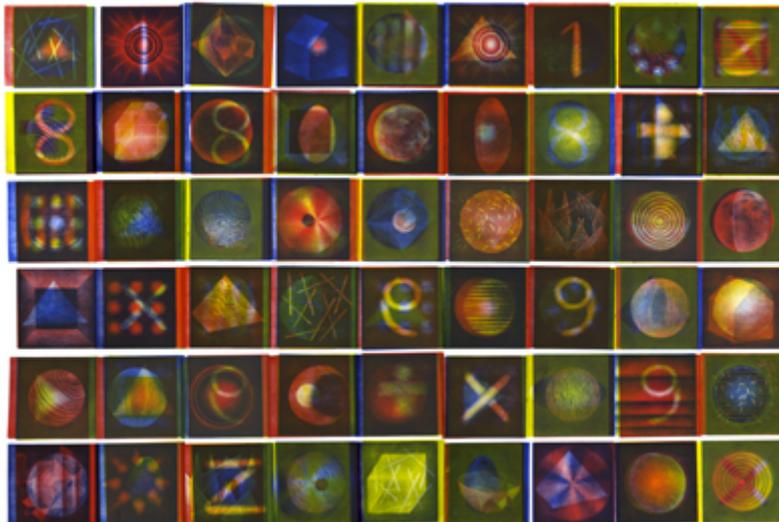
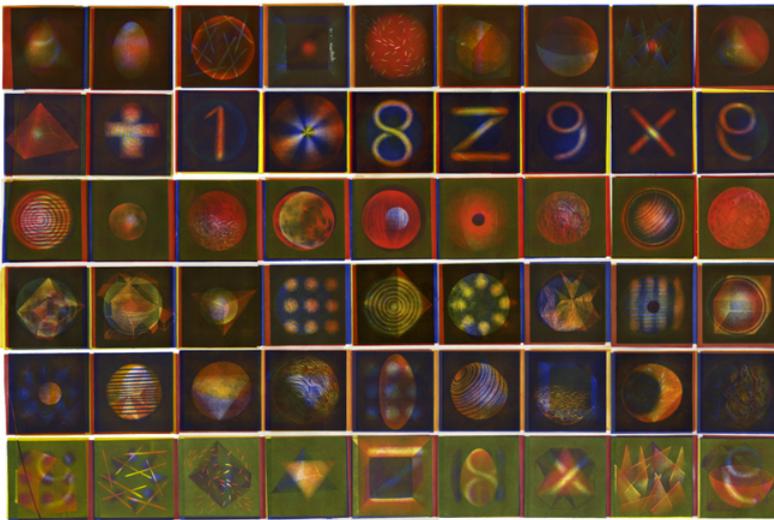
<sup>7</sup> Les imprimeurs étaient D. Manonviller et B. Robbe.

<sup>8</sup> Roland Plumard [ed.], *Charley Case. Les estampes 2015-2018*, Gravelines, Musée du dessin et de l'estampe originale, 2019.

<sup>9</sup> Voir les machines conservées au Musée du Papier Peint à Rixheim dans la banlieue de Mulhouse.

## 2. 54, Clémence Fernando, 2019/2020

**2.1. Description.** Clémence Fernando, peintre/graveur française, grave en manière noire 54 plaques de cuivre de 10 par 10 cm. Chacune des matrices porte un motif qui s'apparente à un idéogramme propre à l'auteure. Elle imprime chaque matrice individuelle en trois couleurs : jaune, rouge ou bleu<sup>10</sup>. Ensuite, elle rassemble les matrices de façon à former une matrice composée de forme rectangulaire de dimension 62,5 par 94 cm. La position dans l'estampe globale de chacune des matrices individuelles varie selon chaque estampe. De même, l'ordre de passage des couleurs varie pour chaque estampe individuelle : ce qui fait que chaque matrice individuelle donne lieu à six versions colorées différentes<sup>11</sup>.



<sup>10</sup> Elle a expérimenté plusieurs protocoles pour le passage des couleurs; je n'entre pas dans le détail de ces protocoles.

<sup>11</sup> Pour les estampes récentes et pour des raisons techniques, Fernando imprime les matrices élémentaires sur un papier japonais, puis elle compose l'estampe globale en collant les estampes élémentaires.

**2.2. L'œuvre dans l'art contemporain.** La critique de la position d'artiste omnipotent est récurrente dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle. Une des solutions pour sortir du rôle central de l'artiste est de le remplacer, pour la composition d'une œuvre, par un dispositif combinatoire. C'est le choix de plusieurs mouvements artistiques : en particulier du mouvement BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) en France ou du minimalisme (d'abord aux USA). Vera Molnar ou François Morellet sont de bons représentants de ce type d'approche ; c'est la sérigraphie ou l'impression numérique qui en ont été le vecteur privilégié<sup>12</sup>. Mais, la gravure peut tout aussi bien réaliser ce type de programme ; le moyen formel inventé par les graveurs pour y parvenir est de recourir à plusieurs matrices élémentaires afin de pouvoir les combiner selon divers protocoles. L'estampe qui résulte est une image composée de plusieurs images élémentaires.

Fernando, sans le revendiquer, s'inscrit dans cette lignée. Ce faisant, elle ajoute une nouvelle déclinaison du multiple pour la gravure. En effet, si on a recours à plusieurs matrices et à un algorithme de composition de ces matrices, on produit un ensemble d'estampes qui correspond à *l'univers des possibles* du calcul des probabilités : un ensemble d'estampes (toutes différentes) relevant d'un même principe de composition/fabrication. L'œuvre 54 met en jeu une double combinatoire :

- l'ordre de passage des couleurs pour chaque matrice élémentaire (6 ordres différents pour chaque matrice),
- la position des estampes élémentaires dans la matrice composée (le nombre de permutation des matrices élémentaires est exprimé par la factorielle 54, notée 54 !).

Le nombre d'estampes différentes que cette double combinatoire permet de générer peut être formalisé : il est donné par l'équation suivante :

$$54 ! \times 6^5 \approx 1,45 \times 10^{114}$$

Autrement dit, le nombre d'estampes possibles est vertigineux puisqu'il a pour ordre de grandeur 1 suivi de 114 zéros<sup>13</sup>.

**2.3. L'œuvre dans la gravure.** La gravure est un art du multiple. Historiquement, elle s'est condamnée à une seule modalité : produire plusieurs images maximalelement semblables les unes aux autres et semblables à une image princeps. C'est une contrainte, qui émane du marché de l'art et qui définit une édition. Mais, il y a d'autres déclinaisons possibles du multiple. Par exemple : produire plusieurs images différentes les unes des autres à partir d'une même matrice (dans ce cas, il n'y a pas d'image princeps). C'est ce qu'on appelle une série. De fait, cette modalité a été peu exploitée en gravure<sup>14</sup>. La possibilité de fabriquer des "univers de possibles" et les estampes qui les actualisent sont donc une innovation formelle qui ajoute à la puissance d'imagement de la gravure<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> On peut néanmoins citer *Sur la fragmentation, la gravure et l'art de ne rien dire* (Editions Fanal, Bâle, 1980) de François Morellet : Morellet grave un cercle, un triangle et un carré sur quatre fois quatre petites matrices carrées et recompose chacune des figures en espaçant chaque matrice élémentaire de la distance de deux carrés.

<sup>13</sup> Afin d'imaginer ce que ce nombre représente, il suffit de rappeler que l'on estime les dimensions de l'univers à :  $8,8 \times 10^{23}$  km. Autrement dit : 8 suivi de 23 zéros.

<sup>14</sup> Quand on la compare à la sérigraphie par exemple. On peut néanmoins citer *Floating islands Proof for Puppet Tears* de Eric Fishl (1985), *Les sept rouages* d'Arman (1970), etc.

<sup>15</sup> Je reprends la notion d'imagement à Jean-Christophe Bailly, *L'imagement*, Paris, Editions du Seuil, 2020.

**2.4. Œuvres apparentées.** Les combinatoires utilisées pour produire la matrice ou l'estampe composée à partir des matrices élémentaires peuvent varier à l'infini <sup>16</sup>. Tizzi Fib, graveure roumaine qui travaille en Finlande, compose des images à partir d'un vocabulaire de 19 000 plaques : elle crée chaque image en juxtaposant des plaques selon une logique qui est plus celle du rêve telle que la décrit Freud que celle que formalisent les différentes branches des mathématiques. Mireille Saltron, graveure française, compose, quant à elle, de petites matrices selon une combinatoire spatiale pour tracer des chemins qu'elle associe à des éléments végétaux ou minéraux. Ce sont là des combinatoires plus rêveuses où la subjectivité, qui était chassée par la porte par les tenants d'un art désubjectivé, revient au galop dans des estampes qui n'adoptent pas toutes un format régulier.

### 3. *Garage Days revisited*, Damien Deroubaix, 2018

**3.1. Description.** Damien Deroubaix, peintre/graveur français, “grave d'après” *Guernica* de Picasso sur 14 panneaux de bois. Il grave directement, sans inverser l'image, à l'échelle 1 : la matrice a les dimensions de la peinture de référence <sup>17</sup>. Il présente la matrice encrée. L'œuvre a été créée au MUDAM (Luxembourg), mais c'est dans le cadre de l'exposition *Guernica* au Musée Picasso (2018) qu'elle prend toute sa force. Et c'est dans ce cadre que je vais la commenter. Elle était installée au milieu du parcours de l'exposition sur le palier du premier étage.



**2.2. L'œuvre dans l'art contemporain.** Il y a dans le paradigme contemporain un mouvement appelé *appropriation art* (art de l'appropriation). L'entreprise de Deroubaix s'en rapproche (il ne le revendique pas). Les artistes s'approprient une œuvre du patrimoine allant

---

<sup>16</sup> Une des premières occurrences que je connaisse est la suite *Moisville*, datant de 1966, réalisée par Gisèle Celan Lestrangé (La suite est reproduite dans Christian Massonnet, *La gravure originale. Histoire de 50 ans d'édition d'estampes*, Paris, La gravure originale, 2020, p. 130).

<sup>17</sup> A ma connaissance, la matrice n'a pas donné lieu à l'impression d'estampe, sauf une qui a été obtenue par frottage en 2019 dans un contexte tout à fait différent (soutien militant à un centre d'art contemporain polonais en butte à l'hostilité du pouvoir d'extrême droite) sous le nom *Garage Days Re-revisited*. L'impression par frottage permet de ne pas inverser l'image si on a décidé de conserver le sens de l'image.

jusqu'à la copier " littéralement " dans le but de la subvertir, de s'en moquer, de la critiquer (parfois de façon savante), ou comme un exercice d'admiration : c'est le cas de Deroubaix qui reconnaît une dette immense envers Picasso (Deroubaix dit qu'il est devenu artiste en découvrant la tapisserie interprétant *Guernica*). Indépendamment de la motivation de l'artiste Deroubaix, l'œuvre prend une signification particulière quand elle est présentée dans le cadre d'une exposition consacrée à une œuvre qui n'est pas présente dans cette exposition. Cette signification me paraît inséparable du statut particulier de la matrice gravée.

**3.3. L'œuvre dans l'histoire de la gravure.** *Garage Days Revisited* s'inscrit dans la tradition classique de la gravure d'interprétation : Deroubaix interprète *Guernica*, il traduit (selon le mot de Diderot) *Guernica* dans le langage de la gravure sur bois. En la gravant à l'échelle 1 (mêmes dimensions que la toile de référence), il fait un premier pas de côté<sup>18</sup>. C'est une œuvre qui, par ses dimensions, pourrait prendre la place de l'œuvre de référence (la représentation prend physiquement la place du représenté), ce qui pourrait être une marque d'arrogance, voire d'imposture. Or, précisément, il n'y a ni arrogance ni imposture car ce qui est présenté, c'est une matrice. C'est le deuxième pas de côté : la matrice est exposée en lieu et place d'une estampe et c'est le statut de la matrice qui est ici crucialement utilisé par les commissaires de l'exposition.

Les matrices gravées sont des objets qui ont souvent une valeur esthétique en eux-mêmes (c'est certainement le cas de la matrice de Deroubaix). Ce sont aussi des images : leur surface présente une image. Mais, cette image n'est pas celle qui sera révélée par l'impression. Il y a donc une autre image (au moins une) qu'on ne voit pas, qui est potentielle, dans les « entrailles » si je puis dire de la matrice. Il y a donc deux images :

- l'image visible

- l'image (ou les images) invisible(s) dans l'épaisseur de la plaque. Une matrice, c'est à la fois la présence matérielle d'une image et la promesse immatérielle d'images à venir.

Et c'est cette ambivalence qui est exploitée dans le cadre de l'exposition. On ne pouvait trouver dispositif plus approprié que d'exposer une matrice d'après *Guernica* pour, à la fois, faire que *Guernica* soit présent, et reconnaître que l'œuvre n'était pas présente dans l'exposition. L'image sur la matrice est suffisamment présente pour évoquer *Guernica* et suffisamment absente pour que cette évocation reste une évocation : une image potentielle dans la conscience ou le souvenir du regardeur. L'ambivalence de la matrice est utilisée à son maximum<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> On peut en effet rapprocher l'œuvre de Deroubaix de la carte à très grande échelle décrite avec ironie par Borges : « En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province ». Copier à très grande échelle et, a fortiori, à l'échelle 1 correspond à un idéal de la représentation : produire une copie la plus ressemblante possible. Mais, cet idéal met en échec la représentation elle-même en rendant la copie parfaite impropre aux usages que vise la représentation. Dans le cas d'une carte, elle doit être maniable et sélectionner les informations pertinentes pour son usage : une carte servant à la randonnée ne peut pas être identique à une carte cadastrale. Une carte à très grande échelle ne sert à rien et la carte de Borges finit en lambeaux : « Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers ».

<sup>19</sup> On peut aussi rapprocher l'effet créé par l'œuvre de Deroubaix du « ceci n'est pas une pipe » de Magritte : « ceci n'est pas *Guernica* » tout en étant une représentation qui, par ses dimensions et son effet mimétique, ressemble à *Guernica*.

**3.4. Œuvres apparentées.** Il y a tout un courant d'artistes graveurs (surtout dans le monde anglo-saxon) qui donnent le statut d'œuvre aux matrices gravées. Un des premiers à le faire en France (à ma connaissance) a été Soulagès qui a fait mouler en bronze ses matrices et les a ainsi transformées en sculpture. Il dit même que ce sont ces sculptures qui l'ont mis sur le chemin de l'outrenoir. Marjan Eggermont, graveuse hollandaise/canadienne, choisit de ne pas imprimer d'estampes (« j'en avais marre d'éditer 20 à 30 estampes à la fois ») et expose ses matrices qui sont de diverses matières (bloc de sel, plaque d'acier épaisse, ..)<sup>20</sup>.

#### **4. *Time out of joint*, Christoph, 1995**

**4.1. Description.** Christoph Loos, graveur/installateur allemand, prend un tronc de tremble ("aspen"). Il débite l'aubier (la partie vivante de l'arbre entre l'écorce et le duramen) en fines feuilles allant de 0,1 cm à 3 cm. Puis, il transforme le duramen, le cœur de l'arbre, en un cylindre qu'il grave. Il imprime le motif porté par le cylindre sur la feuille d'aubier, le poids du cylindre produisant la pression nécessaire pour l'impression. Il compose une installation rassemblant une estampe sur aubier accrochée au mur, le cylindre-matrice au sol et l'espace entre la matrice et l'estampe.



**4.2. L'œuvre dans l'art contemporain : une installation conceptuelle.** C'est une installation qui prend place dans un ensemble, le *cycle du chiasme* ("Chiasma-cycle"), qui

---

<sup>20</sup> Je renvoie pour d'autres exemples à Paul Coldwell, *Printmaking. A Contemporary Perspective*, Londres, Black Dog Publishing, 2010 ; et Richard Noyce, *Printmaking at the Edge*, Londres, A& C Black Publishers, 2006.

rassemble plusieurs variations du même dispositif<sup>21</sup>: le support de l'estampe est tiré du tronc qui fournit la matrice-cylindre. C'est une installation conceptuelle en ce que Loos cherche à figurer ce qu'il considère comme l'essence de la gravure sur bois : l'interdépendance de la matrice et de l'estampe, ce qu'il figure matériellement en les tirant du même tronc. L'installation est à la fois une conception de la gravure sur bois et sa réalisation matérielle : l'incarnation matérielle d'« una cosa mentale ». La « chose mentale » que veut imager Loos, c'est la relation entre la matrice et l'estampe et il développe pour la caractériser ce qu'on pourrait appeler une psychanalyse de la gravure (au sens de Gaston Bachelard).

Gilbert Simondon fait une observation importante qui caractérise les techniques d'empreinte<sup>22</sup> : le moment de prise de forme dans le moulage, le moment où l'encre se transporte de la matrice au support de l'estampe en devenant dans la gravure, ces moments sont des « moments voilés » : « bien que l'homme [qui opère le moulage ou l'imprimeur] 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 faudrait en effet être sous les langes entre matrice et support de l'estampe pour voir le fantôme d'encre quitter la matrice et venir s'inscrire au cœur du support de l'estampe et s'y métamorphoser en image. Lorsque l'image se fait, personne ne le voit : c'est un point aveugle, une scène primitive, l'éclair de la métamorphose. Il n'est dès lors pas étonnant que les graveurs aient développé rêveries et fantasmes autour de ce moment où se dérobent leur maîtrise et leur art.

Les installations de Loos sont la figuration et le support de rêveries qu'il partage, de fait, avec nombre de graveurs de façon plus ou moins consciente. Il les explicite dans sa thèse. Il évoque tout d'abord le mythe de l'androgynie primitif (Platon) : l'être homme-femme sphérique est brisé en deux par Zeus, ce qui crée deux individus qui cherchent à se rejoindre, poussés par le désir, et à s'unir sexuellement. Dans les installations, l'estampe et la matrice ont été séparées par l'opération technique de dissociation de l'aubier et du duramen. La pression exercée par le poids du cylindre-matrice les rapproche et produit une image. Le mythe réactualise l'imaginaire sexualisé qui sous-tend une partie des discours ou de la pratique des graveurs (Didi-Huberman 1997). Mais, cet imaginaire est d'une parfaite ambivalence : le papier pénètre les tailles de la matrice (il est « amoureux »), la matrice pénètre le papier (la cuvette) ; le moins qu'on puisse dire est que la polarité mâle/femelle est bien embrouillée.

Il en appelle également, d'une manière qui se veut plus conceptuelle, à la notion de chiasme telle que développée par Merleau-Ponty<sup>23</sup> (1964), mais le rapprochement est peu convaincant car la réversibilité est inhérente au concept de chiasme. La figure originaire du chiasme chez Merleau-Ponty est « la main droite qui touche la main gauche qui est à la fois touchée et touchante, et inversement pour la main gauche ». Or, on ne trouve pas cette réversibilité dans la relation matrice/estampe sinon dans la production des contretypes : ce qui est imprimé est imprimant. Mais Loos ne discute ni ne figure cette pratique.

---

<sup>21</sup> Ce cycle rassemble des œuvres produites au moins jusqu'en 2015 selon le catalogue édité par Christoph Loos : *Parusia. The Concept of Matter*, Berlin, Distanz, 2016. Loos a également rédigé une thèse de doctorat consacrée à l'analyse conceptuelle de son œuvre : *The Palace At 3 a.m. (Ordo Inversus). A Woodcut (re-)Invention In Resonance with Merleau-Ponty's 'chiasma'*, thèse de PhD, 2015.

<sup>22</sup> Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 [1958]. Observation que reprend Didi-Huberman quand il conceptualise le paradigme de l'empreinte et de la ressemblance par contact.

<sup>23</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Enfin, il rapproche l'estampe des phénomènes naturels de réflexion : l'estampe est un reflet de la matrice comme l'ombre d'un arbre projetée sur le sol, les reflets sur la surface immobile d'un lac ou l'image dans un miroir. C'est donner au moment de l'impression une dimension cosmique qui inscrit la gravure dans le monde des phénomènes naturels. Ces trois rêveries que Loos partage avec beaucoup de graveurs, il a su leur donner une forme d'une grande simplicité et nous les faire partager en se servant de l'arbre et de la symbolique d'organicité, voire de lien religieux entre ciel et terre, qui lui sont attachés dans la culture occidentale<sup>24</sup>.

**4.3. L'œuvre dans l'histoire de la gravure.** Le critique Charles Schultz parle, dans un article au titre évocateur « A Matrix You Can Move in » (“ Une matrice dans laquelle on peut se déplacer ”), de *printstallation* (imprimstallation)<sup>25</sup> : le néologisme désignant une « installation basée sur l'impression » (“ *print-based installation art* ”). Il liste un nombre impressionnant de graveurs qui pratiquent ce type d'installation ; je renvoie à cet article. A l'évidence, les œuvres de Loos, qu'il ne cite pas, en font partie. On voit à ce propos que la gravure en dehors de France fait partie intégrante des pratiques artistiques relevant du genre contemporain.

Quelques imprimstallations :

– ***The Ring et Memento.*** L'installation intérieure de *The Ring* au 10<sup>ème</sup> étage du bâtiment est une imprimstallation. Kilpper fait circuler les regardeurs sur le plancher-matrice entre les fragments d'estampe suspendus dans la salle. Charley Case fait de même avec *Memento* : les regardeurs devaient marcher sur la matrice pour pénétrer dans la chapelle des sœurs noires où se tenait son exposition.

– ***Forest of stone steles,*** de Wenda Gu, peintre/graveur chinois. Au centre d'un vaste hall sont disposées 50 stèles de grandes dimensions, chacune portant, gravés, un poème datant de la dynastie Tang, sa traduction en anglais et la translittération phonétique de l'anglais en mandarin, puis la retraduction du texte translittéré en anglais. Sont accrochées aux murs les 50 estampes qui ont été obtenues par frottage des textes gravés. Le frottage d'inscriptions sur pierre est une pratique ancestrale dans le monde chinois. Les regardeurs marchent dans l'espace qui sépare les stèles entre elles et le long des murs.

– ***The New World Climax,*** de Barthélemy Toguo. Toguo, peintre/graveur camerounais, expose matrices et estampes tout en chargeant l'installation d'un contenu politique explicite. Ils donnent aux matrices une forme hybride, mi buste humain mi tampon : les tampons sont ceux qu'on utilise dans les administrations pour signifier ou valider une décision. Les estampes, qui sont des tamponnages, sont présentées aux murs. C'est la gravure réduite à une de ses formes les plus simples (le tampon) et la plus performative : ces tampons font partie des outils qu'utilisent les bureaucraties pour valider, invalider les papiers officiels qui sont des biens vitaux pour les migrants qui veulent émigrer dans un pays européen.

## **5. 1 Sekunde, Christiane Baumgartner, 2004**

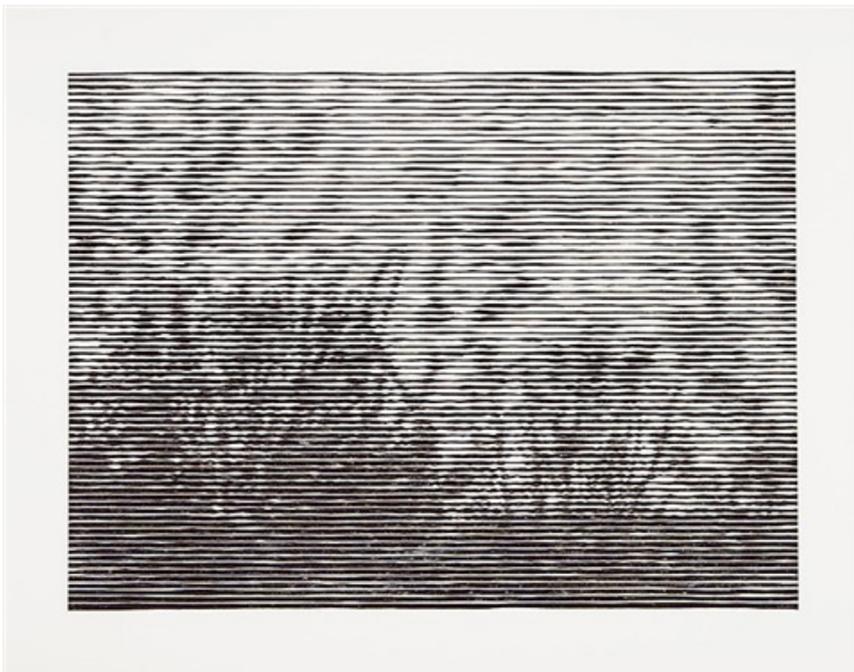
**5.1. Description de l'œuvre.** Christiane Baumgartner, vidéaste/graveure allemande, a extrait les 24 images correspondant à une seconde d'une vidéo tournée dans une voiture se déplaçant dans un paysage de campagne boisée. Elle grave ces 24 images sur 24 matrices de bois selon

---

<sup>24</sup> Comment ne pas penser aux sculptures de Penone en voyant les installations de Loos !

<sup>25</sup> Charles Schultz, « A Matrix You Can Move in », *Art in Press*, September-october 2011.

un système qui est sa marque de fabrique : en se servant d'un filtre de Photoshop, elle grave une trame de lignes horizontales dont elle fait varier l'épaisseur. Lorsque les 24 estampes sont juxtaposées, les 24 images déploient la richesse de ce que l'on n'a pas le temps de percevoir en une seconde. Le cours du temps est suspendu et le temps arrêté se distend et se métamorphose en durée : la durée qu'il a fallu à Baumgartner pour concevoir et graver les matrices, le temps qu'il faut pour le regardeur pour égrainer chaque aspect du temps contenu dans l'atome d'une seconde.



**5.2. L'œuvre dans l'art contemporain : une suite.** De par sa forme (le format des estampes individuelles, leur technique), *1 Sekunde* relève davantage du genre moderne que du genre contemporain. D'ailleurs, la suite s'inscrit dans la tentative de représenter, le mouvement qui

est devenue si obsédante depuis l'invention du cinéma dans l'art moderne. Ce n'est donc pas par son contenu explicite ou son utilisation de techniques actuelles (vidéo, traitement numérique de l'image) que l'œuvre relève de l'art contemporain, mais plutôt dans son contenu immatériel : sa motivation et sa signification figurée. *1 Sekunde* image un aspect essentiel de la pratique de la gravure : la gravure est inséparable de la durée qu'elle requiert. Graver, c'est s'installer dans le temps et en faire une composante cruciale du processus technique.

*1 Sekunde*, c'est un atome de temps mesuré qui, parce qu'il est décomposé, prend de l'épaisseur et devient une durée. Pour contempler une seconde de temps, il faut arrêter le film vidéo, suspendre le temps et prendre son temps pour la fabriquer et la contempler. Autrement dit, *1 Sekunde* n'est pas seulement une représentation d'un fragment du temps, c'est aussi une opération de transformation du temps en durée et l'imagement de l'expérience vécue de cette transformation.

**5.3. L'œuvre dans l'histoire de la gravure.** « On ne comprend rien à une technique – donc à un art – si on ne cherche pas à dégager quelque chose de sa dimension anthropologique »<sup>26</sup>. C'est précisément ce que fait, ou permet de faire, Baumgartner : elle insiste dans les commentaires qu'elle donne de ses œuvres sur le fait que la gravure est inséparable d'une expérience du temps : en transformant une seconde en vingt quatre estampes, elle transforme une quantité de temps en une durée qui s'incarne dans son vécu de graveur. Les 24 estampes sont la trace de la continuité qui constitue la trame du temps dans la conscience de celui qui grave ou qui regarde.

Ce rapport au temps comme durée n'est pas propre à la graveure Christiane Baumgartner. On le trouve exprimé quasiment dans les mêmes termes dans les interviews ou les propos que recensent les catalogues de la Triennale du Locle<sup>27</sup> : chez Bruce Nauman ou Damien Hirst, par exemple, quand ils découvrent la gravure, mais aussi bien dans les discussions informelles d'atelier entre graveurs.

Quand on grave, on grave dans et avec la matière ; mais on grave aussi dans le temps. D'une certaine manière, graver, c'est graver le temps comme matière : graver est un art de la lenteur, la succession des états fonctionne comme une horloge interne au processus de gravage, qui indique non pas le temps uniforme de la mesure, mais les durées de temps qu'il faut pour fabriquer une image. La pratique de l'aquatinte est bien sûr emblématique de ce rapport au temps puisque l'échelle des gris est étalonnée sur une échelle de durée dans le bain de mordant.

Il y a chez beaucoup de praticiens de l'art contemporain un refus de l'accélération du temps et des rythmes de vie qui sont caractéristiques de la vie contemporaine dans les sociétés avancées. Ce n'est pas un hasard que ce soient les artistes qui résistent à l'accélération du temps social, qui ont recours à la gravure pour mener à bien leur programme artistique (quand ils ont eu la chance d'être en contact avec les techniques de la gravure) : ils se servent de la gravure pour arrêter le temps, du moins le suspendre, pour prendre le temps de penser et de créer des images qui font le silence autour d'elles.

---

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997. Page 25

<sup>27</sup> Catalogue des Triennales, Le Locle, Musée des Beaux-Arts, 2004, 2004-2007, 2007-2010, 2015.

## 5. Conclusion

On cite souvent le slogan de McLuhan pour stigmatiser l'art contemporain : « the medium is the message » ('le médium, c'est le message'). C'est oublier que l'attention apportée au médium et à son travail est ce qui définit la poésie selon Jakobson<sup>28</sup>. Les cinq œuvres que j'ai présentées apportent une attention extrême à la gravure envisagée dans toutes ses facettes : technique, historique, imaginaire, existentielle. En un sens, elles constituent une poétique de la gravure, à la fois protocole de production d'œuvres et rêverie, en exploitant toutes ses capacités formelles et expressives. Kilpper la pousse à bout pour produire des images de diverses tailles sur des supports divers tout en faisant résonner la dimension mémorielle de la gravure sur bois. Fernando porte à une puissance inégalée son rapport au multiple tout en déployant le chatoiement de la manière noire tirée en couleur. Deroubaix, au sein de l'exposition *Guernica*, fait apparaître l'ambivalence de la matrice tout en présentant ce qui peut être vu comme un bas-relief doté d'une impressionnante présence physique. Loos déploie les plis et replis d'une psychanalyse de la gravure tout en concevant des installations qui réveillent notre attachement symbolique aux arbres. Les estampes de Baumgartner arrêtent le regard, littéralement en arrêtant le temps et en le frappant par la prégnance lumineuse de ses tailles dans le bois. En bref, la gravure a toute sa place dans la panoplie des moyens que peut employer un artiste contemporain et elle s'y révèle comme un médium plein de vitalité et de ressources conceptuelles et plastiques.

---

<sup>28</sup> Roman Jakobson, « Linguistics and Poetics », *Style in Language*, Cambridge (Mass), [Thomas A. Sebeok, ed.], MIT Press, 1960. Je généralise l'analyse de Jakobson qui portait sur le seul langage. Selon la fonction poétique, « l'énoncé porte sur l'énoncé lui-même, il joue avec sa forme » (Wikipedia).