

L'ESTAMPE ENTRE L'IDENTITÉ DISCIPLINAIRE ET SES MANIFESTATIONS DANS LE CADRE INTERDISCIPLINAIRE

Nicole Malenfant

RÉSUMÉ: Cette contribution porte sur l'estampe dans une perspective plus philosophique, en offrant un panorama des changements du cadre artistique depuis les années 1970. Plus précisément, elle tient compte de ses spécificités et des modifications qui ont été introduites dans ses pratiques, de la photographie dans le domaine de l'impression et de l'introduction des technologies numériques, du défi de repérer des frontières, de la porosité et des perspectives nouvelles.

MOTS-CLÉS: estampe. esthétique. frontières. limites.

Entre 1980 et aujourd'hui, plus de trois décennies pendant lesquelles l'estampe comme discipline a suivi une évolution marquée par des transformations importantes. Dans la pratique personnelle, l'adhésion à une technique est question de sensibilité à l'outil, au support, aux magies de la transformation de la matière, et répond au saisissement de potentialités esthétiques. Mais qu'en est-il d'une vision disciplinaire? Entre le défi que pose la concrétisation d'une oeuvre singulière, et la réflexion sur la nature de l'art indispensable pour se situer comme artiste, comment en vient-on à saisir ce contexte dans lequel émergent des oeuvres d'art qui, en explorant l'inconnu, ouvrent de nouveaux horizons? Ce champ d'évolution de la pratique qui s'offre à l'artiste est perméable aux apports d'autres disciplines; il y a une attirance à repenser les moyens techniques connus en les confrontant à de nouvelles intuitions esthétiques surgissant au contact de ce qui se passe dans le champ de l'art élargi. En marge de ces contaminations fécondes, il y a tout de même la persistance d'une spécificité qui prend sa source dans l'historique même de la discipline, se renouvelant dans des extensions inédites des moyens techniques, mais aussi qui se régénère dans de nouveaux parcours méthodologiques propres à transformer l'identité fondamentale de la pratique par le jeu des transgressions de certaines limites. C'est à travers ces deux axes d'exploration que la discipline de l'estampe contribue à l'évolution de l'art actuel, et affirme sa présence distinctive.

Mais comment cerne-t-on l'évolution d'une discipline dans la profusion chaotique des oeuvres produites qui souvent sont des redites, et parfois aussi portent des révélations esthétiques qui se confirment dans la maturation des processus créateurs? Comment peut-on créer un discours révélateur à la fois des sensibilités esthétiques en effervescence et des positions conceptuelles qui transforment le cadre disciplinaire en structurant les parcours significatifs de la pratique individuelle?

LE DÉFI DE CERNER LES CONTOURS DISCIPLINAIRES

Il y a une intersection entre l'expérience intime de la création se confrontant au devenir imprécis de l'oeuvre, et l'intégration de l'oeuvre accomplie et singularisée dans un champ d'interrelations qui définissent les contours de la discipline de l'estampe. Chaque oeuvre ajoute une expérience de vision inédite et reconfigure le concept d'ensemble. La question est de penser la spécificité de la pratique, celle qui la distingue des autres, tout en saisissant les points de transition où la déviance s'instaure en réponse à des intuitions nouvelles. Il existe donc, au-delà des points de caractérisation conceptuelle, un champ de pratique aux frontières extensibles d'où surgissent des singularités nouvelles et des possibilités insoupçonnées de la discipline. Ces apports esthétiques renouvelés sont pris en charge par des artistes dont certains ont un souci de perfection et de dépassement, alors que d'autres vont préférer aborder les choses autrement, en acceptant l'inattendu et le défi d'en apprécier les potentialités esthétiques insolites et de les développer. Soutenues par ces deux orientations de pratique, des transformations révélées par les oeuvres vont redessiner les contours du champ disciplinaire. Mon point de départ réflexif prend racine dans les années 70. Lorsque j'ai écrit le livre *L'estampe*, paru en 1979, il me semblait que l'organisation conceptuelle de la discipline était clairement définie. Celle-ci se divisait facilement en catégories ayant apparue au cours de l'évolution des moyens d'imprimerie. Les termes désignaient des façons de faire articulées sur des modes opérationnels précis, associés à l'utilisation de langages graphiques ou picturaux, le plus souvent en connivence avec des pratiques du dessin ou de la peinture. Mais en périphérie apparaissaient déjà des approches créatrices qui bouleversaient les repères et les délimitations acceptées. Le cadre établi n'a pu résister aux mutations de la pratique qui était perméable à de nouveaux phénomènes. Aujourd'hui, il faut penser à une restructuration de la discipline de l'estampe.

Trois grandes avenues de questionnement par rapport à cette évolution de la discipline de l'estampe ont dominé ma réflexion.

J'ai d'abord été sensible au rapport entre l'oeuvre originale et la reproduction, ces deux opposés aux pratiques associées à l'impression. J'ai été par la suite confrontée à la problématique de cette infiltration de la pratique photographique qui a semé la confusion disciplinaire en partageant les mêmes moyens d'impression dans le cadre de l'évolution des technologies numériques. Et enfin, la question de la perméabilité des frontières a posé le problème de saisir une spécificité de la discipline s'éclatant dans une ouverture à l'interdisciplinarité en agrandissant le jeu des interrelations esthétiques. Les pratiques les plus récentes ont engagé l'estampe dans de nouveaux rapports à l'espace et à de nouvelles mises en présence créant des expériences de réception s'affranchissant de la relation intimiste liée à la matérialité de l'estampe.

ESTAMPE ORIGINALE ET REPRODUCTION: NOUVELLES PERSPECTIVES

La problématique de l'originalité par rapport à la reproduction a constitué ma première confrontation au phénomène de la transgression, pensée d'abord à partir d'expériences concrètes, puis abordée dans des perspectives philosophiques plus larges. Le point de départ de cette problématique était on ne peut plus pragmatique: je tentais d'examiner les façons de résoudre la confusion dans le marché de l'estampe entre la reproduction signée largement exploitée en profitant de la valeur accordée à la signature autographe, et l'oeuvre créée à partir d'un procédé de l'estampe dans la perspective d'en exploiter la matérialité propre. Les faits étaient clairs sur le marché de l'image imprimée en pleine effervescence; c'était l'utilisation abusive des termes et des moyens d'identification propres à l'estampe originale qui suscitait le besoin d'éclaircissement et de distinction. Pour clarifier la situation il fallait établir la différence à partir de caractéristiques visuellement perceptibles abolissant les positions équivoques concernant l'oeuvre d'art authentique.

Cet effort de créer un outil de référence s'est concrétisé dans l'écriture du Code d'éthique de l'estampe originale. Mais pouvait-on réussir le pari sans limiter la discipline de l'estampe à ses pratiques manuelles qui garantissaient l'authenticité? Certains auteurs avaient, dans un souci de différenciation, exclu les moyens photomécaniques de la dénomination estampe originale. Mais l'utilisation des techniques et technologies de la reproduction attiraient désormais les artistes, et du document imprimé dérivant de pratiques éphémères à la reproduction associée comme partie d'une oeuvre multidisciplinaire, l'imprimé issu de moyens mécaniques ou technologiques affirmait une nouvelle fonctionnalité esthétique. Des imprimés très banals qui ont fait la marque distinctive de Joseph Beuys à ces piles d'offsets

au tirage presque illimité et non signés de Felix Gonzalez-Torres, il n'était plus possible de définir l'estampe originale sans examiner ce que les moyens technologiques de l'impression ouvraient comme voies d'explorations esthétiques. L'imprimé s'insérait dans un processus conceptuel qui n'avait rien de l'exploitation d'un marché multipliant les images de remplacement d'une oeuvre existant dans une matérialité totalement différente. Ces nouvelles oeuvres issues de processus créateurs authentiques s'affirmaient dans la matérialité propre des tramés de reproduction et des procédés d'impression mécaniques. Il était évident que l'on était désormais en face d'une approche inversée où des oeuvres découlant de procédés de reproduction étaient considérées comme des oeuvres d'art authentiques. L'exclusion n'était plus possible, car les moyens ne pouvaient être associés à une fin unique. Si le plus souvent les moyens de reproduction étaient utilisés pour reproduire des oeuvres existantes en reconstruisant le plus fidèlement que possible leur apparence, ces moyens pouvaient être exploités pour créer une oeuvre autonome, dont l'originalité pouvait résider dans la matérialité propre à ces procédés impliquant trames et superposition de quatre couches de couleurs constituant de la reproduction. Les paramètres de l'originalité ne pouvaient se situer que dans une conception concernant la nature même de l'oeuvre d'art. Cette évolution du champ disciplinaire incluant ces oeuvres imprimées utilisant les procédés de reproduction détournés de leur fonction imitative prend une expansion de plus en plus importante avec l'apparition et l'essor de l'imprimé numérique. Mais les ambiguïtés ne sont pas résolues dans cette vision très large et inclusive: des questions se posent si l'on examine des peintures de Takashi Murakami subtilement devenues oeuvres imprimées par la transition des procédés numériques. Est-on devant une reproduction signée, puisqu'un original préalable existe, ou un imprimé assumé par l'artiste comme une autre possibilité d'existence de l'oeuvre d'origine? On est loin des premières estampes de Murakami exploitant des procédés plus traditionnels garantissant aussi une «originalité» plus convainquante... mais désormais hors de prix. Le Code d'éthique peut-il encore aujourd'hui répondre aux questions fondamentales sur l'authenticité de l'oeuvre de la création à l'ère des outils numériques?

LE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE CHAMP DE L'IMPRIMÉ

Les moyens photographiques se sont infiltrés dans le domaine de l'estampe d'abord par l'invention de techniques permettant de transférer des images photographiques sur des supports permettant l'impression. Cet ajout dans les moyens techniques préservait toujours

la qualité de l'impression manuelle, mais ouvrait en même temps la discipline à des langages nouveaux en introduisant l'image photographique. Ce n'était pourtant pas d'hier que ce phénomène d'association entre le photographique et la matérialité de l'estampe existait si l'on pense à la technique de l'héliogravure, apparue en 1875. Mais la grande question consistant à distinguer la spécificité de la pratique photographique par rapport à celle de l'estampe ne s'est pas posée à ce moment-là, ni celle de saisir comment la photographie renouvelait l'esthétique de l'estampe. C'est curieusement au moment où la photographie a adopté les technologies numériques que la confusion est apparue. Quand le procédé d'impression est le même pour la photographie que pour l'estampe dite numérique, il y a lieu de se poser la question de la distinction des termes. Si les procédés d'impression numérique appartiennent au monde de l'imprimerie et que l'on considère que cette invention est en parfaite continuité avec les procédés développés dans le courant de l'histoire de l'estampe, comment peut-on clarifier par des définitions et des dénominations spécifiques des pratiques se matérialisant par les mêmes procédés? La photographie numérique est-elle une estampe? Et je fais le constat qu'elles sont souvent insérées dans de grandes expositions internationales dédiées à l'évolution de l'estampe. L'estampe numérique procède-t-elle d'approches spécifiques éloignées de ce qui fait la spécificité du photographique? Encore là, les balises conceptuelles sont à préciser. Mais définitivement, le photographique dans l'essence de sa pratique et ses questionnements spécifiques se distingue des processus par lesquelles l'image est élaborée dans la pratique de l'estampe. Il y a là une piste à approfondir, mais je dirais comme première balise à positionner que le photographique s'articule sur une captation du réel par un appareil photographique et problématise le rapport entre le réel et la perception. L'estampe se joue davantage dans la construction picturale et utilise les outils propres à des logiciels de l'image pour élaborer une proposition visuelle pouvant inclure des éléments photographiques mis en relation avec d'autres éléments de l'image d'ensemble. Bien sûr, l'analyse d'un ensemble d'oeuvres nous fera découvrir des propositions esthétiques très proches d'une définition ontologique bien délimitée dans ce qui peut être considéré comme l'essentiel de la pratique, alors que d'autres révéleront des ambiguïtés face à la notion de spécificité. C'est là où un projet de recherche commence... mais il est clair que les réponses appelleront des nuances et répondront davantage à la saisie d'une diversité qu'à l'atteinte de définitions précises.

DE L'EXPANSION DES FRONTIÈRES DE LA DISCIPLINE

Toujours dans les années 70, l'estampe était généralement une oeuvre imprimée sur papier et le défi de la dimension était prépondérant pour en intensifier l'impact au-delà de la magie intime de sa matérialité. Projets exploitant la séquence, multiplication de petits formats ou élaboration d'oeuvres par la fragmentation d'images que l'on réunissait dans des constructions aux dimensions murales, collages d'estampes devenant des oeuvres picturales de grande dimension, plusieurs avenues ont été exploitées pour que les images s'imposent dans une vue à distance. Voulant exposer dans les espaces dédiés à l'art actuel, on tentait d'éviter l'enfermement dans les cabinets d'estampe. L'estampe devenait de moins en moins une image isolée, cernée par les limites d'un cadre la protégeant, ou sinon, elle jouait de la présence du cadre, lui donnant une fonction esthétique intégrée dans la conception d'ensemble.

L'estampe se caractérisant dans la division de ses deux phases d'action créatrice, on s'est mis à considérer les qualités esthétiques de la matrice et de ses possibilités de dialogue avec l'image imprimée, dévoilant en cela le rapport entre l'image fantomatique inscrite sur la surface destinée à recevoir l'encre d'impression et l'image finale révélée par le transfert de l'encre sur papier. En cela, on dévoilait aussi le caractère d'unicité propre à l'estampe et qui résidait dans l'image matricielle unique à l'origine des oeuvres finales, contredisant l'idée que la multiplicité de l'oeuvre imprimée l'excluait du monde des oeuvres d'art uniques. Le marché de l'estampe originale imposait, pour valoriser cette multiplicité ne garantissant pas la rareté comme l'oeuvre unique, la production de tirages d'exemplaires identiques rigoureusement contrôlés dans leur nombre, et l'impression était confiée à des imprimeurs de métier. L'artiste créateur a vite élargi ce cadre contraignant et s'est intéressé à poursuivre son expérimentation esthétique dans la phase de l'impression en abordant non pas la répétition mais la diversité des encrages et des jeux de superposition. On peut dire que l'artiste estampier s'est investi dans l'appropriation très libre de toutes les phases de l'élaboration de l'oeuvre imprimée, et a pu élaborer des projets mettant en valeur un les potentialités esthétiques inhérentes à la pratique de l'estampe. C'est cependant dans l'ouverture à des pratiques de nature interdisciplinaire que l'estampe a transgressé encore davantage le cadre de sa spécificité pour ouvrir l'approche créatrice à la perspective d'une «perméabilité des frontières». Articulant des projets de création faisant appel à des mises en espace de nature installative, l'artiste a fait participer l'oeuvre imprimée à de nouveaux dialogues confrontant ses qualités esthétiques propres à

celles d'éléments originant d'autres pratiques. Associés à la peinture, les procédés de l'estampe ont généré de nouvelles matérialités, et de nouvelles approches conceptuelles mettant à profit la répétition, l'altération séquentielle ou la diversité des variantes. Toute l'aventure du pop art est liée à cette intégration des procédés d'impression sérigraphiques ou lithographiques. Aujourd'hui, l'artiste Christopher Wool surprend en dénaturant l'immédiateté du geste propre à la peinture par des procédés de reproduction traduisant les images de départ en y intégrant des trames, pour ensuite sérigraphier le résultat du processus sur la toile. Encore une fois, les procédés de reproduction transforment la nature matérielle de la création picturale.

Les recherches pour transférer des images photographiques ou numériques sur des matrices permettant de réinvestir l'impression artisanale a aussi enrichi ces images d'une matérialité différente issue de la synthèse des deux disciplines impliquées. Ces nouvelles avancées au plan technique permettent d'associer les outils numériques au processus de création de l'image et élargissent le champ d'exploration esthétique. Déployés dans l'espace très librement, des imprimés de nature artisanale ou technologique ont parfois couvert murs et objets pour transformer le familier à l'intérieur de scénographies étranges ou tintrigantes. Les explorations les plus récentes ont aussi abordé de nouvelles intégrations que ce soit de séquences vidéographiques ou d'éléments sonores, transgressant de plus en plus le cadre disciplinaire au profit d'une pratique élargie de l'art.

PERSPECTIVES DE LA PRATIQUE ET DE LA RÉFLEXION

De nouvelles interrogations se posent face à l'évolution de la discipline de l'estampe qui conquiert de nouveaux territoires d'exploration esthétique. Conséquence de l'ouverture aux procédés de reproduction, un nouvel intérêt s'est développé dans la pratique de l'art contemporain pour la diffusion liée à l'image imprimée, et dorénavant la pratique interdisciplinaire s'associe à des arts de l'action et de l'interaction. Nouveaux horizons pour l'image imprimée dont les productions utilisant les procédés d'impression numérique ont contribué à l'essor du livre d'artiste et au développement d'œuvres de nature documentaire ou communicationnelle. Toutes ces pratiques sont toujours inscrites dans les gènes spécifiques de la discipline de l'estampe car elles appartiennent autant à la création d'œuvres imprimées qu'au potentiel de diffusion de l'image multipliée. L'estampe comme discipline ne semble pas aujourd'hui isolée des explorations esthétiques contemporaines car elle y contribue largement. Mais se pose aujourd'hui la question de la

relation à la tradition dans un contexte où l'interdisciplinarité domine le champ de l'art contemporain. Il y a pourtant là des aventures esthétiques à découvrir dans ce lien du passé au présent, dans la capacité des langages de base à traduire des réalités actuelles et à renouveler l'expérience visuelle dans de nouvelles utilisations esthétiques. La pratique disciplinaire s'est déployée dans plusieurs formes de relations interdisciplinaires et elle a contribué par ses moyens spécifiques à l'évolution de la pratique artistique actuelle. Mais qu'en est-il de ces recherches qui poursuivent l'exploration de nouvelles approches techniques pouvant être associées à des sensibilités esthétiques nourries de toutes les formes de l'art contemporain tout en s'inscrivant dans l'innovation disciplinaire. Et c'est là que je pose ma conviction profonde que l'interdisciplinarité et la disciplinarité sont deux pôles de la pratique artistique qui s'influencent tout en prolongeant des perspectives très particulières de leur devenir respectif. C'est à partir de cette position qu'il faudra redéfinir l'«estampe originale» non seulement dans ses fondements comme oeuvre d'art dans un cadre disciplinaire, mais en examinant les transformations de la pratique dans les contextes interdisciplinaires de l'art actuel.

RÉFÉRENCES

- MALENFANT, Nicole. *L'estampe*, Québec : Editeur officiel du Québec, 1979.
 MALENFANT, Nicole et STE-MARIE, Richard. *Code d'éthique de l'estampe originale*. Montréal : Conseil québécois de l'estampe, 1996.



NICOLE MALENFANT: Professeure agrégée à l'École des arts visuels de l'Université Laval, Nicole Malenfant a participé à de nombreuses expositions individuelles et collectives et son œuvre est présente dans des nombreuses collections publiques. L'artiste est membre d'ARPRIM, où elle fut présidente et est membre d'Engramme où elle fut également présidente. Elle est l'auteur du livre *L'Estampe*, paru en 1979 et a rédigé, avec l'artiste Richard Sainte-Marie, la mise à jour du *Code d'Éthique de l'estampe originale* paru en 2000.