

URDLA

Sur le fil

28. I > 2. IV. 23

Laura Ben Haïba, Rémi De Chiara, Phoebe Boswell, Mario Merz, Anne-Lise Broyer, Laurence Cathala & l'Agence du doute, Lucie Chaumont, Valérie du Chéné, Guillaume Constantin, Anne-Lise Coste, Mark Geffriaud, Marcia Hafif, Christian Lhopital, Jérémy Liron, Sandra Lorenzi, Maïté Marra, Jean Messagier, Tony Morgan, Olivier Nottellet, Pierre Pinoncelli, Caroline Sagot-Duvaurox, Sylvie Selig, Karen Serra, Sarah Tritz, Lucy Watts, Faezeh Zandieh

Dossier pédagogique

I. *Sul le fil*

Daniel Nadaud, plasticien qui a travaillé à URDLA, a publié en 2012 aux éditions DIABASE, un texte, intitulé *Sur un fil*, qui commence par cette déclaration :

« L'artiste

L'artiste construit / l'artiste s'impatiente / l'artiste fabule / l'artiste s'impose et s'oublie / l'artiste est apprécié ou méprisé / l'artiste étouffe / l'artiste s'égare / l'artiste agace / l'artiste anticipe / l'artiste est toujours nécessaire / l'artiste est violent / voire agressif / l'artiste est atrabilaire / l'artiste est officiel / l'artiste est politique mais le politique échoue à inventer des artistes / l'artiste est un prédateur / l'artiste s'expose / l'artiste questionne / l'artiste se consume et use ses adeptes / l'artiste s'amuse, l'artiste brûle / l'artiste coule à pic / l'artiste s'illusionne divinement / l'artiste se noie dans *La Gricole*¹ : l'artiste ne ressemble pas à un artiste / l'artiste n'a pas d'heure / l'artiste est versatile, se trompe / l'artiste se moque du monde / l'artiste me désespère / l'artiste est tout et rien / l'artiste est un vaurien / l'artiste ne veut pas sortir de l'art / l'artiste mérite mieux / l'artiste séduit / l'artiste résiste / l'artiste rêve / l'artiste est égotiste, timide... voyant / l'artiste se doit de durer ou de flamber / l'artiste existe / l'artiste ne ménage pas ses efforts / l'artiste, simple humain disparaît, et son art, la plupart du temps, avec lui². »

L'artiste est donc tout le temps quelqu'un sur le fil.

¹ « Beaucoup plus tard, je quittai à demi la ville pour le bocage où j'installai mon atelier. Celui-ci se greffe sur un chemin étroit et tortueux autour duquel quatre fermiers vieillissants s'activaient. Depuis, trois d'entre eux ont abandonné le terrain. Effrayé par le vide, j'ai rempli petit à petit mon espace de travail avec les restes de cette débandade, l'encombrant d'outils et objets agricoles, jusqu'à le rendre impraticable. Je dois classer le désastre, nommer l'accumulation, trouver formes et mots à la transformation inéluctable de cette campagne que je recompose sous le nom de : *La Gricole*. » Daniel Nadaud, *Sur un fil*, édition DIABASE, La Riche (Indre-et-Loire), p.11.

² Ib. p.9.

Le projet

Cette exposition, conçue par Cyrille Noirjean, directeur de URDLA, présente un extrait de la collection, composé d'œuvres récentes — la plus ancienne, la lithographie de Mario Merz, l'un des représentants de *l'Arte Povera*, date de 1985 [plan n°15] ; les plus récentes sont celles de l'artiste iranienne Faezeh Zandieh — avec pour visée de faire valoir la diversité des pratiques plastiques contemporaines de plasticiens qui s'emparent des techniques ancestrales et patrimoniales de l'image imprimée.

L'un des points communs des œuvres exposées réside dans le détournement des techniques par les artistes qui vont s'en emparer pour mieux jouer avec. Des pastilles de couleurs différentes ont été collées au-dessus des œuvres pour indiquer la ou les techniques de fabrication. Et rares sont celles au-dessus desquelles ne figurent qu'une seule pastille.

Si cette exposition montre la richesse et la variété des productions de l'estampe contemporaine éditée à URDLA, elle s'intéresse aussi à la démarche de leur création, de leur conception — parfois très complexe comme celles d'Anne-Lise Broyer [plan n°19] ou de Marc Geffriaud [plan n°6, 16, 23, 38]. Et le fait que ces œuvres aient été éditées sur le lieu même de leur exposition renforce l'idée que *Sur le fil* déroule le fil de leur création, à l'image des deux T-shirts achetés par Mark Geffriaud sur un marché de Villeurbanne et qui sont exposés [plan n°16 et 38] car ils ont participé à l'impression de certaines de ses *Contre-marques*, lors de l'exposition *Raul D*, dans le cadre de la 15^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon.

Enfin, l'accrochage et la scénographie permettront de doubler le parcours esthétique d'un parcours pédagogique en autonomie : les élèves, quel que soit leur niveau, apprendront concrètement, et cela en lien avec la présentation des différentes techniques de fabrication et d'impression faite par les médiateurs durant leur visite, comment ont été conçues les œuvres exposées.

Le titre

Un coup d'œil, rapide, sur l'ensemble des œuvres montre qu'elles sont, pour la plupart, accrochées au même niveau, comme si elles l'étaient *sur un fil* invisible. Mais le titre, en lui-même, ne donne pas de réelles indications et invite à s'interroger sur le sens de l'expression « sur le fil », qui est polysémique.

Cette expression peut s'entendre au sens figuré et signifie alors « de très peu, de justesse » et apparaît comme le suite logique d'une autre expression « ça passe ou ça casse ». Et, par ellipse, elle rappelle l'expression « sur le fil du rasoir » au sens de « se trouver dans une situation délicate dont l'issue est incertaine, dans un équilibre instable, précaire ».

Ces deux acceptions illustrent et éclairent l'exposition : il y a de la part des plasticiens une prise de risque, dans le mélange des techniques, dans l'expérimentation, dans la complexité même du processus. Et d'autre part, cette démarche même définit l'artiste comme un funambule, perpétuellement en recherche d'équilibre, questionnant sa démarche et la renouvelant. On retrouve cette idée dans les gravures de Christian Lhopital, dont l'une des eaux-fortes [plan n°8] a pour titre *Funambules* : son travail se fait à partir de plaques de cuivre qui ont déjà préalablement été travaillées et dont il intègre, dans son propre dessin, les premières traces. L'équilibre est là, entre traces laissées par d'autres et démarche personnelle.

Mais ce titre appelle d'autres expressions, comme « tenir à un fil », « au fil de l'eau », « de fil à fil », « perdre le fil », « au fil de la plume », « au fil de l'eau » ou « de fil en aiguille ». Une première déambulation dans l'exposition permet d'apercevoir que l'accrochage des différentes œuvres n'est pas de l'ordre du hasard et obéit à la logique du « fil en aiguille », c'est-à-dire « successivement, en suivant une progression logique », que l'exposition invite à découvrir, confirmant par là que sa visite requiert de la part du visiteur un œil aux aguets, un questionnement, un rôle actif sur ce qu'il voit et sur la place des estampes les unes par rapport aux autres : pourquoi deux T-shirts par terre [plan n°16 et 38] ? pourquoi la première œuvre que son œil aperçoit — les couleurs jaune, blanche et noire la mettent en valeur — présente-t-elle un fil [Olivier Nottellet, *Solitaires*, plan n°7] ? que fait la linogravure *Aéro-toit* de Laura Ben Haïba et Rémi De Chiara [plan n°29], au milieu de trois autoportraits [Phoebe Boswell, Faezeh Zandieh et Pierre Pinoncelli, plan n°30, 31 et 32] ?

Et s'il y a fil, il y a tissu, dont l'étymologie est celle également du mot « texte », au sens de « trame du récit » : la lithographie de Marcia Hafif [*Stylo à plume, Lithographie Bleu Foncé*, plan n°20] devient alors emblématique de cette exposition, par l'entrelacement des fils de la trame avec les fils de chaîne. Et *Sur le fil* donne également à voir des œuvres qui mêlent texte et image : la xylogravure et lithographie de Tony Morgan [plan n°9], le travail d'Anne-Lise Coste [plan n° 2 et 11], l'estampage de Guillaume Constantin [plan n°4] et le travail très complexe de Laurence Cathala & l'Agence du doute, qui est aussi la dernière œuvre [plan n°41].

Les artistes

Laura Ben HAÏBA, née en 1986 à Villeurbanne.
Rémi De CHIARA, né en 1987 à Annemasse.
Vivent et travaillent à Lyon.

Phoebe BOSWELL, née en 1982 à Nairobi, Kenya.
Vit et travaille à Londres.

Anne-Lise BROYER, née en 1975.
Vit et travaille à Paris.

Laurence CATHALA, née en 1981.
Vit et travaille à Lyon.

Lucie CHAUMONT, née en 1976 à Médéa, Algérie.
Vit et travaille à Barnave (Drôme).

Guillaume CONSTANTIN, né en 1974.
Vit et travaille à Paris.

Anne-Lise COSTE, née en 1973 à Marignane.
Vit et travaille à Sète.

Mark GEFRIAUD, né en 1977.
Vit et travaille à Paris.

Marcia HAFIF, née en 1929 à Pomona, Californie ; morte en 2018.

Jérémy LIRON, né en 1980 à Marseille.
Vit et travaille à Lyon.

Christian LHOPITAL, né en 1953.
Vit et travaille à Lyon.

Sandra LORENZI, née en 1983.
Vit et travaille à Nice et à Paris.

Maïté MARRA, née en 1992.
Vit et travaille à Villeurbanne.

Jean MESSAGIER, né à Paris en 1920 ; mort à Montbéliard en 1999.

Mario MERZ, né en 1925 à Milan ; mort à Turin en 2003.

Olivier NOTTELLET, né à Alger en 1963.
Vit et travaille à Lyon.

Tony MORGAN, né en 1938 à Pickwell, Angleterre ; mort à Genève en 2004.

Pierre PINONCELLI, né en 1929 à Saint-Étienne ; mort à Saint-Rémy-de-Provence en 1921.

Caroline SAGOT-DUVAUROUX, née à Paris en 1952.
Vit et travaille à Paris.

Sylvie SELIG, née en 1942 à Nice.
Vit et travaille à Paris, France.

Karen SERRA, née en 1976 à Strasbourg.
Vit et travaille dans le Cantal.

Sarah TRITZ, née en 1980.
Vit et travaille à Paris.

Lucy WATTS, née en 1988 à Chambéry.
Vit et travaille en Isère.

Faezeh ZANDIEH, née en 1993 à Téhéran.
Vit et travaille à Lyon.

II. Les techniques

La plupart des techniques d'impression d'estampes sont représentées dans cette exposition.

La lithographie

Technique inventée en 1796 en Allemagne par Aloÿs Senefelder.

Le matériau de la matrice est une pierre calcaire, laquelle a été préalablement grainée avec du sable et de l'eau afin qu'elle puisse recevoir le dessin. Les pierres sont réutilisables.

Après que la pierre a été grainée et préparée, le plasticien dessine ou peint directement sur sa surface avec un crayon gras ou une encre lithographique, tout en gardant à l'esprit (c'est alors important pour le texte comme dans les lithographies d'Anne-Lise Coste ou dans *Isola* de Laurence Cathala & l'Agence du doute, dernière œuvre de l'exposition, plan n°41) qu'il doit écrire, dessiner ou peindre à l'envers. Une fois que le dessin est fini, la pierre est traitée chimiquement avec de la gomme arabique et de l'acide pour que l'encre soit absorbée et fixée par sur la couche supérieure de la pierre. À ce moment-là du processus, le dessin disparaît de la pierre.

Lors de l'impression sur l'une des presses de URDLA, la pierre est préalablement humidifiée, ainsi, par un phénomène de répulsion, l'encre, déposée sur les rouleaux encres de la presse par le technicien lithographe, ne se fixera que sur les endroits dessinés avec le crayon gras ou l'encre lithographique sur la pierre.

L'estampe imprimée doit alors sécher toute une nuit dans une claie.

Pour une lithographie qui comporte plusieurs couleurs, on a une pierre et un dessin par couleur et l'estampe est imprimée, sur une même feuille, en plusieurs fois pour obtenir le résultat final.

Artistes exposés : Anne-Lise Coste, Mario Merz, Sandra Lorenzi, Phoebe Boswell, Sarah Tritz, Faezh Zandieh, Valérie du Chéné, Marcia Hafif, Karen Serra, Pierre Pinoncelli.

La taille d'épargne (linogravure, xylogravure)

La xylogravure est une technique ancestrale, « apparu[e] il y a fort longtemps en Chine avant de se démocratiser au fil des époques. La gravure sur bois se fait à partir de différents outils (canif, burin, ciseau, gouge) qui permettent de creuser le bois.

Cette technique de gravure sur bois consiste à tailler une plaque de bois à certains endroits précis afin de laisser apparaître un dessin sur le support. De cette manière, les parties creusées du bois sont appelées les « blancs ». Ces parties spécifiques sont appelées de cette manière, car lors de l'impression, elles apparaîtront blanches.

Une fois que la surface plane du support est creusée, les graveurs utilisent un rouleau ou un tampon avec une encre spécifique pour encrer le relief de la plaque de bois (tout ce qui n'a pas été creusé par le graveur). De cette manière, l'encre ne se dépose que sur les reliefs et laisse apparaître les blancs par contraste (d'où le nom « technique de taille d'épargne »). »³

Le bois utilisé est généralement celui d'arbres fruitiers, comme le poirier ou le cerisier. Mais on peut aussi utiliser le buis, le tilleul ou certains bois japonais. Généralement, on emploie « un bois de fil », c'est-à-dire un bois découpé dans le sens de la fibre du bois ou un bois « de bout », c'est-à-dire un bois découpé perpendiculairement, très dense qui peut être travaillé aussi au burin.

On peut identifier une xylogravure par l'empreinte reconnaissable des fibres du bois.

Pour la linogravure, on utilise un matériau spécial, le linoléum, composé d'un mélange de poudre, de liège, d'huile de lin, de gomme et de résine. C'est un mélange plus homogène et plus tendre que le bois, que l'on peut travailler avec des outils souvent moins affûtés.

La matrice est alors gravée avec des gouges de taille différente ou des ciseaux. Comme pour la lithographie, le dessin, voire le texte, doivent être gravés à l'envers. Ce qui n'a pas été creusé, ce qui a été épargné, sera encré. Ce qui a été creusé ne recevra pas d'encre et apparaîtra sur l'estampe en blanc. Avant l'impression, la gravure est nettoyée et brossée pour enlever tous résidus de la gravure. L'impression à URDLA se fait sur une presse lithographique et le résultat obtenu se caractérise par des aplats uniformes des couleurs et des noirs.

Artistes exposés : Jérémy Liron, Christian Lhopital, Laura Ben Haïba et Rémi De Chiara, Lucy Watts.

³ <https://www.lasertec.fr/blog/les-differentes-techniques-gravure-bois>

La taille douce

La taille-douce est pratiquée sur une plaque de métal, de cuivre ou de zinc. C'est une gravure réalisée en creux avec des outils spécifiques (taille directe) ou en utilisant un procédé chimique (taille indirecte).

a. Taille directe

La pointe sèche :

La plaque de métal ou de plexiglass est gravée avec un outil pointu ou une pointe sèche, généralement en tungstène, qui repousse la matière et forme alors de minuscules sillons entourés de barbes à la surface du métal. Pour bien comprendre cette technique, il suffit d'imaginer un trait creusé dans le sable par un doigt. De chaque côté de ce trait, le sable rejeté va former deux petits talus : ce sont les barbes de métal.

Elles caractérisent cette technique et donnent un trait irrégulier, nerveux et velouté à la gravure car l'encre, lors de l'impression, se fixe sur elles, sauf si l'artiste a choisi de les enlever avec un grattoir, ce qui rétrécit alors le trait et rapproche la gravure du rendu de celle faite au burin.

Ainsi la pointe sèche « ne fait que déplacer le métal qu'elle griffe, gratte, raie, pique, sous la forme d'un creux bordé de bourrelets, créés par le sillage de la pointe ; les tailles sont donc accompagnées d'une barbe de métal qui, si on la regarde à la loupe, est une sorte de vague métallique de forme déchiquetée⁴ ».

ARTISTES EXPOSÉS : Anne-Lise Coste, Sylvie Selig

La manière noire :

La manière noire est une variante de la taille directe : la plaque de cuivre est gravée à l'aide d'outils comme des berceaux, des grattoirs, des brunissoirs. Elle a été inventée au XVII^e siècle par Ludwig von Siegen et tire son nom du fait que l'on part du noir pour retrouver la lumière. Elle permet d'atteindre une qualité de rendu de la couleur assez fabuleuse.

Tout d'abord, la plaque de cuivre est gravée sur toute la surface du dessin à l'aide d'un berceau, un demi-cylindre fixé sur un manche et hérissé d'une multitude de minuscules pointes fines. L'artiste procède par un mouvement de balancement du berceau sur la plaque à graver.

Chaque balancement produit une rangée de trous et doit se faire dans toutes les directions pour obtenir une multitude de trous jusqu'à saturation de la surface de cuivre : une plaque bien bercée donnera une surface noire d'un très beau velouté.

Le graveur écrase alors plus ou moins le relief de la plaque avec un grattoir ou en brunissoir pour obtenir des blancs et des valeurs. Plus certaines parties de la plaque seront aplaties et lissées, plus on se rapprochera du blanc lors de l'impression.

La technique de la manière noire permet des dégradés subtils, elle a donc été beaucoup utilisée pour réaliser des portraits et des paysages architecturaux.

ARTISTES EXPOSÉS : Anne-Lise Broyer, Sylvie Selig

⁴André Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, 1977.

b. Taille indirecte

L'acide, le mordant, est utilisé pour creuser la plaque de métal. Ce procédé, moins technique et plus souple que le burin, donne à l'artiste la liberté du dessinateur.

L'eau-forte :

La plaque est enduite d'une couche uniforme de vernis, dont l'épaisseur assez fine dépend du temps de trempage prévu par l'artiste dans le bain d'acide. L'artiste utilise un outil pointu pour dessiner, ce qui fait apparaître le métal à l'endroit du dessin. On plonge ensuite la plaque dans l'acide qui va creuser les parties qui ne sont plus protégées par le vernis.

Les différentes valeurs, c'est-à-dire les nuances du gris au noir, sont obtenues en laissant la plaque plus ou moins longtemps dans l'acide. Le temps de trempage peut aller de 30 secondes à plusieurs heures en fonction de l'effet que l'artiste veut obtenir : plus le temps sera long, plus l'acide va *mordre* et creuser les sillons, plus ils retiendront l'encre lors du tirage et plus les valeurs seront intenses.

C'est une technique de gravure plus accessible que celles des gravures directes ou de la taille d'épargne ; elle est utilisée par les artistes débutants car elle ne nécessite finalement que de savoir dessiner.

ARTISTES EXPOSÉS : Sylvie Selig, Maïté Marra, Christian Lhopital

L'aquatinte (ou aquateinte) :

C'est un procédé de gravure à l'eau-forte qui permet d'obtenir des valeurs de gris légers à noir foncé ou des nuances colorées. Cette technique est utilisée pour créer une impression de profondeur et de volume par le jeu des nuances de gris et de noirs qui reproduisent la lumière. Dans un paysage, l'aquatinte sera souvent employée pour figurer le ciel, un paysage lointain tout en nuances. C'est une technique de gravure généralement employée en complément d'autres.

La deuxième étape est le dépôt d'une résine de pin très fine sur la plaque selon une technique particulière : on place une grande quantité de résine dans une « boîte à grains » ou « boîte à aquatinte » dans laquelle des balais intérieurs sont actionnés afin de projeter de la résine dans tout le volume de la boîte avant d'y entreposer la plaque de cuivre. Plus celle-ci sera laissée longtemps à l'intérieur, plus nombreux seront les grains de tailles différentes qui retomberont et qui se déposeront et plus la trame sera serrée, avec alors la création d'aplats de couleur.

La plaque est ensuite retirée de la boîte avec précaution car les grains de résine sont seulement posés sur la plaque et demeurent très volatiles. Puis, elle est chauffée avec une flamme par dessous afin de faire partiellement fondre les grains de résine et les faire adhérer à la plaque de cuivre.

L'étape suivante consiste à immerger la plaque dans un bain d'acide qui va ronger toutes les parties de cuivre qui ne sont protégées ni par le vernis ni par les grains. L'acide creuse ainsi tout autour de chaque grain de résine, d'où l'effet de trame créé lors de l'encre.

Comme en eau-forte, les différentes valeurs obtenues (clair, moyen foncé pour le noir comme

pour les couleurs) dépendent du temps d'immersion de la plaque dans l'acide. Plus le temps d'immersion est long, plus les tailles seront profondes et retiendront l'encre et plus la valeur sera foncée.

ARTISTES EXPOSÉS : Anne-Lise Broyer, Sylvie Selig

Le monotype :

Un monotype est une œuvre imprimée selon un procédé d'impression sans gravure qui produit un tirage unique. Il s'agit de peindre à l'encre typographique, à la peinture à l'huile ou à la gouache, sur un support non poreux comme du verre, du métal, de la pierre ou du plexiglas, un dessin qui sera imprimé.

Le support matrice est ensuite passé sous presse avec un papier qui reçoit l'épreuve. Il est possible également d'enduire la totalité du support et d'appliquer la feuille de papier par-dessus. En exerçant une pression à certains endroits avec une pointe ou les doigts, on obtient différentes valeurs de noir et on peut ainsi réaliser un dessin plus précis, et donc différent de la méthode précédente (impression sous presse).

Le support n'étant pas gravé, il peut resservir pour d'autres monotypes après nettoyage. Le monotype n'est pas une « gravure » au sens strict, mais une image unique imprimée à partir d'une matrice.

Grâce à la simplicité de cette technique et au fait que le tirage unique soit exécuté par l'artiste lui-même, le caractère d'œuvre originale est accentué. Et l'artiste peut revenir sur les épreuves après tirage en les rehaussant de couleurs (encres, aquarelles, gouaches...).

ARTISTES EXPOSÉS : Maïté Marra, *Pétrole 3* [plan n°22]

Un exemple de monotype :



Edgar Degas, *Forêt dans les montagnes*, 1890, monotype à l'huile sur papier, Museum of Modern Art, New York

La contre-marque :

La contre-marque découle du monotype mais complexifie le processus de création et d'impression et concerne la plupart des œuvres exposées de Mark Geffriaud. La fabrication se déroule ainsi : le plateau de la presse taille-douce a été encre (il devient en quelque sorte matrice), après avoir été délimité avec du scotch au format de la feuille qui sera imprimée. Mark Geffriaud dépose sur cette surface encrée un T-shirt, qu'il va plier à sa façon. Cette matrice (encre + objet) est ensuite imprimée sur une feuille, comme l'est une gravure : le fond sera noir et la trace du T-shirt sera claire. Lorsque l'on soulève cette première impression, on enlève le T-shirt, lequel deviendra par la suite objet exposé, et on refait un tirage, la contre-marque, laquelle sera exposée.

ARTISTES EXPOSÉS : Mark Geffriaud [plan n°23]

L'estampage :

Cette technique est celle employée par Mark Geffriaud [plan n°6] et c'est une variante autour de la xylogravure et du tampon : la matrice est un objet qui sera encre. L'estampage permet de mettre en valeur les éléments en relief de la matrice. Elle est imprimée comme l'est une taille d'épargne.

Mark Geffriaud a adapté cette technique en ne passant pas par l'encrage de la matrice, l'estampage de ficelle a été imprimé directement sur la presse taille-douce. La ficelle encrée est déposée sur le plateau de la presse et disposée par l'artiste. On place par la suite le support choisi par le plasticien, ici un plexiglas de 80 x 60 cm, lequel est pressé en gardant en relief la trace de cette ficelle.

ARTISTES EXPOSÉS : Mark Geffriaud

La typographie :

Ce mot, composé de deux éléments grecs : « *tupos* » « marque, empreinte » et « *graphein* » « écrire », est l'ensemble des techniques permettant de reproduire des textes par l'impression d'un assemblage de caractères en relief. Elle s'oppose aux procédés d'impressions par report comme l'offset.

La typographie désigne également le « design » des signes composant une même fonte, à savoir l'ensemble des caractères d'une même police de caractère.

La typographie naît au IX^e siècle en Extrême-Orient avec l'élaboration de caractères en céramique puis en métal. Dans les années 1450, Gutenberg invente l'imprimerie en s'inspirant des outils de différents corps de métier. La presse à vis, le caractère mobile en plomb et l'encre d'impression constituent les trois éléments principaux de l'imprimerie. Les caractères mobiles, réalisés en plomb à partir d'un poinçon, sont égaux en taille et interchangeables.

Aujourd'hui, la typographie s'est transformée. Il est de plus en plus difficile de travailler avec des caractères en plomb du fait du coût, de la diversité des polices de caractères et donc des casses (les casiers où l'on range les caractères en plomb), de la disparition des professionnels de la fabrication des caractères et de manière générale, de l'essoufflement de

l'activité typographique par le développement d'autres modes d'impression plus rapides et performants, tels que l'offset. D'où le développement d'une autre démarche d'impression pour les livres d'art, par l'utilisation de clichés photopolymères.

Le cliché photopolymère :

Dans certains ateliers, les caractères en plomb ont été remplacés par des clichés photopolymères.

Un cliché photopolymère est une plaque gravée qui constitue une matrice en relief, destinée à l'impression typographique. Cette plaque peut comprendre un texte, une illustration au trait ou en demi-teinte, une photographie ou une combinaison de ces divers éléments. Ce type d'impression repose sur le principe suivant : le texte ou l'image est imprimé par un flasheur sur un film « sens litho » (donc à l'envers comme l'est la matrice d'une lithographie). Ce film est totalement opaque et mis à part l'endroit où les lettres ont été imprimées, il ne laisse pas passer la lumière.

Ce film opaque est déposé sur une plaque polymère, en résine, qui est insérée dans une machine spécifique, une insoleuse. La plaque est alors traversée par des UV pendant 250 secondes, UV qui vont la durcir là où le texte a été imprimé. On dit alors qu'elle est flashée.

La plaque est ensuite lavée et brossée dans une eau à 30° de manière à enlever toutes les scories, elle est par la suite cuite dans un four à 60° pendant 12 minutes, et, pour faire d'elle une matrice facilement encrable et imprimable, elle est remise sous UV pendant 3 minutes. Ce processus, d'une grande précision pour les différentes températures comme pour la durée, permet d'obtenir une matrice opérationnelle. Le résultat est une plaque solide sur lequel le texte ou le dessin sont imprimés en relief.

L'impression par cliché photopolymère permet de donner aux différents caractères imprimés une certaine *vie* dans la mesure où les lettres et les dessins imprimés ne sont pas totalement noirs, il subsiste alors dans leur corps de légères différences, de petites imperfections, qui les rapprochent d'un texte imprimé à l'aide de caractères de plomb, et cela, à cause du type de papier employé ou des très légères différences de pression exercée par la presse lors de l'impression.

Par rapport au cliché métal, un cliché photopolymère donne une image d'une plus grande netteté pour un très beau rendu final, ce qui explique qu'il soit utilisé pour la fabrication de livres d'art.

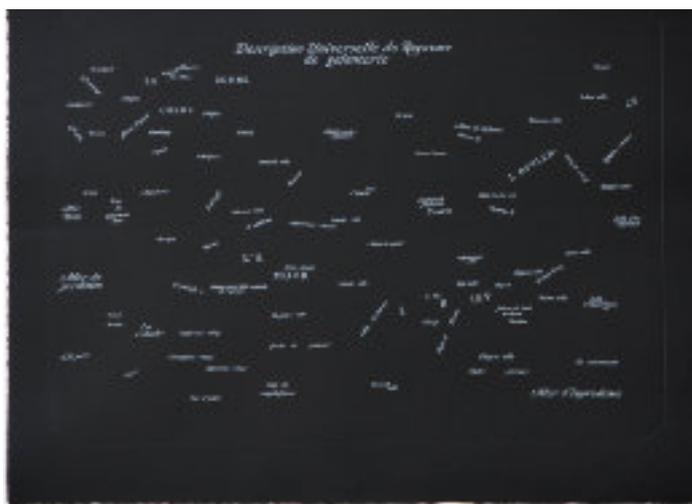
ARTISTES EXPOSÉS : Laurence Cathala & l'Agence du doute

III. Les œuvres

Les médiations organisées pour cette exposition seront différentes en fonction du niveau des élèves. Voici la présentation de quelques œuvres emblématiques de cette exposition.

Guillaume Constantin, *Au royaume de Galanterie*, estampage [plan n°4]

Cet estampage reprend la carte de Tendre, pays imaginaire inventé au XVII^e siècle par des précieuses comme Catherine de Rambouillet et inspiré du roman *Clélie, histoire romaine* de Madeleine de Scudéry, publié en 1654. Cette carte est la représentation topographique et allégorique des différentes étapes de la vie amoureuse selon les précieuses de l'époque, celles dont Molière se moque allègrement dans *Les Précieuses ridicules* (1659). Certaines typographies choisies par Guillaume Constantin — la lettre 'U' qui a la forme d'un 'V', le 'f', le 'A' majuscule — rappellent les caractères typographiques



Guillaume Constantin, *Au royaume de la galanterie*, 2019, estampage, 42 x 53 cm

en usage à l'époque. L'idée de Guillaume Constantin était d'extraire les mots qui figurent sur différentes cartes de Tendre et de les disposer sans le tracé à suivre, le fil d'Ariane pourrait-on dire, qui va conduire les amants jusqu'à l'aboutissement de leur histoire d'amour : cette carte n'en est donc pas réellement une puisque le fil du chemin est invisible si bien que cette estampe se rapproche alors de la poésie moderne, par l'inversion des couleurs habituelles dans la présentation d'un texte [fond blanc, caractères noirs] et par une disposition non linéaire des mots.

En regard, avec la gravure de François Chauveau qui a illustré le roman de Madeleine de Scudéry :



Mark Geffriaud, *Sans titre* [plan n°6], *Contre-Marque* [plan n°23], *Sans titre*, *Sans titre* [plan n°16 et 38]

Le travail de Mark Geffriaud montre une porosité entre objets manufacturés et de peu de valeur marchande (un lacet, deux T-Shirts achetés sur le marché des Gratte-Ciel) et objets créés par le plasticien en suivant un processus complexe et rigoureux [cf. rubriques « estampage » et « contre-marque »], ce qui explique que les deux T-Shirts soient exposés, même par terre, car ils ont été la première étape des contre-marques. Au-delà de l'aspect purement technique, ce qui est intéressant dans le travail de Mark Geffriaud, c'est le fait de faire de l'art, de produire quelque chose qui émotionnellement peut toucher, émouvoir le visiteur — tout comme le monotype *Pétrole 3* de Maïté Marra — avec quelque chose qui est sans valeur esthétique, ce qui oblige le visiteur à s'interroger (*pourquoi ce T-Shirt est-il par terre ? pourquoi apparaît-il sur le plan de salle ?*) et à changer de regard, même modestement, sur des objets qui font partie du quotidien et que l'on regarde sans voir. Parallèle possible avec le travail de Francis Ponge dans *Le Parti pris des choses* et sa mise en valeur poétique d'objets de la pure banalité et d'animaux sans intérêt esthétique. On pourra aussi exploiter la lithographie de Mario Merz, *Sans titre II*, [plan n°15, à côté de l'un des T-Shirts de Mark Geffriaud] qui intègre dans son processus de fabrication et comme l'un des éléments du résultat final, des écorces de platane, lesquelles ont été trempées dans l'encre et tamponnées sur la pierre.

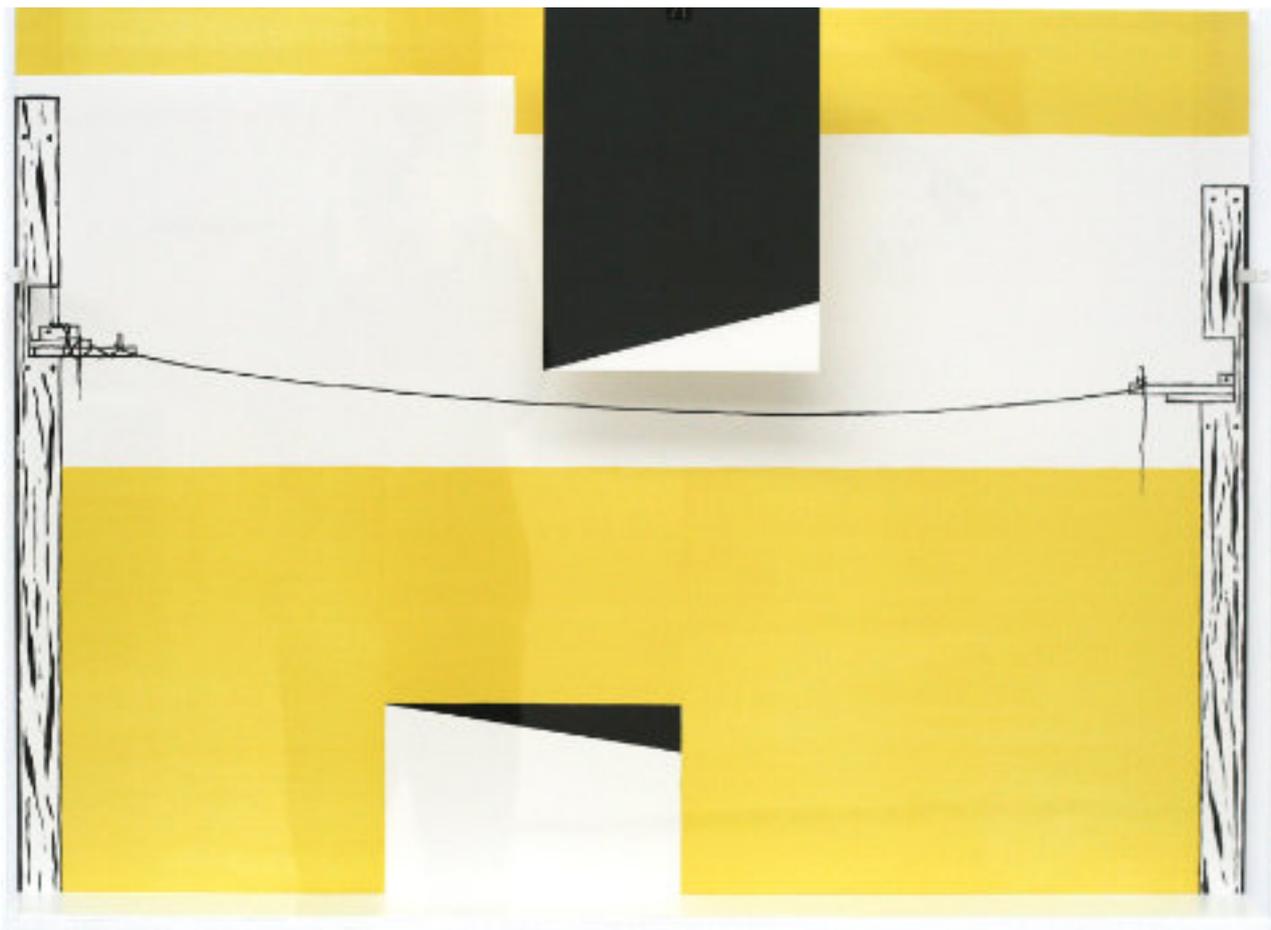


Marc Geffriaud, *Contre-marque*, 2019, contre-marque sous presse, 105 x 75 cm

Olivier Nottellet, *Solitaires*, lithographie [plan n°7]

Le travail d'Olivier Nottellet est emblématique du détournement opéré par le plasticien à partir de la lithographie. Le résultat se rapproche, tel qu'il est accroché, d'un bas-relief ou de ce que Nottellet appelle une « sculpture de table ». La lithographie du fond, traversée longitudinalement par un fil, met en valeur une autre lithographie — l'aplat noir en forme de lame de guillotine qui peut se déplacer de gauche à droite — placée au premier plan de telle sorte que, grâce à la surface réfléchissante du verre, la tête d'un visiteur de taille moyenne s'y reflète. Et le propre d'une lame de guillotine, c'est de tomber, la vie ne tient donc qu'à un fil.

Le fait que cette lithographie soit, par sa place, la première que voit le visiteur quand il rentre dans l'espace d'exposition, la met en lumière : elle rappelle ironiquement le titre donné et elle annonce l'idée que la plupart des œuvres présentées repose sur un principe d'impression de base, lequel a été détourné, complexifié, enrichi par l'artiste.



Olivier Nottellet, *Solitaires*, 2014, lithographie, 76 x 103 cm

Sylvie Selig, *Sans titre 1-5*, [plan n°10], *Sans titre* [plan n°28]



Sylvie Selig a été l'une des artistes invités de la dernière Biennale d'Art Contemporain et elle a présenté aux usines Fagor l'installation *The Weird Family*, constitué d'un groupe de 28 sculptures sur une plateforme en bois brut. Chaque sculpture représente un personnage possédant son propre nom, comme une vraie famille. Ces personnages sont fabriqués à partir d'anciens mannequins de couturière et de papier mâché. Ils sont constitués de morceaux de poupée, de matières organiques (feuilles, branches, plumes, coquillages, voire animaux empaillés entiers). Cette famille s'agrandie depuis 2016 au gré des nouvelles créations de l'artiste.

Six gravures de Sylvie Selig sont présentées parmi les quinze qu'elle a dessinées et imprimées à URDLA. Son travail peut surprendre car il s'inscrit à contre-courant de l'art contemporain : « sans le dédaigner, sensible à ses évolutions et aux influences ponctuelles qu'il peut exercer sur son propre travail, mais affirmant

l'idée d' « anti-école » et poursuivant obstinément une quête singulière qui la fait cheminer dans l'autre sens, vers l'amont peut-être, à rebours en tout cas de l'approche conceptuelle dominant une grande part du marché de l'art contemporain⁵. » Sylvie Selig s'inscrit dans une singularité réelle, en dehors des courants dominants et cela, avec une constance sereine.

Son univers, tel qu'il transparaît dans ces gravures, est fortement marqué par le merveilleux et la cruauté, par la mythologie, par Lewis Carroll, par le Shakespeare des comédies telles *Le Songe d'une nuit d'été*, par la psychanalyse, avec à chaque fois un effet de décalage saisissant. Ces gravures montrent des récurrences dans les créatures inter-espèces, dans la coexistence au sein d'une même gravures d'univers différents, mythologiques et modernes. Dans cette gravure, le personnage féminin tient une poupée qui semble appartenir à l'univers du cinéaste Tim Burton :



Sylvie Selig, *Sans titre*, 2022, aquatinte, eau-forte et pointe sèche, 65 x 50 cm

⁵ Emmanuelle Favier, *Biennale d'art contemporain de Lyon : Sylvie Selig, de terrifiantes merveilles*, blog sur le site de Mediapart, 13 septembre 2022.

Celle-ci peut évoquer un satyre poursuivant une nymphe, ou Daphné poursuivie par Apollon, tel que le Bernin les a représentés :



Sylvie Selig, *Sans titre*, 2022, aquatinte, eau-forte et pointe sèche, 65 x 50 cm



Bernin, *Daphné poursuivie par Apollon*, 1622-1625, marbre, Galerie Borghese, Rome

Le dessin de Sylvie Selig est d'une très grande précision ; il est minutieux et ce qui touche dans les gravures présentées, comme dans celles qui ont été éditées par URDLA et qui sont disponibles sur le site, c'est l'énigme donnée à voir dans une beauté tout à la fois intrigante et saisissante, profondément charnelle et enfantine.

Anne-Lise Coste, *Nous danserons, Constellation Douceur, Cœur Douceur*, lithographies [plan n°11]

Le travail d'Anne-Lise Coste, mené à URDLA en 2021 pour l'exposition *Nous danserons*, est une invitation à changer de regard sur le monde, la vie, le quotidien, et cela à coup de lithographies-slogans, tirées pour celles présentées à un seul exemplaire — premier détournement — et caractérisées par ses superpositions de mots, de dessins et de couleurs. On peut croire, à regarder la forme des lettres qu'elle a graffé directement sur le papier. Mais c'est une impression à partir d'une pierre lithographique sur laquelle elle a dessiné ces mots : il s'agit donc bien d'une estampe. Les images retenues ici se rejoignent sur la thématique de la joie, du mouvement, d'un rapport plus serein avec soi-même, les autres et le monde, et cela à travers le médium du tag. On peut exploiter ces lithographies et la superposition des couleurs et des messages pour expliquer le principe d'impression d'une lithographie qui utilise différentes couleurs. On peut aussi, post-visite, s'intéresser à la production artistique d'Anne-Lise Coste à URDLA :

<https://urdl.com/artiste/591-coste>



Anne-Lise Coste, *Nous danserons*, 2021, lithographie, 120 x 80 cm

Phoebe Boswell, *Memorywork, We Are The Ones, Our Ancestors Spoke of, In Praise for the Undrowned IV* [plan n°12, 18, 32]

Phoebe Boswell a été l'une des artistes invités pour la dernière Biennale d'art contemporain : elle a présenté aux usines Fagor une installation vidéo immersive, *Dwelling*, dans laquelle l'artiste avait invité des couples tous issus de l'afrodiaspora (parent et enfant, amants, frère et sœur, amis) à s'entraider pour se sentir en sécurité dans l'eau.



Phoebe Boswell, *Dwelling*, 2022, Fagor, 16ème Biennale d'Art Contemporain, Lyon



Son travail exposé à URDLA durant le dernier trimestre 2022 tourne autour de l'autobiographie, de la mémoire et s'inscrit dans la construction d'une identité personnelle, notamment autour des racines africaines de l'artiste. Par une logique d'identification, les œuvres présentées permettent à chacun de réfléchir sur ses propres origines, sur l'influence du genre et de l'ethnie dans la constitution de sa propre identité : *si je suis ce que je suis, est-ce entièrement de mon fait ? Mon genre, mon origine ethnique, mon lieu de naissance ont-ils influencé, et parfois malgré moi, comme une forme d'aliénation, ce que je suis ?* Cela se voit avec *Memorywork* et son double autoportrait (les mains de l'artiste tiennent une photo d'elle enfant) ou avec le dyptique *We Are The Ones* (ci-contre) et *Our Ancestors Spoke Of* qui font directement référence à des éléments de culture ancestrale kenyane de Phoebe Boswell. C'est par ce cheminement intérieur, dont *Dwelling* constituait un aboutissement apaisé et solidaire, que l'artiste propose une voix vers une forme de réconciliation avec soi-même et avec ses propres origines.

⁷ <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2013-3-page-25.html>

Sans parler forcément d'une forme d'*empowerment* — « processus sociopolitique qui articule une dynamique individuelle d'estime de soi et de développement de ses compétences, avec un engagement collectif et une action sociale transformative⁷ » —, le travail de Phoebe Boswell se pense comme une mise en avant, en lumière, des racines africaines de l'artiste et cela, de manière évidente et sereine.



Un extrait de la vidéo *I Need To Believe The World Is Still Beautiful* de Phoebe Boswell, 2016
Vidéo sur son site : <https://www.phoebboswell.com/ineedtobelieve>

Valérie du Chéné, *Trempe dans la foule 2-3, La Capucine*, lithographie [plan n°17]

Ces lithographies prennent naissance dans le travail de l'historienne du XVIII^e siècle Arlette Farge, qui s'est entre autres spécialisée dans les histoires populaires et dans l'histoire des femmes du XVIII^e siècle : pour raconter la vie des gens qui ne font pas partie de l'Histoire, elle passe par l'exploration et l'exploitation de textes et des archives juridiques, notamment celles qui font état de rassemblements populaires et de comportements que l'État et la police de l'époque considèrent comme délictueux et potentiellement dangereux. C'est le cas pour *La Capucine*, femme dont le comportement déréglé (on la voit jupes retroussées en haut à gauche) a été condamné.

Ces archives étaient écrites à la main, donc difficilement lisibles sans avoir des notions de paléographie. Ce qui explique le processus de création de ces lithographies, au nombre de cinq éditées en 2014 par URDLA : Arlette Farge lit ces archives que Valérie du Chéné dessine, pratiquement sans lever la main. On le devine à la trame très serrée du dessin, dont on peut presque suivre le fil du trajet de la main. Il y a donc un lien très fort, analogique, entre texte et image, trame narrative et fil du dessin, ce qui contribue à mettre en valeur le et les sujets dont parle l'historienne, ceux et celles dont l'histoire n'a laissé que très peu de traces.



Valérie du Chéné, *Trempe dans la foule 3*, 2014, lithographie, 74 x 104 cm

Maité Marra, *Pétrole 3, DURGENGE LAMOUR – flamme, feu* [plan n°22 et 27]

Ce travail a été mené par Maité Marra pour l'exposition *DURGENGE LAMOUR* en 2020 autour, entre autres, de la figure de l'acteur américain Cary Grant et du film d'Alfred Hitchcock *La Mort aux trousses* (*North By Northwest*, 1959), film dans lequel la boîte d'allumettes aux initiales R.O.T., pour Roger O. Thornhill, le nom du personnage central, est importante. L'exposition présente deux eaux-fortes, *Flamme* et *Feu*, qui rappelle le jeu de séduction entre les personnages interprétés par Eva Marie Saint et Cary Grant, basée sur de nombreux sous-entendus érotiques. L'estampe *Flamme*, techniquement, intègre une roulette pour figurer la flamme des allumettes, dans son processus de gravure. Et comme il n'y a pas de fumée sans feu, *Sur le fil* donne aussi à voir l'un des monotypes de la série *Pétrole*, le numéro 3. La fabrication de cette série de 9 monotypes est intéressante : la matrice se trouve être la plaque de la presse taille-douce qui a été totalement encrée avec une encre lithographique noire, à laquelle a été mélangée du pétrole pour lui donner plus de fluidité, de souplesse, de manière à ce qu'elle puisse être travaillée à l'aide d'une tarlatane — une fine étoffe de coton qui sert à essuyer les plaques de cuivres avant impression — selon un même protocole qui a donné à chaque fois des résultats différents (les monotypes se ressemblent mais ne sont pas jumeaux). Une fois la plaque encrée, Maité Marra a dessiné, à l'aide de la tarlatane, des mouvements très légers, aériens, parfois arachnéens, pour donner à chaque estampe un mouvement et une profondeur qui lui soient propres. Cette démarche de création a permis de créer un effet presque de fourrure sombre, qui devient évident lorsque l'on s'approche lentement de l'image.



Une tarlatane

Cette sensualité de l'image donne presque l'envie de la toucher pour en vérifier la douceur. Et elle n'est pas sans évoquer certains ciels de Turner, comme celui-ci dessous.



William Turner, *Shade and darkness, the Evening of the Deluge*, 1843, Tate Britain



Maité Marra, *Pétrole 3*, 2020, monotype, 80 x 120 cm

Lucie Chaumont, *Extraction, Fossile* [plan n°24]

L'exposition présente deux œuvres de Lucie Chaumont qui illustre l'idée du détournement par un artiste d'une pratique artistique clairement définie. La première, *Extraction*, est une lithographie et celle qui est exposée n'a été tirée qu'à un seul exemplaire (tirage unique sur vélin d'Arches gris) et elle représente une mine d'extraction matérialisée par une vue en coupe : le grand espace blanc qui se déploie sur une large oblique montre nettement l'exploitation excessive de la terre et signale que rien ne vient remplacer ce qui a été extrait. Cette lithographie de 2014 dit — et toujours de manière très nette — l'absurdité et l'insconscience de l'exploitation minière, pétrolière, industrielle de la nature sans qu'il y ait de réel plan B quand il n'y aura plus rien. C'est une œuvre qui résonne avec une installation⁸ de l'artiste suisse Julian Charrière, dont URDLA a exposé récemment ses photographies⁹, installation présentée lors de la dernière Biennale d'art contemporain aux usines Fagor et qui, par des médiums différents (film couleur, sculpture, roche glaciaire, carotte de forage, vidéo) parle du même problème que le travail de Lucie Chaumont.



Installation de Julian Charrière aux usines Fagor

On pourra exploiter, après la visite de l'exposition, d'autres lithographies de Lucie Chaumont, imprimées et éditées à URDLA¹⁰, dont les titres reflètent ces préoccupations (*Nappe de pétrole* ; *Rejets radioactifs* ; *Nuage de cendres*) et qui dessinent désormais notre quotidien. Possible aussi d'exploiter le travail de l'artiste canadien Frédéric Cordier dont le travail montre aussi les ravages de l'industrie, notamment pétrolière, sur la nature¹¹. L'expression « sur le fil » prend alors une acception plutôt inquiétante car elle parle de nous.

⁸ *Towards no Earthly Pole*, 2019 ; *Not All Who Wander are lost*, 2019 ; *Pure Waste*, 2021.

⁹ *Where Waters meet [2.98 atmospheres]* ; *Where Water meet [2.31 atmospheres]* ; *Where Waters meet [3.98 atmospheres]*, 2019, exposition *Manifesto of Fragility*.

¹⁰ <https://urdla.com/artiste/62-chaumont>

¹¹ <https://urdla.com/artiste/79-cordier>

La pierre exposée à côté, *Fossile*, a un double statut (pierre lithographique prête à être imprimée, et sculpture) comme elle a une double signification : elle est le dessin d'un fossile végétal, d'où le choix d'une pierre calcaire — on trouve dans le calcaire de nombreux fossiles — et elle est le fossile d'une lithographie qui n'a jamais existé puisque cette pierre lithographique n'a pas été imprimée et ne le sera pas (on parlerait presque d'une lithographie fantôme). Ainsi, cette pierre n'est pas une matrice, comme celle que l'on peut voir dans la lithothèque sur le mur du fond de URDLA, ni une estampe, mais un dessin sur pierre, lequel est unique. Enfin, le titre renvoie aussi à un geste, celui de URDLA qui va extraire de son stock cette pierre, sur laquelle Lucie Chaumont va dessiner. Et en même temps, cette pierre est un (faux) fossile à venir, la seule trace qui restera sur terre de cette plante qui n'existera plus suite aux dérèglements irréversibles causés par l'anthropocène.

Symboliquement, cette pierre parle aussi du genre même de la lithographie et renvoie à toutes les pierres de la lithothèque, lesquelles proviennent pour la plupart de l'entreprise Badier dont la cessation d'activité a permis la création de URDLA, pierres qui sont les traces, les fossiles, d'images imprimées qui ont disparu.



Lucie Chaumont, *Extraction*, 2014, lithographie, 54 x 38 cm



Lucie Chaumont, *Fossile*, 2014, dessin définitif sur pierre lithographique, 54 x 38 cm

Lucy Watts, *Pyrole, la nuit* [plan n°25]

Cette xylogravure de grand format (160 x 200 cm) s'inscrit dans un nouveau projet autour du végétal, qui se construit avec des dessins à l'encre de Chine, des gravures et des lithographies. Il s'agit essentiellement de fleurs sauvages du Vercors. La xylogravure représente une pirole verdâtre, et c'est une gravure faite avec la technique du bois à planche perdue, en deux couleurs : un jaune qui apporte ombre et profondeur puis un violet qui teinte le fond. Outre l'intérêt de sa dimension graphique, de la délicatesse du dessin et de sa gravure, la pirole verdâtre représente le cycle de la vie et de la mort, en hommage au frère de l'artiste, disparu brutalement alors que s'esquissait le projet d'exposition pour laquelle la xylogravure a été réalisée.



Une pyrole



Lucy Watts, *Pyrole, la nuit*, 2020, xylogravure, 120 x 160 cm

Laura Ben Haïba & Rémi De Chiara, *Aéro-Toit* [plan n°26]

Cette linogravure de grand format (73 x 105 cm), qui s'inscrit dans le sillage de l'exposition de ces deux artistes, *202 432 kilomètres*, à URDLA en 2019 et qui a été présentée au Musée d'art contemporain de Lyon, dans l'exposition *Comme un parfum d'aventure*, en 2020, peut surprendre par la place de son accrochage : elle est au-dessus de trois autoportraits, ceux de Faezeh Zandieh, Pierre Pinoncelli et Phoebe Boswell. Clin d'œil ici par rapport au titre, *Aéro-toit*, pas surprenant donc que cette œuvre soit au-dessus d'autres ; et pas impossible aussi que cette voiture avec son toit soit symboliquement une forme d'autoportrait des deux artistes puisque cette voiture est la leur, une Ford Escort 1.6 L 16V de 1997 dont a hérité Rémi De Chiara, avant que le contrôle technique n'impose un arrêt définitif à ce véhicule qui a atteint sa limite d'âge. Cette voiture a été alors transformée en *artist-run-space*, un micro lieu d'exposition, qui fonctionne toujours, et qui se déplace régulièrement (Lyon, Villeurbanne, Saint-Etienne) en accueillant des œuvres de différents artistes.

Pour qui a déjà pratiqué la linogravure, celle-ci est remarquable par la netteté de sa gravure, d'où la précision de son rendu — on le voit au travail sur les pneus — et par la position frontale de la voiture, qui met en valeur l'équilibre général de cette image. C'est en cela que ce *portrait* d'une voiture trouve sa place par rapport aux autoportraits qu'elle domine, lesquels sont tous frontaux, d'autant plus qu'il n'est pas impossible de deviner aussi comme une forme d'anthropomorphisation de la voiture (les phares / les yeux ; le logo de la marque / le nez ; la calandre / la bouche ; le toit / un chapeau ?).



Laura Ben Haïba et Rémi De Chiara, *Aéro-Toit*, 2020, linogravure, 73 x 105 cm

Jérémy Liron, *Pinède 1-3 [plan n°34]*

La présence sur ces trois linogravures de pins est récurrente dans l'œuvre de Jérémy Liron. Voici ce qu'il en dit :

« Cela vient d'une fascination ancienne que j'ai pour leur silhouette, leur port, leur manière de recevoir la lumière, la texture de leur écorce et leur présence familière dans les paysages de l'enfance, sur la côte varoise, les îles d'Hyères, et même dans le jardin de la maison familiale.

Fascination, tendresse, tout à la fois pour leur forme, leurs qualités sculpturales et graphiques, l'imaginaire méditerranéen auquel ils renvoient et les souvenirs auxquels je les associe¹². »

Alors que l'artiste travaille souvent des images claires, évidentes, diurnes, le choix des deux couleurs ici aboutit à la représentation d'une pinède la nuit. Le choix des deux couleurs, pour le fond, un bleu profond et sombre, sans être pour autant un bleu marine, pour les pins, une sorte de marron gris qui tend vers le noir et évoque le sépia ou le négatif d'une photographie, met en valeur, quand on observe attentivement ces estampes, la précision, la netteté et la tension du travail de linogravure de Jérémy Liron.

Ces images invitent à la contemplation par leur étrangeté, comme si cette réalité — Jérémy Liron travaille à partir de photographies qu'il a prises — était vue à travers le prisme d'un œil animal qui ne verrait pas les mêmes couleurs qu'un être humain.

À propos de ces trois linogravures, voici ce que Blandine Devers a écrit :

« Voilà qu'il crée ce que l'œil du photographe ne pourra saisir. Le noir épouse le bleu violacé, profond, de la nuit. Les pinèdes tant étudiées, déclinées par le prisme de la palette deviennent ombres chinoises. Architectures ? Voilà qu'est murmuré : « je suis décor, je suis premier plan, je suis insaisissable, je persisterai, si le temps m'en est donné. » La bichromie induit profondeur de l'abîme, convoque attention possible à la lumière. *Pinède 1, Pinède 2, Pinède 3*. Trois contes ? Ou un seul, se déployant en triptyque. Aveux nocturnes. Il ne fait pas toujours jour et qui pourrait garantir que chaque matin il revienne ? Cosmos et éléments se confondent, happent. Danse nécessaire du regard et du corps, entre les troncs linogravés, de Jérémy Liron. »



Jérémy Liron, *Pinède 1-3*, 2021, linogravure, 76 x 56 cm

¹² <https://urdl.com/blog/pinedes-1-2-et-3-de-jeremy-liron/>

Laurence Cathala & l'Agence du doute, *Isola* [plan n°41]

Cette estampe collective est intéressante dans son processus de fabrication : une linogravure a été créée collectivement pour l'exposition *Crystal Maze* en 2017 et constitue le fond de l'image. Sur ce fond, qui évoque le style de papier dominoté utilisée dans l'édition de livres du XVIII^e jusqu'au mitan du XX^e siècle, a été imprimée une fausse lettre, qui elle-même reproduit le papier à lettre d'un hôtel imaginaire, papier à lettre illustré, en haut à droite, par l'image de montagnes, image extraite du fonds de URDLA. Mais la lettre est une lithographie : le texte manuscrit a donc été écrit à l'envers. Le texte en bas à gauche est le nom et l'adresse d'un hôtel imaginaire, l'hôtel Confidence à Sils Maria en Suisse. Celui en bas à droite (« ô train de luxe ! / et je suis ta course vers Vienne et Budapest / ô harmonika-zug¹³ ») est extrait d'un poème de Valéry Larbaud, « Ode », *Poésie de A.O. Barnabooth*, (1913). D'autres éléments ont été imprimées en typographie, à savoir les images (la montagne, la forme noire qui évoque un nuage et le logo, en bas, à gauche, de l'hôtel).



Laurence Cathala et l'Agence du doute, *Isola*, 2017, linogravure et typographie, 150 x 110 cm

Cette image combine trois techniques : linogravure, lithographie et typographie, mais en les détournant pour les deux dernières, puisque la typographie n'a pas servi à imprimer du texte mais des images [on parle de typographie par cliché polymère et la montagne est le fruit d'une impression d'un ancien cliché métal], alors que les principaux textes sont des lithographies.

Dans le contexte de l'exposition, cette lettre faisait référence à l'univers de Stéphan Zweig et de la Mittel Europa, avec l'élégance de la correspondance, la mise en valeur d'une culture littéraire et, derrière tout cela, le refus de frontières politiques et nationalistes, telles qu'elles se développaient dans les années 1930¹⁴. L'auteur de cette lettre, Valentine, reproduit une remarque de Stefan Zweig à propos d'une citation de Montaigne quant au voyage « un voyage pour l'amour du voyage, ou mieux pour l'amour du plaisir du voyage ».

Cette image qui clôt l'exposition, du moins sur le plan de salle, peut se lire comme une invitation à un autre voyage, imaginaire et intérieur, et à une reprise de sa visite de l'exposition, mais cette fois-ci sous une forme moins encadrée, sans plan de salle, en se souvenant d'une strophe, la deuxième du poème de Verlaine, « Læti et Errabundi » de Verlaine [*Parallèlement*, 1889] :

« Nous allions, — vous en souvient-il,
Voyageur où ça disparu ? —
Filant légers dans l'air subtil,
Deux spectres joyeux, on eût cru ! »

¹³ Littéralement, le train harmonica.

¹⁴ On peut faire référence au film de Wes Anderson, *The Grand Budapest Hotel* (2014).

¹⁵ « Joyeux et vagabonds », le poème fait référence aux voyages de Verlaine et Rimbaud.

AU FINAL

Daniel Nadaud de nouveau :

« Je n’imaginai pas que je réussirais à grandir si lentement. Devenir artiste, dessiner, cela se cogite au cœur de l’enfance. Voilà pourquoi drames et jeux me nourrissent, qu’il me faut exposer, composer des livres, des albums, et assembler des objets. Le monde est à refaire, je ne supporte pas les guerres et en parle à tort et à travers. Je m’agite, tintinnabule, m’interroge et parfois me désespère, mais jamais n’abandonne mes rêves¹⁶. »

Comme Phoebe
Boswell...



Phoebe Boswell, *In Praise of the Undrowned IV*, 2022,
lithographie et linogravure

¹⁶ Daniel Nadaud, *Sur un fil*, édition DIABASE, La Riche (Indre-et-Loire), 4^{ème} de couverture.

IV. La médiation à URDLA

En partenariat avec la Ville de Villeurbanne, la Région Auvergne Rhône-Alpes, la DRAC Auvergne Rhône-Alpes, le Rectorat, la Délégation Académique aux Arts et à la Culture et des mécènes privés, URDLA joue un rôle véritable en matière d'éducation artistique et culturelle, que ce soit le temps d'une visite ou en tant que coordinateur de projets longs, associant des artistes. Ces actions s'adressent aux publics scolaires, de la maternelle à l'enseignement supérieur. URDLA est partenaire du Pass Région et du Pass Culture.

La visite complète permet de comprendre les techniques de l'estampe pratiquées à URDLA – taille d'épargne, taille-douce, lithographie et typographie – à partir d'exemples de matrices et d'œuvres éditées par URDLA. Diverses manipulations sont proposées. Elle se poursuit par la découverte des ateliers avec possibilité de démonstration et par la visite de l'exposition en cours. Une pratique de dessin d'observation, dans l'atelier ou dans l'exposition, permet à chaque élève de s'approprier de manière active ce temps de médiation et d'en conserver une trace. Dans le cadre de **projets culturels et artistiques** et en collaboration avec des artistes associés, des **ateliers pratiques**, plus particulièrement de linogravure et de pointe sèche sur rhéналon, sont également organisés.

Durée de la visite : 1 heure 30

Tarifs : 90.- € jusqu'à 20 élèves / 130.- € jusqu'à 40 élèves.

Tarifs des **ateliers de pratiques artistiques** :

55.- € / heure / de 10 à 15 élèves

115.- € / heure / de 10 à 15 élèves en présence d'un artiste

URDLA est partenaire du Pass Région et du Pass Culture.

Contact

Blandine Devers, chargée de médiation

administration@urdla.com

Conception et rédaction du présent dossier

Franck Belpois, professeur relais

V. Dates à retenir

Sur le fil

Exposition jusqu'au 2 avril 2023

Visite libre du mardi au vendredi, de 10 heures à 18 heures, et le samedi de 14 heures à 18 heures

Journées européennes des métiers d'art

Samedi 1^{er} et dimanche 2 avril 2023, de 14h heures à 18 heures, gratuit

visites commentées, démonstrations du fonctionnement d'une presse lithographique, atelier d'impression de linogravures d'artistes

Fête du livre jeunesse

Atelier de linogravure

organisé par la médiathèque du Tonkin, animé par Maïté Marra

Mercredi 29 mars, de 15h heures à 16 heures, gratuit, matériel fourni

inscriptions : www.mediatheques.villeurbannes.fr

Ateliers Jeunes publics, vacances de printemps*

Autour de l'exposition *Sur le fil*

Mercredi 13 avril 2023 de 10 heures à 12 heures 30, 15.- € par enfant, matériel fourni

monotype et estampage végétal (5-9 ans) / linogravure à planche perdue (10-15 ans)

Cours hebdomadaires 2023*

pratique technique de la taille d'épargne : linogravure et xylogravure

animé par les imprimeurs de URDLA

du 26 avril au 28 juin 2023
le mercredi de 18 heures à 21 heures

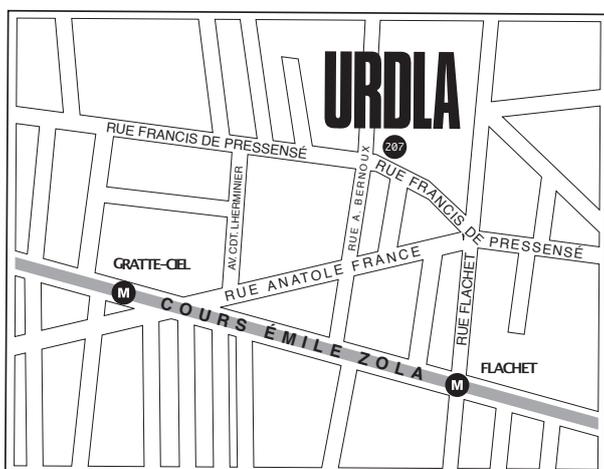
400.- € par personne / 950.- € en formation continue, matériel fourni

*inscriptions et réservations en ligne sur www.urdla.com

URDLA, centre d'art dédié à l'estampe contemporaine, regroupe des ateliers d'impression (lithographie, taille-douce, taille d'épargne, typographie), une galerie d'exposition et une librairie. L'association relie la sauvegarde d'un patrimoine, le soutien à la création contemporaine et la diffusion de ses productions. URDLA sélectionne et invite une douzaine de plasticiens par an et leur offre la possibilité de s'emparer de l'estampe originale.

Horaires

du mardi au vendredi / 10 h - 18 h
samedi / 14 h - 18 h
entrée libre et gratuite



 Métro A, arrêt Flahet

 Station vélo'v, station Anatole France

réservations et informations

www.urdla.com / urdla@urdla.com

tél. +33 (0)4 72 65 33 34

