

# Cahiers 14

Été 1982

des arts visuels au Québec

3,00 \$

## Sommaire

Volume 4 Numéro 14 Revue trimestrielle

- 1 COUVERTURE: MOISETTE BOUCHER  
ET POUR UN CORPS SPIRALE, 1982  
Photo Jean-Claude Adam
- 4 EDITORIAL  
Graham Cantieni  
Annie Molin Vasseur
- 6 RÉSONANCES  
Peter Frank
- 13 LA CHAMBRE BLANCHE ET LES  
EXPERIENCES MULTIDISCIPLINAIRES  
Helga Schlitter
- 14 POST-PERFORMANCE UN  
NOUVEAU PAS?  
Chantal Boulanger
- 16 COPIE-ART, L'ÉMERGENCE D'UN ART  
REPROGRAPHIQUE?  
Philippe Boissonnet
- 23 ESTAMPE ET ESTAMPILLE  
Yvone Duruz
- 25 POUR UNE ÉCRITURE NON-  
PROGRAMMÉE  
Raymonde Bertrand
- 26 CORPS SPIRALE  
Moïsette Boucher  
Paule-Esther Gagnon
- 30 ALBERT SÉVIGNY PAR ALBERT  
SÉVIGNY  
Albert Sévigny
- 31 ENTRE LE CIEL ET LA TERRE  
Lau Tin-Yun
- 32 CATALOGUE POUR L'EXPOSITION  
D'UN MOT  
Anne Cherix
- 33 DES COLLAGES DÉCOLIAGENT OU  
L'OBJET COSMIQUE DE  
CONSUMMATION  
Michèle Lalonde
- 36 EXPOSITIONS: PHOTOGRAPHIE FUTU-  
RISTE ITALIENNE, 1911-1939; MAN  
RAY, FERNAND LÉGER; PROPOSI-  
TION FIBRES, ROBERT RYMAN,  
PEINTURES 1958-1980; CAROL  
LAVOIE; PAUL BÉLIVEAU; ENTAILLES;  
BARBARA STEINMAN; INSTALLATION;  
PIERRE MONAT; CLAUDE BLIN;  
DÉNYSE GÉRIN
- 46 CALENDRIER



art-son  
copie-art  
collage  
estampe  
performance  
textile

# L'émergence d'un art reprographique?<sup>1</sup>

Philippe Boissonnet

*Me promenant dans Montréal, alors que j'étais fraîchement arrivé de France, je découvris la galerie Motivation V et son Centre de recherche xérogaphique: Une seule photocopieuse Xerox, une location coûteuse, et une technique fragile..., mais largement de quoi aiguïser la curiosité et avoir envie de l'expérimenter. Modèle fixe ou mouvant: image, objet, corps, ou même lumière... 3 sélections de couleurs, quelques secondes, et l'on passe de la conception à la réalisation de l'image. Facilité déconcertante ou même décevante diront certains. Je n'ai pas voulu m'arrêter à de simples constats si radicaux et j'ai préféré interroger cette nouvelle pratique artistique afin de mieux restituer ses qualités ou ses faiblesses, ses ressemblances et dissemblances avec les autres techniques de reproduction en multiples exemplaires.*

Récemment, Montréal proposait au public deux expositions importantes et simultanées (novembre 1981). Elles s'intitulaient respectivement: *Exposition internationale de copie-art* (galerie Motivation V) et *Réproduction-Art Exhibition* (galerie Powerhouse). Premières du genre au Québec, elles manifestaient l'intérêt croissant que suscite ce nouveau mariage entre l'Art et la Technologie. En réalité, l'utilisation de ces machines à photocopier par des artistes existe depuis presque 20 ans, mais cela ne fait que quelques années que les expérimentateurs isolés se regroupent et organisent des expositions collectives: San Francisco, New York, Toronto<sup>2</sup>, Montréal..., mais aussi en Europe.

Art reprographique — Copie-Art — Reproduction-Art — Art xérogaphique... Déjà quatre terminologies différentes; toutes dénomment le même phénomène artistique. Or, peut-on véritablement parler de phénomène ou de forme d'art alors que l'on sait à peine ce que cela recouvre? Simple rumeur à propos d'un gadget technologique supplémentaire ou véritable innovation artistique? Les controverses ne manquent pas à son sujet. Le débat est animé et la consécration de l'Art reprographique n'est pas encore acquise.

Sa définition est encore floue. Il semble pourtant que celui-ci ait dépassé le simple stade expérimental pour s'engager dans une exploration plus profonde. On commence déjà à distinguer différentes formes d'utilisation et le réseau avant-gardiste s'élargit. Effectivement, non seulement les artistes, mais aussi les galeries, les critiques d'art et même les collectionneurs s'y intéressent. Un marché de la copie cherche à se développer et déjà des musées tels que le Metropolitan Museum de New York, ont acheté des oeuvres xérogaphiques.

Assistons-nous à l'émergence d'un art reprographique? Mes propositions ne seront que la mise en place d'une série de questions auxquelles je ne pourrai pas répondre avec certitude, mais elles seront un début d'analyse. Qu'est-ce que la reprographie? Quelles sont ses filiations avec la gravure, la photographie et les techniques d'impression photomécanique? Rencontrera-t-elle les mêmes difficultés d'insertion dans le champ artistique que ses prédécesseurs? Va-t-il falloir réviser le concept d'impression en général et le statut de l'estampe originale en particulier, face aux procédés électrophotographiques? Qu'en pense le Conseil de la gravure du Québec?...

Autant de questions qu'il est nécessaire de poser avant de se prononcer sur l'avenir d'un art reprographique. Son identité lui sera certainement difficile à acquérir, car il se situe au croisement de nombreuses pratiques. Certains artistes ont déjà combiné les copies avec des médiums aussi divers que la peinture, le dessin, la sculpture, la céramique, l'estampe, la photographie, le film d'animation, l'art conceptuel, l'édition du livre et même le vidéo. Les horizons sont larges et ouverts. L'art reprographique s'affiche comme un mode de création multidisciplinaire.

Le dictionnaire encyclopédique Larousse définit la reprographie comme étant "l'ensemble des techniques permettant de reproduire un document original par copie ou par duplication, sur papier ordinaire ou spécial." Les spécialistes font une distinction technique entre la reproduction par duplication ou par copie: "la duplication consiste à créer un modèle (cliché, plaque ou stencil) à partir duquel sera tiré le nombre d'exemplaires désirés par des méthodes ressemblant à celles de l'imprimerie." Or, cette catégorie ne change rien au principe du contact entre papier et encre, propre à l'imprimerie.

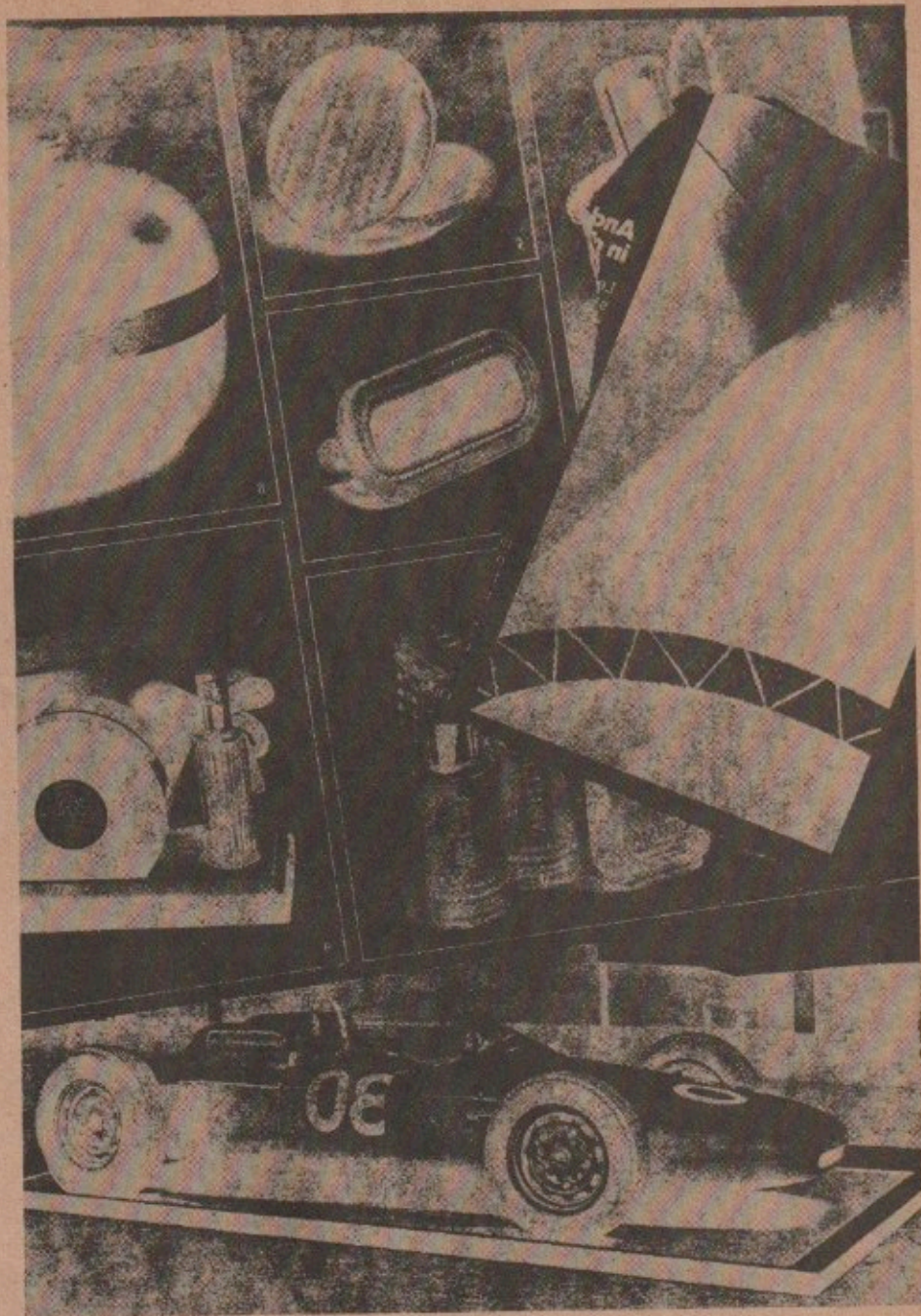
L'art reprographique s'intéresse plutôt à la reproduction par copie qui inclut divers procédés tels que la photocopie, la diazocopie, la thermocopie et surtout l'électrophotographie (avec les machines Xerox, 3M, Canon ou Kodak). Ce dernier procédé est assez révolutionnaire par rapport aux techniques traditionnelles grâce à son instantanéité et à sa capacité d'imprimer sans pression et à distance (selon les propriétés des photoconducteurs).

Les machines électrostatiques sont maniables, légères et peu encombrantes. Elles ne nécessitent pas un atelier avec un matériel spécifique. Leurs principales limites proviennent de leur objectif purement fonctionnel et de leur non-adaptation aux besoins artistiques: automatisation trop poussée qui parfois interdit la manipulation de la sélection des couleurs, format du papier de bureau, qualité du papier... (bien que l'avantage du procédé Xerox soit de pouvoir se faire sur n'importe quel type de papier, à partir du moment où il passe dans les rouleaux).

On pourrait craindre, il est vrai, que la créativité en reprographie soit trop vite systématisée en un répertoire figé. Pour élargir l'éventail des possibilités, il faudrait que la technique s'adapte aux besoins. Le plus difficile est de convaincre les compagnies et les ingénieurs de l'intérêt que les artistes trouvent dans des machines conçues préalablement pour reproduire un document par la seule pression du doigt. Cet aspect de l'art de la reproduction peut paraître rébarbatif, mais c'est aussi ce qui peut en faire sa définition.

La copie et sa facilité du "push button", se trouvent face à des préjugés qui devraient être encore pires que ceux face auxquels la photographie fut confrontée un siècle plus tôt, avec le clic de son obturateur. Celle-ci fut immédiatement saisie par les sciences, exploitée et enchaînée par les mass-média; le concept de la reprographie, lui, était déjà voué à cette fonction avant de naître. Mais les esprits contemporains sont un peu blasés de ces unions incongrues entre l'art et la science, et les préjugés ont tendance à s'effacer. On est juste un peu surpris mais pas choqué. D'ailleurs la reprographie n'est pas une innovation aussi bouleversante que l'a été la photographie. Finalement, (sans entrer dans les détails techniques), elle n'est que le produit technologique de la photographie, de l'imprimerie et des propriétés électrostatiques.

Cette "transdisciplinarité" si caractéristique de l'art actuel, est sans aucun doute un des points forts de la reprographie. Lui permettra-t-elle de se définir ou, au contraire, risque-t-elle de la noyer dans la multitude des pratiques contemporaines? Il n'est pas évident qu'à chaque nouvelle invention technologique et à chaque récupération de l'outil, il se greffe automatiquement une branche de l'activité artistique qui se distingue des autres par son aspect novateur, qu'il soit formel ou conceptuel. Naturellement, les caractéristiques matérielles des copies sont très spécifiques et, par conséquent, elles forment un groupe d'oeuvres non identifiables aux images obtenues par ordinateur, vidéo, photographie ou holographie... Mais du point de vue formel, ces différents types d'images ne sont parfois que des retranscriptions d'éléments de représentation déjà existants. En revanche les chromatismes sont particuliers à la technique et même au genre de machine utilisée. Le concept esthétique n'est pas totalement nouveau non plus: l'objet industriel en série présenté et signé comme



une oeuvre d'art existe déjà. C'est, malgré tout, cet aspect qui me semble remarquable, avec le principe de la reproduction comme pratique artistique.

**LA DÉVALORISATION LIÉE À L'IDÉE DE MULTIPLE N'EST PAS NÉE DE LA REPROGRAPHIE: LA GRAVURE PUIS LA PHOTOGRAPHIE ONT DÉJÀ INTRODUIT DE TELLES CRISES EN ART.**

Le multiple et l'idée dépréciatrice de copie qui y est attachée n'ont cessé de tracasser les hommes, toujours à la recherche de l'authenticité d'une oeuvre d'art. Dès les premiers multiples, c'est-à-dire dès le développement de

Thomas Barrow, planche de *Trivia 2*, livre d'artiste, 1973. Né en 1938, Barrow est de la première génération d'artistes qui se servent des techniques reprographiques pour produire ses images. Anciennement à la George Eastman House à Rochester, il est actuellement professeur à l'University of New Mexico à Albuquerque



Connie Fox, *Outils*, 1978. Cette image représente la technique de l'image directe (*direct imaging*), utilisée par des artistes pour reproduire des images à deux et à trois dimensions. Née au Colorado, Fox habite East Hampton, New York.

la gravure à la Renaissance, cette méfiance à leur égard existait, même si à cette époque on avait plutôt tendance à encourager les imitations des œuvres des grands maîtres. La gravure fut tout de suite dévalorisée par rapport à la peinture en étant asservie à un rôle utilitaire et mercantile. Premier moyen de reproduction et de communication de masse, la gravure permit à des peintres tels que Mantegna ou Raphaël d'augmenter leur prestige et leurs revenus. On peut déjà y distinguer facilement les fonctions propres aux procédés modernes de reproduction (c'est d'ailleurs leur seule condition d'existence) : l'information, la conservation, le document comme trace et mémoire culturelle.

Ainsi l'exemple suivant est une bonne illustration de la valeur archéologique incontestable des reproductions de toutes sortes :

"Dans sa *Storia dell'iconografia anatomica* publiée en 1957, Loris Permuda a reproduit en photogravure une planche des *Icones anatomicae* de Leopoldo Caldani (1801), dessinée et gravée par Gaetano Bosa. Elle figure un *Apollon du Belvédère* inspiré d'une reconstitution graphique de ce marbre réputé qui n'est lui-même qu'une réplique romaine tardive d'un bronze grec."<sup>3</sup>

De copie en copie, on peut ainsi retracer la généalogie totale d'un même modèle à travers les âges et mieux comprendre ce rôle de diffusion et de perpétuation d'un savoir.

À l'époque industrielle, la gravure fut encore plus soumise aux besoins de l'information. Elle fut le plus efficace moyen de propagande avant l'invention de la photographie. C'est d'ailleurs cette dernière qui libéra la gravure de ses fonctions astreignantes et permit ce que l'on appela à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle le *renouveau de l'estampe originale*.

La photographie remplaça avantageusement la gravure par ses qualités dites de *rendu objectif* de la réalité, surtout depuis la mise au point de la photogravure et autres procédés d'impression. Elle devint un moyen de création artistique original et le graveur eut même le choix d'imprimer son œuvre en exemplaire unique. Permettant à l'art d'être accessible à une clientèle plus large, l'estampe doit malgré tout se différencier du flot de reproductions commerciales, non seulement par ses qualités plastiques propres, mais surtout par l'instauration d'un système de diffusion à tirage limité avec signature de l'artiste sur chaque épreuve. Leur cote sur le marché de l'art en dépend. C'est, entre autres choses, en adoptant ce système que la photographie réussit à faire valoir ses qualités d'outil au service de la création artistique ; certains photographes, plutôt que de détruire le négatif, s'engagent par contrat avec l'acheteur à le conserver dans une chambre forte réfrigérée, afin de pouvoir restituer l'exacte réplique de l'œuvre au cas où la qualité des couleurs s'altérerait trop rapidement. Par ailleurs, la photographie put se faire accepter comme élément d'élaboration d'une estampe grâce à des techniques



Helen Wallis, *Gertrude Stein Series #1*, 1976. Bien que de nombreux artistes se servent du copieur pour copier tout simplement, d'autres, tels Joan Lyons, Helen Wallis et Evergon (Al Lunt), s'en servent pour réaliser des photomontages et des images fantaisistes très particulières.

telles que la sérigraphie ou la lithographie offset. Mais il faut reconnaître que celle-ci rencontra énormément de résistances, dues à la part d'intervention automatique du mécanisme. Il semble que la photographie traînera longtemps la lourde fonction de reproduction de la nature que la peinture et la gravure lui ont allègrement léguée au début du siècle.

Ce léger rappel montre que la reprographie ne peut faire autrement que de subir cet héritage (ou cette malédiction). Mais il faut tenir compte de l'évolution des conceptions de l'art qui, aujourd'hui, va presque aussi vite que celle des techniques modernes: l'exemple récent de l'exposition *Art et Féminisme* au Musée d'art contemporain de Montréal, démontre que l'art reprographique accède déjà à une certaine reconnaissance artistique, des œuvres xérogaphiques ayant été exposées au même titre qu'une photographie, une estampe, un dessin ou une peinture.

#### **COPIE OU ORIGINAL? L'AUTHENTICITÉ DE L'OEUVRE FAIT TOUJOURS AUTORITÉ.**

L'art de la copie vient souligner un vaste phénomène contemporain. La

société industrielle est submergée par les reproductions d'œuvres d'art, par la presse, la publicité et autres images multiples qui ne prétendent nullement à l'originalité artistique. Les doubles, les copies, les imitations et faux-semblants..., font partie de notre horizon visuel quotidien. L'homme est tellement noyé parmi les fac-similés de toutes sortes, qu'il en oublie parfois ce qu'est un original tout en y étant très attaché. Nous avons constamment besoin de reconnaître le vrai du faux, le naturel de l'artificiel, le fait main de l'industriel. Il est clair que l'authenticité fait toujours autorité, ne serait-ce que celle de l'artiste qui continue à exhiber son unicité par sa signature.

L'homme entretient une relation ambiguë avec le concept de copie. Attrait et rejet à la fois. Fascination? Le plaisir d'imiter, de falsifier, de reproduire et multiplier n'est peut-être pas sans rapport métaphorique avec la reproduction des organismes vivants et avec le désir secret de pouvoir créer un jour son propre double. L'holographie arrivera prochainement à nous en donner l'illusion parfaite et les manipulations génétiques ont déjà produit des répliques identiques d'un même embryon de souris. Inquiétude? Peut-être, parce

Willyum Rowe, *Insanity in America: Sketch Book Volume 1*, 1975 (à gauche: page 94; à droite: page 101). Né en 1946, Rowe habite New York où il enseigne à la School for Visual Arts. ▶

qu'il y a la crainte de perdre sa propre identité face à la multitude et à l'anonymat des grandes concentrations urbaines. Monsieur X, individu ou copie...?

Certes, l'analyse ne devrait pas en rester à ce stade primaire, mais elle est suffisante pour percevoir le contexte de la problématique dans laquelle se situe l'art reprographique.

Suprême ironie du copie-art, l'appellation est assez paradoxale et fait grincer les esprits. L'entendement a du mal à imaginer la coopération de l'art, symbole de l'originalité créatrice et de l'unicité de l'œuvre, avec la vulgaire copie provenant d'une machine de bureau. L'entreprise de la reprographie participerait donc à une volonté de désacra-

lisation de l'art? Cela peut effectivement être la conséquence de la popularisation d'un tel moyen de création artistique, mais qui risque par ailleurs de s'enfermer dans une sorte de ghetto appelé *art mineur*. En réalité, comme chacun le sait, le médium n'est pas idéologique en lui-même et dépend de celui qui l'utilise.

**LA REPROGRAPHIE, PRATIQUE DISTINCTE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'ESTAMPE DOIT DÉFINIR SON PROPRE STATUT.**

Les impressions que j'ai pu recueillir auprès des responsables de la galerie Motivation V reflètent l'incertitude actuelle du statut éventuel d'un art reprographique. Espoir et acharnement face aux doutes des collectionneurs. Le marché de la copie est juste naissant, et la clientèle montréalaise ne veut pas prendre de risques. Questions inévitables: "Est-ce que cela tiendra avec le temps? Comment seront le papier et les couleurs dans dix ans?". Les réponses sont difficiles car la pratique est si jeune. Quant à la valeur marchande de l'épreuve, elle dépend de celui (celle) qui la signe. En tout cas, les artistes

ont confiance et attendent patiemment; l'accueil favorable des critiques d'art prouve qu'ils ont raison.

On pourrait distinguer les artistes reprographes, de façon très large, en trois catégories selon la manière dont le médium est considéré:

- a) La copie comme seul produit final et n'utilisant que les capacités d'impression de la machine. Elle peut être une oeuvre unique du fait de l'impossibilité de répéter le geste ou le montage, telle une peinture, ou suivre la logique de son principe originel et se présenter sous forme de multiple avec tirage limité et numéroté, telle une estampe.
- b) La copie comme composante d'une pratique multi-média, où l'on voit apparaître encore bien souvent la trace de la main humaine. Celle-ci est en général en exemplaire unique. Mais on ne peut plus alors vraiment parler d'oeuvre reprographique, la pièce se définissant par d'autres techniques.
- c) Une troisième dimension pourrait être l'utilisation que certains artistes en ont fait en exploitant totalement ses objectifs de reproduction et d'impression: créer et diffuser des

livres et des revues; soit à propos de leur propre travail, soit en tant qu'oeuvre à tirage limité. Une nouvelle voie s'ouvre ainsi pour les artistes qui veulent être leur propre imprimeur, éditeur et même diffuseur.

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué la reprographie est multidisciplinaire, mais il s'en dégage toujours un élément constant: le travail d'impression. En tant que tel, on doit alors se demander quelle place elle occupe par rapport à l'estampe, et comment le Conseil de la gravure du Québec la considère. Bien qu'ayant entièrement appuyé le Centre xérographique de Montréal pour qu'il maintienne sa location de la machine Xerox et pour qu'il obtienne des subventions, le Conseil oppose quelques restrictions à sa reconnaissance comme estampe originale. Il accepte la reprographie comme nouvel outil de création entre les mains de l'artiste, pouvant intervenir à la rigueur dans l'élaboration d'une estampe au même titre qu'une photographie, mais non comme médium à part entière car elle ne satisfait pas aux conditions minimales nécessaires à une technique de l'estampe pour que celle-ci corresponde aux définitions précises





Carl T. Chew, C.T. Chew Eats Stamp, 1978.

sées par ce même Conseil. En voici l'énoncé:

**L'estampe originale:**

- L'artiste est le concepteur-réalisateur de l'élément d'impression (matrice).
- L'image est conçue et élaborée de manière à exploiter les caractéristiques propres à chaque technique de gravure, et ne peut pas être la reproduction d'un dessin, aquarelle, gouache ou peinture.
- L'estampe est imprimée par l'artiste ou sous sa direction et doit être approuvée par lui.

**L'estampe d'interprétation** est une estampe dont l'élément d'impression a été réalisé par un artiste-graveur à partir d'une oeuvre créée à l'aide d'un autre médium.

**L'estampe de reproduction** n'est que la reproduction photomécanique d'une image créée à l'aide d'un autre médium sans qu'il y ait d'interprétation.

Il est évident que la copie ne rentre pas dans cette grille. Elle peut effectivement répondre aux trois définitions à la fois, ou en être totalement exclue.

Estampe d'interprétation, car la machine interprète en quelque sorte les couleurs et les formes en fonction des réglages choisis par le manipulateur. Interprétation qui devient véritable création originale lorsque le modèle est de l'entière conception de l'artiste et que la copie se réalise suivant la collaboration de la machine avec l'artiste, selon les caractéristiques chromatiques et photométriques propres à cet-

te technique. Pourtant le procédé utilisé pourrait faire penser que c'est une simple reproduction. Mais là encore, la reprographie ne s'insère pas dans la grille car il ne s'agit plus d'un moyen photomécanique, mais électrophotographique. Évidemment, on pourrait dire que le moyen importe peu puisque le résultat est sensiblement le même lorsque la copie est une reproduction d'une image ou d'un objet sans, ou avec peu d'intervention de l'artiste. La question devient délicate et les nuances sensibles. Dans un montage/collage la multiplication et la répétition peuvent alors devenir un schéma créatif, d'autant plus que d'un même modèle on peut produire une très grande variété d'exemplaires. Par ailleurs, lorsqu'elle s'effectue sur un autre support que le papier, la reprographie se fait presque totalement oublier. L'image pourrait bien provenir d'un tout autre moyen d'impression.

Ces quelques observations à propos d'éventuelles reprographies nous montrent bien qu'il ne faut pas se fier aux apparences: la reprographie n'est pas une technique de l'estampe, ou alors on doit réviser sa définition. L'utilisation de la reprographie selon le mode de diffusion et les caractéristiques propres à l'estampe ne représente qu'une de ses facettes et ne doit pas l'empêcher de définir son propre statut. N'oublions pas que la reprographie est avant tout un art multidisciplinaire. La copie aux multiples visages, voilà certainement l'essence même de son mode d'expression. La copie est autre chose mais cet autre chose pose problème, et on ne sait si on doit lui ouvrir les portes du temple de l'Art. La reprographie est un terme hybride, elle porte la marque de ses ancêtres et cherche en même temps à s'en différencier. Le fait qu'elle ait pu franchir le pas de quelques musées ne prouve pas qu'elle y ait réussi totalement, mais tout simplement qu'elle a suivi la voie tracée par les autres arts du multiple. Là est toute l'ambiguïté d'un art reprographique.

1. Prenons le terme *Art reprographique* qui serait le plus largement ouvert au niveau des procédés utilisables et dénoterait bien la filiation avec les techniques photographiques et ses dérivés. Mais je voudrais noter d'autre part, que le terme *Copie-art* possède un plus grand impact sémantique étant donné la juxtaposition quelque peu provocatrice des mots *art* et *copie*.
2. *Electroworks*, International Museum of photography, New York, 1979. *Colour Xerography*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1976.
3. J. Guillaume, *Reproduction des oeuvres d'art*, in *Encyclopedia Universalis*, V. 14, p. 104.

# Estampe et estampille

Yvone Duruz



Dans son numéro 7 (automne 1980) CAHIERS, sous la plume de Francine Beauvais et Régis Fournier, définissait l'estampe originale. Orgueil du graveur, l'estampe qu'elle soit issue du cuivre, du bois, de la pierre, de la soie ou de tout autre support, constitue à part entière, dans son authenticité, une des formes nobles de la création artistique. Ainsi doit-elle trouver sa juste place dans l'histoire de l'art et auprès des amateurs.

Pour évaluer une estampe originale il ne s'agit pas de savoir si la gravure est un moyen d'expression en soi ou un véhicule au service du peintre ou du graveur, mais bien plutôt de connaître la manière dont elle fut conçue. La question est donc de savoir par quel procédé elle a été exécutée. En relisant l'article sus-mentionné, on verra quel est le label de qualité qu'on peut apposer à une gravure originale. Celui-ci sous-entend une oeuvre conçue et réalisée par l'artiste lui-même ou en collaboration étroite avec un pressier.

A priori, il semblerait que ces critères de qualité devraient suffire à garantir le commerce d'oeuvres graphiques, mais pour prévenir tout abus, il est indispensable de dénoncer les diverses falsifications, tant mineures que majeures, qui peuvent compromettre tout un mouvement d'artistes sincères qui tien-

nent à donner ses lettres de noblesse à l'estampe. Pour ce faire il reste à dénoncer ces falsifications qui mystifient artistes, diffuseurs et acheteurs non avertis.

Il y a plusieurs facteurs qui font qu'une estampe n'est pas ou peu crédible. Ils font un tort considérable au marché de l'art de la gravure et ce n'est que par une forte prise de conscience auprès des artistes vivants que la situation peut redevenir saine et florissante. Aussi ne dénoncera-t-on jamais assez et avec virulence les malversations dont est victime le marché des multiples.

## LES GRANDS TIRAGES

Personne ne pourra attaquer un artiste qui produit un fort tirage. Aucune règle ne fixe le nombre limite d'exemplaires qu'on peut tirer, que cela soit sur une presse à main ou sur une presse mécanique.

Certaines vedettes du "show-biz" de la peinture produisent à tour de bras, font une peinture facile, de complaisance, vendent donc bien et écoulent, (souvent avant tirage), des éditions impressionnantes. Cela peut mener jusqu'à 250, 500 exemplaires, voire même plus (prenons le cas de Hundert Wasser qui tire allègrement à 3000, 8000 voire 10 000 exemplaires — cf. catalogue Musée d'art moderne, Paris, 1975). Ces artistes ne sont en rien dans l'illégalité. Il ne peut en ce cas s'agir que d'un jugement de moralité et le client en aura pour son argent car souvent, qualité se conjugue avec quantité. Il est bien reconnu que plus une peinture est de compromis, donc commerciale, mieux elle s'écoule. Ce sont là des faiseurs d'images et il faut les considérer comme tels.

En ce domaine LE MOINS C'EST LE MIEUX. Quand on pense que Picasso, à forte majorité, limitait le tirage de ses lithos et gravures à 50 exemplaires, on peut concevoir qu'un tirage honnête se situe entre 35 et 75 exemplaires.

## TIRAGES À RÉPÉTITION

C'est un procédé des plus discutables utilisé par certaines successions mais aussi exploité par quelques artistes vivants.

Il s'agit dans le cas présent d'éditer une estampe à un nombre donné d'exemplaires, disons 100. Cette édition numérotée de 1 à 100 sera destinée au marché européen. Une seconde édition de la même gravure, à nou-

veau numérotée de 1 à 100, sera, elle, destinée aux USA et une troisième peut fort bien inonder le marché japonais. Un globe-trotter "chanceux" pourrait ainsi trouver, de par le monde, 3 fois le même numéro de la même gravure...

## SIGNATURES EN BLANC

Là où le commerce de l'estampe tient de la farce, où l'amateur est le plus abusé, c'est quand l'artiste intervient bien personnellement dans la confection d'une estampe, mais d'une manière plutôt imprévue: il signe en blanc!

Ici, sa signature prend la forme d'estampille: marque appliquée sur une oeuvre d'art en guise de signature ou sur un produit industriel comme garantie d'authenticité — Petit Larousse. À ce niveau la signature se relègue au rang de simple autographe. Un article signé Jean-François Fogel, paru dans le Journal 24 Heures de Suisse romande (9-10 mai 1981) avec mention: Le Point 1981, titre: "Le naufrage Dali". Quelques extraits de cet article sont significatifs en ce domaine et n'appellent aucun commentaire.

On y lit entre autres:

"... Les témoignages diffèrent sur les performances de cet artiste transformé, à lui tout seul, en petite, en moyenne entreprise. Certains collaborateurs affirment qu'il pouvait signer mille estampes à l'heure. Mais d'autres tiennent qu'il atteignait mille huit cents signatures. Une toutes les deux secondes.

... Signatures en blanc. Cette folie créatrice laisse aujourd'hui sur le marché des milliers de feuilles blanches, signées de sa main, qui font peser une grave menace sur l'authenticité et l'originalité de son oeuvre graphique. Tout son entourage et le personnel de l'Hôtel Meurice où il séjourne chaque hiver, s'en souviennent: Dali signait ses feuilles en blanc.

... Une offre potentielle importante (plusieurs dizaines de milliers de feuilles) sommeille dans un garde-meubles du port franc de Genève. Que va-t-on y imprimer? Dali a emballé sa machine graphique au point de mettre sa signature avant l'oeuvre.

... Il a introduit dans le commerce des pratiques insolites: ne pas garder la copie des contrats passés, conclure une affaire sans préciser le nombre exact des



exemplaires d'une estampe; ne pas spécifier les modes de recours, ou le contrôle qu'il peut garder sur la réalisation de son oeuvre (le bon-à-tirer connu des artistes).

... Certaines galeries les vendent (sous-entendu des lithographies récentes de Dali) même avec un certificat d'authenticité établissant qu'il s'agit d'une lithographie originale. Selon la réglementation, cela suppose que la main de l'artiste a elle-même travaillé la plaque: hypothèse hautement improbable, puisque Dali peut à peine parvenir à tracer sa propre signature." (Dali étant handicapé depuis un certain temps).

## OEUVRES POSTHUMES

Le cas désastreux de Salvador Dali n'est malheureusement pas unique. Ce procédé s'applique aussi aux artistes décédés. Il m'a été donné d'assister personnellement à la "fabrication" d'une édition lithographique portant la signature de Richard Lindner. Cette dernière était bien authentique mais elle figurait sur des centaines de feuilles blanches. Ceci se passait en 1979 et Lindner est décédé en avril 1978!

Même procédé, même technique. Des feuilles signées à l'avance, sur lesquelles, à l'aide d'une trentaine de clichés photographiques de sélection de couleurs, on essayait au plus près de reproduire une aquarelle de l'artiste. Ce qui en ce cas paraît encore plus absurde, c'est que Lindner, en signant, ignorait peut-être même jusqu'au sujet qui un jour serait choisi pour figurer au-dessus de sa signature.

## RÉÉDITIONS ET REPRODUCTIONS

Par oeuvre posthume on entend aussi les rééditions. La succession possède les plaques, elle en fait un tirage qui peut être numéroté et sur lequel elle appose une estampille, marque qui remplace la signature du défunt et authentifie la succession. Ces rééditions sont parfaitement correctes au point de vue de la loi et elles peuvent même avoir une certaine valeur de qualité pour autant que leur provenance soit spécifiquement indiquée et qu'elles soient considérées comme estampe d'interprétation et non comme estampe originale.

Marché florissant, les reproductions sont souvent l'apanage de cercles

d'art et de guildes, qui utilisent habilement la crédulité, le snobisme et l'ignorance du public et font payer très cher un "poster" de luxe. Ils auraient fait ces reproductions sous forme de poster que la seule chose qui les aurait différenciées c'est la qualité du papier!

Souvent il s'agit de grandes entreprises internationales qui peuvent payer fort cher des droits de succession et de ce fait présenter sur le marché des tirages alléchants, qui doivent persuader le client qu'il fait une affaire privilégiée,.... "voire même éditées par des revues d'art et bénéficiant par leur intermédiaire d'une publicité malhonnête".... (Élisabeth Faublée — Profession Peintre).

Je prends pour exemple le prospectus du Cercle d'Art de Bussigny (Suisse) qui titre: *Une collection unique de 10 lithographies en couleur (d'après des peintures célèbres) du grand surréaliste René Magritte.*

Il nous présente son offre ainsi, je cite: "Les peintures de René Magritte atteignent des prix exorbitants dans les ventes aux enchères et ses rares oeuvres graphiques sont conservées jalousement par les connaisseurs... C'est récemment — presque 15 ans après la mort de son mari — que Madame René Magritte a donné son accord pour faire lithographier dix de ses peintures les plus importantes. ... L'édition unique qui en a été tirée représente pour tout collectionneur une valeur artistique très recherchée." Suit l'offre de souscription. On y lit: 10 lithographies de René Magritte avec un texte de Marcel Paquet, imprimées à Paris, 1979-1980, format 52,7 x 73,7 cm. Chaque feuille numérotée porte le tampon "Magritte" et la signature personnelle de Madame René Magritte, ainsi que le timbre sec de l'éditeur. PRIX DE SOUSCRIPTION POUR LA COLLECTION COMPLÈTE (texte de Marcel Paquet et coffret recouvert de toile compris) Fr. 5,900. — (environ 3,300 dollars) au lieu de Fr. 7,000. — (environ 4,000 dollars).

En ce qui concerne le tirage on donne la répartition suivante:

100 exemplaires numérotés 1/C à C/C pour le Japon et l'Extrême-Orient  
200 exemplaires numérotés de 1/200 à 200/200 pour l'Amérique  
300 exemplaires numérotés de 1/300 à 300/300 pour l'Europe.

De tels exemples sont multiples: Il y a Ex-Libris de Zurich qui offre des rééditions d'oeuvres graphiques du Cabinet des estampes de Berlin et qui

précise que ces rééditions sont d'une telle beauté qu'on peut à peine les différencier des originaux... Pour le centième anniversaire de la naissance de Picasso, on trouve chez Ex-Libris une lithographie du "Bouquet de Fleurs" de 1958 tirée à 2000 exemplaires, et ainsi de suite...

Toutes ces reproductions se vendent, pour la plupart du temps, en souscription avec une marge sensible entre le prix de souscription et son prix du commerce, et ceci contribue encore à allécher le public. On ne trouverait rien à redire à ces publications si elles n'étaient pas susceptibles de semer la confusion auprès des acquéreurs. Si au lieu d'écrire par exemple que l'édition en question représente pour tout collectionneur une valeur artistique très recherchée, on spécifiait qu'en partant d'un tableau existant on fait une litho par procédé mécanique et qu'il ne s'agit en fait que d'un duplicata exact d'une image déjà existante, dont le rôle essentiel est une diffusion populaire. "Ce qui est critiquable, ce n'est pas la reproduction comme telle, ce sont les abus quand les reproductions sont surévaluées par le fait qu'on les présente comme des estampes" (Nicole Malenfant — L'estampe).

Une autre facette de la réédition et de la reproduction qui, elle, frise l'escroquerie, c'est lorsque l'artiste décédé a, de son vivant, rayé le support, estimant préserver le marché d'une surproduction et que malgré sa volonté expresse, on réutilise ce support. Car en ce domaine la technique peut aussi faire des prodiges et nulle dégradation apportée au support ne trouve un obstacle insurmontable. "Un tirage rayé garantit que la plaque ne pourra plus être utilisée. Néanmoins certaines estampes rayées, très rares, circulent dans le commerce. Il ne faut pas oublier qu'une planche ou une épreuve rayées ne sont pas une sécurité absolue contre le tirage non autorisé, tant qu'on n'est pas sûr qu'il n'existe pas de galvano" (Félix Brunner — Manuel de la gravure).

## LA TECHNIQUE REMPLACE L'ARTISTE

La technologie moderne de la photographie a atteint un tel degré de perfectionnement que pour l'artiste vivant elle est devenue un auxiliaire précieux dans le processus de création d'oeuvres graphiques.

La sérigraphie, la lithographie, la gravure même en font amplement leur