

Interview entre Christian Cuénoud et Alois Lichtsteiner au sujet de ses monotypes, 2016

Christian Cuénoud (CC) : La première question que j'ai envie de te poser est simple : Pourquoi tout à coup ce surgissement de grands cycles de gravures et cette recherche très intense et fouillée en direction du bois, du papier et de l'encre ?

Alois Lichtsteiner (AL) : Comme il arrive souvent, ce processus a été déclenché par l'invitation de participer à un projet que, pour des raisons tactiques, je n'ai pas pu refuser. Lors de la réalisation de la première empreinte sur bois, j'ai étudié l'histoire de la gravure et j'ai réfléchi à l'impression en taille d'épargne. Il s'est avéré tout de suite que l'aspect artisanal lié à la gouge ou au burin ne m'intéressait pas. Ainsi, je me suis mis à la recherche d'une nouvelle voie à l'aide de moyens électrotechniques. La composition des plaques a lieu par le biais de Photoshop qui ensuite donne lieu à une gravure vectorielle. Les premières plaques ont été gravées avec une machine FAO (fraisage assisté par ordinateur). Aujourd'hui, elles sont produites par fraisage laser. Cette façon de produire ce fraisage sur bois m'a libéré de la tradition et de la technique de la gravure sur bois en m'ouvrant la porte vers de nouveaux horizons, pour pénétrer plus profondément dans ma peinture.

CC : Comment définis-tu ton travail de graveur ? En d'autres termes, lorsque tu es dans ce que l'on pourrait appeler « de la gravure » au sens large du terme, es-tu dans un autre monde que lorsque tu peins ; Etablis-tu une hiérarchie entre ton activité de peintre et celle de graveur ?

AL: Avec la coloration du support, à la façon d'un monotype, je peux produire une sorte d'original. Avec ce nouveau médium, ce fut un nouveau début par lequel j'ai pu continuer de développer ma peinture. Pour moi, il n'y a pas de différences hiérarchiques si je peins sur la toile ou sur le bois. Le résultat est équivalent et dans mes archives les feuilles sont placées sur le même niveau que les tableaux et portent toutes un numéro d'archive.

La plaque, pourtant, me pousse plus à l'expérimentation, le processus est plus immédiat et est lié à une prise de risque moindre, alors que ma peinture est de nature plus conceptuelle. L'impression a aussi un aspect ludique et est plus variée, parce qu'elle nécessite au moins quatre à cinq étapes jusqu'à la création d'une feuille ; de plus j'ai un assistant à mes côtés. Ce procédé nécessite une rapidité d'action, alors que la peinture est une affaire solitaire et lente qui peut prendre du temps et être reprise ultérieurement.

CC : Dans ton activité de graveur, telle que tu la conçois, il n'y a pas à proprement parler de répétition d'un acte, car chaque impression est unique. Pour autant il ne s'agit pas de monotypes, puisque le support initial, c'est-à-dire le bois gravé reste le même pour la série de tirages que tu veux faire. L'œuvre prend donc toute sa signification par l'encre (qui n'est d'ailleurs pas de l'encre mais de la peinture à l'huile), la pose du papier et le transfert sur celui-ci par la pression du tampon. Peux-tu nous dire pourquoi ce recours complexe à une expérience physique dans lequel ton corps est fortement engagé ?

AL : J'aime la répétition, c'est un acte méditatif comme la promenade, la ballade, « un pied devant le pied, devant le pied.... ». Beaucoup de mes œuvres ont cette caractéristique, bien que cette démarche soit connotée négativement dans le contexte de l'art où l'on préfère parler de diversité. La diversité se concentre sur le changement, la suite, la nouveauté. En revanche, avec la répétition on reste sur le sujet, on approfondit et on se concentre sur le contenu, sur ce qui se passe à l'intérieur du processus, l'effet et ses suites.

En fait, j'aurais pu transmettre la tâche à un imprimeur professionnel, ce que j'ai fait avec les premières gravures sur bois. A l'époque, les feuilles n'étaient qu'en noir et blanc et j'avais encore peu d'expérience avec l'impression, pourtant j'avais déjà une longue collaboration dans le domaine de la lithographie avec Nik Hausmann. Cela aurait dû déboucher sur une œuvre commune impliquant l'imprimeur et l'artiste, tous deux tirants sur la même corde avec la même force. Je lui avais dit d'oublier le sujet et le dessin et de ne se concentrer que sur la pose de la couleur, le rythme et le style propre. De cette expérience, des feuilles splendides et de magnifiques surprises ont surgi. L'imprégnation de couleurs sur le bois s'est transformée en un acte créatif.

CC : Il est un fait certain que la technique que tu as développée pour tes gravures est unique et exige beaucoup de savoir-faire, voire de l'endurance et de la force. En te fixant de nombreuses contraintes : découpage à l'ordinateur du sujet, usage de la peinture à l'huile pour « encrer » tes bois, transfert du mélange des couleurs sur le papier et détachement du papier par décollage, séchage, ces contraintes physiques, sont-elles en rapport avec les efforts fournis dans tes courses de montagne ? En d'autres termes ton expérience physique de la montagne trouve-t-il aussi un écho dans ton travail d'atelier ?

AL : La seule comparaison que l'on peut tirer entre le travail d'impression et les courses à ski serait l'endurance et le prolongement méditatif d'une action, la production d'adrénaline et l'envie de pousser de plus en plus loin l'effort, entre autres aussi par le très haut tirage demandé par la Société suisse de gravures dont la production a pris de nombreuses semaines. Mais je n'obéis pas à des contraintes, le travail commence avec la préparation de la palette, cinq à dix couleurs à l'huile (pas d'encre à impression), sont mélangées sur des plaques en verre, ensuite je procède à la coloration de la plaque à l'aide d'un rouleau en mousse. Ensuite, les interstices sont nettoyées soigneusement, puis le papier japon mince mais dur est posé et les formes intérieures sont frottées en utilisant le bord de lentilles en verre. C'est seulement à ce moment-là que le papier est frotté et qu'apparaît l'image définitive et que l'on la soulève du bois comme on tire sur la peau d'un corps. Après le processus de séchage, les feuilles sont humidifiées et aplaties à l'aide de la presse. Chaque feuille reçoit son numéro et est traitée dans mon archive d'une façon équivalente aux œuvres sur toile ou sur papier.

CC : Lorsqu'on examine tes tableaux récents, on est frappé par l'usage constant que tu fais des gammes de gris. En revanche, dans tes gravures, le registre des couleurs est prédominant et consubstantiel à ton approche. A quelles exigences ton souci de la couleur répond-il ? Quelles impressions veux-tu faire partager au regardeur en insistant sur les mélanges de couleurs ?

AL : Il y a sept ans, j'ai commencé à faire ces sortes de monotypes sur bois colorés, pendant longtemps, comme ma peinture, ils étaient faits dans des tons de couleurs gris et noirs, puis tout à coup pendant que j'imprimais, je découvris une ouverture qui m'a conduit vers la pluri-coloration, très vite je me senti à l'aise avec les couleurs. Je ne les place pas en relation avec la nature et les paysages de montagnes, mais dans le sens d'un élargissement de l'abstraction. Lorsque, dans mes tableaux « de montagne », je me mis à utiliser sur toile et papier japon fait main des couleurs je me suis dit, c'est de cette manière que je l'entendais toujours, je voulais atteindre cette abstraction. Avec les empreintes qui sont par essence plus petites, apparaît forcément un aspect naturaliste réaliste qui pourtant n'a jamais été envisagé. C'est seulement à la fin des années quatre-vingt-dix que j'ai complètement renoncé aux couleurs. Aujourd'hui, je le vois comme un retrait, une réaction à l'« art-party » et à la commercialisation dans un monde globalisé. Avec la peinture en noir et blanc, j'ai acquis des expériences et des connaissances non seulement sur les couleurs mais aussi sur la composition. Aujourd'hui, j'utilise les couleurs avec une plus grande liberté et ainsi je rends possible aux regardeurs de puiser dans le tableau sa propre interprétation. Ce que j'organise avec la couleur sur la surface du papier n'est pas encore une peinture, celle-ci le devient seulement grâce au regard du spectateur, avec et à travers ses propres expériences.

CC : Curieusement tes tableaux font plutôt penser à un élargissement de l'espace, alors que dans tes gravures on est plus dans l'idée de l'approfondissement de ce même espace; partages-tu cette perception assez personnelle ou est-ce une illusion de ma part ?

AL : C'est une bonne mais difficile question. Avec un tableau et sa matérialité, est-on peut-être plus orienté à prendre en considération l'espace ? Avec la gravure qui se présente comme une peau à la surface, est-on plus enclin à chercher la profondeur à pénétrer dans le corps ? Le regard sur une toile, est-il vaste alors que celui sur une feuille va en profondeur, plus prêt et plus intime ? Ou est-ce la répétition méditative qui oriente le regard vers la profondeur ? Je ne peux pas répondre à cette question.

CC : Il existe une grande cohérence entre ta peinture et ton travail de « gravures » ; aux deux formes de représentation on peut appliquer le même souci d'être toujours sur la crête entre représentation et abstraction. Comment es-tu parvenu à ce résultat, est-ce le fruit d'une recherche ou d'un hasard inattendu ?

AL : Je dirais que la crête qui réunit abstraction et représentation pourrait être similaire pour la gravure et la peinture. On doit souvent l'abandonner et descendre d'un côté ou de l'autre pour être sûr où se trouve la crête. Dans les deux cas, l'hésitation et le doute sont la motivation de continuer le chemin ; dans ce sens c'est un tâtonnement et une expérimentation. Chez moi, ce n'est jamais le sujet qui motive à peindre. C'est toujours une composition basée sur le contenu sémiotique (corps et peau) qui se traduit en métaphores (montagne, neige, récipient, contenu), s'exprimant dans le tableau. Il y a beaucoup de choses qui émergent, encore dois-tu leur indiquer un lieu, les amener dans une possible relation et les laisser vibrer.