

---

## Fanny Boucher, Rémy Bucciali, Tony Soulié

Deux ateliers pour un artiste

Céline Chicha-Castex, Lise Fauchereau et Gérard Sourd

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1339>

DOI : 10.4000/estampe.1339

ISSN : 2680-4999

### Éditeur

Comité national de l'estampe

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2010

Pagination : 26-39

ISSN : 0029-4888

### Référence électronique

Céline Chicha-Castex, Lise Fauchereau et Gérard Sourd, « Fanny Boucher, Rémy Bucciali, Tony Soulié », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 229 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1339> ; DOI : 10.4000/estampe.1339

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2019.



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

---

# Fanny Boucher, Rémy Bucciali, Tony Soulié

Deux ateliers pour un artiste

Céline Chicha-Castex, Lise Fauchereau et Gérard Sourd

---

- 1 En complément à l'article de Thierry Gervais, il a paru utile de publier un dossier qui présente les ateliers de Fanny Boucher et Rémy Bucciali, ainsi que le travail de Tony Soulié.
- 2 Les deux premiers cités nous paraissent en effet illustrer de façon particulièrement convaincante la contribution que peuvent apporter les imprimeurs spécialisés dans les techniques traditionnelles que sont la photogravure et l'aquatinte à des discours artistiques concernés par la recherche de voies nouvelles.
- 3 Cette démonstration devient éclatante quand ces techniques se combinent, comme s'y employèrent F. Boucher et R. Bucciali, jusqu'à une date récente, pour favoriser les créations de Tony Soulié, qui ne pourraient se passer ni de l'une ni de l'autre.

## Fanny Boucher et l'atelier Helio'g. L'Héliogravure, entre gravure et photographie

- 4 Fanny Boucher a créé l'atelier Hélio'g en 2000. Ancienne élève de l'École Estienne, elle a appris les techniques de l'héliogravure auprès de Jean-Daniel Lemoine, spécialiste des procédés photomécaniques du XIX<sup>e</sup> siècle. Après de nombreuses recherches, elle s'est spécialisée dès 1998 dans le procédé Talbot-Klic de l'héliogravure au grain, contribuant ainsi à la réapparition de cette technique tombée en désuétude. Dès 2002, elle a commencé à créer ses propres films positifs demi-teintes à partir de fichiers numériques, anticipant la raréfaction des films argentiques et offrant ainsi aux artistes une plus grande liberté dans le travail de l'image. Fanny Boucher a travaillé aussi bien avec des peintres que des photographes parmi lesquels on peut citer Jean-Paul Albinet, Pierre Alechinsky, Patrick Alphonse, Philippe Blache, Chu Te-Chun, Lucien Clergue, Joël Ducorroy, Ernest Pignon-Ernest, Patrick Faigenbaum, Barry Flanagan, Alain Jacquet,

Yayoi Kusama, François Morellet, Tony Soulié, Willy Ronis, Zao Wou-Ki. L'atelier Héliog'g est situé à Meudon, dans la demeure historique du Potager du Dauphin.

#### **La technique de l'héliogravure (procédé Talbot-Klic) :**

- Réalisation d'un film positif demi-teintes (absence de trame) à partir d'un original (négatif, tirage papier ou fichier numérique)
- Insolation du film sur un papier gélatiné rendu photosensible après immersion dans un bain de bichromate de potassium.
- Transfert du papier gélatiné sur une plaque de cuivre préalablement grainée (aquatinte très fine)
- Dépouillement de la gélatine dans un bain d'eau chaude laissant apparaître sur la plaque l'image photographique en différentes épaisseurs de gélatine
- Séchage de la gélatine
- Morsure de la plaque dans différents bains d'acide (perchlorure de fer). Les noirs sont attaqués en premier, puis les gris, puis les hautes lumières dans les dernières minutes. Les valeurs de gris du cliché sont donc traduites sur le cuivre par différentes profondeurs de tailles : les noirs sont profondément gravés alors que les valeurs les plus claires, très peu.
- Impression taille-douce du cuivre héliogravé.

(Texte de Fanny Boucher tiré de la documentation d'Héliog'g)

**Entretien avec Fanny Boucher, propos recueillis par Céline Chicha-Castex et Lise Fauchereau le 10 novembre 2009**



© Fanny Boucher

Céline Chicha-Castex (CC) : Vous êtes vous-même graveur : le fait d'avoir ce regard vous aide-t-il dans votre pratique de l'héliogravure ?

Fanny Boucher (FB) : L'héliogravure reste une technique de reproduction de très haute qualité mais il y a forcément une interprétation de ma part.

CC : Selon vous, l'héliogravure est-elle une technique de reproduction ou de création ?

FB : Pour moi, les deux. Lorsqu'un photographe me demande de coller au plus près de son image par exemple, l'héliogravure sera une reproduction de haute qualité avec néanmoins une part d'interprétation dans la mesure où ce n'est pas la même technique. J'ai également des clients qui me laissent totalement libre. Dans ce cas, mon regard de créatrice est très important. Par ailleurs, les photographes avec lesquels je travaille le plus souvent ne connaissent pas le domaine de l'estampe et du livre d'artiste. Je suis donc amenée très souvent à diriger le projet. Ma formation reçue à l'École Estienne est alors mise à profit : par le biais de l'héliogravure, on aborde tous les métiers de l'estampe : je suis ainsi amenée à faire appel à des ateliers d'impression de gravures, mais également de lithographie et de sérigraphie. Il m'arrive d'être sollicitée par des artistes dont les créations ne sont pas du tout adaptées à l'héliogravure : je vais alors les orienter vers des ateliers de lithographie par exemple. Le fait de connaître toutes les techniques me permet de diriger les éditeurs, de donner un travail de qualité, avec un choix de techniques qui répond aux exigences de l'œuvre.

CC : De quoi partez-vous quand vous réalisez une héliogravure ?

FB : Je pars d'un original qui peut être une photographie, une encre originale, comme dans le cas des héliogravures d'après des œuvres de Zao Wou-Ki, un dessin au trait, une peinture etc... Je peux partir de tout.

CC : Toutes les techniques se prêtent-elles à l'héliogravure ? Vous disiez en effet que certaines techniques s'y prêtaient mieux que d'autres ?

FB : Non, une photographie en couleurs est ainsi impossible à reproduire en héliogravure à cause du nombre de passages. Par ailleurs, les encres de taille-douce n'ont pas les mêmes pigmentations que les encres photographiques. Le résultat n'est pas convaincant. L'héliogravure, à partir de photographies, convient surtout à des images en noir et blanc.

CC : Quelles sont les différentes étapes ?

FB : L'artiste va m'apporter une œuvre à partir de laquelle je vais réaliser un film positif demi teinte au format final de la gravure. En fait, je vais faire réaliser par un photographe un ektachrome de l'œuvre que je vais scanner afin de pouvoir le retravailler. Je vais ainsi introduire des niveaux noirs plus importants, transformer le film pour que ce soit exploitable en héliogravure. Je vais ensuite imprimer un film demi teinte que j'insole sur un papier gélatiné qui va être transféré sur le cuivre.

CC : Ensuite vous allez réaliser un bon à tirer ?

FB : Une fois la plaque faite, je donne rendez-vous à l'artiste chez un imprimeur de son choix ou du mien qui va tirer le bon à tirer. Celui-ci établi, l'imprimeur termine la commande.

CC : Si l'artiste trouve que les contrastes, par exemple, ne sont pas assez marqués, est-il possible de procéder à des retouches ?

FB : Oui, soit on retouche, soit avec l'impression il y a de multiples possibilités à partir d'une même matrice. Si vraiment il y a des gros problèmes de contrastes liés à la préparation du film, il faut tout refaire.

CC : Finalement, où se situe la part d'interprétation dans votre travail ?

FB : Quand j'élabore le film, quand je retravaille le fichier, quand je regarde une photographie je ne la vois pas avec l'œil du photographe, je la vois avec l'œil du graveur. Je vois la photographie en profondeur pas en niveaux de gris. J'ai réalisé ainsi une héliogravure d'après une photographie de Patrick Faigenbaum pour la Chalcographie du Louvre en 2005 : cette héliogravure a été un casse-tête car il n'y a très peu de contraste. Il y a un énorme travail d'interprétation de ma part pour réussir à créer le film qui va permettre ensuite à la technique de l'héliogravure d'aller au plus proche du résultat que souhaite l'artiste. J'interviens vraiment par exemple au niveau de la morsure, dans les acides, parce qu'une morsure d'héliogravure est effectuée au moyen de plusieurs bains d'acides avec des dissolutions différentes qui peuvent varier d'une journée à une autre en raison des variations hygrométriques ou de température. C'est l'expérience qui permet de tenir compte de tous ces aléas en essayant de les anticiper.

CC : Vous travaillez aussi bien avec des photographes, qu'avec des peintres, est ce que la façon de travailler est différente ?

FB : En fait, ils ont chacun un discours très particulier. Les photographes sont très exigeants ; ils pensent en pourcentages de gris. Les peintres vont plus penser au côté pigmentaire. Chaque professionnel a sa façon de voir son image ; c'est à moi de la retranscrire, d'essayer de faire la traduction de l'œuvre dans le langage de l'héliogravure pour aller au plus proche de ce qu'ils attendent. Mais les différentes étapes de la création de l'héliogravure sont les mêmes quelle que soit la technique de l'œuvre originale. Pour la préparation des films, je vais m'adapter à la demande de l'artiste. Un photographe peut vouloir plus de modelé dans les valeurs claires, un autre des noirs très forts, d'autres encore jouent sur les contrastes, d'autres pas du tout. Il faut que je rentre dans l'univers graphique des artistes qui ont parfois du mal à expliquer ce qu'ils veulent parce qu'ils ne connaissent pas la technique. Chaque artiste a un univers particulier : Willy Ronis n'a pas le même univers que Philippe Blache.

Lise Fauchereau (LF) : Mais justement, ils ne se sentent pas dépossédés ? Pourquoi le photographe a recours à l'héliogravure alors qu'il pourrait rester à la photographie qui, de surcroît, est souvent brillante, donc on passe à autre chose... ?

FB : La question de la brillance a en effet un gros impact dans le choix de l'héliogravure : les images argentiques sont brillantes. Dans l'héliogravure, il y a une matité des encres, une épaisseur, des noirs très profonds qui font apparaître énormément de détails dans les valeurs sombres de l'image. Cela en permet une lecture plus facile. Les noirs obtenus en héliogravure ne sont absolument pas comparables à l'argentique parce qu'ils sont beaucoup plus profonds, plus veloutés. Par ailleurs, la technique de l'héliogravure permet de pérenniser les tirages, alors qu'un tirage argentique risque de virer ou de jaunir. Ensuite quand un photographe aborde l'héliogravure, il est assailli par les possibilités de supports, de papiers (blancs, crèmes, chine, etc.) alors qu'il y a moins de choix avec l'argentique. Il peut y avoir une meilleure adéquation entre l'esthétique de l'œuvre et le support choisi. Dans cette gravure [NDR : Planche extraite de *Pleuropodia*, recueil d'héliogravures de Fanny Boucher, 2002], le motif s'accorde au papier très fibreux. Les photographes ont également un large choix dans les encres : il y a par exemple huit noirs différents en taille-douce dans lesquels on peut encore rajouter des touches de couleur.

Par exemple, dans les planches de Martin Becka appartenant à la série sur Dubaï, Transmutations, de l'encre violine a été ajouté au noir, effet qu'il ne pouvait pas obtenir avec un tirage photographique. L'héliogravure accroît la créativité du photographe.

LF : Une plaque gravée en héliogravure peut-elle supporter un nombre important de tirages ?

FB : Oui, à partir du moment où la plaque est aciérée, il n'y a pas de soucis. Une fois que la plaque est prête, c'est-à-dire qu'elle ne nécessite pas de retouches, je vais l'envoyer chez Didier Manonviller, aciéreur à Paris. Il acière la plaque et ensuite le BAT est fait sur plaque aciérée. Les tailles réalisées en héliogravure sont extrêmement fines ; il faut éviter de procéder à plusieurs tirages de la plaque non aciérée, car alors toutes les valeurs de gris vont s'écraser et disparaître. De plus, souvent les artistes, notamment les photographes veulent des papiers très blancs afin d'accentuer les contrastes ; or dans une gravure tirée à partir d'une plaque non aciérée il y a toujours ce côté poreux du cuivre qui donne une légère teinte dans les blancs. Le fait d'aciérer la plaque permet d'obtenir des blancs purs ce qui répond mieux au désir des photographes. Le tirage de la plaque se fait alors dans l'atelier d'impression taille-douce choisi : le bon à tirer est alors établi en présence de l'artiste.

Martin Becka. *Dubaï : transmutation*. Héliogravure. Baudoin Lebon (Paris) et The Empty Quarter (Dubaï), 2009. © Martin Becka



CC : Avec quels artistes avez-vous une collaboration très fructueuse ?

FB : J'ai une tendresse particulière pour Willy Ronis, parce qu'il est arrivé au tout début de mon activité. On a fait son portfolio [NDR titre : Willy Ronis] en 2001, je venais tout juste de monter mon atelier. C'était quelqu'un qui partageait énormément ; on s'est beaucoup vus avant que je ne commence ce travail. On a choisi les photographies les plus adaptées à l'héliogravure pour aboutir à douze héliogravures à graver. Au cours de la gravure des planches, je lui montrais les tirages et procédais à des changements ; nous avons beaucoup échangé. Il m'a appris la rigueur parce que c'était quelqu'un d'extrêmement rigoureux qui n'avait pas

besoin de regarder son image, il l'avait en tête. Il avait toutes ses photos en mémoire, une mémoire d'éléphant ! Il n'a pas été mon maître, car c'était Jean-Daniel Lemoine qui m'a appris la technique de l'héliogravure, mais cette expérience a été très formatrice pour moi et d'un point de vue culturel, on a aussi énormément partagé. C'est peut-être la rencontre qui a généré le plus d'émotions, le plus d'admiration de ma part. J'ai eu aussi d'autres moments privilégiés, sans nécessairement travailler avec le photographe lui-même. J'ai fait ainsi des héliogravures pour Lucien Clergue : j'ai transcrit en héliogravure le portrait de Picasso. Au moment de la morsure, dans les bacs d'acides, les yeux de Picasso sont montés en premier parce qu'ils sont très noirs et pendant la demie heure où j'étais dans les acides, j'avais Picasso qui me fixait du regard ce qui était très émouvant voire perturbant.

CC : D'un point de vue pratique, vous êtes contactée par des photographes ou par des éditeurs d'art qui vous adressent les photographes ?

FB : Cela dépend. Il est rare que je ne rencontre pas les artistes, ce qui s'est produit avec Lucien Clergue ou Zao Wou-Ki. La plupart du temps, je préfère avoir un contact direct avec eux. Si tel n'est pas le cas, je me documente sur leur œuvre. Je propose toujours aux artistes d'être à mes côtés pour assister à la réalisation de leur héliogravure ce qui leur permet d'appréhender différemment leur photographie dans la mesure où ils parviennent ainsi à comprendre le langage de l'héliogravure. Cet échange est toujours intéressant : en plus de l'aspect technique, s'instaure un rapport humain, un rapport artistique.

CC : Pensez-vous que, pour certains, le recours à l'héliogravure peut modifier leur façon d'aborder la photographie ?

FB : Oui, tout à fait. J'ai des exemples d'artistes qui étaient purement dans la photographie argentique au départ, comme le photographe Patrick Alphonse ; depuis qu'il a découvert l'héliogravure, il fait ses photographies en fonction de cette technique. Sa façon de photographier a changé : il travaille plus les noirs. C'est une grande réussite pour moi dans ce cas. Beaucoup de photographes restent subjugués par le résultat de l'héliogravure. Tel était le cas de Willy Ronis.

LF : N'avait-il jamais fait des héliogravures auparavant ?

FB : Non, pas à ma connaissance. Il avait fait de la phototypie. Un éditeur A. Dhouailly lui a proposé de faire un portfolio en héliogravure. W. Ronis était très partant pour cette aventure et il a été agréablement surpris du résultat.

CC : Que vous partiez d'un tirage argentique ou numérique, cela importe peu pour vous ?

FB : Cela importe peu, si ce n'est que si c'est un tirage argentique il faut que je le scanne en haute résolution, sinon ça ne change pas grand-chose.

CC : En quoi l'informatique, le travail de l'image via des logiciels de retouche, rentre en ligne de compte dans le travail de l'héliogravure ?

FB : En fait, le numérique sert en amont de mon travail. Je l'appréhende comme un apport à l'héliogravure, cela permet de sublimer la technique. Il arrive qu'en France, on ait encore des réticences à l'égard du numérique. Mais réellement, les héliogravures que je fais maintenant à partir d'images numériques me permettent d'avoir un meilleur résultat qu'auparavant avec des films argentiques parce que j'ai une liberté totale de retouche de l'image. Je peux adapter les courbes, les niveaux de gris, la finesse de l'image, arriver à ce que je veux pour parvenir au plus près de la réussite en héliogravure. Il y a, par ce biais, comme un pont entre le XIX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup>

siècle. Si j'étais restée totalement réfractaire au numérique, l'atelier n'existerait plus et la technique de l'héliogravure aurait disparu tout simplement, parce qu'on ne dispose plus de films : j'ai seulement changé la manière de réaliser le film qui me sert au départ. Ensuite, je fais les mêmes gestes qu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

CC : Comment fait-on la différence entre une plaque gravée et une plaque héliogravée ?

FB : C'est difficile car la plaque réalisée en héliogravure est en fait une aquatinte. Si c'est une plaque d'après une photographie, il est évident que c'est une héliogravure. En revanche, c'est plus difficile à déceler lorsque c'est à partir d'un dessin, comme les héliogravures de Dali par exemple. Cela se voit lorsque l'on regarde les traits : ce ne sont pas des traits en taille directe, on voit l'aquatinte. On peut déceler également les héliogravures dans les noirs qui étaient auparavant retouchés : bien souvent, on n'arrivait pas à obtenir des noirs assez profonds, donc on ajoutait des coups de pointe sèche ou de burin dans les valeurs noires qui peuvent alors se voir.

LF : Est-ce onéreux de faire une héliogravure ?

FB : L'héliogravure est un procédé d'exception, complètement en perdition, qui nécessite du temps et une longue formation et a donc un coût. Il est intéressant de constater néanmoins que l'on surestime la plupart du temps mes tarifs... Du moment où l'on multiplie les tirages, l'investissement est très vite rentabilisé.

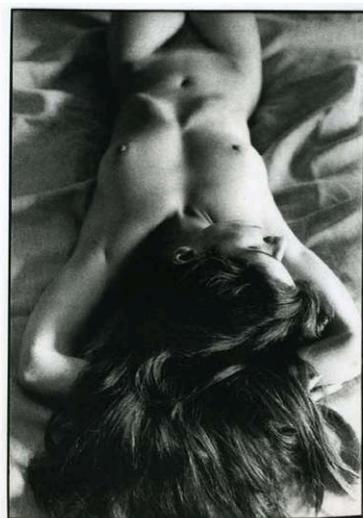
CC : Combien met-on de temps à faire une héliogravure, en moyenne ?

FB : Il faut compter au minimum deux jours pour la réalisation d'une plaque : le temps de préparer le film, la gélatine et ensuite de procéder à la réalisation à proprement parler.

LF : On ne voit pas beaucoup d'héliogravures dans le milieu de l'estampe mais plus du côté de la photographie.

FB : Le problème du milieu de l'estampe est qu'il est très conservateur, bien que cela change petit à petit. Quand j'ai travaillé avec des artistes québécois, ces débats ne se posaient pas. La question de savoir si l'héliogravure est ou non de la gravure est à mon avis stérile. Il faut répondre à la demande des artistes, vivre avec son époque. C'est la seule manière pour qu'une technique du XIX<sup>e</sup> siècle, en voie de disparition totale, continue d'exister. Je pense qu'il est impératif de dépasser ces clivages afin de donner un nouveau souffle à l'estampe française : nos capacités de création sont énormes. Si tous les artisans de l'estampe se réunissaient, en mettant en commun leurs savoir-faire, on pourrait réaliser des œuvres magnifiques et nouvelles, en mixant de l'héliogravure, de la sérigraphie, de la lithographie, du numérique... : nous avons en France toutes les clefs en main pour pouvoir développer cela.

Willy Ronis. « Avenue Simon-Bolivar 1950 » et « La Chevelure 1990 ». 2 des 12 pl. du portfolio : *Willy Ronis, héliogravures*. 12 photographies de Willy Ronis reproduites en héliogravure par Fanny Boucher. Paris, A. Dhouailly libr. éd., 2001. ©W. Ronis



## Rémy Bucciali. Le Pari de la distance

« Si la fourchette peut être considérée comme une perversion de la main, la main n'en est certainement pas une par rapport au cerveau. La main est l'instrument de la pensée. Le poète et le musicien, avec les mots et les sons, n'affrontent pas la matière, alors que l'engagement du graveur est tout autre. »

Gaston Bachelard

Entretien avec Rémy Bucciali, propos recueillis par Gérard Sourd le 12 mars 2010.

Portes ouvertes, atelier Bucciali, décembre 2008





Gérard Sourd (G.S.) : Quelle a été votre formation initiale et comment avez-vous été amené à ouvrir votre propre atelier d'imprimerie ?

Rémy Bucciali (R.B.) : Parisien d'origine, je suis entré en formation à l'âge de vingt ans chez J.J.J. Rigal à Fontenay-aux-Roses, où je suis resté six ans. Pendant toutes ces années, je me suis familiarisé avec les techniques de la taille douce et de la typographie. C'était la grande époque des livres pour bibliophiles. Il existait beaucoup de sociétés qui passaient régulièrement des commandes pour ce genre d'ouvrages, et j'ai pu ainsi acquérir une bonne connaissance de l'ensemble des opérations – et elles sont nombreuses ! – qui permettent d'aboutir à la réalisation d'un livre illustré composé à la main. Même si les conditions économiques ne permettent plus d'éditer de tels ouvrages, qui ne correspondent plus par ailleurs au goût des bibliophiles – j'ai gardé de cette expérience un goût très vif pour le livre. Ces années m'ont aussi permis de prendre conscience de mes capacités, et de mes limites. Je me suis rendu

compte que je ne portais pas en moi un univers qui pouvait me permettre d'être un créateur. En revanche, je me sentais en familiarité avec beaucoup d'artistes qui fréquentaient l'atelier, et je me sentais capable de leur fournir le relais qu'ils attendaient dans la réalisation d'une gravure. Peu à peu, l'idée s'est imposée de mettre à la disposition des artistes le meilleur accompagnement possible, en terme de technique, mais aussi en terme d'accueil. En 1977 j'ai donc ouvert mon premier atelier de taille douce à l'ombre du centre Georges-Pompidou, rue Rambuteau, où j'ai entamé avec les artistes une collaboration qui, avec certains d'entre eux, dure encore aujourd'hui. C'est le cas avec Tony Soulié, dont il est question dans ce dossier.

G.S. : À quand remonte votre installation à Colmar, et comment définiriez-vous la spécificité de l'atelier Rémy-Bucciali aujourd'hui ?

R.B. : Ce sont des raisons familiales qui m'ont conduit à quitter Paris pour m'installer à Colmar en 1983. Le pari pouvait paraître risqué, mais je me suis très vite aperçu que cette nouvelle situation géographique comportait beaucoup d'avantages : avec le TGV, Paris est aujourd'hui à portée de main, et la proximité immédiate de la Suisse et de l'Allemagne a grandement facilité l'élargissement du cercle des artistes avec lesquels je travaille. Ces rencontres sont par ailleurs très stimulantes d'un point de vue artistique : l'atelier est devenu le lieu d'un brassage culturel, aujourd'hui élargi au Danemark et même au Japon, où chacun trouve à s'interroger, à renouveler sa pratique en la confrontant à des pratiques différentes.

Pour répondre à la question de la spécificité de l'atelier, je poursuivrai dans le sens de ce qui a été dit plus haut, et je prendrai une métaphore musicale, puisque la musique m'accompagne dans tous les actes de la vie quotidienne. Je dirai que ne me reconnaissant pas comme un compositeur, je dispose d'un bagage technique et d'une sensibilité qui me permettent de me considérer comme un interprète de référence. Si, par sa mise en œuvre et les effets déployés, la peinture peut évoquer une formation symphonique, la gravure relèverait plutôt de la musique de chambre. Je dis souvent que la gravure est le quatuor à cordes de la peinture. Le morceau à exécuter exige précision et retenue, la réussite repose sur un subtil dosage entre le jeu du compositeur – l'artiste – et celui de l'exécutant – l'imprimeur. Par sa perception intuitive des intentions les plus secrètes de l'artiste, par sa parfaite connaissance des possibilités et des limites de la technique, l'imprimeur doit aider à donner corps et réalité à l'imaginaire du créateur. En même temps, je ne me suis jamais senti beaucoup d'affinité pour la gravure « virtuose », où le temps passé est un critère déterminant. Bien sûr, la virtuosité est nécessaire, mais elle n'est pas suffisante à mes yeux. Ce qui m'importe, c'est de permettre à l'artiste de déployer son geste naturel, sans qu'il soit entravé par des contraintes excessives. Je suis là pour le « mettre à l'aise », pour l'épauler s'il me le demande, pour le rassurer si nécessaire. Depuis que j'ai ouvert l'atelier à Colmar, j'ai toujours cherché à mettre à la disposition des artistes tous les outils nécessaires pour qu'ils puissent créer leurs plaques sur place. Je veille à ce que l'environnement de l'atelier leur évite, dans toute la mesure du possible, les soucis matériels inutiles. La situation géographique de l'atelier en Alsace, si elle peut représenter une contrainte pour les artistes qu'il faut parfois convaincre d'effectuer le déplacement, présente des avantages qu'ils ne rencontrent pas ailleurs. Je suis en effet souvent amené à proposer des séjours en résidence qui donnent à la relation artiste-imprimeur une densité et des prolongements particulièrement bénéfiques.

Le soin que j'apporte à favoriser l'élan créatif m'a peu à peu convaincu de privilégier l'aquatinte, que j'ai adaptée et revisitée. En effet, dans cette technique, c'est l'artiste qui fait le geste ; l'imprimeur, lui, est là pour préparer le grain, décider du temps de morsure et veiller à ce que l'ensemble de la procédure se déroule dans les règles de l'art. Aujourd'hui, l'aquatinte est sans doute devenue la technique privilégiée mise en œuvre dans l'atelier, et une de ses marques distinctives.

G. S. : Vous faites partie des quelques imprimeurs qui sont aussi éditeurs, et qui attachent une importance particulière à la diffusion de leurs éditions. Comment avez-vous été amené à développer ces activités, et quelles en sont les « retombées » ?

R. B. : Comme je l'ai dit, la relation avec l'artiste est essentielle pour moi. Je ne peux travailler qu'avec des artistes qui « me parlent ». La réalisation d'une estampe est vraiment un travail d'équipe, le fruit d'une mise en commun de toutes les ressources de l'artiste et de l'imprimeur. Le tirage des épreuves ne marque pas la fin d'une collaboration. Au contraire, en présence du tirage on éprouve le besoin de prendre le public à témoin de cette expérience partagée pour le mettre dans la confiance, lui transmettre un peu du plaisir qui a été le nôtre, et parfois, pour le convaincre de renoncer à ses habitudes. C'est ainsi que très rapidement, l'idée s'est imposée de donner une visibilité à nos choix et à nos réalisations en participant aux principales manifestations, en France et en Europe, qui privilégient l'estampe contemporaine. Nous avons été présents tout dernièrement à Art Paris au Grand Palais, où nous avons partagé un stand avec « Imprints », un imprimeur-éditeur qui privilégie la gravure sur bois et le lino, et qui est installé dans la Drôme, à Piégros La Clastre. Art Karlsruhe, London Print Art Fair, le Salon international du livre ancien, de l'estampe et du dessin, ou encore Affordable Print Fair... sont d'autres événements auxquels nous participons très régulièrement. Cette présence dans les manifestations internationales est aujourd'hui indispensable pour assurer la visibilité de l'entreprise et sa santé financière qui ne pourrait pas reposer sur les seules expositions organisées dans le cadre de l'atelier ou dans le cadre régional.

G. S. : Vous avez été désigné « Atelier du patrimoine vivant » par le ministère de la Culture et de la Communication en 2006. Cette distinction s'accompagne-t-elle d'une obligation en matière de formation professionnelle ? Comment concevez-vous votre rôle de ce point de vue ?

R. B. : La distinction que vous venez de signaler ne s'accompagne d'aucune obligation contractuelle en matière de formation des jeunes. Mais bien sûr, comme toute personne qui détient un savoir-faire menacé à la fois par l'évolution de la société et par l'évolution des techniques, je souhaiterais que ce savoir-faire puisse être transmis dans de bonnes conditions et que d'autres continuent de le faire vivre.

Une tentative a été engagée il y a quelques années par la Fédération régionale des métiers d'art d'Alsace, qui a bénéficié du double soutien de la Région et de l'Europe. Mais cette tentative n'a pas connu de prolongement. La mise en œuvre d'un tel programme est trop lourde, la législation, y compris en matière de sécurité des personnes, est trop contraignante pour des résultats peu probants. Je préfère agir avec les jeunes comme avec les artistes : quand l'un d'entre eux, suffisamment motivé, vient me voir, je lui donne les moyens de se familiariser avec les outils, avec le travail. Si je sens qu'un vrai échange peut s'installer, alors je suis prêt à lui transmettre le meilleur de mon expérience. Quand cet échange est possible, c'est un vrai plaisir et je ne garde rien pour moi. Je n'ai pas le goût des « secrets de cuisine ».

Bien sûr, je l'initie à toutes les opérations qui permettent de réaliser une estampe. Mais je lui confie aussi une façon de penser le métier, qui ne se résume pas à une succession de tâches, aussi nobles soient-elles. Chaque geste est un langage, qu'il convient d'affiner sans cesse ; il y aurait tant à dire sur l'économie du mouvement, sur la chorégraphie de la fonction...

Atelier-galerie Rémy Bucciali  
31 rue des Jardins, 68000 Colmar

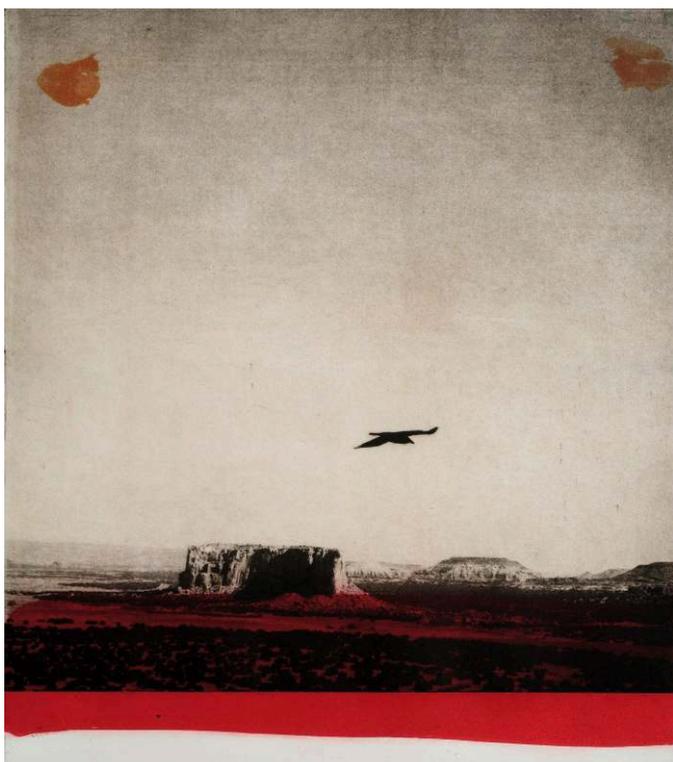
Tél. : 03 89 23 81 32

Courriel : remy.bucciali@gmail.com

#### **Les artistes édités par Rémy Bucciali :**

Jean-Paul Albinet, André-Pierre Arnal, Patrick Bailly-Maître-Grand, Gabriel Belgeonne, Mahe Boissel, Jacques Bosser, Pierre-Marie Brisson, François Bruetschy, Naïs Bucciali, Luis Caballero, Jacques Clauzel, Alain Clément, Michel Cornu, Laurence Demaison, Ken Denning, Joël Ducorroy, Marc Felten, Zhou Hao, Godwin Hoffmann, Helge Hommes, Daniel Humair, Max Kaminski, Hatchiro Kanno, Patrick Lose, Angelo Luccia, Kim Lux, Andrea Malär, Albert Merz, Marie-Gaëlle Moldo, Olivier Morel, Ariel Moscovici, Martin Noël, Albert Palma, Hans Meyer Petersen, Jean-Pierre Pincemin, Christophe Pollet, Sylvie Rivillon, Germain Roesz, Marjan Seyedin, Mitsuo Shiraishi, Tony Soulié, Dan Steffan, Dominique-Paul Strubel, Jean-Pierre Tanguy, Richard Texier, Ghislaine Thomas, Marie Thurman, Gérard Titus-Carmel, Jean-Paul Turmel, Mathew Tyson, Kjeld Ulrich, Tomi Ungerer, Anke Vrijs, Raymond Waydelich, Martina Ziegenthaler.

Tony Soulié, aquatinte et photogravure, 76 x 56 cm. Editions Bucciali, 2009



## De la chambre noire à la boîte à grains. Les parcours de Tony Soulié

Gérard Sourd

- 5 De tous les artistes en activité, Tony Soulié est sans doute celui dont le propos se prête le mieux à une pratique actualisée, et pourrait-on dire sublimée, de la photogravure. Il offre aussi le meilleur exemple d'une collaboration réussie avec des imprimeurs ouverts à l'expérimentation et à l'association des techniques. Cet artiste, qui a fait du voyage, ou plutôt de l'errance, un mode de vie et un principe de création, ne se sépare jamais de son appareil photographique. Sur tous les continents, dans toutes les circonstances, il fixe les images qui traversent son champ de vision, qu'il s'agisse de paysages naturels, urbains, suburbains, de scènes animées, d'objets sans pedigree... Tout est bon à prendre, l'appareil capte les images comme le nez capte les odeurs, à cette immense différence près qu'il les retient et les fixe. Il ne s'agit pas de livrer un reportage argumenté sur telle ou telle partie du monde à un moment donné, moins encore de produire un témoignage sociologique ou militant : Tony Soulié arpente la planète comme il flâne dans son quartier, attentif à en retenir la moindre vibration. Il traverse les méridiens d'un pas léger, en retenant le spectacle du monde par la grâce d'un objectif presque immatériel, simple prolongement de son regard. Ainsi a-t-il effectué un nombre incalculable de clichés, qui doivent être pris comme les témoignages instantanés et discontinus de ces pérégrinations : « La photographie est un moyen de mémoriser, de capter des lumières, des sensations...<sup>1</sup> » (T.S.). Un moyen et en aucun cas une fin en soi. Tony Soulié ne se considère pas comme un photographe, même si la photographie sert de trame à toutes ses œuvres, qu'il s'agisse de peintures ou de gravures. Il ne lui viendrait jamais à l'idée d'exposer des images, qui en l'état, constituent un matériau brut, une base de travail sans signification autre qu'anecdotique.
- 6 Qu'il s'agisse de peintures ou de gravures, tout commence à partir de ces instants fixés, de ces aide-mémoire. C'est alors le geste qui intervient, pour construire l'image et lui donner un sens. C'est probablement l'importance accordée au rythme de la main et du corps, la conscience d'une chorégraphie du geste qui ont rapproché l'artiste et son imprimeur, Rémy Bucciali. Tous deux veillent à cultiver l'harmonie du mouvement et sa justesse expressive comme garants d'une intervention réussie. Sur la base de la photogravure, l'aquatinte témoigne de l'importance que l'un et l'autre attache au travail de la main, et à sa liberté. Mais cette complicité dans le déroulement des tâches, qui s'exprime et se vérifie très régulièrement depuis plusieurs années n'est pas que le fruit d'affinités partagées ; elle est le résultat d'échanges approfondis, au cours desquels l'artisan a su écouter le désir profond de l'artiste, allant jusqu'à repenser l'organisation de son travail pour traduire ce désir dans les meilleures conditions. Ainsi R. Bucciali peut-il dire : « par rapport à ce qu'énonce Tony Soulié, il m'a donné envie de chercher des techniques anciennes que j'avais expérimentées dans ma jeunesse, à savoir l'héliogravure et la photogravure avec les œuvres de Dali, qui intervenaient directement sur le cuivre, avec la pointe-sèche à l'eau-forte. Mon identité, c'est la gravure et l'impression en taille douce. Je ne voulais pas d'impressions numériques ou combinées. Je voulais que la photographie soit gravée sur un cuivre. Je savais que c'était possible mais j'avais perdu un peu le fil. J'ai pu, grâce à un atelier qui s'est remonté à Paris, graver ces photographies, les tirer manuellement. Il n'y avait plus qu'à graver les

aquatintes qui se déposaient sur la photo, en toute simplicité, en restant un pur tirage de gravure<sup>2</sup>. »

Tony Soulié. Aquatinte et photogravure, 76 x 56 cm. Editions Bucciali, 2009



---

## NOTES

1. Tony Soulié-Atelier Rémy Bucciali – Art in progress. Entretien réalisé dans l’atelier de gravure de Rémy Bucciali par l’éditeur Daniel Gastaud.

2. *Op. cit.*

---

## INDEX

**Index géographique** : France

**Index chronologique** : 21e siècle

## AUTEURS

**CÉLINE CHICHA-CASTEX**

Bibliothèque nationale de France

**LISE FAUCHEREAU**

Bibliothèque nationale de France

**GÉRARD SOURD**

Bibliothèque nationale de France