

Pratique de la lithographie
et
démarche artistique

Tables de discussion menées à l'atelier de lithographie
de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles
année 2012/2013

Recueil de notes

à partir des tables de discussion menées
entre le 8 février 2013 et le 1er mars 2013
à l'atelier de lithographie de l'Académie royale
des Beaux-Arts de Bruxelles

avec la participation de:

Josée Leybaert, chef d'atelier

et ses étudiants

Adriana Genel

Angyvir Padilla

Diane Demanet

Emily Van Olden

Marie Mathieu

Nathalie Ndolo

Nian Zhang

Surya Ibrahim

ainsi que

Francisc Chiscop, ancien étudiant de l'atelier

Philippe Hunt, professeur de littérature contemporaine et philosophie

Raphaëlle Goffaux, ancienne étudiante de l'atelier et initiatrice du projet

Sommaire :

<i>Introduction au projet par Raphaëlle Goffaux</i>	<i>p.7</i>
<i>Sur la question de la recherche</i>	<i>p.9</i>
<i>Le rapport au temps dans la création et plus spécifiquement en lithographie</i>	<i>p.11</i>
<i>Sens et fonction(s) d'une pratique artistique</i>	<i>p.13</i>
<i>Dans l'après-coup du travail: sa diffusion</i>	<i>p.16</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>p.18</i>

Introduction au projet :

“Pratiquer la lithographie: qu’est-ce qui fait démarche artistique?”

Mon souhait d’animer des tables de discussion à l’atelier de lithographie est née de plusieurs constats, certains datant de l’époque où j’étais moi-même étudiante à l’Académie, d’autres m’étant apparus au fil de mes passages formels ou informels à l’Académie depuis la fin de mon cursus.

D’abord, il y a une pratique qui nous rassemble, la lithographie, une pratique qui, dès son origine, a un caractère collectif très marqué. Ce n’est que depuis que la technique d’impression lithographique est devenue médium artistique que l’on pense à se créer un atelier personnel où l’artiste travaille seul. Mais ici, dans le cadre d’une formation artistique, l’atelier est encore un lieu collectif d’apprentissage, d’échanges et de partages, surtout lorsqu’il est question de difficultés techniques. D’où mon envie de réunir les étudiants non pas autour de débats touchant la maîtrise technique mais plutôt autour de questions propres à la pratique d’un tel médium.

De plus, je sais combien il est difficile durant ses études de prendre le temps de la réflexion, tant le programme de l’atelier est chargé d’une foule de cours pratiques et théoriques qui demandent souvent production et résultat concret très rapidement.

Aussi, les étudiants inscrits dans l’option de litho ont la chance de ne pas être trop nombreux, ce qui permet qu’un réel échange ait lieu sur les pratiques de chacun toutes années d’études confondues.

L’objectif premier des tables de discussion était d’interroger ce qu’est une démarche artistique et ce qu’elle a de spécifique lorsqu’on pratique la lithographie.

Je profite aussi de cette introduction pour remercier Josée de m’avoir offert cette carte blanche passionnante dans son atelier et Philippe d’avoir participé aux discussions avec enthousiasme et de m’avoir aidée dans la difficile question de l’utilité de l’art!

Raphaëlle

Table de discussion #1:

Sur la question de la recherche

Nous n'avons pas la prétention d'être des petits Picasso de la lithographie et donc, contrairement à lui qui "ne cherchait pas mais trouvait", plus humblement, nous pouvons dire que nous cherchons. Nous menons des "recherches"...

Il est intéressant de s'attarder sur les mots que nous utilisons. Dans une école d'art et plus largement dans les milieux artistiques et la société, il y a des mots bannis et des mots de prédilection qui influencent d'une manière ou d'une autre le contexte dans lequel ils sont utilisés (cf. V. Klemperer: "LTI, la langue du troisième Reich").

Si je regarde de manière un peu scolaire la définition d'une recherche au dictionnaire (Le petit Robert), je lis ceci:

I Action de chercher, de rechercher. 1 Effort pour trouver (quelque chose ou quelqu'un) - prospection - fouille - enquête. 2 Effort de l'esprit pour trouver (une connaissance, la vérité) I...I une, des recherches: le travail, les travaux faits pour trouver des connaissances nouvelles, pour étudier une question I...I Recherches plastiques, artistiques. 3 LA RECHERCHE (vers 1700) Ensemble des travaux, des activités intellectuelles qui tendent à la découverte de connaissances et de lois nouvelles (sciences), de moyens d'expression (arts, lettres). investigation; chercheur.

De ceci, j'ai envie d'isoler certaines notions qui pourraient être utiles à la discussion qui nous anime:

-la notion d'effort, il faut se donner car rien n'est donné d'avance dans une recherche.

-la notion de choses à trouver: connaissance, vérité, nouveauté

-la notion de découverte

-la notion de sciences, on rassemble de plus en plus l'art et la démarche scientifique, on parle de "laboratoire" d'expérimentations,...

-la notion d'investigation

Etymologiquement, dans le mot rechercher, il y a RE (répétition de) et CHERCHER qui vient des termes CERCLE et CIRQUE. Dans le cercle de la recherche, il y a organisation qui tourne autour d'un même sujet.

Chercher en art, c'est aussi donner corps à une idée. Ce n'est pas simplement être à l'écoute de "son" oeuvre, on travaille pour l'autre, sur l'"autre" (que l'on est).

Ca a à voir avec une réflexion qui doit se matérialiser par un passage à l'acte, une confrontation au réel après une phase de questionnement. Donc, la recherche articule théorique et pratique. Pour un étudiant, les cours théoriques dispensés à l'école permettent de devenir autonome. On y glane des références qui imposent une certaine rigueur à la recherche, il y a effort dans cette démarche. Tout comme les cours pratiques peuvent se nourrir les uns les autres. Un apprentissage et une intégration des nouveaux médias à l'atelier sont également souhaités par les étudiants pour compléter cette démarche de recherche. Au-delà de l'école, dans l'après-école, la recherche se poursuit à travers de nouvelles sources de références (lieux culturels, conférences, groupe de recherche,...)

Le cercle de départ à la recherche peut subir une explosion et se retrouver fragmenté: les expériences menées à l'atelier ont cela de spécifiques qu'elles créent un écart entre matrice et impressions sur papier. Les déplacements opérés au moment de l'impression donnent naissance à de l'inconnu, des lithos uniques. Si la première année de formation sert à "tester" les différentes approches techniques et expérimentations possibles, les années suivantes nécessitent de prendre des décisions et de faire des choix parmi ce bagage. Il s'agit d'apprendre à être attentif à l'unique, l'oubli, l'incident qui se travaillent à tous les niveaux du processus: dessin, prépa, impression et montage. Pour cela, il faut "renoncer" à la séduction du médium, de l'image imprimée et de l'image en général, celle qui vole l'âme pour certains, celle dotée de pouvoirs politiques ou religieux (les imprimeries des pays de l'ex Europe de l'est par exemple étaient particulièrement surveillées).

La vie et l'orientation de l'atelier se construit par et avec les étudiants. Il y a une mémoire des "fares" de cet atelier. Les archives conservées par Josée sont consultées régulièrement et mettent en évidence de nouvelles pratiques au fil des ans.

Table de discussion #2:

Le rapport au temps dans la création et plus spécifiquement en lithographie

Directement lié à la question de la recherche abordée précédemment, arrêtons-nous sur notre rapport au temps dans la création. D'un point de vue général d'abord, si le temps est source d'angoisse pour beaucoup d'entre nous, ne l'est-il pas doublement pour celui qui crée? Comment, en tant que créateurs, nous accommodons-nous du temps?

La société actuelle croule sous les effets pervers d'un temps imprégné des valeurs de l'économie: il doit y avoir vitesse, rendement, production. Des termes que l'on retrouve d'ailleurs présents dans la sphère artistique. En art, comme nous l'avons dit plus avant, il y a une nécessité de passage à l'acte. Mais comment rester dans la création plutôt que de tomber dans la production soit, comment créer plutôt que faire?

Même si, ponctuellement, l'artiste peut connaître des moments très fastes en terme de créativité, que faire des moments dits « vides », temps morts de la création (la préparation, conception d'un projet, les essais mais aussi les errements, les échecs) qui peuvent être perçus comme le pendant complémentaire au passage à l'acte avec plus ou moins d'inquiétude par celui qui crée?

N'existe-t-il pas une certaine pression dans le milieu de l'art à produire constamment, se montrer toujours « actifs »?

Par ailleurs, en tant que lithographes, nous connaissons un rapport particulier au temps:

-d'abord parce que le processus est très long et qu'on ne peut pas (trop) le contourner, c'est un temps qui ne se mesure pas mais qui peut connaître d'éventuels raccourcis. Le bruit feutré de l'effacement lors du ponçage des pierres en est peut-être le symbole.

-ensuite, parce que le passage par la pierre en tant que matrice crée un rapport différé au résultat imprimé. A l'atelier, nous connaissons deux temps: celui du processus technique de préparation qui impose lenteur et patience et celui de l'impression qui offre un autre temps. Il offre aussi un autre espace, celui de la feuille qui se plie, se déplie, qui voyage en s'ouvrant à l'espace premier de la pierre comme matrice. Il y a une gym-

nastique mentale à devoir imaginer le trajet du papier au moment de l'impression. L'image ne reste pas plate. Il est donc question ici, comme par exemple dans les travaux des artistes lithographes contemporaines Ingrid Ledent ou Cécile Massart, de déconstruire de la production ou encore d'apprendre à "produire" dans la reproduction. Même si produire de l'unique par du multiple (litho, gravure, photo) peut être perçu comme une démarche perverse, l'art est aussi (ou surtout) le fait de refuser les choses, enlever, ôter, perdre, travailler le manque...

Telle une tapisserie dont le travail de tissage se construit sur la trame sous-jacente, le tirage s'épaissit. Quelque chose semble se dessiner, apparaître dans et par le processus. Il y a alors éloignement, perte, accident, inversion... où le lithographe peut d'ailleurs se perdre lui-même, il ne reconnaît pas immédiatement la "chose" imprimée qui a à faire à de l'étrangeté. A chaque création, de manière générale, il y a surgissement, événement tout comme pour Derrida qui dit que lorsqu'un penseur meurt, c'est un monde qui meurt.

Ainsi, face au temps "objectif" créé par l'Homme comme outil de mesure, le temps de la création est un temps subjectif qui peut s'inventer, se plier et faire pleinement partie de l'intelligence du travail. Surya nous cite Jacques Rancière¹ qui voit derrière le "mystère" du temps de la création une ré-organisation, un ré-agencement ou encore un ré-ordonnement du temps.

Adriana et Angyvir qui ont toutes deux une formation en illustration à l'origine nous expliquent en quoi, pour elles, le passage par l'atelier de litho offre une expérience différente du temps et de la création.

Angyvir parle de l'impression comme d'un d'obstacle dans le travail qui impose un tout autre rapport à celui-ci, le trouvant intéressant. C'est tout l'inverse d'un travail sur Photoshop, par exemple, où elle contrôle tout et où tout se fait en direct. Pour Adriana, c'est très différent. Là où il y avait frustration à voir un travail fait sur Photoshop imprimé sur papier, elle reconnaît l'impression lithographique comme une vérité qui est sienne. "Tu penses en faire 10 000 mais elles sont légèrement différentes, tu peux faire la différence."

Dans ce rapport différé à ce que l'on crée, il est possible d'y voir un lien avec le principe de la libido où l'on n'est pas dans un effet immédiat mais bien différé à la jouissance.

¹ RANCIERE (Jacques), *Mallarmé; La poétique de la sirène*, éd. Pluriel, 2006

Table de discussion #3:

Sens et fonction(s) d'une pratique artistique

La question du sens et des fonctions de l'art est une fois de plus multiple, personnelle et inépuisable puisqu'elle touche à l'utilité de l'art pour soi et pour les autres, la société.

1) Qu'en est-il de l'utilité de l'art dans l'histoire de l'Homme?

Philippe Hunt nous aide à y voir un peu plus clair:

Ce qui a été produit aux origines de l'humanité, ce qu'on appelle des artefacts, est la trace (et d'abord le lieu) de l'auto-expression d'une société: on peut supposer qu'il n'y avait aucune séparation entre la fonctionnalité, le politique, le religieux et l'esthétique.

Vers l'époque de Platon, il y a une crise: les réponses ne tiennent plus et les questions apparaissent (c'est en gros ce qu'on appelle "philosophie"). Dans la "République", la « littérature » des poètes, qui attribue des méfaits divers aux dieux, n'est pas acceptable; plus généralement, l'art est pris dans la mimesis et il prétend parler de tout, ce qui est impossible. L'art prôné par Platon doit être fonctionnel (serviteur d'un pouvoir idéal des idées), et donc le poème n'est acceptable que comme célébration des dieux et des hommes de bien et ne produit pas de connaissance (cf. l'art sous le christianisme, comme outil de totalitarismes divers,...)

Jusqu'à la Renaissance, l'art sera considéré comme fonctionnel: les artistes sont serviteurs du pouvoir, civil et religieux.

Entre le début du 17^{ème} et le milieu du 19^{ème} siècle, il y a un basculement progressif, les artistes deviennent peu à peu indépendants du prince et seront soumis au marché, à la recherche de commandes. Le livre, par exemple, est au 19^e siècle entièrement dépendant du libraire/éditeur. C'est alors, aussi, que l'art « s'autonomise » et se pose la question de son utilité... D'une part, il y aura une tendance visant un rétablissement de la fonctionnalité des arts (pour George Sand, une fonction d'éducation, plus tard aussi chez Proudhon) et d'autre part, une tendance de "l'art pour l'art" (Théophile Gautier). Ce mouvement vers l'autonomie

va de pair avec les premières suggestions des droits d'auteur, droits qui ne seront effectifs qu'au 20^{ème} siècle.

Matthew Arnold, poète et critique anglais à l'époque victorienne, s'aperçoit que la religion n'est plus le ciment de la nation et propose que la littérature endosse cette fonction: on commence à enseigner la littérature à l'université. En peinture, certains symbolistes comme Constant Meunier peignent alors les gloires des nations... voir aussi les sculptures des parcs publics.

De 1905 à 1930, la majorité des avant-gardes revendiquent une fonctionnalité politico-sociale de l'art à objectif révolutionnaire: créer une société nouvelle, avec et au-delà des partis révolutionnaires.

Dans les années 30, on voit apparaître, auprès des *avant-gardes* et des intellectuels, une mise à disposition de l'art au service du socialisme. "Engagé" (mot de Sartre d'après 1945) dans une lutte contre le fascisme, l'art ne fait plus "peur" par ses novations scandaleuses, il ne cherche plus à créer une société nouvelle (mais à sauver ce qui peut être sauvé), et cherche à se rendre "lisible" auprès des masses.

Collingwood, philosophe et historien britannique, dans "The principles of art" (1937) distingue l'artisanat, le design, soit les arts techniques (ars en latin ou tekhnê en grec signifie le *savoir-faire*) de l'art comme magie (capable de transformer le réel) ou encore de l'art comme divertissement (catharsis) qui est le cas de tout art qui ne se donne pas une fonction sociale ou de connaissance (cf. le beau tableau, la comédie ou dans "le meilleur des mondes" de A. Huxley). L'art authentique pour Collingwood est souvent confondu avec l'une ou l'autre de ces 3 positions, mais doit y échapper... pour lui, il doit donc être autonome.

Pour conclure sans conclure, ce qui importe est le rapport entre ce que fait l'artiste et la fonctionnalité à laquelle il accepte de prêter l'objet. L'art est un mode de connaissance spécifique, et en même temps, un mode d'action sociale: il peut soit endormir, soit éveiller ou maintenir éveillé, aux aguets. Cela implique une forme étrange, singulière. L'oeuvre se doit pour cela d'être ouverte pour que ce qui est transmis soit "mouvement", "déplacement": elle est tout à la fois pensée, objet et rôle (cf. pour Adorno, l'art qui crie et qui bouscule se trouve chez Beckett et Celan). On peut donc penser ensemble expérimentation, connaissance et action politique... espérons-le en tout cas.

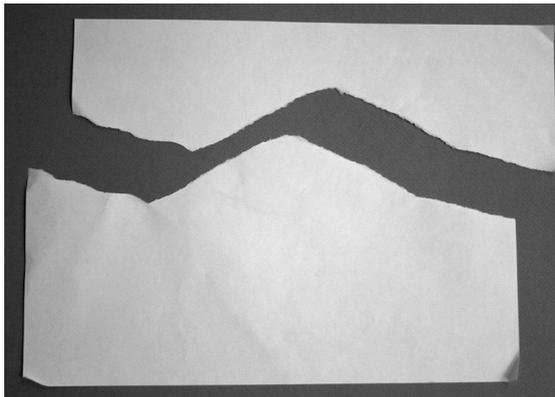
2) Alors, pourquoi crée-t-on? Quel est le sens que nous mettons dans notre travail?

Surya disait dans une autre séance que le défaut de l'art contemporain actuel est de dresser des états des lieux du monde comme de simples constats... Par ailleurs, dans le cours de *perception et interprétation de l'espace* de Mr Mekhitarian, l'accent est mis sur le rôle politique de l'art, de son engagement de par son ancrage conscient dans une époque et son histoire... Comment nous situons-nous par rapport à tout cela?

L'art peut être interpellation, déstabilisation, "thérapie", vision autre du monde, des mondes. L'artiste n'est pas un électron libre, il appartient à une société et s'inscrit dans l'histoire des arts...

Nian qui, lorsqu'il était petit dessinait pour "reproduire", dit faire de l'art "pour être dans un état de concentration". Il voit l'art comme "un progrès de la société".

Aller voir ce qui existe, visiter des expositions, avoir conscience de ce qui a été fait, c'est assumer d'en faire partie. Cela nourrit le travail aussi, la démarche. Nathalie se questionne sur la limite qui fait basculer l'inspiration vers une simple copie du travail de l'autre. Josée fait la différence entre copie et capacité à comprendre l'intelligence du propos de l'autre.



Comprendre les gestes de Matisse par exemple, c'est comprendre que la pratique de l'art vise l'épuration... Papier déchiré par Josée.

Table de discussion #4:

Dans l'après-coup du travail: sa diffusion

Selon les écoles d'art, et même en fonction de l'atelier dans lequel on est, l'accent peut être plus ou moins mis sur cette étape à part entière du travail qu'est la diffusion. Elle pourra être faite soit de manière caricaturale à la façon managériale (on revient encore à une notion d'entreprise) lorsque l'artiste met le paquet sur la "communication" (ou comme d'autres l'ont dit, la publicité) de son travail quitte à en perdre le sens, soit, de manière plus saine sans doute, il s'agira de montrer le travail terminé. Il y a bien sûr différentes possibilités de montrer son travail: par le biais d'expositions, de publications, d'un book ou encore d'un site internet.

Josée l'a dit à une séance précédente, il y a quelque chose de très psy à devoir se détacher du travail exposé. Le travail terminé laisse la place à autre chose, il n'est plus en cours. Il est classé dans le passé de la création. L'artiste devient alors "pur spectateur" de son travail dans le contexte de l'exposition, il ne peut plus y toucher. A l'inverse, chez certains artistes ou écrivains, le "cordon ne se coupe pas", ils ne parviennent jamais à terminer. Ce qui est terminé en latin est "perfectus", perfection. En anglais, "achievement" est une réussite. Or, la "fin" en art, c'est accepter l'imperfection: voilà ce qui est fait, ce n'est que ça. Prendre le risque d'exposer (et de s'exposer aussi à des malentendus inévitables) est pourtant souvent indispensable. Philippe fait le lien avec la démarche de "s'autoriser de" en psychanalyse, soit faire le saut d'être analyste. Marie confie qu'à l'école, "on nous pousse à ça même si on ne se sent pas prêt".

Diffuser le travail, le montrer, c'est aussi devoir en parler. Il est intéressant de constater comme certains théoriciens de l'art font la pluie et le beau temps du vocabulaire à utiliser dans le milieu de l'art. Dans le cas du lithographe, les questions tournent aussi beaucoup autour de la technique et de ses spécificités... Diane souligne qu'avec des expositions de personnalités connues comme David Lynch, par exemple et ses lithographies actuellement exposées à La Louvière, les médias se mettent à parler de la "technique", non sans erreurs d'ailleurs.

Diane partage aussi sa difficulté à passer à la visibilité de son travail via un site internet qui demande un long travail de réflexion sur l'image à transmettre de ce qu'elle fait. Elle trouve important de faire appel à d'autres dans l'élaboration d'un site mais aussi dans l'écriture de textes sur le travail. Pour Adriana, malgré l'écart qui existe entre le travail réel et sa perception virtuelle sur le net, il s'agit de faire coïncider le rapport au site et le rapport au travail, penser le même processus. C'est le cas par exemple avec le site internet de l'artiste Ruth Van Beek (<http://www.ruthvanbeek.com>). Adriana fait aussi remarquer qu'au Vénézuéla (comme ailleurs sans doute), l'illustration n'a pas le même statut que les arts plastiques. Le "message" doit y être lisible directement et l'objet illustré est conçu dès le départ pour une diffusion auprès du "grand public". C'est pourquoi, le rapport à l'exposition n'est pas évident. De même que l'exigence de la dédicace accompagnée "d'un petit dessin" n'est pas un acte naturel.

Bibliographie

ALECHINSKY P., BRAMSEN P., *Pierre Alechinsky et Peter Bramsen, 40 ans de lithographie*, éd. Buchet-Chastel, 2006

AUBERT (Nicole), *Le culte de l'urgence : La société malade du temps*, éd. Flammarion, 2004

BENJAMIN W., *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. Allia, 2003 (1955)

BELGEONNE G., DE BRAEKELEER C., DURINCKX D., FORMERY V., ROUIR E., *La lithographie de 1797 à 1997*, éd. du Centre de la gravure et de l'image imprimée, La Louvière, 1997

COLLINGWOOD (Robin), *Principles of art*, éd. Oxford University Press, 1958 (1938)

DELEUZE (Gilles), *Différence et répétition*, éd PUF, 1968

DENIZOT R., DAVID C., CASSAGNAU P., CHAMPAY I., BOURDIEU P., *Penser l'art à l'école*, éd. Actes Sud, 2001

DEVON (Marjorie), *Tamarind Techniques for Fine Art Lithography*, éd. Harry N. Abrams, 2008

ELKINS (James), *Why Art Cannot Be Taught A Handbook for Art Students*, éd. University of Illinois Press, 2001

ESCOUBAS (Eliane), *L'esthétique*, éd. Ellipses, 2004

HAAR (Michel), *L'oeuvre d'art Essai sur l'ontologie des oeuvres*, éd. Hatier, 1994

LACOSTE (Jean), *L'idée du beau*, éd. Bordas, 1986

MELOT M., GRIFFITHS A., FIELD S.-F., BEGUIN A., *L'estampe, histoire d'un art*, éd. Skira, 1981

MEVEL (Matthieu), *Echantillons de l'homme de moins*, éd. L'entretemps, 2010

MINATO (Chihiro), *David Lynch Lithos*, éd. Hatje Cantz, 2010

RANCIERE (Jacques), *Mallarmé; La poétique de la sirène*, éd. Pluriel, 2006

