



HAL
open science

Accidenté, accidentel : irrégularités de l'estampe. La gravure originale au 20e siècle

Alix Aulagnier

► **To cite this version:**

Alix Aulagnier. Accidenté, accidentel : irrégularités de l'estampe. La gravure originale au 20e siècle. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03262431

HAL Id: dumas-03262431

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03262431v1>

Submitted on 16 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

accidenté, accidentel : irrégularités de l'estampe

Alix Aulagnier

Sous la direction de : Catherine Chomarat-
Ruiz, Sophie Fétro et Françoise Parfait.

Juin 2020

Master design, arts et médias
Paris 1 Panthéon- La Sorbonne
UFR4 Arts et sciences de l'art

**accidenté, accidentel :
irrégularités de l'estampe.**

LA GRAVURE ORIGINALE AU 20^E SIÈCLE

Alix Aulagnier

remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Catherine Chomarat-Ruiz, Sophie Fétro et Françoise Parfait pour leurs enseignements, leur suivi, leur aide et leur disponibilité tout au long de cette année. Merci à Estelle Chaillat et à Annie Gentes pour cette première semaine de séminaire très instructive.

Je souhaite remercier mes amies et camarades de master Hanne et Salomé pour les sessions travail, pour leurs critiques toujours constructives, leurs bonnes idées, pour leurs relectures et surtout pour leur optimisme et leur gaieté. Merci à Thibault pour son soutien, sa patience et toutes ses petites attentions. Je remercie également mes parents pour leur soutien et leurs relectures.

Et merci à Apolline Pliez, Julie Moniak et Anne-Marie du Boucher pour m'avoir accordé du temps et de la passion pour échanger sur l'art, le design et la gravure.

Ce mémoire de recherche est consacré à la gravure originale au 20^e siècle, lorsqu'elle marque sa transition d'un art de reproduction à un art d'invention. Qu'ils soient lithographes, xylographes, linograpeurs, graveurs en taille-douce, sont étudiés dans cet ouvrage les artistes ayant participé à la renaissance de la gravure. L'enjeu principal est de se questionner sur la valeur d'une estampe au sein d'une série. Pour l'aborder, il s'agit de remettre en perspective la technique même de cet art, dans la multiplicité de ses productions, et d'envisager le facteur aléatoire d'un processus manuel. Qu'est-ce que l'accident en gravure ? Comment les artistes l'ont-ils utilisé, et pourquoi ? Y a-t-il une méthode pour créer avec l'accident ? Une stratégie qui permettrait à l'œuvre d'être singulière, originale et authentique ? À travers toutes ces questions, l'accident sera analysé comme un élément de création, d'invention, de désacralisation de l'art et comme un élément de dépassement des intentions de l'artiste. La forme, la main, l'outil, le conscient, l'inconscient et la surprise seront des critères fondamentaux à l'élaboration d'une définition possible de l'accident en gravure.

gravure – accident – hasard – intentions – incontrôlable – stratégie –
méthode – processus – forme

UNE RENAISSANCE. INTRODUCTION.	13
1. CRÉER, REPRODUIRE ET DIFFUSER.	23
Un art déterminant, entre histoire et théorie.	23
La gravure d'invention, de l'empreinte au signe.	26
Peintres et éditeurs : stratèges de la perfection.	29
L'acte de création : entre maîtrise et surprise.	36
2. L'AURA DE L'ACCIDENT : PREUVE D'UNE ORIGINALITÉ ?	43
<i>Le hasard méthodique.</i>	43
L'accident n'est-il qu'une esthétique ?	50
Le surréalisme de Stanley William Hayter.	62
3. PENSER LE PARADOXE DE L'ACCIDENT : DES INTENTIONS DONT L'ARTISTE N'EST PAS LE RESPONSABLE, À SAISIR POUR RÉVÉLER LEUR PUISSANCE CRÉATRICE.	71
De l'événement à l'avènement.	71
De l'accident en art.	84
De l'atelier à la démonstration.	90
DE L'ACCIDENT EN GRAVURE. CONCLUSION.	99
Annexes.	105
Index.	124
Bibliographie.	126

« Le coup de main du tireur, l'onctuosité de l'encre ou l'allongement du papier, par exemple, la préservent [la feuille] de la désespérante et absolue ressemblance des clones. »

Titus-Carmel, Gérard, *La leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Paris, L'échoppe, 1992, p.10.

UNE RENAISSANCE. INTRODUCTION.

La gravure est une empreinte, un témoignage, une marque profonde et durable. Elle a traversé les époques, a évolué en englobant de nouvelles techniques, ce qui fait d'elle un art riche et diversifié. Elle a été ébranlée par l'apparition de la photographie, on l'a délaissée un temps puis on l'a à nouveau aimée. Par la suite, les technologies évoluant à une vitesse exponentielle, l'impression numérique supplanta l'impression manuelle. Pourtant la gravure subsiste, elle n'est plus privilégiée mais elle est encore reconnue. Elle a cette aura indétrônable qui lui permet de résister. Plus encore aujourd'hui, on l'expérimente, on utilise de nouveaux matériaux, on la combine avec d'autres techniques, on l'éprouve mais on l'actualise.

Mais qu'est-ce que la gravure ? C'est une technique artistique qui consiste à inciser ou à creuser une matière solide pour y graver un dessin. Cette matière, du bois, du métal ou du linoléum, est le support de l'esquisse, elle est appelée la matrice. C'est à partir de cette matrice, une fois encrée, qu'est réalisée l'image imprimée appelée notamment estampe¹. J'ai découvert la gravure lors de ma première année préparatoire aux concours des écoles d'arts appliqués. Notre professeure de dessin et graphisme nous a initiés pendant une semaine à la technique de la taille-douce² : la gravure directe à la pointe sèche³ sur plaque de zinc. Une technique des

¹ L'image imprimée porte le nom d'estampe mais aussi de tirage, d'épreuve, d'exemplaire et, par extension au nom de la technique, de gravure.

² « Le terme *taille-douce* fait référence au procédé qui consiste à creuser (à l'eau-forte ou à l'aide d'un outil) des sillons, dits tailles, dans la surface d'une plaque de métal doux pour former une image. Ces tailles en creux sont imprégnées d'encre afin d'imprimer l'image sur du papier humide par transfert. » dans : D'Arcy Hughes, Ann, et Vernon-Morris, Hebe, *Le grand livre de la gravure. Techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramyd, 2009, p.14.

³ La pointe sèche est une pointe aiguisée avec laquelle la plaque de métal est grattée afin d'obtenir un dessin. L'encre est retenue dans les sillons formés par l'outil.

plus précises pour débiter, à l'image de l'exigence de notre formatrice. Pas le temps d'hésiter, à peine quelques croquis préparatoires sur un carnet et nous voilà outil en main à graver la plaque en espérant faire le moins d'erreurs possibles. En effet, cette technique ne permet pas de calquer notre dessin, minutieusement dessiné au préalable. Nous ne pouvons que visualiser notre esquisse et dessiner directement sur le zinc à l'aide de cet outil rigide, bien différent de notre crayon habituel qui glisse sur le papier. Impossible de gommer ou de recommencer, le nombre de plaques est limité ; ce n'est pas surprenant connaissant leur coût. C'est une technique formidable pour les dessinateurs aguerris, aux gestes précis et sûrs, moins pour des novices craignant un rendu digne, dans le meilleur des cas, d'un gribouillage d'enfant. Cet épisode aurait pu me détourner définitivement de la gravure. Et pourtant, quand j'aperçois l'immense presse dans l'atelier je suis irrémédiablement attirée. Cette machine, pas du plus jeune âge, trône magnifiquement dans la salle. Nous faisons la queue en attendant d'imprimer le premier tirage, impatients de voir le résultat. Si mon dessin n'est pas à la hauteur de mes espérances, les proportions sont fausses et la pointe sèche a dérapé plusieurs fois, je suis fascinée par le rendu de l'encre, si foncée ou si douce par endroit, par la finesse des traits et par la qualité du papier. Et les impressions s'enchaînent, toutes si semblables et pourtant si différentes. Imaginez l'espérance qui grandit en moi, encore dessinatrice novice et timide. Lorsque j'arrive enfin à un dessin qui me plaît, je sais que je ne pourrais pas le reproduire à nouveau, retrouver ces traits, qui dans un instant bref et décisif, ont marqué durablement le papier. Alors, cette technique qu'est la gravure offre l'opportunité de figer ce dessin et de le dupliquer encore et encore, dans une diversité de rendus quasi infinie. Puis, je continue mes études, j'oublie vaguement cette expérience, toute plongée que je suis dans les projets qui me prennent tout mon temps et toute mon énergie. Diplôme en poche, je continue à l'université par

envie de voir autre chose et de combler mes lacunes théoriques. Si je travaille encore beaucoup, j'ai davantage de temps pour moi, je me remets à l'illustration. Très vite, l'envie d'imprimer mes esquisses et de les partager se fait sentir. Je me tourne alors vers la linogravure⁴, technique moins coûteuse, nécessitant peu de place, et dont le rendu est velouté et franc.

Ainsi mon sujet de mémoire semble tout tracé, vers cette technique que j'affectionne tant mais que je connais finalement si peu. Qu'est-ce la gravure ? D'où vient-elle ? Comment a-t-elle évolué ? Et quelle est la légitimité de cette technique d'impression manuelle à l'ère de l'impression numérique ? Il s'agit finalement de comprendre son passé pour envisager son évolution. Si l'origine de la gravure est étroitement liée à l'invention du papier au 2^e siècle avant J.-C. en Asie, elle naît en Europe conjointement à l'imprimerie typographique aux alentours de 1450⁵. En relation avec l'humanisme, elle permet de divulguer dans toute l'Europe les découvertes scientifiques et géographiques. À la Renaissance elle est une véritable technique de diffusion des œuvres d'art, son plus grand maître est alors Albrecht Dürer. Au 17^e et 18^e siècles, la gravure se démocratise et touche un plus large public, la peinture étant un art élitiste et souvent réservé aux commanditaires. Elle prend encore davantage d'ampleur au 19^e siècle avec l'invention de la lithographie⁶. Paris en est la principale place européenne, on note alors l'expansion du nombre de galeristes, éditeurs et imprimeurs. Contrairement à la peinture, la lithographie permet de retoucher l'œuvre à l'infini et de la reproduire en de très nombreux exemplaires. Se développe

⁴ La linogravure est une technique de gravure en taille d'épargne. Ce procédé consiste à creuser une plaque de linoléum à l'aide de gouges. Les zones évidées seront celles qui ne seront pas imprimées. L'encre se déposera sur la zone *épargnée*.

⁵ Salamon, Lorenza, *Comment regarder la gravure ?*, Paris, Hazan, 2011, p.18.

⁶ La lithographie est une technique de gravure inventée par Aloys Senefelder. Ce procédé consiste à dessiner directement sur une pierre avec un crayon gras. Le dessin une fois fixé avec une solution diluée (eau, acide nitrique et gomme arabique), rendant la pierre imperméable au gras, la pierre est encrée. La pierre repoussera l'encre là où elle est humide.

une renaissance.

ainsi un art bon marché. Mais la photographie apparaît et la gravure n'a alors plus le monopole de la reproduction. Plus encore, la photographie, plus instantanée et davantage fidèle à l'original, la remplace petit à petit⁷. À la fin du 19^e siècle on trouve le remède : il faut déplacer la fonction de la gravure, de la gravure de reproduction, aussi appelée d'interprétation, à la gravure originale. L'estampe d'artiste apparaît, souvent réalisée par des peintres. N'ayant plus à reproduire ni à diffuser, la gravure devient un art désintéressé, authentique et singulier. Félix Vallotton, un des premiers à participer à la renaissance de la gravure, réalisa entre 1891 et 1901 plus de cent vingt xylographies⁸ originales. Inspirées de l'esthétique de la photographie, de l'estampe japonaise et des arts décoratifs, ses estampes représentent de véritables scènes d'intérieur où l'on retrouve des personnages en mouvement, participant à une intrigue, et des espaces soigneusement agencés et décorés. François Albera, dans son article⁹ consacré à l'artiste, parle ainsi d'une « cinématique de son art ». Son épreuve *La paresse* rassemble tous les éléments constitutifs de la photographie : l'instantané, une jeune femme captée dans un moment d'intimité, le hors-champ, ses pieds dépassent du cadre, et les jeux d'ombre et de lumière accentués par le noir profond de l'encre et le blanc de réserve du papier. Loin d'être un frein à la gravure, la photographie, ici, engage une nouvelle vision des arts graphiques.

Le thème de mes recherches s'oriente donc vers la gravure originale

⁷ « Dans quel discrédit est tombé ce noble art de la gravure... Où est le temps où, quand était annoncée une planche [...], les amateurs venaient s'inscrire à l'avance pour obtenir les premières œuvres. » Baudelaire, cité dans : Adhémar, Jean, *La gravure originale au 20^e siècle*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1967, p.9

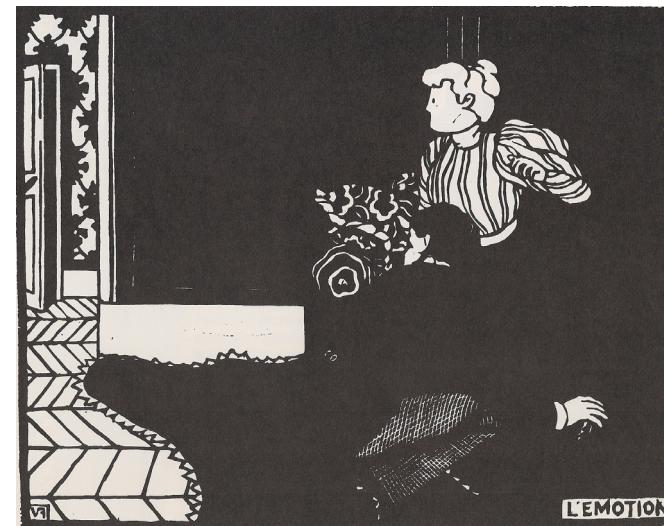
⁸ Comme la linogravure, la xylogravure appelée aussi gravure sur bois, est une technique en taille d'épargne. Le bois, souvent tendre, est creusé à l'aide de gouges, canifs ou d'un petit outil en métal.

⁹ Albera, François, « Félix Vallotton, cinématique de la gravure », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], mis en ligne le 01.12.2013.

introduction.



Vallotton, Félix, *La Paresse*, Xylogravure, 177 x 223 mm, Cabinet d'arts graphiques des musées d'Art et d'Histoire, Genève, 1896.



Vallotton, Félix, *L'Émotion*, Xylogravure, 180 x 225 mm, Fondation Félix Vallotton, Lausanne, 1898.

au 20^e siècle. C'est ce passage, d'une technique de reproduction vers un art original à une époque où les artistes revendiquent une désacralisation de l'art, qui est des plus pertinent. Pourtant, si la gravure entame sa mutation vers un art nouveau et singulier, elle n'en délaisse pas moins sa qualité de production en série. La reproductibilité étant finalement l'essence même de cette technique. Mais alors, quel crédit apporte-t-on à ce type d'œuvre, à un dessin original imprimé en plusieurs exemplaires ? Où se trouve l'unicité de l'estampe ? Et, en fin de compte, qu'est ce qui fait œuvre, le dessin préliminaire, la matrice ou le premier tirage ? La gravure est un art de la révélation, de la surprise. L'artiste travaille son dessin sur la matrice, en miroir : à l'impression, comme pour un tampon encreur, le dessin sera reproduit à l'inverse de l'esquisse incisée. Le graveur crée dans un système de projection, dans lequel il ne peut que visualiser mentalement le résultat, il est dans l'expectative. En outre, le processus de gravure implique un travail manuel fastidieux et d'une extrême précision. Comme dans toute opération mettant en perspective la main, l'outil et le matériau, des erreurs s'intègrent, des accidents se produisent. Événement fortuit guettant l'acte de tout travail manuel, l'accident est-il rédhibitoire ? Peut-on l'envisager, l'utiliser ? Doit-on l'écarter ? Ne serait-ce pas lui qui traduirait l'originalité d'une estampe ? Envisageons à nouveau l'œuvre gravée de Félix Vallotton. L'ouvrage¹⁰ consacré à la série d'estampes *Intimités* présente les dix formats originaux de la suite, mais aussi les gravures qui en ont été écartées. *L'Émotion* est l'une d'entre elles. L'artiste semble avoir oublié, pour cette gravure, le principe de l'image-miroir, sa signature, qu'il grave directement sur la matrice, se retrouve ainsi à l'envers. On remarque aussi de petites traces d'encre dues probablement à des défauts de la matrice. On peut ainsi aisément imaginer les raisons de son écartement de la série finale.

¹⁰ Poletti, Katia, et Toussaint, Jean-Philippe, *Félix Vallotton – intimité(s)*, Paris, Editions Martin de Halleux, 2019.

C'est alors vers cette entité qu'est l'accident et la façon dont il a été envisagé au 20^e siècle en gravure que je décide d'orienter mes recherches. La question est finalement : *y a-t-il une stratégie de l'accident en gravure?* Je me questionne alors sur l'existence d'une potentielle méthode visant à intégrer l'accident au sein d'une œuvre et de sa réception. Le terme stratégie, dans son essence quelque peu triviale, est un terme militaire qui désigne la façon de conduire une armée dans le but de gagner contre l'ennemi. Et si l'ennemi était l'accident ? Il conviendrait alors de l'éliminer au sein d'un processus très encadré et contrôlé. Il serait déterminé comme ce qui n'est pas essentiel à la détermination d'une œuvre. Dans un autre sens, plus figuré, la stratégie définit l'art d'élaborer un plan constitué de plusieurs éléments coordonnés. Quels seraient ses éléments ? La technique, le processus de création, l'outil, la matière, la conscience, l'inconscience ? Il s'agirait dans cette perspective de mettre en place une méthode dans le processus de création afin de convoquer l'accident. Plus provoqué que fortuit, l'accident serait un gage d'originalité. Et s'il était considéré tout simplement comme ce qui est soudain, imprévu, ce qui n'est pas fait consciemment ? Dans ce cas-là il serait ce qui échappe aux intentions de l'artiste, il s'opposerait par là à la méthode envisagée précédemment. Dans sa fonction d'adjectif, l'accident, devenant alors *accidenté*, désigne l'irrégularité d'une forme, sa déformation. Il serait alors envisageable de prétendre à une interprétation formaliste et non discursive de l'accident. Ainsi, se dégagent trois hypothèses possibles de l'utilisation de l'accident. La première consiste à dire qu'au début du 20^e siècle, période de transition de la fonction de la gravure, la stratégie viserait à bannir l'accident afin d'enclencher la renaissance rapide et qualitative de la gravure, dans un système visant à créer un art plus accessible. La seconde trouverait sa place dans la revendication artistique de ce siècle, fragilisant les concepts traditionnels de l'art. Pour prouver la légitimité d'une estampe au sein

une renaissance.

d'une série, la stratégie consisterait à convoquer l'accident pour intégrer des variables dans les différents tirages. Néanmoins, pour aller plus loin, ne pourrait-on pas affirmer que la stratégie légitime ne se trouverait pas dans l'événement accident, mais résiderait dans sa *réutilisation*, c'est-à-dire dans le choix de le transformer en nouvelles intentions ?

Il s'agit, dans cet ouvrage de recherches, non pas de dicter ce qui serait la bonne manière d'appréhender l'accident, mais d'envisager les différentes façons de l'utiliser au cours du 20^e siècle et d'identifier l'interrelation entre l'accident en tant qu'événement et l'artiste graveur. J'admettrai finalement l'utilisation qui me paraît la plus légitime afin de pouvoir proposer une actualisation de ce phénomène accident dans une pratique contemporaine de la gravure. Je proposerai dans un projet plastique trois procédés d'utilisation de l'accident et je me questionnerai sur la manière de le montrer dans un système qui inclut la démonstration des étapes de création et de réalisation ainsi que la présentation des estampes. Ce projet établit un retour à la sensibilité du travail manuel, de la trace, de l'empreinte, tout en l'ancrant dans une démarche artistique contemporaine. Finalement, je montrerai comment l'accident peut être créateur de contenu, de visuel et d'un cheminement artistique entre maîtrise et lâcher prise. Pour cela il s'agira de trouver une nouvelle façon d'envisager et de présenter l'œuvre gravée, dans un système incluant l'artiste et son travail comme une démonstration, voire peut-être une performance.

CRÉER, REPRODUIRE, DIFFUSER.

Un art déterminant, entre histoire et théorie.

Née conjointement avec l'imprimerie, la gravure, par la diversité de ses procédés et la sensibilité de ses rendus, a profondément marqué l'histoire de l'art. Technique d'interprétation¹ des œuvres d'art, la gravure a permis leur diffusion à travers l'Europe pendant la Renaissance. Plus indépendante que la peinture, très contrôlée par les commanditaires, elle permet non seulement à l'art mais aussi aux connaissances scientifiques, par le biais d'ouvrages illustrés, de s'exporter : c'est le début de l'Europe moderne. Mais c'est surtout au 18^e siècle que l'on note une profusion de discours théoriques sur ce médium². C'est en effet dès la fin du siècle précédent que la gravure démontre sa capacité à s'adapter à l'actualité et aux innovations techniques, en particulier avec l'eau-forte³ et l'intégration de la couleur. La gravure s'attache alors à de nouveaux sujets, notamment la politique, et utilise la forme de la caricature pour illustrer les journaux. Encore aujourd'hui cette période intéresse les historiens de l'art⁴. Puis, au 20^e siècle, le discours théorique sur la gravure concerne encore ses différentes évolutions au cours de l'histoire, mais on voit apparaître aussi de nouveaux ouvrages purement techniques, expliquant avec précision

¹ Le terme d'*interprétation* plutôt que de *reproduction* est à mon sens davantage approprié. La gravure, dès ses débuts, ne permet pas d'intégrer la couleur. Ainsi, c'est par les nuances de noirs et de gris que l'artiste graveur interprète et traduit l'œuvre picturale originale.

² Notamment : Cochin, Charles-Nicolas, « Notes historiques sur la gravure et sur les graveurs », *Mercur de France*, août 1775.

³ L'eau-forte est une technique de gravure consistant à utiliser de l'acide pour creuser la plaque de métal.

⁴ Roy, Stéphane, « Imiter, reproduire, inventer : techniques de gravure et statut du graveur en France au 18^e siècle », *Intermédialités / Intermediality*, n°17, 2011, pp.31-51.

le processus des divers procédés. Aujourd'hui, ces modes d'emploi⁵ sont davantage d'actualité, permettant à chacun de s'essayer à cet art manuel. Mais en étudiant l'art de la gravure, on ne peut omettre de porter une attention toute particulière à la notion de reproductibilité de l'œuvre, en particulier lorsqu'on s'attache à l'art du 20^e siècle. L'ouvrage faisant date est évidemment *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*⁶, dans lequel Walter Benjamin définit comment la photographie a conduit à la disparition de l'aura des œuvres d'art. Cependant, pour ouvrir ce sujet à d'autres techniques telles que l'imprimerie et la gravure, la revue *Intermédialités* a consacré en 2011 un numéro des plus pertinents sur la notion *reproduire*⁷. Enfin, si mon sujet de recherche se précise sur la notion d'accident, il est à noter que la majorité des ouvrages théoriques étudiés s'intéressent à l'utilisation du hasard dans l'art du 20^e siècle : le hasard étant l'élément phare de l'art surréaliste et de l'art conceptuel. L'accident quant à lui est davantage jugé du côté de l'erreur en art, mais est défini dans certains ouvrages philosophiques.

Dans cet état de l'art varié, je me suis particulièrement référée à quatre ouvrages grâce auxquels j'ai pu étoffer mes idées autour de la notion d'accident, ensuite appliquées à la gravure. Le premier ouvrage déterminant fût celui de Sarah Troche⁸. Il s'agit d'un essai fondamental mettant en place une théorie du hasard dans l'art du 20^e siècle, période marquée par la volonté des artistes à détrôner les traditions artistiques. L'angle choisi est celui du hasard dans ses différentes méthodes d'utilisation et de création : c'est ce que l'auteure appelle le *hasard méthodique*. Plus

⁵ On note entre autres ouvrages : D'Arcy Hughues, Ann, et Vernon-Morris, Hebe, *Le grand livre de la gravure : techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramyd, 2009.

⁶ Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

⁷ *Intermédialités/Intermediality*, n°17, printemps 2011, « reproduire/reproducing ».

⁸ Troche, Sarah, *Le hasard comme méthode*, Rennes, AEsthetica, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

précisément, cet ouvrage est essentiel pour mes recherches en ce qu'il oppose le *hasard méthodique* à une théorie de l'accident. Pour dépasser cette opposition, par ailleurs très bien fondée, je me suis appuyée notamment sur les écrits de Henri Focillon⁹, historien de l'art spécialisé dans l'analyse des techniques de gravure et des estampes. Cependant, ce n'est pas en sa qualité historique que son discours m'intéresse. Sa théorie, dans *La vie des formes*, se base sur une interprétation formaliste de l'œuvre d'art, et plus précisément une interprétation conjointe de la matière, du geste et de la forme. D'autre part, il intègre la notion d'accident dans l'acte de création et admet sa place dans la signification de la forme. Quant au théoricien de l'art moderne Anton Ehrenzweig, il a introduit la notion d'accident dans l'art comme « motif fécond¹⁰ ». Il envisage d'utiliser les événements inattendus, et donc les imperfections qui en résultent, pour développer la forme de l'œuvre. Sont alors établies des interrelations entre l'inconscient et le conscient dans l'acte de création ; il s'agit là d'une méthode libre de travail de l'accident. Finalement, pour ouvrir la notion d'accident dans un champ philosophique, j'ai étudié l'ouvrage de Marcel Conche, *L'aléatoire*¹¹. Il y propose une philosophie de l'incertain, du fortuit, en établit leur structure et leur intégration dans la vie. Selon lui l'accident, pris dans le sens d'aléatoire, est un phénomène issu de l'action et de la passion, catégorie de la passivité. Il affirme d'ailleurs que « la vie est un entrecroisement de déterminations, les unes venant de nous, de notre impulsion ou volonté, les autres du dehors¹² ». Commence déjà à se profiler le paradoxe de l'accident, événement échappant à la volonté mais surgissant de l'acte, de l'acte de vivre, de se mouvoir, de créer, de décider.

⁹ Focillon, Henri, *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, Images et Idées, 1969 ; et, Focillon, Henri, *Vie des formes*, (suivi de) *Éloge de la main*, (1943), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

¹⁰ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1967, p. 85.

¹¹ Conche, Marcel, *L'aléatoire*, Paris, Presse Universitaire de France, 1999.

¹² *Ibidem*, p.26.

La gravure d'invention, de l'empreinte au signe.

Si l'histoire de la gravure est déjà bien théorisée et établie, qu'en est-il de son évolution moderne et contemporaine ? Est-elle toujours un art archaïque, traditionnel ? Est-elle encore simplement l'œuvre d'artisans comme ce fût le cas jusqu'au 19^e siècle ? La gravure a été analysée jusqu'à aujourd'hui dans une orientation purement historique ou technique, et quand elle est envisagée sous l'angle esthétique ou sémiotique, ce n'est qu'en tant qu'exemple, noyée dans l'étude des arts picturaux plus conventionnels. Alors, entrevoir la gravure comme une technique manuelle artistique incluant l'accident, c'est lui redonner une prestance face à la peinture expérimentale du 20^e siècle. Mais c'est aussi l'interroger sur sa place actuelle. Que peut-elle nous apprendre à ce jour ? Pour l'appréhender aujourd'hui, il faut bien comprendre qu'elle tire son essence de l'acte de laisser une trace. En effet, la gravure a pu apparaître parce qu'un jour les Hommes ont décidé d'inciser des objets, de les marquer, de les creuser. Encore maintenant, la gravure persiste, survit, au côté du numérique chaque jour un peu plus performant, chaque jour un peu plus rapide. Elle est une inscription qui nous interroge sur notre capacité à produire des formes, des signes et à laisser une trace de notre passage. L'accident en gravure est un pas de côté, un petit quelque chose ou un grand bouleversement, qui rend l'estampe infiniment plus libre, plus vivante, à contre-pied de l'impression numérique toujours plus précise, toujours plus calibrée, productrice d'un tirage parmi d'autres toujours plus identiques les uns aux autres. En fait, elle est ce processus qui nous dit de prendre à nouveau notre temps, de se replonger corps et âme dans une démarche artistique manuelle, fastidieuse. Mais la considérer aujourd'hui comme un simple retour en arrière vers une pratique du geste et de la main, ne serait-ce pas réduire son champ d'action ?

C'est finalement tout l'enjeu de ce mémoire de recherche que de comprendre comment la gravure a réussi à perdurer dans l'histoire des arts et des techniques et en quoi l'accident est devenu un enjeu fondamental de l'art depuis le 20^e siècle. Ainsi, j'ancrerai mon discours entre théorie des techniques et sémiotique. Il s'agira de saisir la complexité du processus de la gravure, dans un système où les différentes façons de penser et d'utiliser l'accident ont participé à une remise en cause des traditions de l'art. Puis, il conviendra de se demander si l'accident fait signe. Si oui, comment fait-il signe ? Cette méthodologie de recherche me permettra de développer l'utilisation de l'accident qui me paraît la plus légitime et de l'intégrer dans une analyse formelle de l'art. Pour illustrer les différentes hypothèses et les notions qui en découlent, j'ai composé mon discours avec les exemples de ceux qui ont participé à la sauvegarde et à l'évolution de la gravure tout au long du 20^e siècle. À commencer par l'éditeur Aimé Maeght qui, après Ambroise Vollard et Fernand Mourlot, a participé à la diffusion des œuvres des grands noms de l'art moderne et contemporain du 20^e siècle, notamment, Henri Matisse, Pierre Bonnard, Georges Braque et Marc Chagall. Graveur lithographe de formation, il monta à Paris sa galerie et son atelier d'impression lithographique. Il édita de nombreuses revues d'art, notamment *Derrière le miroir*, dans lesquelles on retrouve des lithographies originales d'une grande qualité. Si dans l'atelier Maeght, les artistes n'impriment que très rarement par eux-mêmes leurs séries, l'artiste graveur Stanley William Hayter, quant à lui, s'attacha à expérimenter profondément le médium. Proche du mouvement surréaliste, son travail est pour moi des plus pertinent en ce qu'il introduisit l'automatisme dans la gravure et ainsi, avec ses expériences, composa avec le hasard. L'automatisme est ce processus de réalisation de l'œuvre, cher aux surréalistes, qui consiste à supprimer tout contrôle conscient émanant de l'artiste, la création étant dictée par l'aléatoire des mouvements, des

événements, des choix. Dans un autre registre je m'intéresserai à l'artiste Francis Bacon, principalement pour ses idées sur l'accident¹³, et sa façon de créer en harmonie avec lui dans un système incluant une part de maîtrise et une part de lâcher-prise. Par ailleurs, pour mêler processus technique et une certaine idée romantique de la création, je m'appuierai sur l'ouvrage de Gérard Titus-Carmel, *La leçon du miroir*¹⁴, dans lequel il introduit une poétique de l'accident dans l'acte de graver. Les estampes de Pablo Picasso et Georges Braque seront aussi de beaux exemples pour illustrer certaines pensées de cet ouvrage de recherche. Pablo Picasso, parce qu'il a utilisé ce médium pour expérimenter son dessin, ses formes et ses sujets, comme un travail préliminaire à sa peinture. Georges Braque, parce qu'avec la gravure il a réellement exploré la forme en faisant d'elle l'élément principal de création et de réception. Enfin, pour introduire le projet plastique et expérimental qui suivra ce mémoire, j'explorerai l'œuvre de l'artiste contemporaine Camille Dufour qui envisage le processus de gravure comme une performance, un événement à monter, fait de maîtrise et de liberté.

¹³ Dans, Bacon, Francis, *Entretiens, avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1996.

¹⁴ Titus-Carmel, Gérard, *La leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Paris, L'échoppe, 1992.

Peintres et éditeurs : stratèges de la perfection.

La gravure voit le jour en Europe au 15^e siècle, non à des fins esthétiques, mais parce qu'elle est la technique nécessaire à la duplication et à la multiplication des images. Elle participe, de pair avec l'imprimerie typographique, à cette effervescence culturelle dans laquelle est plongée l'Europe occidentale, et répond ainsi au besoin de promotion et de dispersion des idées. Dès la Renaissance, les estampes, destinées à la bourgeoisie, concourent à la diffusion de l'art, des thèmes et des motifs, et dès lors à l'élaboration des modes et tendances. Bien plus tard, au 18^e siècle, la gravure devient un art davantage démocratisé, toujours en sa fonction d'interprétation d'œuvres picturales. Mais c'est surtout dès la fin du 19^e siècle, cette fois en sa qualité d'œuvre originale, qu'elle participe à l'essor d'un art bon marché. Comme vu précédemment, la photographie, en vogue depuis la deuxième moitié du 19^e siècle, n'a eu de cesse d'éclipser la gravure. En effet, elle est une technique bien plus rapide et précise : si la gravure ne peut que prétendre à une interprétation partielle d'une œuvre originale, la photographie, elle, la capte instantanément avec une fidélité toujours plus remarquable. La gravure semblait vouée à disparaître, mais c'était sans compter sur des passionnés, peintres de profession¹⁵, qui décidèrent d'utiliser à nouveau ce médium et de l'expérimenter dans l'optique de créer une œuvre originale et singulière. Libérée de son impératif industriel de production de copies, la gravure engage dès lors sa mutation vers un art authentique répondant aux envies d'une classe moyenne émergente, sensible à l'art de son époque et désireuse de posséder une œuvre originale qu'elle a alors les moyens de s'offrir. Pourtant,

¹⁵ En 1889 est créée La Société des Peintres-Graveurs Français par le peintre Félix Bracquemond. Sa volonté de promouvoir la gravure originale, et notamment la technique de l'eau-forte, a un impact considérable sur la production d'estampes en Europe. Adhémar, Jean, *La gravure originale au 20^e siècle*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1979.

c'est finalement au 20^e siècle que la gravure prend un tournant décisif. On voit apparaître, dans le giron des artistes, des éditeurs, dont les noms les plus célèbres sont : Fernand Mourlot, Ambroise Vollard, et Aimé Maeght. Non seulement ils vont promouvoir les artistes, les exposer et diffuser leurs œuvres dans des livres illustrés et des publications en tout genre, mais aussi, grâce à eux, la gravure va connaître un développement technique et quantitatif basé sur les notions de tirages en série et de qualité égale pour tous les exemplaires. L'idée est de proposer aux artistes un processus de reproduction mécanique encadré et très précis afin de leur permettre de produire des œuvres originales en plusieurs exemplaires, que les éditeurs se chargeront de mettre sur le marché de l'art. C'est un moyen rapide et efficace pour les artistes de diffuser leurs œuvres, d'accroître ainsi leur popularité, et bien souvent, c'est un revenu nécessaire. On ne devient pas artiste seulement parce que l'on a produit une œuvre, mais parce que l'œuvre circule et ainsi participe à l'émergence de la valeur artistique et marchande de l'artiste. Pour cela, les éditeurs vont développer des ateliers d'impression lithographique ; la lithographie étant la technique de gravure la plus libre¹⁶, la moins hasardeuse, et permettant l'intégration de la couleur dans l'estampe. Formidables terrains d'expérimentation pour les artistes, les ateliers leur permettent d'avoir accès au matériel requis et de créer avec l'aide des imprimeurs, qui sont de véritables techniciens. Cependant, dans ces ateliers, il ne s'agit pas simplement de produire une multitude de copies identiques, mais il convient de réviser les estampes, de corriger les erreurs avant d'obtenir le *bon à tirer*¹⁷ défini par l'artiste. Et finalement, bien souvent, le travail de l'imprimeur prime sur le travail de l'artiste,

¹⁶ Si la lithographie est une technique appartenant à l'art de la gravure, l'acte consiste non pas à inciser la pierre, donc à la graver, mais à dessiner sur sa surface. Le geste est donc infiniment plus libre et s'apparente à une intervention sur papier.

¹⁷ Le *bon à tirer* est l'épreuve témoin, conforme aux exigences de l'artiste. Elle est signée et datée par l'artiste qui donne ainsi l'autorisation d'imprimer les tirages.

principalement au moment d'apposer les couleurs et d'imprimer à l'aide des presses lithographiques. Son rôle est fondamental, puisqu'il assiste l'artiste dans son travail de création et opère les révisions nécessaires¹⁸. Bien sûr, l'inévitabilité des accidents durant le processus de gravure et d'impression ne disparaît pas, mais elle est modérée par l'expérience et la technique des maîtres imprimeurs, capables de détecter les anomalies, qu'elles soient une mauvaise répartition de l'encre, une pression trop faible sur la matrice, etc., et de les corriger. Ainsi, dans cette optique, l'impression lithographique est un médium de révision, de reproduction et de diffusion. La stratégie opérée au sein de ces ateliers est en fin de compte d'éliminer l'accident, perçu comme une véritable erreur, un défaut invalidant l'estampe puisqu'elle perdrait en qualité. L'accident la distinguant du *bon à tirer* et donc du dessin original de l'artiste, l'épreuve imprimée n'est pas valable, elle ne garantit pas la condition de qualité égale pour tous les tirages.

Couramment, l'accident est défini comme un événement soudain et imprévu. En philosophie, chez Aristote par exemple, l'accidentel serait l'opposé de l'essentiel. Il est un caractère possible d'un être, ou d'une chose, mais il ne le définit pas, il est non nécessaire. Il est ce qui pourrait être ou ne pas être, sans modifier la nature de l'individu. Quoi qu'il en soit, un accident est un événement indéterminable, il dépasse la logique et échappe au prévisible. Et, s'il n'est pas ce qui détermine un être ou une chose, pourquoi apparaît la nécessité de l'éliminer ? La possibilité de l'accident met en évidence que tout n'est pas déterminé d'avance et que certains événements échappent à notre maîtrise. Or, on voit bien que dans le processus de création très contrôlé mis en place dans les ateliers d'impression lithographique, cette

¹⁸ « Les imprimeurs particulièrement habiles pallient l'inexpérience technique de certains artistes et réussissent à obtenir les couleurs de superpositions. »
Salamon, Lorenza, *Comment regarder la gravure ?* Paris, Hazan, 2017, p.45.

idée d'accident est antinomique. L'accident est ici l'événement malheureux et donc déplorable. Plus profondément encore, il déjoue notre maîtrise. Faudrait-il alors l'envisager comme une imperfection, une négligence de la part de l'homme, de l'artiste ou de l'imprimeur ? Il souligne l'éventualité d'une faille, d'une maîtrise perméable où à tout instant l'adresse, l'art, la connaissance et la technique peuvent nous échapper. Dans un système moderne, mécanisé, sériel, où il est convenable que l'homme contrôle le maximum d'éléments, cela est tout bonnement inconcevable. Et puis, à vrai dire, les éditeurs doivent s'en tenir à un certain *standing*. Les collectionneurs, les amateurs, la classe moyenne émergente, souhaitent acquérir une œuvre originale, bon marché certes, mais d'une qualité inégalable, où le défaut ne peut en aucune façon apparaître. Ce qu'on recherche dans une lithographie, c'est l'expressivité du dessin. Comme nous l'avons précisé précédemment, ce sont en majorité des peintres, qui souvent à la demande de l'éditeur, réalisent une série d'estampes destinées à paraître dans des publications et à être commercialisées pour un public plus large. Alors dans ce type d'estampes l'acquéreur souhaite retrouver la touche de l'artiste mais surtout sentir une nouvelle expérimentation, une nouvelle intention, différente de celle convoquée dans sa peinture, et cela passe par la force et la spontanéité du dessin lithographique. C'est l'attrait de l'inédit, de l'expérience, mais paradoxalement de la perfection du rendu final. L'exemple de l'éditeur Aimé Maeght illustre à juste titre cette idée de stratégie de la perfection. Graveur lithographe de formation, Aimé Maeght débute comme éditeur-galeriste et marchand d'art dans les années 1930 en ouvrant une galerie, composée d'un atelier dans l'arrière cours, à Cannes. Mais c'est dès l'après-guerre que son travail connaît la consécration, lorsqu'est inaugurée sa galerie rue de Téhéran à Paris. S'il est un marchand d'art et galeriste réputé, notamment par les innombrables expositions que sa femme et lui ont organisées, toujours avec cette volonté de mettre en

lumière et les grands maîtres de l'art et les jeunes artistes prometteurs, il est avant tout un éditeur passionné. Fort de son expérience en tant que lithographe, toute sa vie il œuvrera à faire sortir de ses ateliers des séries d'estampes, commandées notamment à Henri Matisse, Marc Chagall, Joan Miró, et éditera de nombreuses revues, dont *Derrière le miroir*¹⁹. L'intention d'Aimé Maeght est très claire : il veut s'entourer des artistes, écrivains et plasticiens, qui inventent et pensent le monde à venir, et les promouvoir à travers d'audacieux projets d'expositions et d'éditions. C'est dans l'ouvrage²⁰ consacré à l'œuvre de son grand père que Yoyo Maeght décrit l'effervescence créative au sein des ateliers d'impression. Partout des ouvriers, techniciens, imprimeurs travaillent dans l'odeur entêtante de l'encre ; ici une « ouvrière montre [à Yoyo Maeght] comment la plaque de cuivre va être rongée » par l'acide, et là « un technicien, comme un cuisinier, arrive avec sa spatule, écrase, mélange, lisse la pâte colorée, le geste est sûr²¹ », il encre, met la matrice dans la presse, appose le papier humide, et procède à l'impression. Mais une fois l'estampe imprimée, l'imprimeur, la « mine sévère », s'approche de la machine, et « sans un mot, il arrache la feuille, la froisse et l'écrase dans l'imposante poubelle²² ». L'accident est survenu et l'estampe ne correspond pas aux critères définis en amont. L'encre à un certain endroit n'est pas assez profonde, intense, certainement la pression de la machine n'était pas assez puissante sur la matrice et la feuille. Alors il faut tout recommencer et procéder à des réglages sur la presse. Et c'est par le savoir-faire du technicien que l'estampe atteint la

¹⁹ Lancée en 1946, la revue d'art *DLM* sera publiée jusqu'en 1982. Elle fonctionne comme un catalogue des artistes édités et présentés à la galerie Maeght. On y retrouve des articles et poèmes, entre autres de René Char, André Breton et Pierre Reverdy, mais aussi des lithographies originales exclusives, imprimées à l'atelier ARTE-Adrien Maeght, géré par le fils d'Aimé.

²⁰ Maeght, Yoyo, *La saga Maeght*, Paris, Point, 2014.

²¹ *Ibidem*, p.45.

²² *Ibidem*, p.45.

chapitre 1

qualité voulue, l'exigence attendue. Dans cette description on remarque l'absence de l'artiste. En fait, bien souvent, l'artiste ne réalise que le dessin et les graveurs et imprimeurs se chargent du reste du processus, tempérant les lacunes techniques de l'artiste, mais toujours en restant fidèles à son style, à sa touche, à l'expressivité de son trait. Évidemment il y a toujours des exceptions qui confirment la règle, notamment Pablo Picasso et Joan Miró, ayant acquis une maîtrise technique des différents procédés de gravure. Pablo Picasso, qui pratiqua la taille-douce, la lithographie et la linogravure, ira jusqu'à se faire installer une presse dans sa villa à Cannes²³.

Alors, artistes et éditeurs parviennent à susciter l'engouement pour la lithographie originale. Plus accessible que la peinture, elle s'adapte à une classe moyenne florissante, moderne et cultivée, ayant l'attrait de l'œuvre originale, abordable et de qualité. Et c'est cette qualité exemplaire qui a permis à la gravure de renaître, en s'appliquant à un processus bien réglé et contrôlé. L'artiste crée le dessin, les graveurs préparent la matrice, les imprimeurs éditent les tirages et les éditeurs-galeristes font la promotion des estampes. Nous sommes finalement dans un système mécanisé où l'accident n'a pas sa place. La stratégie est ici de l'éliminer afin d'obtenir une œuvre qui approche la perfection et qui permet à la gravure d'être à nouveau considérée et enfin estimée en tant qu'art authentique et original.



Picasso, Pablo, *Buste de femme au chapeau*, Linogravure, 63,5 x 52,5 cm, 1962.

²³ Malheureusement cette presse ne servira qu'à ses tests et expérimentations. La majorité de ses plaques furent récupérées et imprimées après sa disparition.

Verdure, Marc (sous la dir.), *Picasso graveur. La caisse à remords*, Milan, Silvana Editoriale, 2019.

L'acte de création : entre maîtrise et surprise.

Formidable, la gravure est sauvée, elle ne disparaîtra pas, du moins jusqu'à présent, au profit de l'outil moderne qu'est l'appareil photographique. Sa renaissance fût possible, nous l'avons vu, grâce à un duo compétent que forment l'artiste et l'éditeur. Pourtant, il est un élément fondamental qui me semble être négligé dans ce processus de création : l'implication effective et qualitative de l'artiste. Ce modèle pose la question de la légitimité de l'artiste, et par extension de l'authenticité de l'œuvre. Moins impliqué dans l'acte de mise en œuvre, il est maître de l'idée mais non du faire. Dès lors, il s'éloigne de tout risque d'accident, dans un système où un tiers a la responsabilité d'établir la réalisation finale, conforme aux attentes de l'artiste. Alors l'idée de création est remise en cause et il est légitime de se demander en quoi consiste la création d'un artiste. Est-ce son idée ou l'exécution de l'œuvre ? Et si l'intervention de l'artiste n'est pas effective, peut-on parler d'œuvre originale ? Ces questionnements sont notamment mis en exergue dans l'ouvrage de Lorenza Salamon²⁴, dans lequel elle explique qu'avec la découverte de la lithographie en 1796 apparaît une nouvelle conception de l'art graphique. Si cette technique innovante permet un nombre de tirages quasi illimité avec une qualité semblable pour tous les exemplaires, il devient par conséquent nécessaire de questionner la notion d'œuvre authentique. Avec la lithographie et la photographie est abordée une nouvelle méthode de conception et de production mécanique des œuvres d'art, dans laquelle l'artiste ne réalise plus nécessairement l'œuvre dans sa totalité. Bien évidemment ces deux procédés permettent l'arrivée sur le marché d'un nombre toujours plus croissant d'œuvres. Pour contrôler cette profusion et prouver l'originalité d'une œuvre, les artistes, éditeurs et galeristes établissent de nouvelles

règles d'authentification. On impose d'abord une limite au nombre d'estampes mises sur le marché, puis on rend obligatoire la destruction de la matrice à la fin du tirage, la matrice étant alors soit rayée, soit découpée. Ainsi, seules les estampes numérotées, signées de l'artiste et jointes d'un certificat d'authenticité mentionnant la technique, la date d'impression et le nombre d'exemplaires total, sont considérées comme originales. Pourtant, la signature et la rareté de l'œuvre ne peuvent, selon moi, à elles seules prétendre à la singularité d'une œuvre. L'originalité dépend bien de l'implication effective dans l'imagination de l'idée mais aussi dans la conception et la réalisation de l'œuvre.

D'autre part, la stratégie d'élimination de l'accident ne risque-t-elle pas de transformer l'acte de création en un système automatisé, au risque de produire des œuvres aseptisées ? Et cette maîtrise, poussée à son paroxysme, ne serait-elle pas en contradiction avec l'inévitabilité de l'accident ? Finalement, n'attendons-nous pas de l'art qu'il soit plus instinctif ? Il me semble pertinent à ce stade de l'étude de s'intéresser à la manière dont l'artiste peut envisager l'accident au cours de la création de l'œuvre. Le travail de Francis Bacon, bien qu'il soit peintre et non graveur, est des plus convaincant en ce qu'il révèle « une part de maîtrise et une part de surprise²⁵ ». Il considère l'accident comme une circonstance que l'on ne maîtrise pas, telle une tâche de peinture ou un mouvement incontrôlé du pinceau. Chaque accident est différent, n'est pas reproductible et change « toute implication de l'image²⁶ ». Un autre élément est convoqué pendant la création ; cet élément, le plus important mais aussi le plus difficile à atteindre selon Francis Bacon, est l'instinct. Ce dernier se différencie de l'inspiration en ce qu'il est accidentel mais aussi irrémédiablement évident. Il est cette capacité innée mais totalement incontrôlable. Attention à

²⁴ Salamon, Lorenza, *op. cit.*

²⁵ Bacon, Francis, *Entretiens, avec Michel Archimbaud*, Paris, *op. cit.*, p.66.

²⁶ *Ibidem*, p.66.

ne pas se méprendre, Francis Bacon réfute l'idée selon laquelle l'artiste, poussé par une sorte d'ardeur créative illuminée et inexplicable, ne saurait où il va en commençant une toile²⁷. La création est bien une interaction entre les intentions de l'artiste et les accidents qui viennent ponctuer la réalisation. De plus, l'accident ne peut survenir que de l'action, que parce que l'artiste a pris ses pinceaux et a commencé à apposer les couleurs sur la toile. Bien évidemment, l'accident peut être destructeur, il peut modifier l'œuvre à un tel point qu'elle échappe entièrement à la volonté de l'artiste, à son désir. Mais parfois, ce qui survient inopinément, malgré soi, est meilleur que ce qui aurait été contrôlé. Alors, comment juger de la qualité de l'accident ? Pour Francis Bacon, cela ne fait aucun doute, il faut faire appel à l'autocritique : « la seule critique efficace est personnelle : c'est elle qui s'exerce sur son propre travail quand on est en train de peindre, mais il ne s'agit plus alors de la même chose. Le sens critique qui joue là, c'est la faculté de découvrir ce qui est possible, par où on peut passer, dans tout ce qui est déjà présent sur la toile, pour aboutir à la meilleure image finale²⁸ ». Ainsi on comprend bien que l'implication de l'artiste est essentielle. Il est impossible d'envisager l'établissement d'une critique légitime de son œuvre si elle a été réalisée par un tiers. Plus que cela encore, l'accident, en considérant son pouvoir créateur, traduit le travail de l'artiste, son engagement, ses questionnements et ses tâtonnements. Composer avec l'accident, c'est dépasser ses capacités et son imagination mais aussi accepter de ne pas tout contrôler. D'ailleurs Francis Bacon est catégorique, il n'aime pas la gravure et en particulier la lithographie. Elle n'est pour lui qu'un procédé d'illustration, trop réaliste et trop technique.

²⁷ « J'ai une certaine idée de ce que je veux faire, mais pendant que je peins, tout d'un coup, en provenance en quelque sorte de la matière picturale elle-même, surgissent des formes et des directions que je ne prévoyais pas. »

Ibidem, p.67.

²⁸ *Ibidem*, pp.59-60.

Au contraire la peinture est une véritable « aventure²⁹ ». Si on pense la lithographie dans le système mis en place dans les ateliers d'édition, cette idée paraît bien à propos. Néanmoins en envisageant l'implication effective de l'artiste, la gravure avec tout ce qu'elle comporte d'étapes successives – esquisses préparatoires, gravure de la matrice, encrage, passage sous presse – est une véritable épopée. D'autant plus qu'elle permet une variété importante de techniques et de rendus, et est donc l'objet de nombreuses expérimentations. Enfin, si on pense l'acte de graver qui consiste à inciser le dessin en miroir sur la matrice, cela ne fait aucun doute, la gravure est une aventure.

L'accident comme catégorie de l'action, c'est ce que le philosophe Marcel Conche avance comme conviction dans son ouvrage *L'aléatoire*³⁰. Dans cette œuvre, il conçoit une philosophie de l'incertain, du fortuit et de son utilisation. Il affirme que l'aléatoire concerne « le résultat des actions humaines³¹ » mais aussi le processus même de l'action. Dans la réalisation d'une œuvre, il y a d'un côté le projet défini et souhaité et de l'autre les éventualités du monde qu'il n'est pas possible de maîtriser. On rejoint alors par là l'idée d'une interrelation entre les intentions et les aléas, chère à Francis Bacon. Une fois ce constat établi, Marcel Conche approfondit les interactions qui constituent l'aléatoire, en affirmant qu'il est un phénomène issu de l'action et de la passion. L'accident survient parce que nous avons pris la décision d'agir, de prendre une plaque de métal et de l'inciser. Mais l'événement qui arrive, que ce soit un défaut sur la matrice, une incision qui dérape, ou encore la répartition de l'encre sur le papier, nous échappe. Cet événement fait partie des aléas de la vie – aléas de notre corps, du corps

²⁹ *Ibidem*, p.92.

³⁰ Conche, Marcel, *L'aléatoire*, Paris, Presse Universitaire de France, 1999.

³¹ *Ibidem*, p.19.

de l'outil, aléas d'une rencontre, aléas de notre environnement immédiat – et, face à lui nous sommes impuissants³². Évidemment, ces événements fortuits, positifs ou négatifs, influencent notre vie, notre travail, notre création. Alors, face aux hasards de la vie, se distinguent deux catégories de personnes. Celles qui vont contempler et celles qui vont entreprendre, celles qui vont voir et celles qui vont créer. D'un côté il y a la solution de renoncer à l'action afin de réduire les risques d'accidents. On pourrait alors aisément intégrer dans cette catégorie les artistes laissant le soin aux graveurs et imprimeurs d'éditer leurs œuvres. En étant inactif on s'affranchit de l'aléatoire et on laisse le monde se dessiner sous nos yeux. Mais vivre dans cette contemplation passive, loin des décisions, des jugements et des partis pris, est-ce encore vivre ? « Ne vaut-il pas mieux affronter l'aléatoire ? les risques, les hasards³³ ? » Ou alors, il s'agit d'intervenir en acceptant de vivre sous le joug de l'aléatoire. « Entreprendre c'est courir le risque de l'échec – le succès étant aléatoire³⁴ ». Créer c'est faire exister ce qui n'existe pas encore, c'est donner corps à ce qui n'est que pensées, c'est laisser une trace, preuve de son action. En outre, selon la thèse de Marcel Conche qui est « celle de la priorité ontologique de l'événement³⁵ », l'événement appartient au domaine du réel. Il est une nouvelle réalité qui s'ajoute à ce qui était. Donc, en suivant ce raisonnement, l'accident est une circonstance qui arrive, il est ce qui est réel et ce qui est nouveau dans la réalité de la vie. Alors, il est fondé de penser que l'accident qui survient pendant le processus de création confère à l'œuvre son statut d'original, y compris au sein d'une série puisqu'elle est le résultat d'une manifestation imprévue.

³² « La vie est un entrecroisement de déterminations, les unes venant de nous, de notre impulsion ou volonté, les autres de dehors. »

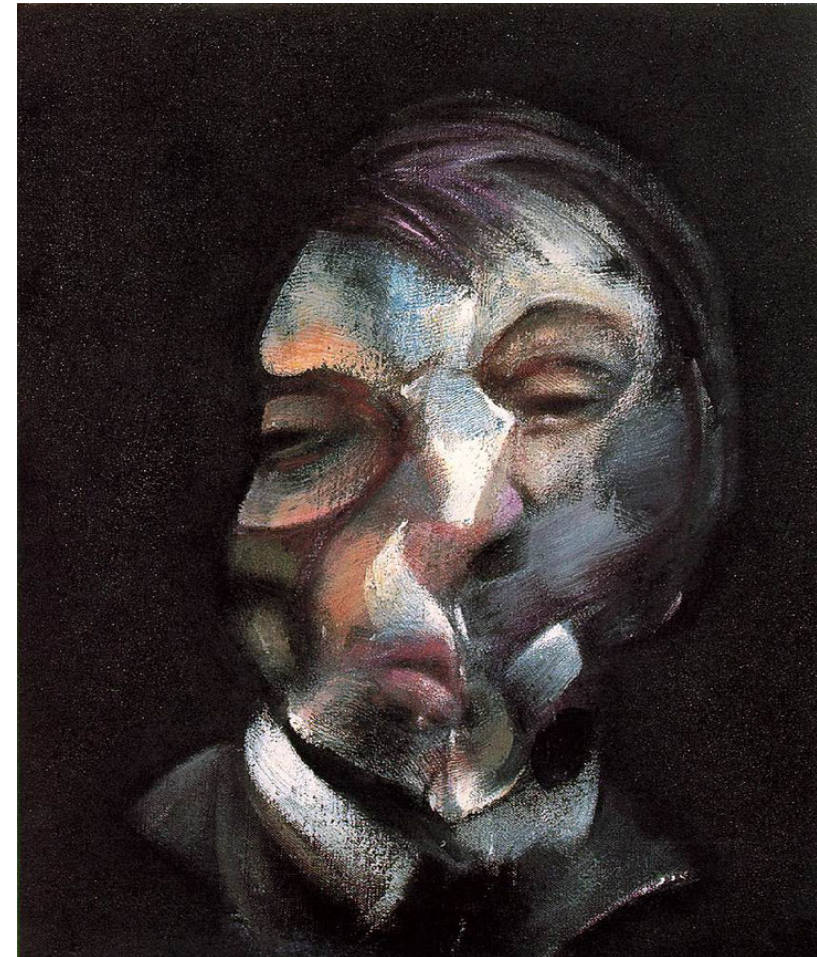
Ibidem, p.26.

³³ *Ibidem*, p.34.

³⁴ *Ibidem*, p.42.

³⁵ *Ibidem*, p.157.

En somme, l'œuvre singulière serait légitime par l'intervention effective de l'artiste, entre maîtrise et lâcher prise. L'accident serait-il finalement la preuve de l'engagement de l'artiste ?



Bacon, Francis, *Selfportrait*, Huile sur toile, 35,5 x 30,5, Centre Georges Pompidou, Paris, 1971.

L'AURA DE L'ACCIDENT : PREUVE D'UNE ORIGINALITÉ ?

Le hasard méthodique.

C'est au 20^e siècle que l'histoire de l'art connaît son plus grand bouleversement. Les traditions qui régissent l'art sont contestées et dépassées. S'amorce alors le refus catégorique de sacralisation de l'objet d'art, cela « rappelle trop le salut aux drapeaux¹ » et trahit une attitude bourgeoise répugnée. Si on s'oppose au culte de l'œuvre, on exclut aussi l'idée de beauté formelle en ce qu'elle incarnerait la valeur ultime de l'œuvre, et finalement on montre que l'art ne se réduit pas à de simples objets de contemplation. Marcel Duchamp, un des premiers, prouve avec ses *ready-made* qu'un objet banal, non sacré, peut s'élever au rang d'objet d'art. Autrement, les futuristes défendent un art de l'objet mécanique, s'inspirent de la vitesse et de la machine. À l'inverse, les dadaïstes s'attachent à la machine inefficace, inutile, tournent en dérision le progrès et prônent un emploi systématique du hasard dans l'optique de rejeter l'essence même de l'art et de se défaire de cette idée de génie désuète. L'historien de l'art Robert Klein affirme qu'ils ont « trouvé le moyen de limiter les dégâts de l'œuvre-incarnation, et à employer le hasard asservi pour découvrir de nouveaux aspects de l'art, en dehors de l'œuvre² ». Les surréalistes, eux aussi, utilisent le hasard en ce qu'il traduit une « métaphysique du désir et de l'occultisme³ ». Il n'y a alors plus de distinction entre la démarche inspirée et la rencontre fortuite, en somme, l'œuvre est remplacée par l'événement. Avec l'exercice de l'automatisme, l'inspiration est remplacée par le jeu de l'accident et de la spontanéité. Le hasard bien qu'imprévisible

¹ Klein, Robert, « L'éclipse de l'œuvre d'art », *Vie des arts*, n°47, 1967, pp.40-50.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

est convoqué dans un processus dirigé. La vraie œuvre d'art n'est plus le résultat mais le dispositif mis en place.

Pour comprendre la distinction entre hasard convoqué et hasard subi il est intéressant de se pencher sur le travail de l'artiste August Strindberg. Dramaturge et romancier nordique du 19^e siècle, il expérimenta aussi en sculpture et en peinture. Bien avant les artistes du 20^e siècle il tenta d'établir une théorie de l'art automatique. Selon lui, c'est dans l'indétermination de la forme, de la définition d'une chose, qu'est la jouissance créatrice. Il s'agit alors de se fier à ses impressions, car c'est quand « le rideau du conscient⁴ » se lève, lorsqu'on devient objectif, qu'on perd tout plaisir. Rappelons-nous de l'histoire du peintre grecque Protogène narrée par Pline l'Ancien. Furieux que sa peinture n'atteigne pas le résultat esthétique souhaité, Protogène lance, dans un geste colérique, son éponge humide sur le tableau. Alors, par une heureuse coïncidence, l'humidité de l'éponge et son mouvement sur la peinture déplacent les couleurs et créent l'effet désiré par le peintre. Suite au hasard heureux, la création prend forme en dehors de toute intention de l'artiste. De la même façon, August Strindberg, mécontent de la sculpture qu'il vient de réaliser, un *jeune adorant* à la manière antique, l'artiste, d'un mouvement las, empreint de désespoir, laisse choir sa main sur la tête de la sculpture. Le buste s'aplatit et, à y regarder de plus près, la nouvelle figure ne lui déplait pas. August Strindberg tranche, ce ne sera plus un *jeune adorant* mais un petit garçon écossais coiffé d'un béret. L'expérience de Protogène et celle d'August Strindberg diffèrent en ce que le lancer d'éponge transforme miraculeusement l'œuvre du peintre pour atteindre le résultat escompté, alors que le geste de désespoir de notre sculpteur transforme radicalement le projet initial, et le pousse à définir de nouvelles intentions⁵.

⁴ Strindberg, August, *Écrits sur l'art*, Paris, Editions Macula, 2017, p.138.

⁵ « Le dessein de réaliser «un jeune adorant» n'est plus qu'anecdotique et semble déjà

Pour August Strindberg il s'agit « d'exploiter ce désastre⁶ » en saisissant cet événement hasardeux, d'utiliser sa force créatrice et de réinventer son œuvre. L'accident subi semble par conséquent détenir un potentiel créatif plus puissant que l'application minutieuse de départ. C'est finalement dans ses expérimentations en peinture qu'on retrouve un hasard convoqué, un hasard qui devient autant auteur de l'œuvre que l'artiste lui-même. Par l'automatisme de ses gestes, des ajouts et des étalements de couleurs intuitifs, la toile change de sujet et de thème au fil de sa réalisation. Par ce procédé infiniment plus libre, August Strindberg justifie le mystère inhérent à l'œuvre : elle ne doit pas se livrer directement, elle doit se laisser désirer. C'est par là que passe la jouissance esthétique du spectateur qui quitte sa passivité contemplative pour « chercher et conquérir » l'œuvre. Pour l'artiste, « la clarté est en réalité incompatible avec la jouissance esthétique⁷ ». Par ce procédé mêlant conscience et inconscience – maîtrise du projet et de la méthode, mais résultat indéterminé – l'œuvre n'est plus totalement contrôlée, jusqu'à parfois échapper à l'artiste. Si August Strindberg, en précurseur, s'amusait avec le hasard, au 20^e siècle les artistes en font un véritable outil de désacralisation de l'œuvre d'art, dans un système méthodique où le hasard convoqué impose ses résultats. Dès lors, comment l'artiste peut-il être impliqué et responsable lorsqu'il œuvre avec le hasard ?

oublié, au profit d'un projet nouveau : le modelage d'un garçonnet écossais avec son béret.» Rolland, Édouard, « Du hasard créatif chez August Strindberg », *Études Germaniques*, vol.272, n°4, 2013, pp.561-577.

⁶ Rolland, Édouard, *art. cit.*

⁷ *Ibidem.*

Dans son ouvrage *Le hasard comme méthode*⁸, Sarah Troche se propose d'étudier le hasard, appliqué à l'art du 20^e siècle, comme un exercice volontaire, précis et contrôlé. Elle se fonde sur des exemples précis appartenant aux domaines des arts plastiques, de la littérature et de la musique. Si le hasard devient un acteur majeur de l'œuvre, il ne s'agit pas d'une simple question de chance, mais d'« un paramètre du processus de création parfaitement intégré à l'œuvre et revendiqué par l'artiste⁹ ». Dans cette perspective, le hasard n'est légitime qu'à condition d'être précisément défini par l'artiste, contrôlé et intégré dans la cohérence globale de l'œuvre. Pourtant, si le hasard n'est simplement qu'un choix, il s'efface derrière l'action de l'artiste, il n'y a donc plus de place pour l'aléa. D'où le paradoxe : si le hasard est trop présent dans le processus artistique, l'artiste perd le contrôle de l'œuvre. Au contraire, s'il n'est pas assez présent, il n'a plus lieu d'être, relégué par l'action surdéterminée de l'artiste. Sarah Troche propose ainsi d'envisager la question du hasard dans l'art d'une autre manière. Le but n'est pas de savoir s'il y a bien ou non hasard dans une œuvre mais d'étudier les « opérations hasardeuses » qui interviennent au sein du processus de création. Le hasard est vu ici comme un processus aléatoire. Elle défend alors la thèse selon laquelle « le hasard ne pose question que là où il rompt avec le paradigme de l'accident¹⁰ ». Elle oppose par-là *l'esthétique de l'accident* et le *hasard méthodique*. Le hasard accidentel définit des formes produites par accident, soit des formes non intentionnelles. L'accident ne répond à aucun projet et n'a pas de signification. Cette création imprévisible n'est pas reproductible, ce qui lui confère son unicité. Le hasard méthodique se distingue de l'accident en ce qu'il oublie la main au profit d'un mécanisme rodé et précis. Il repose

⁸ Troche, Sarah, *Le hasard comme méthode*, Rennes, AEsthetica, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁹ *Ibidem*, p.21.

¹⁰ *Ibidem*, p.24.

sur un nombre quantifiable de choix qui permettent à l'expérience d'être reproductible. Ainsi il articule intentions – choix des données – et non-intentions – aléa dans le tirage des données.

Le hasard comme méthode permet de repenser le lien entre mémoire et invention, de redéfinir la notion de création, de génie et de goût, et de bouleverser les habitudes de réception d'une œuvre plastique. Avec un hasard réfléchi et volontaire, « l'art rejoint le réel » en « défaisant les normes qui conditionnent la perception¹¹ ». Ainsi, Sarah Troche étudie les collages et frottages de Max Ernst dans un système permettant d'articuler conscience et inconscience. Pour les interpréter elle se fonde sur deux références : d'abord Sigmund Freud, qui distingue le hasard accidentel et le hasard qui n'en a que l'apparence dans lequel on peut trouver une signification même si l'acte est incontrôlé, puis les tests de Rorschach ayant pour enjeu d'étudier les interprétations des tâches soumises à différents sujets. Le hasard apparent se retrouve dans les collages de Max Ernst en ce que les éléments n'ont aucune raison apparente d'être assemblés, pourtant, ils sont choisis en fonction d'un système qui permet la cohérence globale. L'apparente absence de signification déclenche le travail de la mémoire qui engendre des significations inconscientes rapprochant les éléments du collage : c'est là que joue le hasard. En outre, l'auteure analyse le hasard dans les œuvres de Marcel Duchamp et John Cage comme une pratique de *déconditionnement* qui questionne les normes de réception traditionnelles de l'art. C'est ici ce qu'elle appelle la dimension silencieuse du hasard méthodique. Elle affirme que les œuvres silencieuses « mettent en défaut l'appréhension logique, défont les systèmes de références préétablis, échappent à la mémoire comme à toute forme d'habituation¹² ». Ainsi, les œuvres de Marcel Duchamp échappent à toute explication systématique

¹¹ *Ibidem*, p.358.

¹² *Ibidem*, p.277.

puisqu'elles font appel à un hasard opératoire, libéré de toute subjectivité et qui met à l'épreuve l'idée de goût. La main est oubliée, remplacée par un système aléatoire : l'œuvre est donc un résultat quasi scientifique d'une opération pensée en amont de la réalisation. Le geste, cadré par des intentions, s'oppose à l'esthétique de la trace, de la touche, comme prônée par August Strindberg. Du côté de la musique cette fois, John Cage compose une « musique qui ne va nulle part¹³ ». L'usage du hasard méthodique par John Cage nie l'orientation générale de la musique qui traditionnellement permet de saisir l'unité du morceau. L'objectif étant de redéfinir la place de la mémoire et des habitudes dans l'écoute d'un phénomène sonore. L'exercice de *déconditionnement* consiste à appréhender autrement les œuvres, à oublier tous les systèmes de références connus afin de poser un nouveau regard sur ce que l'on voit ou écoute.

L'accident en art n'est plus « l'accident heureux » mais est déplacé du côté du hasard qui devient un véritable acteur de l'art au 20^e siècle. Le hasard est ici un paramètre du processus de création, planifié en amont, intégré à l'œuvre et revendiqué par l'artiste : c'est le *hasard méthodique*. Cette méthode est envisagée pour une désacralisation de l'art. L'accident est convoqué, conscient et recherché dans une stratégie qui vise à éliminer tout ce qui n'est pas de l'accident, soit à éliminer cette idée de création divine trouvant la perfection esthétique. L'artiste se détache de son œuvre, le dispositif hasardeux est le réel créateur. Il est ce qui traduit la sensibilité de l'œuvre, et qui établit des variables dans chaque copie à l'image des jeux de hasard comme méthode de composition d'une œuvre. Il est question ici d'un hasard programmé, quasi scientifique, vu sous la forme de données définies mais dont l'ordre est imprévisible, redéfinissant l'idée de création et d'invention. Sarah Troche étudie dans son ouvrage un jeu

¹³ *Ibidem*, p.312.

de composition musicale du 18^e siècle fondé sur l'assemblage aléatoire, par un lancer de dés, d'éléments pré-écrits par un compositeur. Le hasard est utilisé ici comme un substitut à la connaissance puisqu'il permet à toute personne, même ignorant l'art musical, de pouvoir composer une mélodie. De plus, il permet une infinité de compositions différentes. C'est un art combinatoire qui, par le calcul et le hasard, recule les limites de l'imagination. Ainsi apparaît une réelle méthode d'utilisation du hasard, élément créateur et singulier, intégré dans un système de création liant intentions et non-intentions.

L'accident n'est-il qu'une esthétique ?

Une large partie de l'art du 20^e siècle tourna en dérision la technicité de l'art et en bouleversa, souvent avec humour, les codes traditionnels. En témoignent les surréalistes qui travaillèrent l'automatisme et les libres associations par le collage et le photomontage. C'est par l'étude de cas précis de l'art du 20^e siècle que Sarah Troche se propose d'étudier le hasard comme un processus de création défini par l'artiste. Elle définit l'œuvre de hasard comme le résultat d'un ensemble de choix qui rendent possible l'événement fortuit. C'est donc ce qu'elle appelle le *hasard méthodique* : hasard qui serait légitime uniquement s'il résulte d'un ensemble de décisions justifiées par l'artiste, dans l'intention de se mettre lui-même dans une situation d'imprévisibilité. Alors, dans la thèse qu'elle soutient, définie précédemment, Sarah Troche oppose clairement deux entités : le *hasard méthodique* et *l'esthétique de l'accident*. Dans cette étude, l'accident est défini comme un événement imprévisible qui échappe à toute intention de l'artiste. La forme accidentelle est le produit de plusieurs facteurs aléatoires, naturels ou physiques, elle est ainsi singulière mais non remarquable, puisqu'elle n'aboutit à aucune signification. Par là même, la forme accidentelle est non reproductible, toute en tension entre l'imprévisibilité du matériau, de l'outil, du geste, et les intentions premières de l'artiste. *Le hasard méthodique* s'en distingue puisqu'il repose sur le choix volontaire du non-choix : les données de départ sont choisies en amont de la réalisation de l'œuvre, puis une règle introduit l'aléatoire dans le tirage des données, le résultat est donc non intentionnel. L'opposition qu'établit Sarah Troche entre *hasard méthodique* et *esthétique de l'accident* semble véridique si l'on pense à l'accident du seul point de vue d'une esthétique. Néanmoins, l'accident est ici réduit à une esthétique de la trace, de ce travail manuel qui laisse place à l'imprécision. Il n'est pas considéré comme

une technique, mais comme « un paradigme de la création artistique¹⁴ ». Mais qu'en est-il de l'accident si nous le pensons dans l'essence même de son paradoxe selon lequel, en art, il est un événement non-intentionnel qui par le choix de l'artiste sera intégré intentionnellement à l'œuvre ? La question n'est pas de savoir si l'accident peut être rationalisé et expliqué en y intégrant le volontaire, mais de savoir comment il peut redéfinir l'idée de création. Le *hasard méthodique* dans son opposition à *l'esthétique de l'accident* oublie volontairement le rôle de la main. Or oublier la main ne serait-ce pas oublier une partie des arts-plastiques ? Aucun art manuel, savoir-faire ou artisanat n'est mentionné dans l'ouvrage de Sarah Troche, de même pour les exemples musicaux, où la pratique de l'instrument n'est pas intégrée. En outre l'accident, engendré par le geste, l'outil, la technique, participe à sa manière à la désacralisation de l'art, en remettant en cause la notion de génie. Enfin, en assumant l'indétermination, l'artiste fait entrer une part d'intentionnel dans l'involontaire.

Retrouver la main.

Dans son ouvrage, Sarah Troche consacre un chapitre aux œuvres de l'artiste François Morellet, qui a utilisé le hasard comme un jeu dans l'élaboration de ses œuvres. Dans un texte intitulé « *Le mal foutu et le moins que rien* », il pose les principes de ses constructions géométriques. Le *mal foutu* est ce qu'il lie à *l'esthétique de l'accident*, esthétique de la trace de fabrication qui traduit une approximation du geste¹⁵. Cet art délibérément manuel refuserait tout système qui remplacerait la main, afin de corriger

¹⁴ Troche, Sarah, *op. cit.*, p.229.

¹⁵ « Cela veut dire que le «mal foutu» est par principe imprécis, qu'il affectionne les moyens de fabrication amplifiant les irrégularités du travail manuel et qu'il déteste donc tout outil, principe ou système qui guide, corrige ou remplace la main ». Morellet, François, « *Le mal foutu et le moins que rien* », *Mais comment taire mes commentaires*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, p.153.

ces traces imprévisibles. À cette esthétique de la trace qui échappe à toute forme de logique, François Morellet oppose le *moins que rien*. Se posant en critique du *mal foutu*, le *moins que rien* est une démarche artistique qui vise la disparition de l'invention et des traces témoignant d'une certaine sensibilité à l'œuvre, critère traditionnel de l'art. L'œuvre du *moins que rien* est établie par une succession de choix distincts et dénombrables qui formeront la règle de réalisation de l'œuvre. Exemple parfait pour illustrer ce processus, la peinture *Répartition aléatoire de 40000 carrés*. Le principe est le suivant : François Morellet divise par le tracé un tableau de 1x1m en 40 000 carrés, se limite à utiliser deux couleurs, le bleu et le rouge, et à les répartir dans la proportion 50% - 50% dans les différents carrés. Pour déterminer la couleur des carrés, il attribue à chacun un chiffre, tiré de la lecture des numéros dans l'annuaire téléphonique, si le chiffre est pair, le carré est bleu, s'il est impair, le carré est rouge. Le hasard est dans cette démarche « le moyen le plus radical de décider sans rien exprimer¹⁶ ». Par ce système il s'engage à bannir l'aléatoire de la main et à établir un ordre précis dans l'œuvre. Le geste est dicté par les intentions, la main est mécanisée. Ainsi, l'invention est remplacée par la règle, qui elle, rend compte de la composition d'ensemble de l'œuvre. L'œuvre prend ses distances avec l'artiste et se construit pour ainsi dire toute seule. François Morellet envisage l'œuvre comme un ordre qui permet à l'homme de comprendre les liens entre des éléments distincts et l'architecture d'une structure complexe. Le contraire de l'œuvre est le sans-ordre, soit l'assemblage fortuit d'éléments indépendants, en dehors de toute prédétermination.

Cette approche quelque peu déterministe, selon laquelle l'art se défait de la main, semble participer à nouveau de cette séparation centenaire entre art et artisanat. Aujourd'hui nous voyons en l'artisan un mode de production révolu, alliant technique et création. Pourtant, ce

¹⁶ Troche, Sarah, *op. cit.*, p.242.

contact entre la matière, la main et l'outil est défendu et magnifié par Henri Focillon dans son *Éloge de la main*¹⁷. Il revalorise le geste technique, loin d'être un simple mouvement, il est de l'ordre d'une action volontaire du corps humain. À l'inverse de la pensée de François Morellet, le geste, ici, n'est pas une pure répétition mécanique mais une répétition inventive, le geste amène l'expressivité. En témoignent les écrits de Henri Focillon sur l'artiste graveur Honoré Daumier, qu'il qualifie « d'admirable poète de la forme¹⁸ ». Ce lithographe, peintre et sculpteur du 19^e siècle est réputé notamment pour ses caricatures et illustrations de la vie sociale et politique en France. Ses estampes traduisent formidablement l'atmosphère des scènes de vie et de rue et leur cruauté sous-jacente. Les personnages prennent vie sous les traits que trace l'artiste sur la pierre lithographique. La forme dessinée est vigoureuse, mouvante, tantôt anguleuse, tantôt ronde, tantôt sèche, tantôt voluptueuse. « Elle acquiert sous sa main ce double don, une fiévreuse énergie, un stabilité massive. Elle est toujours sentie et traduite avec grandeur, même lorsqu'elle est silhouette ou figurine¹⁹ ». La main, pour Henri Focillon n'est séparée ni du corps ni de l'esprit, puisque c'est elle qui formalise les pensées, en cela, elle est un outil de perception. Il faut alors considérer le point de rencontre entre la forme, la matière, l'outil et la main. Ce moment précis est la touche : quand « l'outil éveille la forme dans la matière²⁰ ». La touche impose sa forme, elle est cette personnalité de la main qui laisse son empreinte, ce « contact décisif entre l'homme et l'objet²¹ ». Ainsi, la main exploite l'accident, cette forme imprévisible et inconnue, en totale opposition à l'automatisme et

¹⁷ Focillon, Henri, *Vie des formes*, (suivi de) *Éloge de la main*, (1943), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

¹⁸ Focillon, Henri, *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, Images et Idées, 1969, p.155.

¹⁹ *Ibidem*, pp.155-156.

²⁰ Focillon, Henri, *Vie des formes*, *op. cit.*, p.61.

²¹ *Ibidem*, p.115.

au mécanisme. L'accident est le point de rencontre entre l'intention de la pensée, et des forces indéterminées et imprévisibles. Il bouscule l'artiste, si habile qu'il soit de ses mains. Il est tantôt merveilleux, tantôt contradictoire, mais il pousse le créateur dans ses retranchements, à redéfinir l'expérience de la création.

Du génie dans la création artistique ?

Essayons d'identifier ce qui est à la genèse de l'intention artistique. Soit, quel est le déclencheur de la création artistique ? Il est à premier abord difficile de définir ce qu'est une œuvre d'art étant donné qu'on ne dispose pas de critères objectifs évidents pour juger qu'une œuvre est artistique. Cependant, le mot art vient du latin *ars* qui signifie technique. On peut alors tenter de définir l'art comme l'ensemble des productions issues de l'habileté humaine : c'est ainsi qu'il se distingue du monde naturel. Et pourtant, certains viennent à penser que la création est le fruit d'un talent inné, d'un don donné par la nature qui contribuerait à attribuer à l'œuvre son caractère original. Si bien que Emmanuel Kant déclara: « Le génie est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne les règles de l'art²² ». Alors, peut-on dire que l'idée de génie soit inhérente au processus de création ? Ou alors, en d'autres termes, doit-on s'affranchir du labeur et de la technique pour créer une œuvre originale, au risque sinon de tomber dans l'imitation ?

Si l'œuvre d'art ne peut ni s'expliquer ni se décrire, alors on ne saurait expliquer sa genèse par la seule application de techniques à un matériau brut : car ceci supposerait que l'œuvre d'art soit reproductible. Or, ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art, c'est bien son unicité. Il faut donc distinguer l'œuvre d'art en tant que création du reste des productions

²² Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Flammarion, 2015.



Daumier, Honoré, *Les gens de justice*, Lithographie, Bibliothèque nationale, Paris, 1848.

humaines, ces productions étant, elles, indéfiniment reproductibles par des hommes différents, pourvu qu'on leur apprenne les techniques ayant présidé à leur apparition. Alors, ce qui permet d'expliquer cette notion d'unicité est, selon Emmanuel Kant, l'existence du *génie créateur*. Ce génie, ayant pour seule propriété l'originalité, serait « un talent qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée²³ ». Le fruit de cette production doit par ailleurs être un modèle, en d'autres termes, exemplaire voire inconnu jusqu'ici, et de ce fait ne pas avoir été engendré par l'imitation. Ainsi, le génie est un don de la nature qui exerce son indépendance vis-à-vis des règles de l'art et qui ne peut être communiqué par aucun apprentissage de la technique. Et c'est bien là que se pose la limite du génie dans l'art. Détacher l'art du travail, n'est-ce pas s'inscrire dans une conception miraculeuse de la création artistique? L'œuvre d'art, pourtant, n'est pas issue de la nature mais de l'action exercée par l'Homme sur cette nature par le biais de diverses techniques. Et c'est là que vient se poser la critique de Hegel sur l'idée de génie. Selon lui, « l'habileté » dans la création artistique « ne peut être servie par aucun enthousiasme, mais seulement par la réflexion, l'application et l'exercice²⁴ ». Ainsi, l'artiste doit au moins apprendre la technique de la création de son œuvre : un peintre ne pourrait peindre sans maîtriser l'aquarelle ou la peinture à l'huile, un graveur ne pourrait entamer la matrice sans savoir manier le burin ou la gouge, etc. Mais au-delà de la technique, l'œuvre n'est possible que par les intentions et le processus qui s'en suit. De fait, chez François Morellet, l'idée d'artiste-génie n'a pas lieu d'être. Son utilisation du hasard, dans un souci de désacralisation de la création, est un substitut de l'*intuition créatrice*. Par ce moyen, il cherche à montrer la beauté d'une œuvre aléatoirement

²³ *Ibidem*.

²⁴ Timmermans, Benoît, « Logique de la forme dans l'esthétique de Hegel », *Revue internationale de philosophie*, vol.221, n°3, 2002, pp. 431-442.

déterminée. Séparer la création artistique du travail, c'est finalement nier le processus de réalisation de l'œuvre pour se réfugier dans une conception miraculeuse de l'art que rien ne saurait justifier.

Pourtant, l'accident dans l'ouvrage de Sarah Troche est intimement lié à la notion de génie. L'accident serait une erreur heureuse, inexplicable, tel un don donné à l'artiste. Or, l'accident, la tache, la trace, furent longtemps jugés indésirables dans les créations artistiques, si bien que toutes les erreurs imprévisibles étaient cachées, corrigées avant l'exposition de l'œuvre. Alors, pourquoi cacher ce qui serait un caractère de génie ? Finalement, l'accident fait « trébucher l'artiste²⁵ », il est ce qui amène de l'humain dans l'œuvre, l'artiste n'est plus cet être sacré, mais il est interpellé dans sa propre expérience quotidienne. « L'art c'est la vie, et la vie c'est la confusion, le risque, l'incertitude, l'inconfort²⁶ ». L'incertitude, c'est bien là une des composantes de la gravure. Graver une matrice c'est inciser son dessin à l'envers : l'épreuve, qui est l'aboutissement du travail, se présentant à l'endroit. L'artiste doit alors imaginer perpétuellement ce que pourra être son estampe après impression. Le graveur Gérard Titus-Carmel affirme même que l'auteur est dessaisi de son dessin, la matrice, elle, le piège²⁷. Incertitude aussi quant au papier utilisé, l'artiste assurant que les feuilles prennent leur indépendance, elles sont comme des enfants qui « ne tiennent pas en place²⁸ ». Selon leur nature, grammage, grain, elles n'adhèrent pas de la même manière à la plaque, laissant des réserves,

²⁵ Jaillet, Florence, « En attendant l'accident », *Agôn* [En ligne], Dossiers, n°2 : L'accident, 16.12.2009.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ « Ce n'est déjà plus vous, c'est vrai, et vous mesurez l'étendue du désastre à la simple vue de l'épreuve ; c'est tout autant l'œuvre de l'autre – un autre qui s'est enfin affranchi de vous-même –, et c'est pourtant vous seul qui allez numéroter et signer de votre nom la feuille imprimée ».

Titus-Carmel, Gérard, *La leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Paris, L'échoppe, 1992, p.103.

²⁸ Titus-Carmel, Gérard, *op. cit.*, p.18.

ou prenant trop l'encre. Pourtant, tous ces petits accidents sont aussi une gloire en ce qu'ils permettent d'avoir un jugement critique sur l'œuvre, de la retravailler et de recréer avec l'accident. Nous en arrivons alors au cœur même du paradoxe de l'accident : l'accident est une intention dont l'artiste n'est pas le responsable. Il revient ensuite à l'artiste de faire le choix de l'intégrer ou de le cacher.

Indétermination assumée.

Pour penser l'articulation entre le hasard et l'invention, Sarah Troche s'appuie sur l'étude d'un système de composition musicale du 18^e siècle incluant le jeu : il s'agit ici de composer un morceau avec deux dés. Les éléments de composition tels que les notes et le rythme sont préalablement pensés par un compositeur et écrits sur des tables numériques. Le joueur lance les dés puis consulte les tables numériques qui lui indiquent selon le chiffre obtenu la mélodie, les enchaînements ou les notes. Tout est conçu pour que la composition musicale soit cohérente peu importe le résultat. Cette utilisation du hasard met sur un pied d'égalité les différents joueurs, tous capables par ce moyen de composer une mélodie, qu'ils soient musicalement érudits ou non. Le hasard fonctionne ici comme un substitut à la connaissance. Ce système est défini comme un art combinatoire qui associe des données déjà connues pour établir une « vérité nouvelle ». « L'insertion de l'aléatoire dans la composition musicale est le prolongement direct d'un double apport de la science : la théorisation de l'harmonie tonale d'une part, l'art combinatoire d'autre part²⁹ ». L'art bascule ainsi du domaine de la subjectivité vers le domaine de la logique. Pour mettre en place le jeu, le compositeur a précisément pensé toutes les combinaisons possibles, pour que jamais la mélodie ne soit fautive. L'art combinatoire

²⁹ Troche, Sarah, *op. cit.*, p.170.

est pensé comme un savoir scientifique, incluant toutes les probabilités et excluant l'imprévisible. Pourtant, il manque au processus cet effet de surprise qu'est la découverte, cette part d'irrationnel et d'imprévu qui met de l'humanité dans l'œuvre.

Jean Dubuffet, lui, voit la qualité merveilleuse de l'accident. Il est ce phénomène pendant lequel ses pinceaux, sa toile, ses couleurs prennent leur indépendance et créent un effet de surprise. Ce sont des intentions « magiques³⁰ » dont il n'est pas responsable, qui dépassent les limites de son imagination, mais qui élargissent infiniment son pouvoir créateur. Baptisant son style pictural *Art Brut*³¹, Jean Dubuffet est fasciné par l'énergie du geste créateur, par sa sincérité et sa liberté. Passionné par l'art primitif, la caricature et le graffiti, il expérimente les matériaux, à contre-courant de toutes conventions artistiques. D'ailleurs, dans sa pratique de la lithographie, il joue avec les matières, les textures, les éléments : « J'utilisais toutes sortes de ressources qu'offrent les techniques spécifiques de la lithographie, les effets que provoquent les mélanges, comme celui de l'eau avec l'essence, l'oxydation des zincs exposés au soleil, les craquelages des vernis...³² ». Il s'agit alors de s'emparer de l'accident pour en faire de nouvelles intentions.

³⁰ « Mais l'accident a commandé : un accident s'est produit en cette place, va pour l'accident, le peintre s'en accommode, voire l'utilise. Combien la recherche et la rencontre de ces accidents favorables est passionnante : quel jeu plein de surprise et d'attrait pour le peintre ! Il ne s'agit plus alors d'utiliser des couleurs dociles, et dont on sait d'avance l'effet que fera leur assemblage, mais bien de manier des matières magiques, qui paraissent avoir leur volonté propre, et tellement plus de pouvoir que n'en ont les intentions concertées de l'artiste ! Il emploie là des auxiliaires dont les forces sont bien supérieures aux siennes, comme un qui manierait la foudre. »

Jean Dubuffet cité dans Jaillet, Florence, *art. cit.*

³¹ L'Art Brut désigne l'ensemble des œuvres plastiques produites par des personnes exemptes de formation artistique, notamment des créateurs autodidactes, parfois des personnes atteintes de pathologies mentales. Pour Jean Dubuffet ce sont des œuvres magnifiquement marginales.

³² Citation tirée du site du musée de Bilbao : <https://guggenheim-bilbao.eus/fr/expositions/jean-dubuffet-lempreinte-dune-aventure>.

Henri Focillon affirme même qu'il s'agit de faire « de l'adresse avec ses maladresses ». Il faut saisir l'imprévu pour en utiliser la puissance créatrice. Tout comme l'a fait August Strindberg avec sa sculpture du *jeune adorant*, profondément modifiée par son geste de désespoir incontrôlé, il convient d'utiliser l'imprévu pour générer de nouvelles intentions, pour créer à nouveau, à partir d'un résultat que l'artiste n'a pas choisi. L'accident est un moment soudain, et c'est dans cet instant qu'il faut chercher l'authenticité et l'originalité de l'œuvre d'art. Alors, l'accident voulu et contrôlé perd sa légitimité puisqu'il perd son essence même de variable incontrôlable.

La question était de savoir si l'accident, tout comme tend à être le *hasard méthodique*, peut redéfinir l'idée de création. L'idée n'était pas de contredire l'opposition entre *hasard méthodique* et *esthétique de l'accident*, mais de montrer en quoi l'accident pouvait être considéré autrement que dans un rapport esthétique. Il en ressort que le hasard comme déterminé par Sarah Troche et l'accident se rejoignent puisqu'ils lient tous deux intentions et non-intentions dans un processus de création. Il s'opère juste un déplacement dans l'ordre du processus : le hasard part des intentions – données préétablies – pour laisser l'aléatoire décider de la composition finale – tirages des données – ; l'accident lui entre dans un processus où l'imprévisible déclenche l'intentionnel. Si le *hasard méthodique* tend à montrer les micro-causes qui établissent l'œuvre, l'accident n'a pas pour ambition d'être expliqué, d'ailleurs, il est souvent invisible aux yeux du récepteur.



Dubuffet, Jean, *Chars et chevaux célestes*, Lithographie, 38,5 x 52,6 cm, Galerie Lelong, Paris, 1953.

Le surréalisme de Stanley William Hayter.

Stanley William Hayter est un artiste fondamental pour cette étude puisqu'il est un des rares graveurs du 20^e siècle à avoir expérimenté le médium, jusqu'à mettre au point une nouvelle technique, mais aussi à avoir théorisé sa pratique, autant d'un point de vue pédagogique qu'esthétique. Son traité *New Ways of Gravure*³³ est capital « dans la mesure où les textes théoriques écrits par les praticiens de ce médium sont plus rares encore que les textes des historiens de l'art à ce sujet³⁴ ». Stanley W. Hayter devient peintre et graveur après une formation de chimiste et de géologue. Il s'établit en France, ouvre un atelier de gravure, *l'Atelier 17*, en 1927 et intègre le mouvement artistique surréaliste. Je me suis intéressée à ce graveur parce qu'il place la notion de geste technique au centre de sa théorie, notion traditionnellement délaissée au profit de l'analyse esthétique. Selon lui, pour comprendre l'image il est nécessaire de se référer au procédé. En somme, pour saisir l'estampe il faut remonter à sa genèse, à la technique utilisée et au geste appliqué, et non plus seulement analyser les surfaces de l'image finale. « La gravure est une incision dans du cuivre. Elle est donc tout d'abord un geste. Et ce geste est peut-être plus archaïque que le tracé d'une encre de Chine³⁵ ». Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que la gravure est une empreinte, une trace laissée sur une feuille de papier, mais pour interpréter ce signe qui nous est laissé, il convient d'aborder les images de façon dynamique et gestuelle, d'appréhender la matrice qui elle, est la preuve du tracé de l'Homme, de la vigueur de son geste. Prenons pour exemple l'œuvre de Pablo Picasso,

Songe et mensonge de Franco. Cette œuvre composée de neuf vignettes, illustrant chacune une scène, représente le dictateur Franco sous les traits d'un cavalier monstrueux tuant son propre cheval. Les lignes sont obtenues avec la technique de l'eau-forte³⁶ et les fonds grisés avec la technique de l'aquatinte³⁷. L'eau-forte, médium utilisant l'acide, la fumée et le métal, renvoie bien à l'imaginaire de la guerre. La violence du procédé et des gestes traduisent l'horreur des exactions de Franco, on retrouve ainsi la force et la vigueur des traits sur l'estampe. Au contraire, le cheval victime et sacrifié apparaît blanc, innocent, fragile, c'est finalement une des rares zones qui n'a pas été mordue par l'acide. L'art de la gravure incite donc à revenir au procédé pour saisir toute la tension et la cruauté émanant de l'œuvre de Pablo Picasso, surtout si on pense aux trois dernières vignettes qui ont été ajoutées suite au bombardement de Guernica³⁸. C'est bien cette idée de perception de l'image à travers le processus qui est chère à Stanley W. Hayter, et c'est avec elle qu'il invente une nouvelle technique et donc de nouveaux gestes.

³³ Hayter, Stanley William, *New Ways of Gravure* [1949], Oxford University Press. Ed. rév. et aug. New York : Watson-Guption Publications, 1981.

³⁴ Bécharde-Léauté, Anne, et Tuot, Laurence, « Stanley William Hayter : Les nouveaux gestes de la gravure », *Interfaces* [En ligne], 39 | 2018, mis en ligne le 06.09.2018.

³⁵ Bécharde-Léauté, Anne, et Tuot, Laurence, *art. cit.*

³⁶ L'eau-forte est une technique de gravure en creux. La plaque de métal est attaquée par un acide, l'eau forte, afin de faire ressortir le dessin. La matrice est enduite d'une fine couche de vernis homogène, puis chauffée. L'artiste dessine ensuite en entamant le vernis. Les parties mises à nues seront rongées par l'acide, le vernis protégeant les autres zones. La profondeur des traits correspond au temps d'immersion de la plaque dans l'acide.

³⁷ Ressemblant sensiblement à la technique de l'eau-forte, l'aquatinte consiste à protéger les parties de la plaque qui devront restées blanches avec un vernis, avant d'immerger la plaque dans l'acide. La première morsure par l'acide consiste à obtenir les tons les plus clairs, ensuite on protège ces zones avec un vernis puis on effectue une deuxième morsure plus longue pour avoir des zones plus foncées, et ainsi de suite.

³⁸ D'ailleurs, on sent ici le travail préparatoire à l'élaboration de la célèbre toile Guernica. « Précédée par de nombreuses études sous forme de gravures, cette œuvre est le résultat d'une longue méditation, comme si le temps de réflexion imposé par la nature même de la technique avait permis à Picasso d'atteindre la maturité artistique nécessaire pour exprimer l'une des dénonciations sociopolitiques majeures de l'histoire moderne ». Salamon, Lorenza, Comment regarder la gravure ?, *op. cit.*, p.81.



Picasso, Pablo, *Songe et mensonge de Franco*, Eau-forte et aquatinte sur papier vélin beige, 59 x 40 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1937.

L'artiste graveur invente alors la *méthode des viscosités*, technique permettant d'intégrer la couleur de manière infiniment plus libre. Jusqu'ici la méthode de mise en couleur consistait soit à préparer une matrice par couleur, soit, selon la méthode de Jacob Christoph Le Blon, peintre et graveur allemand du 18^e siècle, à combiner trois matrices, chacune portant une couleur primaire, le mélange des trois donnant les couleurs souhaitées. Mais ces procédés étaient bien trop fastidieux et demandaient un calcul précis en amont de la réalisation. Ainsi, les artistes faisaient le deuil de toute spontanéité. La volonté de Stanley W. Hayter est alors d'intégrer la spontanéité de la peinture dans le processus de gravure. Pour cela il met en place une technique qui consiste à apposer toutes les couleurs sur une même matrice, une couleur dans les incisions et d'autres sur les surfaces. Pour que les couleurs ne se mélangent pas, il joue sur leur viscosité en y ajoutant de l'huile, puis il les applique à l'aide d'un pinceau. Lorsqu'on envisage l'exigence et la lourdeur des procédés de gravure traditionnels, cette méthode apparaît d'autant plus libre et spontanée. Elle permet finalement plus d'improvisation et d'automatisme, valeurs chères au mouvement surréaliste. Alors, pour la première fois, la gravure intègre et sert l'idéologie d'un courant artistique. Pourtant, si la technique est innovante et permet d'actualiser la gravure, il n'empêche que j'admets une certaine réserve quant à son mérite. Il est vrai qu'elle permet de se libérer des contraintes sûrement dépassées de la gravure, d'intégrer une gestuelle plus libre, et d'envisager de nouvelles possibilités esthétiques, mais, il me semble qu'avec cette méthode on s'éloigne quelque peu de l'âme de la gravure. Elle est depuis toujours une empreinte, une trace, une sorte de témoignage qu'il est possible de dupliquer et de diffuser, peut-être pour mieux comprendre le monde dans lequel nous évoluons. Pourtant, cette spontanéité ne permet pas à la gravure d'être reproductible, ce qui est tout de même sa raison d'être. Cette manière d'improviser la pose de la couleur,

d'autant plus au pinceau, ne permet qu'un unique passage sous presse. Le tirage qui en sort est certes unique, néanmoins, la même matrice ne sera jamais capable dans ces conditions de produire une estampe un tant soit peu semblable. Si la gravure est envisagée pour la production d'une œuvre unique, alors, pourquoi ne pas admettre que la matrice est l'œuvre? Quelle est alors l'utilité même de l'estampe? Et puis finalement, avec cette improvisation à l'excès, l'œuvre semble échapper à son créateur, qui lui s'avère en manque de maîtrise. Cette méthode se fonde sur l'imprévu, et dans une optique toute surréaliste, elle s'affranchit de tout projet et prône le lâcher-prise. Or oublier le projet ne serait-ce pas une preuve de manque d'intentions, de manque de convictions? L'utilité du lâcher-prise ne serait-il pas de lier maîtrise et accidents? Finalement, par cette méthode il semble chercher l'originalité à tout prix, au point de déposséder la gravure de son essence même de médium reproductible.

Si l'application de Stanley W. Hayter me laisse dubitative, sa théorie quant à elle me paraît des plus pertinente et légitime. *New Ways of Gravure* est un ouvrage très important dans l'histoire de la gravure puisqu'il expose une proposition esthétique. Qui de mieux qu'un artiste-graveur pour théoriser cette technique entre pédagogie et philosophie artistique? À l'image des principes de Henri Focillon sur l'interrelation entre la pensée et le geste, Stanley W. Hayter rapproche l'acte de graver avec les fonctions cérébrales et l'imagination. Il propose une interdépendance entre l'action de l'artiste sur la plaque et l'effet que produit l'image sur l'imaginaire de l'artiste. En somme on ne peut séparer la technique de l'idée. Si le geste technique prend autant d'importance c'est qu'il permettra, pour Stanley W. Hayter, d'arriver à une gravure intuitive : la maîtrise étant acquise le graveur peut libérer ses gestes vers plus de spontanéité. Pour cela il propose un véritable mode d'emploi technique dans lequel il décrit le processus dans

ses moindres détails. Par exemple, il explique la pression que la main doit exercer sur l'outil pour obtenir une taille précise mais fluide, ou encore il précise comment essuyer sa plaque à l'aide d'un chiffon en insistant sur le son que doit produire le dit chiffon sur la matrice. Dans cet écrit pédagogique rien n'est laissé au hasard. Pourtant, paradoxalement cet enseignement mènera à la libération du geste qui, par son automatisme, permettra à l'artiste de se focaliser tant sur l'idée que sur la production, le geste étant « à la fois sensible et cérébral³⁹ ». Finalement, le geste s'inclut dans une maîtrise spatio-temporelle, le temps d'apprentissage préparant le geste à devenir instinctif, au point de libérer l'esprit. L'expérience permet aussi d'activer les zones de l'imagination. Cette méthode développée par Stanley W. Hayter laisse place à l'aléatoire, rendu possible tant par la maîtrise que le lâcher-prise. Cette liberté de création s'oppose à la rigueur technique intrinsèque à la gravure et permet l'expérimentation du dessin, de la couleur et de la ligne. D'ailleurs, ces éléments traduisent tant un mouvement dans l'espace de création que dans l'espace mental, comme développé précédemment avec l'exemple de Pablo Picasso. Ainsi, à la réception, en suivant la ligne, on peut remonter à l'origine du geste et donc à l'origine de l'idée, de l'intention.

Si Stanley W. Hayter semble théoriser sa technique en faveur d'un savant mélange entre maîtrise et aléatoire, ses productions quant à elles traduisent, à mon sens, une supériorité de l'accident sur le travail de l'artiste, cet accident étant définitivement recherché. Sa méthode de création se rapproche du *hasard méthodique* défini par Sarah Troche en ce qu'il utilise la spontanéité avec une certaine logique. Mais cette idée me paraît fortement paradoxale compte tenu du caractère éminemment fortuit et incontrôlable de l'accident. En fait, l'œuvre de l'artiste me paraît toute en ambiguïté, entre la volonté de maîtriser l'aléatoire tout en le

³⁹ Béchard-Léauté, Anne, et Tuot, Laurence, *art. cit.*

laissant prendre finalement le dessus afin de produire une œuvre unique, échappant à l'artiste. Ambiguïté aussi dans les intentions puisqu'elles sont évidemment présentes en amont de l'œuvre mais semblent s'estomper au fur et à mesure de la création de l'œuvre. Si on considère comme accidentel tout ce qui dans le médium ne se plie pas à la planification et ce qui échappe au contrôle, on voit bien que l'accident est une variable qu'il n'est pas possible de maîtriser. En revanche, il est indispensable de l'envisager dans son processus, d'avoir conscience de sa présence, et c'est là qu'est tout le travail de la recherche créatrice. Il faut accepter l'incertitude pour arriver à une œuvre complète et singulière. C'est là l'avis du théoricien de l'art Anton Ehrenzweig. Pour lui, l'artiste mature ne doit pas exiger un contrôle absolu mais garder une certaine souplesse dans ses intentions et dans sa méthode : « l'accident l'exalte au lieu de le dérouter⁴⁰ ». Si l'œuvre n'atteint pas directement la satisfaction esthétique, elle en est d'autant plus féconde en ce qu'elle développe la puissance créatrice et l'imagination. En somme, si une idée est réellement nouvelle, on ne peut prévoir sa réalisation et donc l'œuvre en résultant sera véritablement originale. Le médium dictant alors de nouvelles intentions, l'œuvre sera plus profonde puisque l'idée de l'artiste sera purifiée des éléments préconçus, souvent dépourvus de sensibilité, et puisqu'elle sera « enrichie de fantômes inconscients exclus de la conception première⁴¹ ». Finalement on comprend bien le conflit entre la méthode de planification rationnelle et la méthode prônant l'intuition et le *scanning inconscient*. Ce dernier terme désigne « un balayage de la totalité du champ visuel cent fois plus puissant que l'investigation consciente⁴² ». En d'autres termes, un détail à première vue insignifiant peut inconsciemment

⁴⁰ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1967, p.93.

⁴¹ *Ibidem*, p.93.

⁴² Coutinho, Jorge, et Marco, Antonio, « Témoignages de l'inconscient », *Insistance*, vol.9, n°1, 2015, pp.151-162.

contenir une symbolique importante et c'est pour cela qu'il est gardé voire retravaillé. Ainsi, toutes les intentions conscientes de maîtrise de l'aléatoire rendent les accidents illégitimes. Alors comment envisager l'accident dans une méthode de création plus profonde liant intentions et non-intentions?



Hayter, Stanley William, *Cinq personnages*, Eau-forte, burin et pose simultanée des couleurs, 51,1 x 58,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New-York, 1946.

PENSER LE PARADOXE DE L'ACCIDENT : DES INTENTIONS DONT L'ARTISTE N'EST PAS LE RESPONSABLE, À SAISIR POUR RÉVÉLER LEUR PUISSANCE CRÉATRICE.

De l'événement à l'avènement.

L'enjeu fondamental de ce mémoire est de savoir si en gravure, il existerait une méthode de l'accident afin de s'assurer de l'unicité de chaque estampe au sein d'une série. Stratégie de l'élimination de l'accident dans un premier temps puis stratégie de l'accident convoqué, on remarque que la volonté est celle de la maîtrise de l'événement, et du rejet du risque. Pourtant l'accident est un événement soudain, et c'est dans cet instant qu'il s'agit de chercher l'unicité. L'accident voulu et dompté n'est, à mon sens, plus légitime puisqu'il perd son essence même de variable incontrôlable et soudaine. Finalement, maîtriser l'accident, c'est le rationaliser et cette conception n'est pour moi pas valable en ce qu'elle prône une création où l'artiste s'affranchit de tout désagrément et de toute embûche qui ponctuent l'acte même de réalisation, et qui paradoxalement amènent à un travail d'autocritique, de réflexion et d'imagination. Dans cette optique d'assujettissement de l'accident, l'artiste est en quelque sorte désemparé de son œuvre, soit elle est finalement un produit issu d'un système de reproduction mécanique et imperturbable, soit elle échappe totalement aux intentions de son créateur. En fait, penser le paradoxe de l'accident, et c'est là à mon sens qu'est la réelle légitimité, conviendrait à s'emparer de la conséquence de l'événement pour en faire de nouvelles intentions. La stratégie ne se trouverait pas dans l'accident mais après : elle consiste à faire un choix quant à la valeur de l'accident, à savoir s'il est sensé de l'utiliser, de créer avec, de retravailler l'œuvre ou au contraire s'il est destructeur, s'il est impossible d'en tirer de nouvelles intentions, soit que

l'œuvre échappe finalement à l'artiste et n'est donc plus légitime. Pour arriver à cet équilibre entre intentions et non-intentions il convient de revenir à deux critères fondamentaux de l'œuvre d'art : la forme en ce qu'elle est matière mais venant de l'esprit, et l'inexplicable, l'accident étant par essence impénétrable.

Pour Henri Focillon, l'œuvre, si elle tend vers l'unicité, appartient à un système de relations diversifiées. Elle est forme mais aussi contenu, elle est matière, espace, temps et esprit. Elle contient en elle toutes les interprétations possibles, mais à force d'interprétations convenues, serviles et intéressées, on en oublie qu'elle est avant tout créée pour la vue. Elle est fondamentalement matière et forme. Si l'intention est évidemment à l'origine de la création, elle n'est pas l'œuvre. C'est seulement à partir du moment où elle est matérialisée qu'elle devient œuvre, et pour cela elle doit se séparer de l'esprit. « Pour exister, il faut qu'elle se sépare, qu'elle renonce à la pensée, qu'elle entre dans l'étendue, il faut que la forme mesure et qualifie l'espace¹ ». En fait, nous serions toujours tentés d'expliquer la forme, de lui chercher une symbolique, l'idée qu'elle puisse être une sorte de mystère nous effraie. Or, il faut bien faire attention à ne pas confondre forme et image. L'image est un signe, et ce signe figure, nous dit ce qu'on doit ou veut comprendre et induit une interprétation. La forme quant à elle se signifie, « elle a un sens, mais qui est tout d'elle² ». Une incision dans le cuivre, un trait sur la pierre, une tâche d'encre sur le papier sont d'abord mouvement dans l'espace de création, ils s'expriment par eux-mêmes et n'ont de valeur que par leur nature. « Assimiler forme et signe, c'est admettre implicitement la distinction conventionnelle entre la

¹ Focillon, Henri, *Vie des formes*, (suivi de) *Éloge de la main*, op. cit., p.5.

² *Ibidem*, p.7.

forme et le fond³ » et c'est alors réduire la forme à ses attributs physiques, or elle est tout autre. Alors qu'est-ce que la forme véritablement ?

Tout d'abord elle vit par la matière, elle y prend corps grâce aux mains de l'artiste et avec le concours de ses outils. Cette matière permet le passage de l'idée conceptuelle à la formation de l'œuvre. Se génèrent alors des allers-retours entre l'esprit et l'action des mains qui modèlent l'élément. Mais si les intentions donnent une orientation à la matière, cette dernière, par sa nature même d'élément physique indépendant, impose sa propre forme. À l'état brut, elle permet à l'esprit de se projeter, d'imaginer sa forme future. Elle est bien souvent choisie en fonction de son type d'usage, de ses effets, voire de sa signification. Pourtant, durant le processus de réalisation, lorsqu'elle est façonnée, elle peut dicter ses propres intentions. Et c'est bien là que se produisent ce que nous appelons les accidents : ce sont ces moments où la matière nous échappe, où c'est elle qui nous plie à ses désirs et nous dicte la nouvelle forme, souvent différente de celle que nous avions idéalisée. En aparté, comme me l'a suggéré une amie et collègue, cette idée ne va pas sans rappeler le concept esthétique et spirituel japonais du *wabi-sabi*⁴. Cette conception prône la beauté imparfaite de la forme, de la matière, de l'artisanat. Elle laisse place à l'imperfection, notamment celle de la patine des objets ou la couleur naturelle des matériaux. Elle est en fait cette notion qui se vit plus qu'elle ne s'explique et qui amène un élan de modestie face à l'objet façonné. Ce concept marque encore bien l'opposition entre conception occidentale et orientale de l'art et de l'artisanat : en occident la matière est assujettie à la forme alors qu'en orient, et principalement au Japon, la forme s'extrait du matériau qui dicte ses propres orientations physiques et plastiques. Ainsi, c'est grâce à elle, la

³ *Ibidem*, p.7.

⁴ Koren, Leonard, *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes et philosophes*, Vannes, Sully, 2015.

matière, que l'œuvre est unique : essayez de réaliser la même forme avec une matière un tant soit peu différente, et le résultat en sera inévitablement transformé, nouveau et mystérieux. Évidemment, cette notion de matière est à rapprocher de celle de la technique. La technique comme l'envisage Henri Focillon n'est pas seulement ce qui résulte des connaissances mais est un véritable « instrument de la forme⁵ ». La conception que je me fais de la technique se rapproche de celle-ci en ce que j'envisage la technique dans deux phases distinctes. Il y a la technique inhérente à l'apprentissage, indispensable pour acquérir toutes les compétences nécessaires à son utilisation et pour atteindre une certaine autonomie. Et puis, il y a la technique de l'*émancipation*. C'est ce moment où on se détache des principes rigoureux du métier, où arrivé à une maîtrise acceptable on peut expérimenter la matière, l'éprouver, la renouveler. Cette idée est aussi développée par Jean-Pierre Boutinet⁶ qui envisage la création par l'improvisation. Au dixième chapitre de l'ouvrage *Anthropologie du projet*, Jean-Pierre Boutinet critique le concept du projet comme forme exclusive de l'acte de création. Il affirme par-là que la création, si elle est seulement projective, présente de nombreuses limites, notamment elle amènerait selon lui à une « crise de l'inventivité ». L'inventivité serait bloquée suite à un manque de perspectives, dans un monde actuel paradoxal où si tout est infiniment technique, il nous semble pourtant perdu, démuné. En fait le projet serait un moyen pour justifier des intentions afin qu'elles soient socialement acceptées. Finalement, il serait une excuse afin de prouver la légitimité de la création dans un but de redéfinition de l'avenir. La création projective semble être le moyen de remédier à une crise existentielle, pourtant elle nous enfonce indubitablement dans cette dite

⁵ Focillon, Henri, *op. cit.*, p.57.

⁶ Boutinet, Jean-Pierre, « 10. L'injonction à la créativité et ses limites », *Anthropologie du projet*, sous la direction de Boutinet Jean-Pierre, Presses Universitaires de France, 2012, pp.341-359.

crise. Le réel problème serait le projet innovant qui participe à limiter la créativité et à nous enfermer dans un système normé, institutionnellement et industriellement. C'est là que se trouve l'injonction : l'impératif de la nouveauté, institué par une société en proie à l'envie insatiable de ce qui est innovant, neuf, performant. L'auteur oppose alors deux types d'innovation, l'innovation radicale qui est marquée par un événement exceptionnel et qui s'inscrira durablement dans le temps, et l'innovation incrémentale, qui propose de produire de l'inédit en modifiant continuellement l'existant et en l'inscrivant dans un processus irrémédiable. La limite de cette innovation est l'obsolescence, qui, se cachant derrière un prétexte social d'improver la vie de chaque individu, sert finalement le développement économique. Cette limite se retrouvant dans les innovations techniques, les innovations sociales, si elles utilisent ce mode incrémental, sont d'autant plus inefficaces et illégitimes. Jean-Pierre Boutinet propose alors de revenir à des modes de création ancrés dans la durée et qui réorienteraient l'existant plutôt que de sans cesse le modifier, l'éprouver. L'idée de revenir à ce qui fait exception, à ce qui se détache de l'impératif innovant serait finalement plus en lien avec notre contexte actuel. Pour cela, l'auteur suggère de revenir à d'autres modes de création remobilisant des pratiques inventives telles que le mimétisme, le bricolage, l'intuition, l'improvisation et la reprise. Ces formes de création n'empruntent pas le chemin du projet innovant et ne prennent pas une dimension exclusivement projective. Il met en place une diversité de façon de créer qui seront à remobiliser dans ce qu'il appelle une « démarche de projet métissé ». Cette démarche vise davantage la singularité que l'innovation et détient une plus grande capacité heuristique et créative. C'est pour lui une manière d'affronter le réel et de prendre en compte les expériences de chacun ainsi que l'histoire et les interactions avec l'environnement. Alors, l'improvisation est, pour Jean-Pierre Boutinet, « une autre façon de créer [qui consiste à] développer avec son domaine

de prédilection une forte connivence permettant de parvenir à une bonne emprise sur ce qu'il représente pour ensuite pratiquer sans préparation, à l'intérieur de ce domaine, artistique, technique, scientifique, tel ou tel arrangement en se laissant aller à des formes de combinaison, d'association surgies spontanément⁷ ». En somme on se détache des influences restrictives pour atteindre une certaine liberté de création. Et c'est là que la touche, qui est cet instant où « l'outil éveille la forme dans la matière⁸ », se défait du mécanisme pour atteindre la sensibilité individuelle. Nous en sommes donc à la première étape de la forme en tant qu'œuvre.

La forme n'est pas seulement matière, elle est aussi esprit. En effet, avant d'être façonnée, ne vit-elle pas d'abord dans la pensée ? D'ailleurs, Henri Focillon se demande si les formes ne sont pas de l'esprit matérialisé. Plus que cela, la forme vit avant de vivre dans l'esprit. C'est l'artiste qui, dans ses intentions, élabore ce qui lui vient de l'extérieur, il en fait sa « matière propre⁹ », fait émerger l'idée et la modèle. Si on peut penser communément que la forme dans l'esprit serait une incarnation de la mémoire et des souvenirs, cela est insuffisant puisqu'il s'agirait de considérer que l'artiste est passif face à des images intérieures. La forme quitte ce domaine restreint, « sa vie en esprit est une préparation à la vie dans l'espace¹⁰ ». En d'autres termes, avant de sortir de la pensée elle est déjà matière : même si elle est encore instable, ce qui la distingue des souvenirs qui sont déjà représentés et clos dans l'esprit, elle est le fondement des intentions, elle est déjà touches, couleurs, courbes et engage l'action. Ainsi, Henri Focillon affirme que la vie des formes et la vie des idées sont toutes deux faites pour l'action. Et selon moi, c'est dans l'action qu'il faut chercher le sens, non dans une certaine interprétation convenue et traditionnelle de

⁷ *Ibidem*, p.356.

⁸ Focillon, Henri, *op. cit.*, p.61.

⁹ *Ibidem*, p.67.

¹⁰ *Ibidem*, p.69.

l'image. L'intention de l'artiste est forme et affect. La forme ne représente pas le sentiment, elle n'est pas une personnification, une allégorie, mais elle est son action. Prenons l'exemple des eaux-fortes de Georges Braque qui marquent le passage du travail cubiste, très analytique, de l'artiste à son œuvre gravée témoignant d'une libération de la forme, infiniment plus souple et joyeuse. Ses eaux-fortes, commandées par l'éditeur Ambroise Vollard, ont été réalisées pour illustrer la *Théogonie* d'Hésiode. Par la gravure, l'artiste prend des risques, il doit abandonner son geste de peintre pour trouver celui du dessinateur. Alors ce qu'on retrouve c'est un dessin léger, pudique, doux, le trait est très fin, clair, à peine gravé. On sent son hésitation, il doit tout réapprendre. Mais ce qu'on voit dans la forme ce n'est pas le sentiment du désarroi, de la timidité face au médium, c'est l'action discrète de la main qui exerce une pression minimale sur l'outil qui vient entailler doucement la plaque de métal.

Alors revenir à la forme, c'est accepter d'une part que l'accident survienne de la matière, et que cette dernière, par son indépendance, bouscule nos intentions. L'idée n'est donc plus figée dès l'instant où elle intègre notre esprit, elle évolue d'abord en pensée, elle prend corps déjà et s'apprête à l'action, puis selon les inflexions que la main exerce sur la matière et celles que la matière impose, les intentions évoluent, se construisent en même temps que la réalisation se dessine et, l'esprit et la forme ne font plus qu'un. Mais envisager la forme c'est aussi accepter qu'elle dise quelque chose de notre action. C'est admettre que l'œuvre est avant tout faite pour la vue, et que les interprétations simplement conceptuelles ne sont plus à elles seules légitimes.



Braque, Georges, Planches de la Théogonie d'Hésiode – Suite Vollard, Eau-forte sur papier, Musée d'art moderne – Fondation Maurice Jardot, Belfort, 1932.

Avec la forme on voit bien qu'il devient indispensable de s'éloigner de la vision purement symbolique et conceptuelle de l'art, et de revenir à une interprétation de l'action en ce qu'elle nous dit davantage de choses sur l'œuvre. Jean-François Lyotard, lui va encore plus loin en proposant d'annihiler toutes les formes de discours objectivistes vis-à-vis de l'objet d'art. En somme son idée est des plus claires : il s'agit de s'éloigner du concept pour aller vers le percept, soit redonner plus de poids à l'impression première que l'on a face à une œuvre. Aujourd'hui, on reste encore dans un paradigme esthétique dans lequel on ne peut comprendre l'art que par sa présentation, autrement dit par le discours. «L'art est-il capable de présenter quelque chose qui ne soit pas de l'ordre de la simple représentation mimétique ? Est-il éventuellement capable de présenter quelque chose qui ressortisse de l'imprésentable¹¹ ? » Ainsi, Jean-François Lyotard s'affranchit de ce paradigme et propose une voie inédite: celle de l'anamnèse. L'anamnèse est ce retour à la mémoire, au passé, à ce qui a été vécu. Il l'envisage du point de vue de ce qui est oublié voire refoulé en ce qu'elle « constitue l'oublié autant qu'elle le retrouve¹² ». L'art dans cette optique ne serait plus uniquement présentation, il donnerait à ressentir quelque chose comme une sensation première qui nous touche, nous frappe. En d'autres termes, l'anamnèse serait ce retour à l'impression originelle, dénuée de discours et d'objectivation. Et tout comme Henri Focillon, il admet que « ce qu'il y a d'art dans les œuvres [...] est toujours un geste d'espace-temps-matière¹³ ». Le geste est donc signifiant en ce qu'il agit au cœur même de la matière, et c'est ce geste que nous voyons dans la forme exposée. Mais pourquoi alors se défaire de toute définition, de

¹¹ Coblence, Françoise, et Enaudeau, Michel (sous la dir.), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2014, p.99.

¹² *Ibidem*, p.45.

¹³ *Ibidem*, p.109.

toute présentation de l'œuvre ? Ne peuvent-elles pas justement aiguiller sur ce geste ? Parce que le discours ne permet pas de présenter la forme, il n'est que partiel. Il présente l'image, le signe, donne une orientation, mais souvent il ne parle de l'œuvre qu'en surface. Le discours nous dit soit ce qui est convenu, ce qui est évident ou au contraire détourne les intentions de l'artiste. Et puis, l'interprétation discursive suppose que l'œuvre n'est que message et que tout en elle est communicable. Mais pour Jean-François Lyotard, « l'idiome du discours ne peut rendre compte de la figure qu'en la niant¹⁴ ». L'œuvre est en partie insaisissable, et on ne peut l'expliquer dans son entièreté pour la simple et bonne raison que l'artiste ne peut expliquer tous les événements qui ont participé à sa création, puisque parfois sa pratique lui échappe. Le discours n'a pas de raison d'être s'il tente d'expliquer l'accident puisque lui-même est inexplicable. L'explication n'est pas dans le discours qui tenterait d'interpréter l'œuvre de sorte à la légitimer, mais dans la contemplation de l'œuvre. L'important est ce que présente l'œuvre sans présentation. Et finalement ce message qui appartient à l'œuvre ne nous dirait-il pas de s'approprier l'imprévu pour en faire de nouvelles intentions ? Ne nous inviterait-il pas à saisir l'accident pour créer avec lui, dépasser ses idées et ses convictions ?

L'accident est ce phénomène en art qui nous parle des vellétés du matériau, du médium. C'est cet instant où, malgré la maîtrise que l'artiste détient, l'outil, l'encre, le burin, la gouge, la plaque résistent à l'emprise du créateur, dictent leur mouvement et modèlent la forme à leur envie. Mais la décision ne leur revient pas. C'est bien l'artiste qui effectue un choix, celui de transformer ou non les imprévus en intentions. Je suis en train de graver une figure féminine sur ma plaque de linoléum et j'ai une idée bien précise du rendu que je souhaite. J'imagine déjà les courbes

¹⁴ *Ibidem*, p.88.

du corps, les endroits de réserve, la profondeur des entailles. Mais à un instant, soudain et très court, le linoléum présente une résistance moindre et la pression de ma main étant toujours la même, ma gouge s'enfonce, entraînée par un mouvement rapide et brutal de mon bras, lui aussi bien surpris. L'entaille produite est alors plus profonde que je ne l'espérais. Le moment de stupéfaction passé, je regarde plus attentivement la plaque. J'essaye de juger de la pertinence de cette incision : dois-je recommencer sur une nouvelle plaque parce que l'accident est bien trop destructeur et que je ne trouve pas d'alternatives intéressantes pour l'intégrer, ou au contraire vais-je retravailler l'incision, repartir de ce point accidentel pour transformer mon dessin ? Finalement, après plusieurs croquis, je choisis de m'en saisir. Cette entaille profonde, si je la retravaille et la poursuis, va produire un effet de lumière pertinent sur mon personnage qui bénéficiera d'une aura toute autre. L'accident n'est ici ni une contrainte, ni une chance. Évidemment je ne pouvais pas le prévoir, mais il ne me contraint pas parce que justement il me pousse à dépasser mes intentions de départ qui étaient bien arrêtées. L'accident permet de donner à la création une structure ouverte et imparfaite qui n'atteint pas la satisfaction esthétique immédiate. Il dépasse la qualité objective qui est superficielle. Et c'est ainsi en le développant, en l'améliorant qu'il devient légitime. De plus, il n'est pas une chance parce qu'il n'est pas une providence heureuse qui me serait tombée dessus sans que je n'ai besoin d'agir par la suite. Cet accident va devoir être retravaillé, du temps va être dépensé et le corps et l'esprit vont à nouveau être engagés dans un travail fastidieux. C'est donc là que se trouve le paradoxe de l'accident : ces intentions qui ne sont pas les miennes vont activer mon imagination mais aussi faire appel à ma maîtrise. C'est grâce à cette puissance créatrice que je vais pouvoir les transformer en intentions qui cette fois viendront de moi.

La création de l'œuvre établit alors un passage que j'appelle de

l'événement à *l'avènement*, et c'est par cette transition qu'elle signe son originalité, son authenticité. *L'événement* est l'accident, phénomène inévitable de tout travail de création manuelle. *L'avènement* est l'éclosion de l'œuvre qui arrive à sa plus haute sensibilité. Ce passage est possible par le travail de l'artiste, l'expérience, l'engagement mental et corporel mais aussi le lâcher-prise. On voit bien alors que l'idée de stratégie va à l'encontre du phénomène accident. Comment peut-on penser qu'il est possible de dominer un événement qui nous échappe totalement ? En fait, je pense que cette stratégie est celle du non-choix. En déléguant l'impression aux éditeurs, ce n'est pas l'artiste qui juge de la qualité ou non de l'accident. La responsabilité revenant aux imprimeurs, ces derniers écartent inlassablement les accidents et ne présentent que les estampes conformes aux attentes de l'artiste. Au contraire, en cherchant à intégrer des variables dans les œuvres, certains artistes laissent l'accident créer à leur place. On a vu que ces artistes modernes faisaient de la spontanéité le sujet de leur œuvre et bouscullaient ainsi les facultés rationnelles. Il est évident qu'il est indispensable, pour réaliser une œuvre authentique, de laisser jouer l'irrationnel, mais il convient de le mesurer et de créer dans un système d'interrelations entre le conscient et l'inconscient. Mais avec le temps et le systématisme, la spontanéité devient un procédé conscient et délibéré. Elle intègre un processus précis et défini, utilisé dans un but de désacralisation de l'art. Seulement, ce processus bascule vers un art exclusivement intellectuel. De même du côté du récepteur qui veut intégrer consciemment les tâches, les traits, les hachures, les vides, les pleins dans un tout cohérent ; il souhaite en fait rationaliser ces éléments accidentels. Or, ce qui fait la force et la légitimité de l'accident est qu'il est inexplicable, incontrôlable, mais que justement il est saisissable. Et, ce n'est pas dans le discours qu'il est possible de le saisir, mais dans la contemplation du geste maîtrisé, libéré et créateur. Anton Ehrenzweig affirme même qu'il faut

laisser l'œil se balader, « sans préoccupation de temps ou de direction », qu'il faut « vivre dans le moment¹⁵ ». C'est dans cet état indécis, que l'œuvre nouvelle, disruptive et non discursive, touche le récepteur.

¹⁵ Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1967, p.111.

De l'accident en art.

On en détermine une méthode du choix, applicable si bien en gravure qu'à toutes autres techniques artistiques. C'est un passage des forces inconscientes vers leur intégration consciente au sein de l'œuvre. Ces événements fortuits augmentent les potentialités de l'imagination, et amènent à un travail plus humble, l'artiste acceptant de ne pas tout contrôler. Cette méthode du passage de l'inconscient vers le conscient est très bien établie par le théoricien Anton Ehrenzweig. Elle comporte trois étapes de la créativité : la *projection*, la *dédifférenciation*, et la *réintrojection*¹⁶. La *projection* est le moment de l'inconscience de l'artiste projetée dans les motifs, les formes, les « sous-structures de l'œuvre¹⁷ ». En fait, c'est un stade initial, où l'artiste balbutie, ses intentions ne sont pas encore bien fixées, elles sont fragmentées, et où les accidents surgissent et « expriment parfois des parties de la personnalité de l'artiste¹⁸ ». C'est dans la seconde étape, celle de la *dédifférenciation*, qu'agit le *scanning inconscient* défini précédemment. C'est là que la conscience commence son ouvrage en intégrant les différents fragments, accidents et motifs, dans un tout cohérent. Enfin, c'est à l'étape de la *réintrojection* que l'artiste conduit son œuvre à un niveau plus élevé de conscience. Les intentions sont maintenant bien définies, les fragments assemblés, l'œuvre autrefois inconsciente, échappant à l'artiste devient le résultat d'un processus amenant vers la conscience. Si on peut critiquer l'approche éminemment psychanalytique d'Anton Ehrenzweig qui laisse une place trop grande à l'inconscience, elle m'intéresse puisqu'elle établit un processus de créativité introduisant la liaison entre les événements inconscients et leur intégration consciente dans l'œuvre. En m'appuyant

sur ces trois étapes, je propose donc des nouvelles phases de créativité. Elles s'enchaînent de la sorte : la *projection*, la *manifestation*, l'*assimilation*, et l'*avènement*. Je garde le terme de *projection* mais dans le sens où il indique ce moment d'avant l'œuvre pendant lequel l'artiste formule ses intentions, qui prennent forme dans son esprit, et se projette vers le résultat final potentiel. À l'instar d'Anton Ehrenzweig, je pense que les idées originelles de l'artiste sont conscientes, elles viennent de quelque part, de son expérience, de ses souvenirs, d'inspirations, elles ne sont pas une sorte d'illumination inexplicable. Elles sont encore fragiles et balbutiantes, mais l'artiste a une certaine idée de ce qu'il veut et comment y arriver, il ne se lance pas au hasard dans la création. La *manifestation* est l'occasion qu'ont les outils, le médium, la matière de s'affirmer indépendamment de la volonté et de la maîtrise du concepteur. L'artiste se retrouve confronté à un dilemme : se saisir ou non du ou des accidents. S'il choisit alors de le faire, c'est là qu'on entre dans l'étape de l'*assimilation* marquant la transition où l'artiste fait siennes des intentions qui ne viennent pas de lui. Les accidents activant son imagination, couplée à son expérience, l'artiste bouscule ses intentions premières et refonde son œuvre, la bouleverse et l'améliore. La finalité en est donc l'*avènement* d'une création autant décisive que libre. L'artiste a accepté de ne pas tout contrôler, mais a utilisé ses connaissances et son expertise afin de remettre en question ses convictions premières, de les dépasser pour créer une œuvre originale, ne ressemblant qu'à elle puisqu'elle est le témoignage du geste créateur et d'un processus unique autant imprévisible que maîtrisé.

On a vu avec Francis Bacon que l'acte de création s'ancrait entre maîtrise et surprise et que l'accident était ce qui rendait l'œuvre vivante en ce qu'elle relevait d'une véritable aventure. Avec Jean Dubuffet, c'est le caractère mystérieux de l'accident qui est ressorti, avec tout ce qu'il comporte de puissance créatrice, poussant l'artiste à intégrer ces touches

¹⁶ Ehrenzweig, Anton, *op. cit.*, p.144.

¹⁷ *Ibidem*, p.142.

¹⁸ *Ibidem*, p.142.

d'imprévu. Mais je pourrais aussi citer Pierre Soulages pour qui la maîtrise quasi calculatrice se lie avec l'accident qui cherche le point de rupture afin de faire basculer la création dans une aventure et une découverte toujours unique. L'imprévu chez le peintre abstrait ne se trouve pas seulement dans l'acte de création, il se trouve dans la vie : « Tout ce qui m'arrive au fond, comme tout ce qui m'est arrivé, est accidentel. Je me suis aperçu que ce qui se présente de façon imprévue contient des développements, des possibles approfondissements inattendus méritant d'être explorés, qu'il ne faut pas laisser passer¹⁹ ». On comprend bien alors que Pierre Soulages, lui qui a toujours refusé l'éducation artistique traditionnelle, décide de se saisir de ces imprévus dans le but d'atteindre une œuvre profonde et dépassée. Dépassée dans le sens où l'artiste lui-même a dépassé ses capacités, comme il en témoigne : « Je suis en train de rater une toile. Je suis sûr que ce que je fais est mauvais, je patauge depuis quatre heures, mais je poursuis²⁰ ». Il continue parce qu'il cherche inlassablement ce qu'il croyait être de bonnes intentions. Épuisé il s'arrête et en revenant plus tard il se rend bien compte que quelque chose est nouveau, et c'est cette nouveauté qu'il n'arrivait pas à déterminer précédemment et qui le perturbait dans sa création. En fait, le noir pur qu'il voulait travailler en monochrome sur sa toile reflète d'autres couleurs. Il découvre alors ce qu'il appellera par la suite *l'outrenoir*. Cette nouvelle couleur établit pour lui un « nouveau champ mental²¹ » du noir, c'est une sorte d'autre dimension qui réfléchit et renvoie les émotions, tant celles de l'artiste que celles du récepteur. Mais *l'outrenoir* n'est pas simplement une trouvaille dans le sens où elle se rapprocherait de la sérendipité : quelque chose que l'on ne cherchait pas mais qu'on nomme une fois l'attention posée dessus. Ce nouveau noir,

¹⁹ « Le désir du peintre », *L'en-je lacanien*, vol.15, n°2, 2010, pp.185-208.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

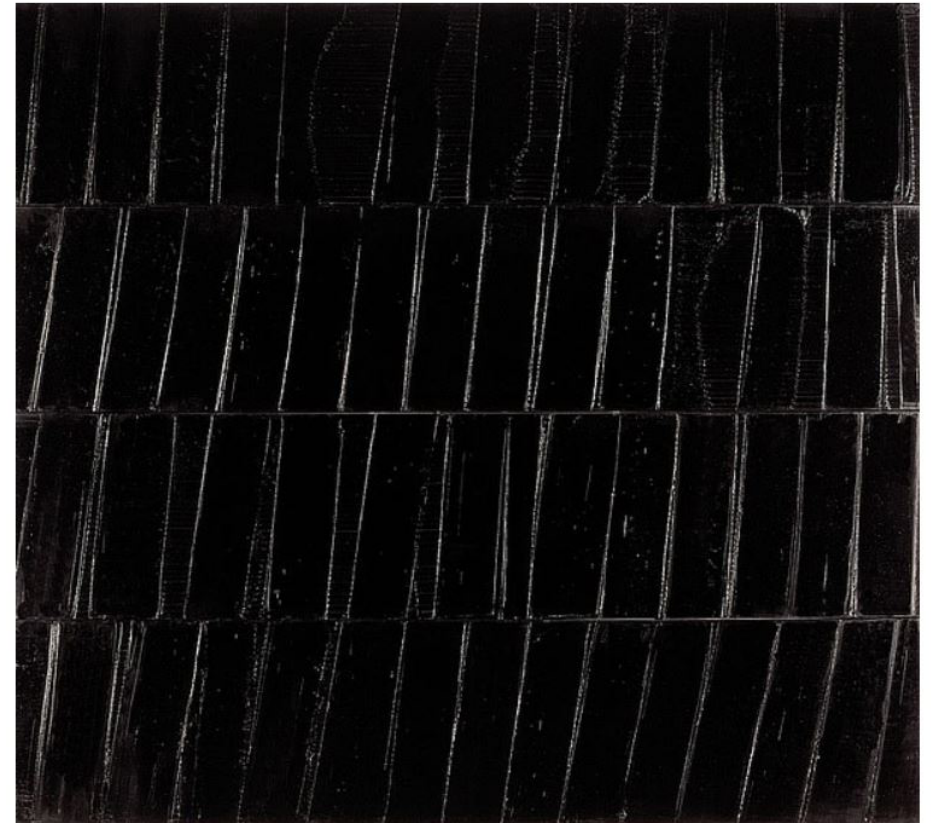
au contraire, il l'a cherché, il l'a travaillé et quand l'événement visuel des autres couleurs s'est produit il s'en est saisi et l'a utilisé encore jusqu'à maintenant, en peignant sur des surfaces accidentées qui réfléchissent la lumière. L'accident vient de la matière, il ne s'agit juste que de le sentir, de l'éprouver et d'en faire quelque chose de soi.

Cette aventure qu'est la création, nous la retrouvons en quelque sorte amplifiée en gravure en ce qu'elle présente une part de risque importante. Le processus, comme nous l'avons dit, est fastidieux : plusieurs matériaux sont utilisés, ce qui augmente d'autant plus l'éventualité de l'accident. Mais, comme l'envisage l'artiste contemporaine Julie Moniak : « L'impression manuelle est risquée et c'est ce "risque" qui permet à cette technique d'être unique²² ». Tout d'abord il y a le facteur risque de la gravure de la plaque. Comme je l'ai expérimenté précédemment, la préparation de la matrice engage le travail de l'esprit, qui projette le dessin en miroir sur la plaque, le travail de la main qui opère la modélisation de la forme et la nature même de l'outil et du matériaux qui à tout moment peut modifier la planification de la réalisation. C'est cette possibilité de ne pas tout maîtriser qui intéresse l'artiste graveuse Julie Moniak : « Puis il y a tout le travail en amont qui est intéressant. Celui de graver. Quand on dessine sur papier ou sur ordinateur, on peut souvent revenir en arrière quand on se trompe. Mais avec la gravure si on rate, il est trop tard pour rattraper ce qui a été gravé. Pour moi, c'est le risque de cette technique qui lui donne son importance et son authenticité. De plus, la plaque que l'on grave peut être abîmée, déformée, même détruite avec le temps. On a donc forcément une limite avec l'impression en linogravure, ce qui n'est pas le cas avec l'impression numérique²³ ». L'accident peut être vu du côté de l'erreur lorsque justement il est trop singulier et qu'il n'est pas possible

²² Cf. entretiens, annexes, pp.106-110.

²³ Cf. entretiens, annexes, pp.106-110.

de le transposer dans de nouvelles intentions propres à l'artiste, mais elle n'oublie pas que parfois il permet de remanier son dessin, de lui donner une profondeur nouvelle libérée de ses intentions premières : « Je me prépare à une possible erreur quand je commence à graver, ça m'évite de rester bloquée sur l'illustration préparée en amont ». Mais une fois la plaque gravée, l'aventure ne s'achève pas. L'étape suivante de l'impression est toute aussi riche en imprévus, ce qui la distingue grandement de l'impression numérique. Il y a évidemment l'usure de la plaque – le format numérique lui ne s'abîme jamais – et la répétition des gestes permettant l'ancrage de la plaque et son empreinte sur la feuille. Tous ces gestes ne sont pas anodins, ils relèvent d'un apprentissage et de l'expérience, mais malgré les répétitions ils ne sont jamais vraiment les mêmes : par exemple, le geste de va et vient de la main activant le rouleau encreur ne permettra jamais d'obtenir la même répartition de l'encre, il en est de même pour le cadrage de la feuille sur la matrice, et la pression qu'on exercera sur les deux pour obtenir l'impression finale. Encore après il s'agit d'effectuer un choix, de garder telle ou telle estampe, de modifier l'une, d'écarter l'autre. Alors, évidemment le motif de base sera toujours le même, mais ses représentations au fil des tirages ne seront jamais semblables. L'accident est avant tout un événement soudain, puis devient la propriété de l'artiste qui le choisit, l'adapte, le transforme. Et finalement, il est cette variable non voulue puis maîtrisée, pourvue d'une puissance créatrice indéniable amenant à l'élaboration d'une œuvre singulière et originale.



Soulages, Pierre, *Peinture 324 x 362 cm, 1985*, Polyptyque C, Huile sur toile, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

De l'atelier à la démonstration.

Une fois établi ce que pouvait être l'accident en gravure au 20^e siècle, comment il a été intégré dans une méthode et comment les artistes se sont appropriés l'imprévu, il me semble important d'identifier la façon dont se trouvent exposées les estampes et leurs accidents. Sachant que le récepteur ne peut seul détecter les intentions qui ne sont pas de l'artiste, est-il nécessaire de montrer l'accident ? Et pourquoi le montrer ? La gravure est dans son essence même une œuvre multiple : il y a la matrice et les nombreuses estampes qui en découlent. Alors comment comprendre la richesse de ce médium si le spectateur n'a pas accès à toutes ces données ? Dans le cas des estampes, ayant pour finalité d'être vendues – elles participent encore aujourd'hui à un art bon marché –, le futur acheteur devrait avoir la possibilité de découvrir les différents tirages d'une même gravure. Serait-il plus sensible à celui-là plutôt qu'à un autre ? Est-il plus sensible à cette répartition de l'encre, ou à cette petite trace d'outil, etc. ? Dans un autre domaine, prenons l'exemple de l'exposition *Impressions fortes*²⁴ au musée de Lodève. Fait, il faut le noter, assez rare que de consacrer une exposition exclusivement à la gravure, sont présentés ici les plus grands chefs d'œuvres gravés de Dürer à Picasso. Chaque estampe, dans un unique exemplaire, est encadrée, affichée sur la cloison et la renseigne un petit cartel. Il est vrai que pour des gravures anciennes il est très difficile de retrouver la matrice, détruite ou disparue, et d'autres exemplaires, souvent disséminés un peu partout, oubliés dans des greniers, etc., mais comment différencier, pour un spectateur amateur, ne connaissant pas la gravure, une estampe d'un dessin singulier ? Comment saisir la différence entre une gravure au burin et une esquisse à la plume et encre de chine ? Pour un œil non averti, les deux résultats peuvent se confondre. Déjà, avoir accès à plusieurs

²⁴ L'exposition *Impressions fortes* s'est tenue à l'été 2017 au musée de Lodève, 34700.

exemplaires, lorsque cela est possible, permettrait de saisir une part de cet art multiple, de comprendre que son existence repose sur sa manière d'être reproductible mais néanmoins fortement singulier, puisque le travail de répétition des gestes, comme nous l'avons vu, induit des décalages, des aléas. Il me semblerait judicieux d'exposer aussi les matrices puisque c'est en elles que se trouve la mémoire de la création. Comme le dit si bien Gérard Titus-Carmel : « Chaque épreuve se charge d'une part du dessin initial ; elle prélève son quota de l'original qui s'atomise dans l'éparpillement des feuilles, dans la réitération des empreintes²⁵ ». On comprend par là toute l'importance, d'une part, des différentes estampes qui chacune détient une part de la matrice, une part d'original, et ce n'est qu'ensemble qu'elles rendent compte du motif initial dans son entièreté. D'autre part la plaque gravée est le berceau de la mémoire car chaque tirage en est une empreinte partielle, une trace du temps passé à la travailler. « Un temps distribué équitablement, puisque la matrice, vidée de sa substance, divise également sa mémoire entre toutes ses planches²⁶ ». Les accidents sont aussi une part de cette mémoire, ils sont une trace du temps et de l'acte de création. Ils ne peuvent à leur tour être visibles que dans l'ensemble des épreuves qui témoignent individuellement de leur marque d'imprévu. Et, encore une fois, il est inévitable pour recevoir l'œuvre multiple de s'éloigner du discours, de se recentrer sur l'observation, d'écouter la sensation première de réception comme le préconise Jean-François Lyotard. « L'œuvre donne à saisir, [...] l'insaisissable de l'énergie et tient son effet et sa valeur de cette figure productrice nouée à l'incommunicable²⁷ ». Les estampes présentent ce qu'il y a d'imprésentable : la trace de l'événement, l'empreinte de l'action

²⁵ Titus-Carmel, Gérard, *La leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Paris, L'échoppe, 1992, p.10.

²⁶ *Ibidem*, p.11.

²⁷ Coblenze, Françoise, et Enaudeau, Michel (sous la dir.), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2014, p.90.

dans ce qu'elle a de forme et c'est en cela qu'on s'éloigne du discours objectiviste. C'est l'idée que le récepteur éprouve la présence sensible de la forme mais qu'il ne s'agit pas d'interpréter, de présenter. « C'est le sentiment que : voilà. Le tableau [en l'occurrence ici l'estampe] présente la présence, l'être s'offre ici et maintenant²⁸ ». À mon sens, c'est seulement si tous ces éléments sont réunis qu'il est possible de concevoir dans son entièreté l'art de la gravure, art de l'incision, de l'inscription, de la trace, de l'empreinte et de la multiplication. C'est un art de la mémoire, puisqu'il est le témoignage de la création, de la forme surgissant de l'objet matrice façonné pour durer, pour traverser le temps, mais c'est aussi un art de la disparition : disparition de la matière creusée et enlevée, disparition de la trace avec l'usure de la plaque et disparition du contenu original éparpillé dans les différents tirages.

C'est notamment sur cette idée de disparition que j'orienterai mon projet créatif, comme je le définirai par la suite. Mais avant cela j'aimerais envisager le renouveau possible de représentation de la gravure au 21^e siècle. Jusqu'alors la gravure était un art de l'atelier, sa réalisation étant faite dans l'espace de la *fabrique* accessible aux seuls artisans-artistes graveurs. Aujourd'hui, on dénombre encore nombre d'ateliers mais la tendance est à la démonstration du processus, notamment lors de journées *portes ouvertes*²⁹. Dans une autre optique, l'artiste belge Camille Dufour ancre l'art de la gravure dans un acte performatif. Son œuvre *Lavandière de la nuit*³⁰ est une installation-performance durant laquelle des matrices en bois monumentales sont encrées une fois. L'artiste imprime successivement les

²⁸ *Ibidem*, p.92.

²⁹ Tous les ans, à l'automne les ateliers de gravure du 20^e arrondissement, dans les quartiers Père-Lachaise, Ménilmontant et Belleville, ouvrent leurs portes et les artistes expliquent leurs techniques et en font la démonstration.

³⁰ Projet visible sur : < <https://www.camille-dufour.be/lavandiere-de-lanuit> >.

tirages à la main à l'aide d'un pain de savon jusqu'à épuisement de l'encre. « Ce travail revisite le thème de l'apocalypse à travers la vision des menaces et violences qui pèsent sur nos sociétés à l'ère de l'anthropocène. Durant un mois, dans une mise en abîme où l'artiste tient place d'employée de l'usine, une centaine de xylographies ont été imprimées sur toiles et accrochées au fur et à mesure. Le processus est une bataille éreintante visant à laver symboliquement les maux de l'humanité. Une tentative de catharsis³¹ ». L'acte d'imprimer devient une réelle performance, un événement. On n'est plus simplement face à une forme, mais à un procédé, à un acte qui fait sens incluant ses accidents, ses imprévus. Il y a ici aussi l'idée de disparition : l'épuisement de l'encre au fur et à mesure des impressions amène à des tirages de plus en plus flous, légers, bientôt la feuille sera blanche. On est dans un acte de création liant le processus technique avec une revendication, une métaphore du temps présent : créer est ici autant un acte de réalisation d'œuvre que de dénonciation. Le spectateur est face à un geste rituel, amplifié et mis en scène dans une conception de l'art contemporaine détachant le médium de gravure de sa simple application en atelier.

Nous avons vu précédemment que la gravure s'est renouvelée au 20^e siècle puisqu'elle est passée d'un art de « copie » à un art d'invention et il me semble que son évolution à notre époque pourrait effectivement passer par l'idée d'intégrer l'acte de création à l'œuvre originale finale. La représentation permettrait une nouvelle compréhension de l'œuvre dans tout ce qu'elle comporte de travail, d'engagement de corps et d'esprit, et d'éléments imprévus. L'estampe détiendrait une nouvelle aura, elle ne serait plus seulement le témoignage d'un acte de création isolé, elle ne serait plus l'œuvre, résultat du processus. L'œuvre serait l'ensemble des actions permettant l'impression du tirage. L'originalité ne viendrait plus seulement

³¹ *Ibidem*.

de la forme imprimée mais de l'œuvre dans sa mise en scène, dans la succession des étapes de sa fabrication et bien sûr dans son accrochage. Nous ne serions plus simplement face à une image solitaire mais englobée dans un tout qui fait que l'estampe n'est plus juste un « tableau » présenté dans un musée, ou un produit vendu dans des galeries mais une œuvre scénographiée, pensée dans et pour un espace, pour un moment et pour un public. L'accident n'est plus le seul événement, c'est la gravure dans l'entièreté de sa technique et de son processus qui devient l'événement.

La disparition.

Dans ce mémoire mon optique était de comprendre le renouveau de la gravure originale au 20^e siècle et d'identifier la façon dont les artistes ont envisagé la notion d'accident dans leurs processus de création. J'ai défini au début de la troisième partie quelle utilisation de l'accident me paraissait la plus légitime, à savoir l'idée que l'accident ne peut être plié à une stratégie en ce que cela aurait pour résultat de le rationaliser, mais que la méthode d'appropriation de l'accident advient après l'événement et que c'est dans la transformation des non-intentions en intentions que se trouve la véritable puissance créatrice de l'imprévu. En ouvrant sur la pratique de la gravure contemporaine, j'envisage ma problématique de création dans l'optique de montrer comment l'accident peut être créateur de contenu, de visuel et de démarche artistique. Dans cette perspective, j'envisage la gravure dans ce qu'elle comporte de *disparition*. J'aime ce paradoxe entre art de la trace, de l'empreinte, finalement la preuve de son passage, et la disparition. Elle fonctionne à mon sens comme le paradoxe de l'accident qui consiste à faire sienne des intentions qui nous échappent. En d'autres termes l'idée d'art de la mémoire serait la volonté de marquer durablement son passage – à l'image des peintures rupestres ou des

premiers objets gravés, incisés – et la disparition serait finalement ce qui échappe à notre ambition. Inévitablement l'accident est une disparition en ce qu'il est ce moment fugace où la maîtrise s'efface, de façon éphémère certes, mais pour mieux réapparaître dans un instant créatif décisif. Il y a aussi la disparition de la trace, que nous souhaitons justement laissée, usée par le temps. Et enfin la dernière et non des moindres est la disparition de l'intention dans la multiplication des estampes, chacune créant sa nouvelle et seule vérité, celle du geste et de sa répétition, et celle de la nature même du matériau. De plus, j'aimerais enraciner cette idée dans un processus contemporain, à l'image de l'acte de démonstration, afin d'une part de marquer encore plus profondément sa différence avec le dessin digital et l'impression numérique et d'autre part afin d'inventer ce que pourrait être l'évolution de la gravure.

Pour cela j'envisage de présenter trois processus de création, chacun témoignant d'une disparition différente, d'une utilisation de l'accident différente mais portant sur le même motif, la même représentation. D'une même image d'origine, on obtiendrait un panel de résultats important, chaque estampe révélant une figure différente, une marque singulière, une touche durable mais pourtant si éphémère. Le premier protocole envisage la création *jusqu'à l'épuisement de la gravure*. Par la répétition de l'étape d'impression, ici, c'est la matrice qui disparaît, parce qu'elle est usée, n'est plus utilisable, et c'est cette disparition qui dicte l'arrêt des tirages. Le second s'établit *jusqu'à la disparition du motif*. L'idée est ici de faire un premier jet d'impressions, puis d'identifier les différents accidents et de les répertorier graphiquement sur un format. On obtient donc un nouveau motif, qui sera gravé et imprimé en répétant le processus, jusqu'à obtenir une feuille blanche, vierge de toutes traces, empreintes. Le dernier parle de *la disparition du graveur*. Le graveur prépare la matrice mais ensuite s'efface. Ce sont les récepteurs qui imprimeront les estampes, à l'aide d'une

chapitre 3

notice et du matériel mis à disposition. Les trois protocoles se rejoignent sur l'idée de lier la démonstration d'un processus ainsi que la présentation de l'œuvre finale, composée de différents états afin de mettre en avant la singularité de la forme et la singularité de l'accident. L'optique est de jouer sur le visuel plutôt que sur le discours, pour revenir à ma thèse. C'est finalement retrouver la sensibilité du travail manuel tout en l'ancrant dans une démarche artistique contemporaine, décroissant le lieu de l'atelier, espace traditionnel de création. Mon projet s'établit contre une volonté de théorisation discursive et contre la manière restrictive d'exposer les estampes. De la sorte, on peut saisir la richesse de cette technique, et les subtilités de chaque estampe en trouvant une nouvelle manière d'exposer l'œuvre gravée, dans un système incluant l'artiste-graveur, et son travail comme une démonstration, une performance. J'envisage alors de réactualiser la gravure dans un contexte plus contemporain, visuel et expérimental.

DE L'ACCIDENT EN GRAVURE. CONCLUSION.

L'accident a toujours été partie intégrante de la création artistique, mais c'est à partir du 19^e siècle qu'il est réellement envisagé¹. D'abord on le combat, on l'élimine, car les artistes doivent faire preuve de leur maîtrise et alors toutes marques d'imprévu jouent en leur défaveur. Puis avec l'art moderne on l'a accepté, on l'a laissé faire, on l'a mis sous protocole, ou alors on l'a saisi comme élément influant et créateur, dans un processus alliant contrôle et lâcher-prise. Dans ce mémoire justement je me suis posée la question de la légitimité de l'accident en art. Orientant mes recherches sur le médium qu'est la gravure, je me suis demandée s'il y avait une stratégie de l'accident. Le but étant d'affirmer quelle stratégie me paraissait la plus légitime. Pourquoi la gravure pour répondre à ces question ? Parce qu'elle est cette technique artistique qui promet de créer des œuvres originales tout en étant reproductible : ce n'est plus l'œuvre autographe qui détient à elle seule l'aura de l'originale, ce sont toutes ses impressions qui détiennent chacune une part de vérité, une part de sensibilité. Parce qu'elle s'est renouvelée, passant d'une technique de copie et de diffusion d'œuvres d'art à un véritable art singulier. Parce qu'elle est une trace, une empreinte qui parle de l'aventure qu'est la création artistique, parce qu'elle repousse l'artiste dans ses retranchements, parce qu'elle est exigeante mais pourtant si sensible. Parce qu'elle est accessible et libre. Mais avant tout parce qu'elle est un art que je pratique et que j'affectionne, parce qu'elle me permet de figer mes dessins, mes pensées, mes doutes, mes essais, parce qu'elle remet en question mes idées, ce que je croyais pour acquis et me pousse à dépasser mes convictions.

¹ De Loisy, Jean, « Par hasard », *L'art est la matière*, France Culture, 20.10.19.

Avec l'apparition de la photographie, nouvelle technique de reproduction très fidèle et instantanée, la gravure est tombée dans l'oubli et a bien failli disparaître. Début 20^e siècle, pour remettre au goût du jour ce médium, des peintres vont développer la gravure originale dans l'optique d'établir un art bon marché, accessible à la classe moyenne grandissante. La gravure connaît alors un développement technique et quantitatif basé sur les notions de tirages en série et de qualité égale pour tous les exemplaires. Pour cela, les ateliers d'impression lithographique gérés par des éditeurs et marchands d'art, se sont multipliés. L'accident, dans le processus de création, y est perçu comme une erreur, il n'est clairement pas essentiel à l'évaluation esthétique de l'œuvre. Il est tous ces petits défauts d'encre, de papier, de tâches qui semblent anéantir toute précision. La stratégie est donc de l'éliminer et de contrôler strictement les procédés de fabrication des estampes, réalisées par les imprimeurs qui sont de véritables techniciens se chargeant de graver et d'imprimer les dessins réalisés par les artistes. On voit vite la limite de cette perspective en ce qu'elle remet en cause l'idée d'authenticité de l'œuvre et la question de la légitimité de l'artiste, de son implication et de sa maîtrise. Moins impliqué dans l'acte de réalisation, il est maître de l'idée et non du faire. Ainsi il s'éloigne de tout risque d'accident, dans un système où un tiers a la responsabilité de concevoir une épreuve finale conforme aux attentes de l'artiste. L'idée de création étant remise en question, il était légitime de se demander en quoi consistait la création d'un artiste ? Son idée ou son exécution ? J'en suis venue à poser l'hypothèse suivante selon laquelle l'accident pourrait finalement être la preuve de l'engagement de l'artiste. L'accident ne serait-il pas une preuve d'originalité, recherché et convoqué ? Pour répondre à cette question je me suis appuyée sur l'utilisation qu'en faisait les artistes de l'art moderne à travers une volonté de désacralisation de l'art. L'accident y est une variable, plutôt vue du côté du hasard, la

stratégie visant à éliminer tout ce qui n'est pas de l'accident. Le hasard est ici un paramètre du processus de création, planifié en amont, intégré à l'œuvre et revendiqué par l'artiste : c'est le hasard méthodique. L'accident est convoqué, conscient et recherché : il faut faire en sorte qu'il arrive. Alors l'artiste se détache de son œuvre, l'accident, lui, est le réel créateur, il est ce qui traduit la sensibilité de l'œuvre et qui établit des variables dans chaque copie. Apparaît alors une réelle esthétique de l'accident, qui semble être toujours signifiant. Mais une fois encore on aperçoit la limite : si l'accident est réduit à une esthétique, ne serait-ce pas réduire son pouvoir créateur ? Et puis, plus important encore, la question n'est pas de savoir si l'accident peut être rationalisé et expliqué en y intégrant le volontaire, mais de savoir comment justement il peut redéfinir l'idée de création. L'accident est un moment soudain, et c'est dans cet instant qu'il faut chercher l'unicité. Et, l'accident voulu et contrôlé perd sa légitimité, puisqu'il perd son essence même de variable incontrôlable.

Alors, y a-t-il une stratégie de l'accident en gravure ? Selon moi, il s'agit plus d'une méthode d'intégration de l'imprévu que d'une stratégie, cette dernière allant à l'encontre de l'essence même de l'accident. Il convient d'abord de réintégrer le geste au sein de la technique, la main étant l'outil principal, l'outil-matériau étant son prolongement. L'accident est ce qui est à l'extrême opposé de l'automatisme et du mécanisme : dans le processus de création, il est quasi inévitable. Il est à penser comme tout ce qui dans l'outil ou le matériau échappe à notre maîtrise le temps d'un instant. Il parle des velléités des outils dans un événement involontaire qu'il convient de transformer en intentions conscientes. En fait, la méthode qui est à mon sens légitime tient en trois termes : *l'indétermination*, les *intentions* et *l'ininterprétable*. *L'indétermination* est la part du processus de création que nous ne pouvons pas prévoir, c'est le « temps de l'événement ». « De même que toute figure se détache sur un fond, l'événement est une forme qui se

de l'accident en gravure

détache sur le fond du temps² ». L'accident est l'événement qui modifie la forme, il est inscrit dans le temps et redéfinit le réel, et le réel est la forme. Alors, les *intentions* sont à tirer de cet imprévu, et c'est là que se trouve la puissance créatrice. L'accident bouscule l'artiste et ses intentions premières, il active son imagination qui, remobilisée par son expérience et sa maîtrise permet à l'œuvre d'éclorre. C'est l'avènement de l'œuvre profonde, tant espérée qu'inattendue. Et enfin *l'ininterprétable* est évidemment ce qui qualifie l'accident. Il n'est nul besoin de l'expliquer, l'accident se passe de discours, il est légitime simplement parce qu'il arrive inopinément. Intégré dans l'œuvre ou au contraire rejeté, c'est le choix de l'artiste, sa prise de position qui fait la force de l'œuvre.

² Miller, Jacques-Alain, « Le temps de l'événement », *La Cause Du Désir*, vol.100, n°3, 2018, pp.23-33.

ANNEXES

entretiens et table des illustrations

Entretien avec la graphiste et illustratrice Julie Moniak.

Bonjour Julie ,

Tout d'abord, pouvez-vous vous présenter rapidement, votre parcours, votre métier ?

J'ai commencé par passer un Bac Littéraire avec option et spécialité Art. Ensuite j'ai décidé de partir à Saint Luc à Tournai où j'ai obtenu ma licence en Graphisme et Illustration. Je suis revenue en France, j'ai travaillé un an au palais des Beaux-Arts de Lille. Puis, j'ai repris les études pour faire une année de communication visuelle à la MJM-Lille. À la fin de cette année, j'ai rencontré quelqu'un pour qui j'ai travaillé en tant que graphiste, j'ai ainsi décidé de créer mon auto entreprise en graphisme et illustration.

Quelle technique de gravure pratiquez-vous ? Pourquoi cette technique en particulier ?

Je pratique la linogravure sur gomme et sur linoléum puis j'imprime à la main. J'imprime à la main, car je n'ai pas de presse. Mais le résultat me convient, les impressions sont toutes uniques avec des irrégularités, ce qui donne plus de sensibilité à chacun des tirages. Si ma plaque n'est pas suffisamment encrée ou au contraire trop encrée je peux considérer que c'est un « raté ». J'utilise cette technique, car j'apprécie avant tout d'expérimenter à volonté. Les résultats peuvent être différents en fonction du support ou de l'encre utilisé.

Quels sont les graveurs qui vous inspirent ? Certains ont-ils été des révélations pour vous ?

La toute première personne qui m'a inspirée a été ma professeure de gravure à Saint Luc. C'est ici que j'ai découvert cette technique et c'est à ce moment-là que j'ai eu une révélation. Ensuite j'ai repris la gravure

trois ans après être partie de Saint-Luc, quand j'ai découvert [sur les réseaux sociaux] que plusieurs artistes pratiquaient cette technique. Je m'inspire exclusivement des artistes contemporains sauf pour les gravures japonaises. J'apprécie le travail de Fabienne Muller et Esther (studio Tokek).

Comment envisagez-vous cette technique ancestrale dans une époque contemporaine où la création numérique domine ? Finalement cette technique d'impression manuelle n'apporterait-elle pas plus de sensibilité à l'épreuve imprimée ?

Je trouve que cette technique a sa place dans notre époque, tout d'abord parce que les œuvres qui sont tirées sont toutes uniques ce qui n'est pas forcément le cas d'une impression numérique en série. Et puis, il y a tout le travail en amont qui est intéressant. Celui de graver. Quand on dessine sur papier ou sur ordinateur, on peut souvent revenir en arrière quand on se trompe. Mais avec la gravure si on rate, il est trop tard pour rattraper ce qui a été gravé. Pour moi, c'est le risque de cette technique qui lui donne son importance et son authenticité. De plus, la plaque que l'on grave peut être abîmée, déformée, même détruite avec le temps. On a donc forcément une limite avec l'impression en linogravure, ce qui n'est pas le cas avec l'impression numérique. L'impression manuelle est risquée et c'est ce « risque » qui permet à cette technique d'être unique. Même avec une seule et même plaque, on peut avoir des résultats différents selon la pression, l'encre ou même le papier utilisé.

La gravure est, en soi, une technique de reproduction. La matrice, une fois gravée, permet d'imprimer un nombre conséquent d'estampes représentant la même image. Certains penseraient que s'il y a plusieurs estampes identiques, il n'y a par conséquent pas d'original. Quel est votre avis sur le sujet ?

Je pense qu'avec la technique de la linogravure il ne peut pas y avoir d'impression exactement identique. Il y aura peut-être une poussière, un peu moins d'encre à certains endroits, des débordements ou même des taches ce qui rend chaque tirage unique.

Pour moi chaque estampe est une œuvre originale au sein d'une série. Ce qui fait qu'elle est originale c'est le fait que l'on ait à chaque fois reproduit le procédé d'impression à la main. L'encre que l'on a déposée ou même le papier ou le calage de celle-ci peut être différent. De plus l'Homme n'est pas une machine, nos gestes se ressemblent, mais ne sont pas les mêmes. C'est tout le procédé mis en place avant l'impression d'une estampe qui rend celle-ci unique.

Comme dans tout travail manuel, les aléas, les petits accidents voire les erreurs peuvent survenir. Comment réagissez-vous face à ces incidents ? Selon vous, « détruisent-ils » votre œuvre ou au contraire participent-ils à lui donner une certaine touche d'originalité au sein de la série ?

Cela dépend des aléas. Je suis quelqu'un qui aime que l'impression soit fidèle à la plaque que j'ai gravée mais je me laisse surprendre. Si c'est un surplus d'encre sur l'illustration ou pas assez d'encre cela me dérange, je mets donc de côté ce tirage. En revanche si l'aplat n'est pas « parfait » avec des irrégularités, cela rend unique l'illustration. L'accident participe donc à apporter de l'originalité et une authenticité à l'illustration finale.

Quand on commence à graver une plaque, on a généralement une idée bien précise du résultat que nous souhaitons avoir. Pourtant, vous est-il déjà arrivé de changer vos intentions en cours de route, lorsque justement un accident est arrivé ? Ne vous êtes-vous jamais dit que finalement cette petite erreur était plutôt intéressante et qu'il serait

bien venu de créer avec elle l'œuvre finale ?

Cela m'arrive, même si je préfère finaliser le croquis avant de commencer à graver. Les erreurs font partie de la gravure, j'ai donc souvent réfléchi à rattraper mon erreur. Parfois le rendu me convient et parfois c'est une catastrophe. Cela fait partie du processus de création. Je me prépare à une possible erreur quand je commence à graver, ça m'évite de rester bloquée sur l'illustration préparée en amont.

Alors, pensez-vous que votre travail ait pour but d'atteindre une sorte de perfection technique et esthétique où tout est précisément maîtrisé, ou justement acceptez-vous de ne pas tout contrôler, et que parfois le médium prenne son indépendance en quelque sorte ?

Je n'ai pour but d'atteindre la perfection esthétique, car pour moi elle n'existe pas. L'art est subjectif il est donc impossible d'atteindre la perfection. Tout dépend de la personne qui saura apprécier ou non notre travail. C'est justement parce que l'on peut être surpris par chaque tirage que j'aime la linogravure. Se laisser surprendre par le résultat est ce qui est pour moi le plus satisfaisant. J'en apprends chaque jour sur cette technique.

Vous êtes graphiste et illustratrice. La linogravure n'est pas le seul médium que vous utilisez, il me semble que vous travaillez aussi sur tablette graphique et que vous pratiquez l'aquarelle. Alors, quelle place la gravure a-t-elle pour vous au sein de ses techniques ?

Je suis passionnée par la création d'images et d'illustrations, quelle que soit la technique. Mais celle qui m'apporte le plus de satisfaction est la linogravure, car j'aime travailler la matière, le fait de graver sur un support, de pouvoir réutiliser l'illustration tout en changeant les couleurs, l'encre et le support d'impression (tissus, carton, bois, papier), afin de créer des ambiances différentes avec une seule et même illustration. Je peux

expérimenter à volonté grâce à cette technique. C'est réellement ce qui me plaît car c'est une technique que je continue de découvrir.

Enfin, pourriez-vous imaginer quel serait le futur de la gravure ?

Je pense que la gravure continuera de perdurer et j'espère aussi qu'elle sera plus connue voire reconnue aux yeux du public. C'est une bonne technique d'impression qui permet, chez soi, de reproduire des illustrations avec peu de matériel. Nous sommes dans une société où l'on manque de temps et où tout nous est pratiquement donné rapidement, mais en même temps le fait maison ou fait main est de plus en plus mis en avant. Je pense donc qu'elle continuera de percer avec les années. Le matériel sera peut-être plus abordable afin d'encourager les jeunes artistes à utiliser cette technique. Aussi il y a de plus en plus d'articles sur internet qui explique le processus de création de la gravure, il y a quelques années ce n'était pas encore le cas. Je suis donc plutôt optimiste en ce qui concerne cette technique. Cependant, c'est une technique assez minutieuse et méticuleuse ce qui ne convient pas à l'impression rapide en série.

Merci infiniment Julie de m'avoir accordé un peu de votre temps, et de m'avoir parlé de votre travail et de vos idées sur la gravure contemporaine.

Bonne continuation !

Entretien avec l'artiste autodidacte Anne-Marie du Boucher.

Bonjour Anne-Marie ,

Tout d'abord, pouvez-vous vous présenter rapidement votre parcours et comment votre chemin a croisé celui de la gravure ?

Je travaille depuis plus de deux ans en tant que médiatrice culturelle au musée Girodet de Montargis, après avoir fait des études de lettres (CPGE) d'histoire de l'art (master recherche avec un mémoire sur un peintre espagnol de la seconde moitié du 19e siècle) et de gestion/valorisation des collections (master professionnel).

Au cours de mes études, j'ai naturellement découvert plusieurs techniques de reproduction des œuvres d'art, dont la gravure et ses nombreuses variations. Cette découverte était théorique bien-sûr, et malgré une pratique artistique assez variée (aquarelle, huile, acrylique, broderie, etc.) ce n'est qu'à la fin de mes études que je me suis penchée sur la pratique de la gravure en soi.

Quelle technique de gravure pratiquez-vous ? Pourquoi cette technique en particulier ?

Je pratique la linogravure depuis plus de deux ans (sur linoléum et sur vinyle).

J'étais tellement fascinée par l'art de la xylographie et les estampes de l'Ukiyo-e que j'ai voulu m'essayer à cette technique : en faisant mes recherches de matériel, je me suis rendu compte qu'il serait sans doute plus simple (et moins coûteux!) de commencer par une méthode plus « douce » et simple : j'ai donc opté pour la linogravure. Ce qui ne devait être qu'une étape intermédiaire avant de passer à la xylographie est devenue une fin en soi.

Quels sont les graveurs qui vous inspirent ? Certains ont-ils été des révélations pour vous ?

Je me souviens que les gravures de Félix Vallotton me plaisaient beaucoup pendant mes études et plus largement la production des peintres Nabis qui, sans être nécessairement des graveurs, appliquent certains des principes esthétiques de la gravure dans leurs œuvres peintes (le cloisonnisme notamment). Les œuvres de certains illustrateurs graveurs comme Aubrey Beardsley sont également très inspirantes, sans oublier les pointe-sèches de Paul-César Helleu sur lequel j'ai eu la chance de travailler pendant un stage au musée Bonnat-Helleu et pour lequel j'ai développé une grande admiration. Il y a aussi les artistes japonais des 18e et 19e siècles que j'ai découverts un peu plus tard et qui ont été une véritable révélation comme je l'ai précisé dans la réponse précédente : l'élément déclencheur qui m'a décidé à me mettre à la linogravure.

Le fait d'avoir mis un pied dans les réseaux sociaux depuis un an m'a permis de faire la rencontre de graveurs contemporains qui sont très inspirants. Je pense notamment à *LucieSpartacusStudio*, dont les goûts sont manifestement très similaires aux miens et qui arrive avec beaucoup de subtilité à concilier des motifs classiques de l'histoire de l'art et une approche personnelle et actuelle.

Comment envisagez-vous cette technique ancestrale dans une époque contemporaine où la création numérique domine ? Finalement cette technique d'impression manuelle n'apporterait-elle pas plus de sensibilité à l'épreuve imprimée ?

Je n'ai jamais éprouvé une grande curiosité pour le numérique : j'aime beaucoup le travail de certains artistes du digital, mais je n'ai jamais senti la nécessité de m'y essayer, je ne saurais pas quoi faire avec !

Nous vivons dans une époque où le « fait-main » a le vent en poupe,

précisément en réaction au tout numérique. Cet effet de mode ne peut que favoriser les techniques d'impression manuelles telles que la gravure. Il me semble qu'un néophyte peut plus facilement être impressionné ou interpellé par une gravure qu'une illustration numérique : je crois qu'il éprouve une plus grande curiosité au moment de comprendre le fonctionnement d'une gravure quelle qu'elle soit (avec la variété de méthodes que ça implique) plutôt que celui d'une illustration numérique, invariablement basée sur un système de filtres.

Je ne sais pas si la sensibilité que peut procurer une gravure est propre à la technique d'impression manuelle : certains artistes numériques arrivent à créer des images d'une grande sensibilité (surtout quand le numérique imite le fait-main, paradoxalement !).

L'impression manuelle apporte surtout un aspect plus imparfait et, quelque part, plus authentique... Peut-être.

La gravure est, en soi, une technique de reproduction. La matrice une fois gravée permet d'imprimer un nombre conséquent d'estampes représentant la même image. Certains penseraient que s'il y a plusieurs estampes identiques, il n'y a par conséquent pas d'original. Quel est votre avis sur le sujet ?

Mon expérience m'a prouvé jusqu'ici que, quand bien même je le voudrais, je serais incapable de faire deux impressions identiques ! Ceci étant dit, je pense que toutes les impressions tirées d'une matrice sont des originaux. Le cachet, la signature doivent permettre de l'attester. Au graveur de choisir d'en augmenter la valeur en limitant le nombre d'impressions pour une seule matrice.

Comme dans tout travail manuel, les aléas, les petits accidents voire les erreurs peuvent survenir. Comment réagissez-vous face à ces

incidents ? Selon vous, « détruisent-ils » votre œuvre ou au contraire participent-ils à lui donner une certaine touche d'originalité au sein de la série ?

Cela dépend de la nature de l'erreur : un coup de gouge accidentel à un endroit peut défigurer le travail réalisé et me contraindre à graver à nouveau tout mon motif sur une nouvelle plaque. Si c'est une erreur de juxtaposition de plaques (dans le cas d'une gravure polychrome), mais que le résultat s'avère intéressant avec ses décalages, l'erreur initiale donne sans aucun doute une touche d'originalité au sein de la série.

Je suis de nature perfectionniste : si je commets des erreurs, je préfère reprendre le travail ! Si mes gravures doivent montrer quelques accidents, je préfère qu'ils soient volontaires et contrôlés !

Quand on commence à graver une plaque, on a généralement une idée bien précise du résultat que nous souhaitons avoir. Pourtant, vous est-il déjà arrivé de changer vos intentions en cours de route, lorsque justement un accident est arrivé ? Ne vous êtes-vous jamais dit que finalement cette petite erreur était plutôt intéressante et qu'il serait bien venu de créer avec elle l'œuvre finale ?

Je pars généralement avec une idée tellement précise en tête qu'il m'est impossible d'en dévier ! Je pense que cette rigidité n'est pas sans rapport avec le fait que je ne contrôle jamais mon travail de gravure en cours de route : je ne procède à l'impression qu'après avoir fini de graver. Autrement dit, je ne fais jamais d'impression en cours de route pour vérifier ou contrôler l'allure de la gravure en cours. Cette façon de faire rend les changements impromptus plus difficiles.

Je pense néanmoins à une de mes dernières gravures, *Gloria Swanson dans le rôle de Norma Desmond* : la première que je faisais sur fond noir. L'habitude de tout éviter m'a fait commettre une bêtise et j'ai commencé

à graver dans le noir autour de la boucle d'oreille sous ses boucles de cheveux. Après avoir paniqué quelques secondes, j'ai pensé que le retrait de matière à cet endroit donnerait plus de brillance à la boucle et au visage: j'ai accentué les traits de lumière à cet endroit et elle est restée comme ça. Ce doit être le seul accident fructueux de mon travail jusqu'à présent !

Alors, pensez-vous que votre travail ait pour but d'atteindre la perfection technique et esthétique, ou justement acceptez-vous de ne pas tout contrôler, et que parfois le médium prenne son indépendance en quelque sorte ?

C'est une question de phase dans le travail ! Je n'admets pas les erreurs au moment de la gravure, mais le médium peut reprendre son indépendance pendant l'impression : une fois de plus parce que, d'une certaine manière, je garde une forme de contrôle dessus : soit je préfère une impression imparfaite avec des blancs, soit une impression mate et couvrante, soit une impression sans décalage, soit avec un décalage exagéré ou encore contenu...

Ce serait présomptueux de dire que je recherche la perfection technique et esthétique dans mon travail, mais quitte à choisir entre les deux propositions que vous soumettez, c'est bien celle-ci qui l'emporte. Une fois de plus : pas de problème avec les accidents du moment qu'on peut en faire des accidents volontaires !

La linogravure n'est pas le seul médium que vous utilisez, il me semble que vous pratiquez l'aquarelle et que vous réalisez des toiles. Alors, quelle place la gravure a-t-elle pour vous au sein de ses techniques ?

La gravure est devenue, depuis que je la pratique, mon médium préféré : la marge de progression est infinie et je suis toujours surprise de la variété des effets que l'on peut obtenir, même si, à ce jour, ma production

est très uniforme et privilégie une seule façon de faire. J'aime énormément l'idée de travailler sur une matrice d'où pourront sortir plusieurs exemplaires sans exclure de potentielles variations. C'est une technique propre à l'expérimentation et les différentes phases nécessaires à chaque création rend le procédé plus captivant que l'huile ou l'aquarelle.

Ceci étant dit, j'aime aussi mêler les médiums et il n'est pas rare que mes linogravures reçoivent quelques rehauts d'aquarelle ou de gouache !

Enfin, pourriez-vous imaginer qu'elle serait le futur de la gravure ?

Une question que je ne me suis jamais posée ! En commençant la gravure, il me semblait que c'était une technique assez confidentielle et peu connue du grand public amateur de loisirs créatifs (ne serait-ce que pour se fournir les éléments nécessaires, introuvables en dehors des grandes firmes d'art spécialisées). En découvrant toute une communauté de graveurs sur les réseaux sociaux, je me suis rendue compte que j'avais tort et que c'était une pratique assez répandue et appréciée ! Je ne me fais pas de souci sur l'avenir de la gravure : je parle ici davantage du point de vue de la pratique personnelle que du goût du public. Il me semble que beaucoup de personnes ont plaisir à se mettre à la gravure, ce qui semble assurer son avenir, mais j'ignore quel peut être le futur de la gravure comme production artistique sur le marché...

Merci infiniment Anne-Marie de m'avoir accordé un peu de votre temps, et de m'avoir parlé de votre travail et de vos idées sur la gravure contemporaine.

Bonne continuation !

Entretien avec l'artiste designer Apolline Pliez.

Bonjour Apolline ,

Tout d'abord, peux-tu présenter rapidement ton parcours, ton métier ?

J'ai réalisé une mise à niveau en Arts appliqués et un BTS en design d'espace. Après une année de stage en scénographie événementielle, je me suis orientée en diplôme supérieur en Arts appliqués (DSAA) en design de mode et textile. Je pratique essentiellement la mise en scène pour l'image et parfois pour l'espace.

Quel médium de création favorises-tu pour tes projets ? Pourquoi cette technique en particulier ?

J'utilise beaucoup la photographie numérique car elle me permet de cadrer sur des sujets particuliers, dépasser les limites de ma propre vue, voire de faire des découvertes à travers des expérimentations. Je peux jouer avec l'optique de mon appareil, la netteté, la lumière, le temps d'ouverture, etc., et j'aime rajouter des éléments qui forment de nouveaux prismes : verre, eau, tissu. Je suis curieuse de la photographie argentique car elle me permettrait certainement davantage de surprises. J'aime apporter de la matière à l'intérieur de mes images, mais aussi par-dessus en appliquant des vernis par exemple ou un filtre. J'ai aussi un attrait pour le papier en tant que médium, pour sa façon d'accrocher la lumière, ses potentielles transparences, l'aspect organique de ses fibres, etc. C'est intéressant de croiser différents types de papiers à des images imprimées, projetées, ça apporte quelque chose de tactile ou visuel à l'image.

Quels sont les artistes, designer, créatifs qui t'inspirent ? Certains ont-ils été des révélations pour toi ?

J'aime beaucoup les œuvres de Ren Hang pour la force des

compositions, simplement avec la nature et les corps comme palette et son usage d'un appareil photo très basique. C'est une sorte de révélation dans le sens où sa pratique me rassure sur la capacité à trouver matière à s'émerveiller très facilement dans notre environnement, sans un matériel très performant. J'aime beaucoup la photographe Maisie Cousins également, car il y a un côté « vivant » dans ses photographies.

J'ai vu pendant plusieurs années comment tu travaillais tes projets, et le croquis, le « carnet de bord » semblent pour toi très importants. Peux-tu expliquer en quoi ils sont pour toi un support essentiel à ton imagination et aussi à la conception de tes projets ? Est-ce que c'est un moyen de formaliser ta pensée, de figer en quelques sortes tes intentions ? Ou au contraire c'est une manière libre de t'exprimer où tu laisses jouer les imprévus, les petites erreurs, les accidents de parcours ?

Dans les carnets de bord j'ai plutôt tendance à esquisser, car je n'ai pas la patience de construire parfaitement mon idée. Certainement parce que j'ai horreur de dessiner des plans et que j'aime procéder au maximum avec ce que j'ai à portée de main.

Lorsqu'il s'agit d'un projet davantage lié au design qu'à la photographie, je dois souvent m'adresser à des usagers en particulier. Dans ce cas, j'envisage le carnet de bord comme un outil où archiver des observations sur lesquelles me baser. J'ai de plus en plus peur de contraindre les gens avec mes propres interprétations. Alors que ce soit pour l'image, et surtout pour le design, je passe de plus en plus vite à l'expérience de la matière ou des pistes de projets, pour ne pas rester enfermée dans des attentes peut-être irréalistes. Pour résumer, je dessine pour esquisser, imager et ensuite je me laisse aller !

Les croquis que tu réalises dans ces carnets sont très libres et expressifs. Tu utilises plein de médiums différents pour les réaliser. Alors, quand tu passes à la réalisation de l'objet scénique final, essayes-tu de rester au maximum fidèle à tes croquis, ou laisses-tu parler le matériau ? En soi, est-ce que le matériau te dicte parfois la forme à suivre ?

Parfois je me dis que si je n'ai pas telle matière, tel objet à portée de main, c'est qu'ils sont peut-être hors-sujets ou remplaçables. Je n'essaye pas spécialement de rester fidèle à mon dessin, parfois mes expérimentations avec la matière sont plus justes, dépassent ce que j'imaginai ! En esquissant, je pense davantage au sujet, à la composition, ensuite le matériau influence le résultat. Je me laisse le temps de faire des essais pour « tomber » sur le matériau le plus pertinent.

En pensant l'accident comme tout ce qui dans la technique, l'outil et le matériau échappe à la maîtrise du créateur, comment l'envisages-tu dans tes créations ? Est-ce que les accidents « détruisent » la forme ou justement ils sont une sorte de tremplin pour l'améliorer ? En fait, quelle place laisses-tu à l'imprévu dans tes créations ? Par exemple dans ton travail photographique, tu mélanges plusieurs médiums. Il y a la photo d'abord évidemment, puis par-dessus il semble y avoir une autre couche, un autre espace pour un autre médium. La forme réalisée par-dessus semble « grignoter », si je puis dire, l'image. Laisses-tu jouer l'aléatoire dans cette forme ou justement est-elle contrôlée ?

J'aime beaucoup l'accident en photographie, car il invite à de nouveaux points de vue, soulève des questions, donne des pistes. Même avec la matière, il donne d'autres sens, d'autres impressions. En photographie l'accident parle du photographe aussi : il peut être causé par ses mouvements, sa maladresse, ou être provoqué par un tiers dans son environnement. Il parle de ce qui se passe hors de l'appareil qui est

mécanique, il parle d'humanité, du sauvage parfois, alors au contraire, je suis heureuse de vivre certains accidents avec mon appareil ou la matière que je manipule.

J'ai tendance à travailler des effets visuels pour mes photos, le résultat dépend beaucoup de la matière choisie. Je me laisse le temps d'expérimenter plusieurs matières et je me lance dans la composition une fois que je trouve le matériau ou l'outil qui donne l'effet espéré. Ensuite, c'est effectivement la matière qui s'exprime. La seule véritable maîtrise que j'ai vis-à-vis de cette matière c'est que je l'ai choisie pour ses propriétés particulières, ensuite c'est elle qui a son mot à dire aussi !

Enfin, finalement penses-tu que ton travail ait pour but d'atteindre la perfection technique et esthétique, ou justement acceptes-tu de ne pas tout contrôler, et que parfois le médium prenne son indépendance en quelque sorte ?

Je ne suis pas une experte en photographie et ce n'est pas vraiment la perfection technique que je cherche. Je tiens autant au moment d'expérimentation et de contemplation de la matière ou de mon sujet que l'image que j'en tire. Ce que j'aime, au-delà du résultat, c'est ce moment « vivant » où la matière ou mon sujet prend son indépendance, bien qu'il elle soit finalement figée sur mon image.

Merci infiniment Apolline pour cette discussion très intéressante sur l'art, le design, l'accident et le processus de création.

À très vite !

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 17 Vallotton, Félix, *La Paresse*, Xylogravure, 177 x 223 mm, Cabinet d'arts graphiques des musées d'Art et d'Histoire, Genève, 1896.
&
Vallotton, Félix, *L'Émotion*, Xylogravure, 180 x 225 mm, Fondation Félix Vallotton, Lausanne, 1898.
- 35 Picasso, Pablo, *Buste de femme au chapeau*, Linogravure, 63,5 x 52,5 cm, 1962.
- 41 Bacon, Francis, *Selfportrait*, Huile sur toile, 35,5 x 30,5, Centre Georges Pompidou, Paris, 1971.
- 55 Daumier, Honoré, *Les gens de justice*, Lithographie, Bibliothèque nationale, Paris, 1848.
- 61 Dubuffet, Jean, *Chars et chevaux célestes*, Lithographie, 38,5 x 52,6 cm, Galerie Lelong, Paris, 1953.
- 64 Picasso, Pablo, *Songe et mensonge de Franco*, Eau-forte et aquatinte sur papier vélin beige, 59 x 40 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1937.
- 69 Hayter, Stanley William, *Cinq personnages*, Eau-forte, burin et pose simultanée des couleurs, 51,1 x 58,9 cm, The Metropolitan Musuem of Art, New-York, 1946.
- 78 Braque, Georges, *Planches de la Théogonie d'Hésiode – Suite Vollard*, Eau-forte sur papier, Musée d'art moderne – Fondation Maurice Jardot, Belfort, 1932.
- 89 Soulages, Pierre, *Peinture 324 x 362 cm*, 1985, Polyptyque C, Huile sur toile, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

INDEX

Albera, François
16

Aristote
31

Bacon, Francis
28, 37-39, 85

Benjamin, Walter
24

Bonnard, Pierre
27

Boutinet, Jean-Pierre
74, 75

Bracquemond, Félix
29

Braque, Georges
27, 28, 77

Cage, John
47, 48

Chagall, Marc
27, 33

Conche, Marcel
25, 39, 40

Daumier, Honoré
53

Dubuffet, Jean
59, 85

Duchamp, Marcel
43, 47

Dufour, Camille
28, 92

Dürer, Albrecht
15

Ehrenzweig, Anton
25, 68, 82, 84, 85

Ernst, Max
47

Focillon, Henri
25, 53, 66, 72, 74, 76, 79

Freud, Sigmund
47

Hayter, Stanley William
27, 62, 63, 65-67

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
56

Kant, Emmanuel
54, 56

Klein, Robert
43

Le Blon, Jean Christoph
65

Lyotard, Jean-François
79, 91

Maeght, Aimé
27, 30, 32, 33

Maeght, Yoyo
33

Matisse, Henri
27, 33

Miró, Joan
33, 34

Moniak, Julie
87

Morellet, François
51-53, 56

Mourlot, Fernand
27, 30

Picasso, Pablo
28, 34, 63, 67

Pline L'ancien
44

Protogène
44

Salamon, Lorenza
36

Senefelder, Aloys
15

Soulages, Pierre
86

Strindberg, August
44, 45, 48

Titus-Carmel, Gérard
28, 57, 91

Troche, Sarah
24, 46-48, 50, 51, 57, 58, 60, 67

Vallotton, Félix
16, 18

Vollard, Ambroise
27, 30, 77

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Adhémar, Jean, *La gravure originale au 20^e siècle*, Paris, Editions Aimery Somogy, 1979.

Bacon, Francis, *Entretiens, avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1996.

Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

Boutinet, Jean-Pierre, « 10. L'injonction à la créativité et ses limites », *Anthropologie du projet*, sous la direction de Boutinet Jean-Pierre, Presses Universitaires de France, 2012, pp.341-359.

Coblence, Françoise, et Enaudeau, Michel (sous la dir.), *Lyotard et les arts*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2014.

Conche, Marcel, *L'aléatoire*, Paris, Presse Universitaire de France, 1999.

D'Arcy Hughues, Ann, et Vernon-Morris, Hebe, *Le grand livre de la gravure: techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramyd, 2009.

Demmin, Auguste, *Encyclopédie des beaux-arts plastiques*, Tome 3, Chapitre 6, « L'art de la gravure », Paris, Furne Jouvett et Cie éditeurs, 1874.

Dufourmantelle, Anne, *Éloge du risque*, Paris, Rivages, 2014.

Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1967.

Focillon, Henri, *Maitres de l'estampe*, Paris, Flammarion, Images et Idées, 1969.

Focillon, Henri, *Vie des formes*, (suivi de) *Éloge de la main*, (1943), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Le Breton, David, *Passions du risque*, Paris, Editions Métailié, 2000.

Maeght, Yoyo, *La saga Maeght*, Paris, Point, 2014.

Morris, William, *L'art et l'artisanat*, Rivages, 2011.

Poletti, Katia, et Toussaint, Jean-Philippe, *Félix Vallotton_ intimité(s)*, Paris, Editions Martin de Halleux, 2019.

Salamon, Lorenza, *Comment regarder la gravure ?*, Paris, Hazan, 2017.

Solvit, Marie-Janine, *La gravure contemporaine*, Paris, Le Temps Apprivoisé, 1995.

Strindberg, August, *Écrits sur l'art*, Paris, Editions Macula, 2017.

Titus-Carmel, Gérard, *La leçon du miroir. Imprécis de l'estampe*, Paris, L'échoppe, 1992.

Troche, Sarah, *Le hasard comme méthode*, Rennes, AEsthetica, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

Verdure, Marc (sous la dir.), *Picasso graveur. La caisse à remords*, Milan, Silvana Editoriale, 2019.

Picasso illustrateur, catalogue d'exposition, Tourcoing, Muba, Editions Snoeck, 2019.

Articles et revues

Artension. La gravure aujourd'hui, n°158, novembre-décembre 2019.

Télérama. Picasso, hors-série, septembre 2014.

« Le désir du peintre », *L'en-je lacanien*, vol.15, n°2, 2010, pp.185-208.

« Maxime Préaud et la Réserve des Estampes », *Revue de la BNF*, vol.32, n°2, 2009, pp.55-65.

Albera, François, « Félix Vallotton, cinématique de la gravure », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], mis en ligne le 01.12.2013.

Bécharde-Léauté, Anne, et Tuot, Laurence, « Stanley William Hayter : Les nouveaux gestes de la gravure », *Interfaces* [En ligne], 39 | 2018, mis en ligne le 06.09.2018.

Corbel, Laurence, « Les œuvres au risque de la contrainte », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol.9, n° 1, 2012.

Fraenkel, Béatrice, « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés & Représentations*, vol.25, n°1, 2008, pp.13-23.

Gondard, Claude, « Histoire de la gravure occidentale : les origines », *Bulletin de la Sabix* [En ligne], mis en ligne le 30.12.2012.

Heinich, Nathalie, « La signature comme indicateur d'artification », *Sociétés & Représentations*, vol.25, n°1, 2008, pp.97-106.

Jaillet, Florence, « En attendant l'accident », *Agôn* [En ligne], Dossiers, n°2 : L'accident, 16.12.2009.

Klein, Robert, « L'éclipse de l'œuvre d'art », *Vie des arts*, n°47, 1967, pp.40-50.

Latour, Bruno, et Lowe, Adam, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités / Intermediality*, n°17, 2011, pp.173-191.

Laurent, Éric, « L'interprétation événement », *La Cause Du Désir*, vol.100, n°3, 2018, pp.65-73.

Margairaz, Dominique, et Myriam Tsikounas, « Présentation », *Sociétés & Représentations*, vol.25, n°1, 2008, pp.7-12.

Le Mens, Magali, « Puissance littéraire de la reproduction de l'œuvre d'art : technique et imaginaire », *Intermédialités / Intermediality*, n°17, 2011, pp.69-82.

Miller, Jacques-Alain, « Le temps de l'événement », *La Cause Du Désir*, vol.100, n°3, 2018, pp.23-33.

Müller, Lothar, « L'imprimé et le non-imprimé : théorie des médias et poétique du papier », *Intermédialités / Intermediality*, n°17, 2011, pp.19-29.

Ouellette, Fernand, « Compte rendu de [Braque : gravure et collages] », *Liberté*, vol.26, n°1, 1984, pp.59-65.

Paquet, Suzanne, « Introduction. Le multiple et le transmissible », *Intermédialités / Intermediality*, n°17, 2011, pp.9-17.

Rolland, Édouard, « Du hasard créatif chez August Strindberg », *Études Germaniques*, vol.272, n°4, 2013, pp.561-577.

Roy, Stéphane, « Imiter, reproduire, inventer : techniques de gravure et statut du graveur en France au 18e siècle », *Intermédialités / Intermediality*, n°17, 2011, pp.31-51.

Saussois, Jean-Michel, « C'est quoi la sérendipité ? Danièle Bourcier et Pek van Andel *Le Courrier du Livre*, avril 2017, ISBN 978-2-7029-1806-7 », *Revue française de gestion*, vol.267, n°6, 2017, pp.149-152.

Timmermans, Benoît, « Logique de la forme dans l'esthétique de Hegel », *Revue internationale de philosophie*, vol.221, n°3, 2002, pp. 431-442.

Valevičius, Andrius, « Compte rendu de [Alban Urbanas, *La notion d'accident chez Aristote*, Collection Noësis, Bellarmin, Montréal, 1988.] », *Philosophiques*, vol.17, n°1, 1990, pp.159-160.

Viau, René, « Hayter : la gravure dans tous ses états », *Vie des arts*, vol.40, n°162, 1996, pp.70-71.

Podcasts

«Diffuser l'image, avant la photographie : art et techniques et de l'estampe, 15e-18e siècles». *Culturegnum*, France Culture, 13.03.19.

De Loisy, Jean, « Par hasard », *L'art est la matière*, France Culture, 20.10.19.

Laporte, Arnaud, « Arts Plastiques : les gravures méconnues de Matisse, Savary et son art du vide », *La dispute*, France Culture, 10.02.16.

Lavigne, Aude, « Edith Baudrand, graveuse lumineuse », *Les carnets de la création*, France Culture, 30.11.18.

Lavigne, Aude, « Pascale Hemery, artiste peintre et graveur », *Les carnets de la création*, France Culture, 11.10.16.

Ce mémoire de recherche est consacré à la gravure originale au 20^e siècle, lorsqu'elle marque sa transition d'un art de reproduction à un art d'invention. Qu'ils soient lithographes, xylographes, linograpeurs, graveurs en taille-douce, sont étudiés dans cet ouvrage les artistes ayant participé à la renaissance de la gravure. L'enjeu principal est de se questionner sur la valeur d'une estampe au sein d'une série. Pour l'aborder, il s'agit de remettre en perspective la technique même de cet art, dans la multiplicité de ses productions, et d'envisager le facteur aléatoire d'un processus manuel. Qu'est-ce que l'accident en gravure ? Comment les artistes l'ont-ils utilisé, et pourquoi ? Y a-t-il une méthode pour créer avec l'accident ? Une stratégie qui permettrait à l'œuvre d'être singulière, originale et authentique ? À travers toutes ces questions, l'accident sera analysé comme un élément de création, d'invention, de désacralisation de l'art et comme un élément de dépassement des intentions de l'artiste. La forme, la main, l'outil, le conscient, l'inconscient et la surprise seront des critères fondamentaux à l'élaboration d'une définition possible de l'accident en gravure.