

La gravure selon Lichtsteiner

Christian Rumelin

De: Alois Lichtsteiner – Tosa Shoji, Château de Gruyères, Gruyères, 2019, p. 11-14.

Alois Lichtsteiner se considère comme peintre, exclusivement comme peintre. A première vue, cette affirmation semble banale. Mais Lichtsteiner a créé une oeuvre imprimée importante et cette exposition aborde également des aspects qui doivent être pris en compte dans la discussion sur sa conception de l'art. L'image qu'il a de lui-même en tant que peintre a un impact concret sur son approche de l'estampe, influençant dans une certaine mesure son attitude et excluant ainsi certaines possibilités tout en renforçant d'autres.

Fondamentalement, un artiste peut emprunter différentes pistes pour aborder l'estampe. D'habitude, il choisit une technique qui se rapproche le plus de son processus de travail et s'en sert comme point de départ pour trouver de véritables solutions à un problème artistique. Au cours des dernières décennies, il s'agit souvent de lithographies, d'eaux-fortes ou de procédés associés, de xylographies ou de toute forme de transfert photomécanique. Le critère décisif pour les artistes est de décider si l'objectif premier est de diffuser des éléments typiques et certaines solutions, ou si une fonction indépendante et autonome est recherchée. En principe, les estampes restent très différentes des autres formes artistiques et ne sont comparables que dans une certaine mesure en raison de l'inversion de l'image par le processus d'impression. Ce phénomène et le changement de perception qui y est associé constituent un défi particulier dans tous les cas.

Tandis que la peinture et le dessin produisent principalement des oeuvres uniques, les estampes graphiques sont surtout utilisées pour la multiplication des images, du moins lorsqu'on les imprime avec des blocs ou des plaques. L'utilisation répétée de la matrice permet en principe la reproductibilité des tirages. Ils sont rarement absolument identiques, mais les différences sont minimes. En fin de compte, c'est un avantage économique, car une définition conceptuelle peut être réutilisée à plusieurs reprises.

D'une certaine manière, Alois Lichtsteiner poursuit exactement le but contraire. Comme beaucoup d'autres artistes, il s'en sert comme d'un moyen créatif et développe une approche radicale. Bien que travaillant aussi avec des matrices, c'est-à-dire avec la possibilité de produire des impressions largement identiques, il n'utilise pas consciemment ce potentiel. Il décrit lui-même sa technique comme une xylographie monotypée. En fait, un monotype est l'impression d'un dessin ou d'une peinture sur une surface lisse, par exemple une plaque de cuivre sur une feuille de papier. Etant donné que la composition ne se trouve que sur la surface du support d'impression, mais n'est en aucun cas liée à celui-ci, une seule impression est possible. Le processus d'impression transfère la composition sur le papier et détruit ainsi réellement l'image d'origine. L'objectif réside précisément dans ce transfert sur un autre support, y compris l'inversion inévitable et le léger flou naturel des lignes. Il s'agit d'un processus pictural de recherche d'une image, et non d'une impression au sens strict. Cependant, Lichtsteiner combine ces deux procédés qui s'excluent mutuellement et crée lui-même un bloc pour son impression, généralement à l'aide d'outils numériques. Puis, au moyen d'une fraiseuse industrielle, il produit un bloc d'impression à partir de bois contreplaqué. Conventionnellement, l'encre se fait à l'aide d'un rouleau, de préférence de la manière la plus homogène possible et toujours avec la même densité, mais Lichtsteiner le fait autrement. Il peint sa matrice de manière différente à chaque fois, en utilisant les résidus de peinture à l'huile de l'impression précédente. Il n'utilise pas d'encre d'imprimerie et accepte que pendant le processus d'impression les couleurs s'accumulent, l'épaisseur de la couche augmente et l'encre réagit diversement. De plus, il change de couleur, de sorte qu'il ne reste pas dans un spectre prédéfini, mais conserve la flexibilité nécessaire pour réagir à chaque effet. Il trouve ainsi constamment de nouveaux points de vue et accepte une certaine imprévisibilité du résultat.

Les éléments picturaux respectifs sont, comme dans ses tableaux, des surfaces colorées isolées, séparées les unes des autres. Les parties non traitées ne sont pas inhabituelles en gravure ; elles sont généralement utilisées pour exprimer la lumière ou apporter de la luminosité. Chez Lichtsteiner, cependant, elles ont d'autres fonctions. L'application éclairée de la peinture permet d'obtenir une légèreté exceptionnelle et de laisser transparaître le ton du papier, créant ainsi un contenu délicat sans dépendre directement de la lumière. Les « espaces ouverts » ont une fonction concrète : ils ne sont pas des espaces vides, mais structurent la surface imprimée et donnent au papier l'espace pour agir. C'est une étonnante extension de ses moyens artistiques qu'il arrive d'achever. Le papier n'est plus seulement le support de l'image ou le médium de la luminosité, avec sa tonalité, il devient l'élément structurant. Lichtsteiner utilise exclusivement du papier japonais qui se caractérise par une qualité particulière, légèrement translucide. Il souligne ainsi la transparence créée par l'application de la couleur. Lichtsteiner produit ainsi des contradictions irréconciliables avec la pratique et la compréhension conventionnelles : la gravure suppose généralement que les couleurs sont imprimées de manière relativement opaque, surtout en typographie, et qu'elles se chevauchent partiellement, mais sans mélange. Les applications d'encres émaillées et donc légèrement transparentes ne sont que très rarement utilisées. D'un point de vue technique, il est tout à fait possible de déterminer dans quelle mesure l'artiste souhaite une telle

légèreté. Dans la xylographie classique, l'application relativement épaisse de l'encre correspond à une volonté artistique d'une création haptique. La compréhension traditionnelle de la xylographie trouve parfois sa manifestation dans cette application de la couleur.

Cette transparence et l'application légère de la couleur modifient néanmoins le statut des différents éléments de l'image. A l'origine, Lichtsteiner s'inspire de l'observation du col de la Furka aux versants enneigés. La combinaison des champs de neige fondant et de l'apparition de pans d'herbe a donné naissance à une structure visuellement intéressante qui, malgré une réalité évidente, contient un potentiel abstrait. Thématiquement, il s'intègre dans la peinture de paysage ou de montagne, mais pas dans un sens conventionnel. Ce n'est que si l'on sait d'où vient son inspiration que la référence devient évidente, sinon aucune identification directe n'est possible à cause du gros plan utilisé dans ses images. L'idée reste essentiellement associative et ne se réfère pas à un lieu concret. Lichtsteiner ne s'intéresse pas à une reproduction topographique, mais à la représentation d'une idée spatiale. Il s'est d'abord rendu compte qu'il s'agissait d'un tableau dans lequel il devait peindre activement tous les éléments, c'est-à-dire le blanc de la neige ainsi que le sol ou la végétation. Ce sont des processus conscients qui doivent être réalisés, même si une surface apparemment vide ne crée nulle part un vide réel. Tout est actif, tout est conscient, nulle part une surface sous-jacente ne brille. C'est la différence fondamentale entre ses peintures et ses gravures. A première vue, elles semblent similaires et ne diffèrent essentiellement que par leur taille. Mais, l'application de la peinture et donc la structure de la surface sont différentes et, plus particulièrement, le support d'image prend un sens différent. Dans ses estampes les surfaces blanches sont omises, mais c'est ici une décision consciente de laisser quelque chose de côté. En raison de la structure du papier, les surfaces non imprimées n'apparaissent pas ici comme des espaces vides, mais comme des surfaces de projection pour ses propres perceptions, pensées ou sentiments. Ce processus est beaucoup plus abstrait que dans ses peintures et implique aussi davantage plus le spectateur. Il ne se voit pas proposer une solution toute faite, mais une option qu'il doit finalement utiliser lui-même. La conséquence finale, cependant, est une tension intrinsèque à l'image, qui reste une particularité tant dans le travail de Lichtsteiner que chez d'autres artistes de la xylographie.