



Rémy Jacquier

Advenances

25. IX > 20. XI. 21

Dossier Pédagogique



I. URDLA, le lieu au sein de Village 0

URDLA, acronyme pour « Union Régionale pour le Développement de la Lithographie d'Art » ou surtout pour « Utopie Raisonnable pour les Droits de la Liberté en Art », est un centre d'art contemporain spécialisé dans l'estampe contemporaine, fondé en 1978 par un groupe d'artistes, parmi lesquels Max Schœndorff. URDLA permet à des plasticiens contemporains de découvrir et d'approfondir les différentes techniques de l'estampe, taille-douce, lithographie, linogravure, xylogravure et d'être édités. URDLA est donc avant tout un lieu de partage entre une tradition et un savoir-faire séculaires et l'art contemporain.

Cette spécificité du lieu comme un lieu de création, de fabrication et d'exposition se voit dans sa configuration même, une ancienne usine textile, constituée d'ateliers d'impression en taille-douce, taille d'épargne et lithographie, et d'un lieu d'exposition modulable : la contiguïté des deux espaces fait que la visite d'une exposition est également la visite du lieu de sa production.

URDLA relie la sauvegarde d'un patrimoine, le soutien à la création contemporaine et la diffusion de ses productions. Elle sélectionne et invite une douzaine de plasticiens par an et leur offre la possibilité de s'emparer des techniques de l'estampe originale.

URDLA s'inscrit au sein de Village 0 qui regroupe Pystiles et ATOME. Pystiles s'occupe de la gestion d'espaces verts dans une perspective écologique et éthique de respect de l'environnement ; ATOME est une agence de marketing et un lieu de coworking dans lequel sont exposées de nombreuses œuvres éditées par URDLA, ce qui crée un environnement de travail ouvert, original et enthousiasmant. Village 0 offre également des espaces de détente, au fond de l'impasse et dans le jardin si bien que l'ensemble du lieu, en plus de fonctionner dans une belle synergie, est un lieu de rencontres, de mouvements, où se côtoient harmonieusement des technologies actuelles et d'autres plus anciennes.

II. L'artiste et l'écrivain

Biographie

Rémy Jacquier est un artiste français, né en 1972 à Chambéry. Il vit et travaille à Saint-Étienne. Formé à l'École des Beaux-Arts de Saint-Étienne, il enseigne aujourd'hui à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne, après avoir enseigné dans celle de Nantes.

« Rémy Jacquier réalise à la fois des sculptures, des dessins, des installations et des performances qui se fondent sur un système très personnel d'équivalences avec la littérature, la science ou la musique. En jouant sur des notions de déplacement, ses œuvres mettent en forme les articulations de la pensée, par le langage plastique elles montrent le cheminement de l'idée, elles bâtissent l'architecture de la dérive conceptuelle. Son travail trace d'étranges trajectoires et invite le spectateur à parcourir une pensée comme on traverse un paysage¹. »

Rémy Jacquier est un artiste qui a une longue histoire de compagnonnage avec URDLA avec l'édition de 60 gravures [linogravures, eaux-fortes, aquatintes, lithographies] et cela depuis 1998, date d'édition de la première eau-forte [n°1 sur le plan].

Rémy Jacquier est représenté par la Galerie Ceysson & Bénètière.

<http://remyjacquier.blogspot.com/>

<https://www.ceyssonbenetiere.com/fr/artists/remy-jacquier/>

¹ <https://www.ceyssonbenetiere.com/fr/artists/remy-jacquier/>

Le titre de l'exposition

Advenances. Le mot est rare, d'un registre très soutenu et découle du verbe « advenir » : l'advenance, c'est ce qui advient, ce qui arrive. « Par *advenance*, il faut entendre ce qui surgit de façon inattendue, un événement qui étonne et qui s'impose sous la forme d'une surprise ou d'un problème² ». Ce mot apparaît dès le deuxième paragraphe de *La Vie hors sac* de Marc Pierret dont Rémy Jacquier s'est inspiré pour ses gravures :

« *L'advenance*. Ce qui advient. Dans cette acception, je trouve ce substantif féminin chez Nicole de la Chesnaye, un écrivain contemporain de Villon... Ce qui advient ? *La vie hors sac*. Un projet de livre d'abord, qui s'est appelé *L'Ordinaire comateux*, présenté en 1975 au Centre national des lettres. Puis un gros manuscrit informe, deux fois reconstruit lui aussi, laissé en vacance plusieurs décennies et repris de nouveau. »

Mais Rémy Jacquier transpose ce mot au pluriel, ce qui démultiplie ses significations en parlant à la fois du principe de création de ses images et de leur réception.

Ce qui advient, ce sont les images, les échos que la lecture du texte de Marc Pierret a créés et les concrétisations plastiques de ces échos, lesquelles prennent parfois des chemins de traverse. Par exemple, *Aquatinte 466* [n°2 sur le plan] relève d'une forme d'advenance : non prévue au départ, elle est advenue à partir d'une autre car c'est une photographie retravaillée de la plaque aquatinte de *Réseau 466*. On comprend alors la liberté de glissement d'un plan à l'autre, d'une technique à l'autre (d'une plaque vernie à une photographie), d'une idée à l'autre que s'accorde l'artiste dans sa création.



Réseau 466, Rémy Jacquier, 2021, eau-forte, aquatinte et pointe sèche



Aquatinte 466, Rémy Jacquier, 2021, tirage fine art, digraphie

² Francis Jauréguiberry & Jocelyn Lachance, *Le Voyageur hypermoderne : partir dans un monde connecté*, Toulouse, Érès éditions, 2016, chap. 1.

D'autres advenances vont naître par la suite, lorsque les « regardeurs de l'exposition » dont parle Cyrille Noirjean dans *Étranges Boucles*³, vont la voir et la parcourir. Les œuvres exposées vont susciter et créer des images, des pensées, des remarques dans l'esprit de ces « regardeurs », qui ne sont plus alors de simples visiteurs, mais bien plutôt des observateurs, tant il est vrai que les œuvres de Rémy Jacquier s'observent, se scrutent, et cela, quel que soit leur format. Ces images ne sont pas anodines, leur observation « invite le spectateur à parcourir une pensée comme on traverse un paysage⁴ ». Elles créent alors un temps ralenti, propice à l'advenance, à l'élaboration d'une émotion, d'une pensée, d'une réflexion.

Mais fondamentalement, l'advenance est la métaphore même de la gravure : si l'artiste peut imaginer ce que sera l'image qu'il est en train de graver une fois qu'elle sera imprimée, il n'en a pas une image totalement précise ni définitive ; l'image imprimée se découvre alors, dans des nuances, des directions pas nécessairement anticipées, si bien que l'on est ici du côté d'une forme d'épiphanie au sens étymologique⁵. L'eau-forte *Sans titre* [n°1 sur le plan] est emblématique de cette idée puisque son dessin a été fait à partir des soubresauts du train entre Lyon et Saint-Étienne, sur une plaque vernie : Rémy Jacquier a vu, lors de l'impression, la forme advenir, il a assisté à sa naissance.



Sans titre, Rémy Jacquier, 1998, eau-forte

Dès lors, cette exposition peut inviter un public de collégiens ou de lycéens à apprendre, ou à réapprendre, à observer ce qu'ils voient et leur permettre d'entamer une réflexion sur ce que cela veut dire que voir une image, sur ce que cela met en jeu, sur leur propre consommation d'images et sur le fait que l'on vit dans un monde littéralement saturé d'images qui sont à peine vues si bien que la plupart des images sont invisibles car non-regardées. Pour une classe, la visite de l'exposition peut permettre, peut-être, une prise de conscience quant à la nécessaire observation et lecture d'une image qui n'est finalement pas très loin de celle d'un texte littéraire.

³ *Étranges Boucles*, article de Cyrille Noirjean sur l'exposition de Rémy Jacquier.

⁴ <https://www.ceyssonbenetiere.com/fr/artists/remy-jacquier/>

⁵ Ce mot dérive du verbe grec επιφαινω « faire voir, montrer ».

Les œuvres exposées

L'exposition présente différentes œuvres de Rémy Jacquier dont certaines sont très récentes :

- Une série de quatorze gravures qui sont des échos, des illustrations du texte de Marc Pierret *La Vie hors sac*, à paraître aux éditions Hippocampe, auxquelles viennent se rajouter deux autres gravures.
- Cinq fusains grand format (210 x 150 cm).
- Une série de six pigments et fusains, intitulée *Une belle journée*, d'un format de 80 x 115 cm chacun.
- Deux « volumes architecturaux », *Gender #1* et *#2*, à partir desquels a eu lieu la performance que l'artiste et deux percussionnistes de l'École de Musique de Villeurbanne ont donné le soir du vernissage et qui sera rejouée le 20 novembre à 17 heures pour le finissage de l'exposition.



Gender #1, Rémy Jacquier, 2020, bois, métal

La série des quatorze gravures, imprimées et éditées par URDLA en 2021, entre en écho avec le texte de Marc Pierret, *La Vie hors sac*, et l'illustre, mais ce substantif n'a pas le sens « élémentaire et simpliste⁶ » qu'il peut avoir habituellement : il s'agit pour un plasticien de lire un auteur et de « transporte[r] la texture du texte dans une image qui n'évacue pas sa propre singularité de peintre et de graveur. Il s'agit dès lors d'une lecture, d'une interprétation faite en image et qui fait image (qui fait sens)⁷ ». Le principe de création de ces images repose sur des procédés d'écriture de Marc Pierret, autour du glissement, du dédoublement, des boucles que Rémy Jacquier transpose graphiquement et plastiquement.

La série des cinq fusains, dont la création part de 2016 à 2021, est un rappel d'un travail quasi quotidien de Rémy Jacquier qui part d'une feuille grand format qu'il met par terre dans son atelier et sur laquelle il commence à écrire, à prendre des notes, à dessiner, d'où l'utilisation très souple du fusain, qui permet d'effacer, de revenir, de réécrire, de superposer. Le temps de création de ces fusains peut prendre jusqu'à six mois. Rémy Jacquier, dans son atelier, alterne entre dessin sur le sol et dessin sur un mur. Ces œuvres s'inscrivent alors dans la logique d'une advenance puisque l'artiste *attend* que la forme *advienne*. Elles se déploient également comme un journal d'atelier.

La série des six pigments *Une belle journée*, conçue en 2018, est partie d'une réflexion de l'artiste sur comment raconter une journée à partir de traces d'avions. Ils ont été faits avec 5 grammes de pigments par image, ce qui est peu, afin de donner à l'ensemble une grande légèreté, et ont été rehaussées au fusain. La dernière image de cette série [n°17 sur le plan] fait face à l'*Aquatinte 466* [n°2 sur le plan] et ces œuvres fonctionnent comme des images miroirs l'une de l'autre au niveau des couleurs plus sombres et de l'atmosphère qu'elles reflètent.

⁶ *Étranges Boucles*, article de Cyrille Noirjean sur l'exposition de Rémy Jacquier.

⁷ *Ibidem*.

Marc Pierret

Extraits d'un texte autobiographique de Marc Pierret [Lille 1929, Paris 2017] écrit à la troisième personne :

« Né à Lille l'année du krach. Enfance asthmatique à Tourcoing, où son père dirige le bureau de *La Croix du Nord*. Entre le français de l'école, la messe en latin, le cinéma sonore, la radio des réclames et le patois, la langue parle en tous sens. 1936. Blum ! C'est râpé pour les Croix-de-Feu mais congés payés dans les dunes ; à La Panne, évidemment : les signifiants ne sont pas faits pour les chiens. 1937. Visite de l'Exposition internationale. Le petit Marc reste médusé devant une immense peinture présentée dans le pavillon espagnol : *Guernica*. Sa mère le tire par la manche. 1938. Cours de solfège rue de la Cloche et piano. La famille est musicienne, à hauteur de Franz Lehár. Pour lui, le sommet, c'est Duke Ellington, entendu place Charles-Roussel sur le phonographe d'un jeune forain gominé. 1940. Communion solennelle le 5 mai. Quinze jours plus tard, c'est l'exode, avec deux autres familles entassées sur un vieux camion de la quincaillerie Richmond. Piqués de Stukas au-dessus de Fauquembergues et retour à pied en poussant une charrette. 1941. Entrée chez les louveteaux de la Troisième Tourcoing. Les cheftaines sont bien jolies. 1943. Certificat d'études primaires obtenu haut la main sous le portrait du maréchal. Ce sera son unique diplôme (jamais encadré). 1944. Soustraction risquée d'un vélo à l'ennemi en déroute. 1945. Orgasme provoqué dans un cinéma de Lille par sa voisine de fauteuil, sans doute une ouvrière non syndiquée. Disparition instantanée de l'asthme. Durant l'été, un étudiant de la faculté de lettres de Lille, élève de Jean Grenier, lui montre sous la vareuse des photos de Man Ray alors qu'ils apprennent à monter des murs dans les ruines du Havre. Quelques semaines après la rentrée scolaire il est renvoyé de son collègue. Fugue. Incarcération à Rouen. 1946. Un frère aîné, journaliste à Paris, tente de lui faire faire des piges dans *Pour tous films*, un magazine à grand tirage du groupe Nuit et Jour. Son absence d'ambition et les cocktails de presse le détournent de ces nouveaux devoirs. 1947. Valet de ferme. Revenu dans la capitale, Pierret porte des valises gare d'Austerlitz, vend des journaux sur les Grands Boulevards et dort dans un hôtel de chiffonniers, au 8 rue de Vaugirard, un immeuble vétuste où vécut Knut Hamsun (une plaque de marbre l'atteste aujourd'hui). Lecture de *Mort à crédit* sur les bancs du métro. Pas besoin d'explication de texte. 1948. À son âge, toutes les années sont cruciales. La formation est continue. Pierret découvre la Rose rouge, rue de la Harpe. En veste double face américaine, achetée sur un trottoir de Pigalle à un *black soldier*, il pratique le slow rapproché. Un soir Jean Genet, qui n'a pas les yeux dans sa poche, le fait inviter à sa table par le directeur, Niko Papatakis. Champagne. En dépit ou à cause de son insolence face à l'écrivain dont la célébrité renversante n'émeut pas son égocentrisme d'adolescent sorti des rails, Pierret a la surprise de s'entendre adresser des propos étonnamment policés. Leur ironie ne lui échappe pas mais il est frappé du sérieux avec lequel Genet réplique à son bavardage. Après cette rencontre, présence régulière dans ces lieux fréquentés par l'intelligentsia. C'est l'enfer. Il ne s'agit pas de son entrée dans le monde, auquel il se frotte à ses risques et périls depuis longtemps, mais d'une mise à nu de son inexistence sociale. Il faut parler. Il ment. Il annonce à tout le monde qu'il prépare un tour de chant. Ce qui l'oblige à débiter à *L'Échelle de Jacob*. Ses chansons traînent derrière le cher Trenet de son enfance mais leur présentation résonne plus juste dans le contexte de l'époque : il fait rire en ne dissimulant pas son angoisse. Il mangera à sa faim toute une saison en se produisant au *Quod libet*, accompagné au piano par Léo Ferré. [...]

1961. Une opportunité s'offre à Pierret de se faire recommander auprès de René Julliard, qui lui signe illico un contrat de lecteur. Jusqu'en 1964, il collabore régulièrement à *France-Observateur* en qualité de critique littéraire et théâtral. Articles si souvent réfractaires à la bonne pensée de gauche que Claude Roy, dans *L'Amour du théâtre*, consacre quatre pages à leur ultra révolutionnarisme. On croit Pierret situationniste alors qu'il ignore tout de ce mouvement. Guy Debord rectifiera l'erreur dans *L'Internationale situationniste*. 1965. Second mariage. Gilbert Lely, le biographe de Sade, et Olivier de Magny, secrétaire aux *Lettres nouvelles*, sont choisis comme témoins. 1967. Pierret participe en tant qu'auteur à la réalisation d'un film en Inde pour le *Service de la recherche de l'ORTF*. Thème choisi : les « déserteurs » de l'Occident.

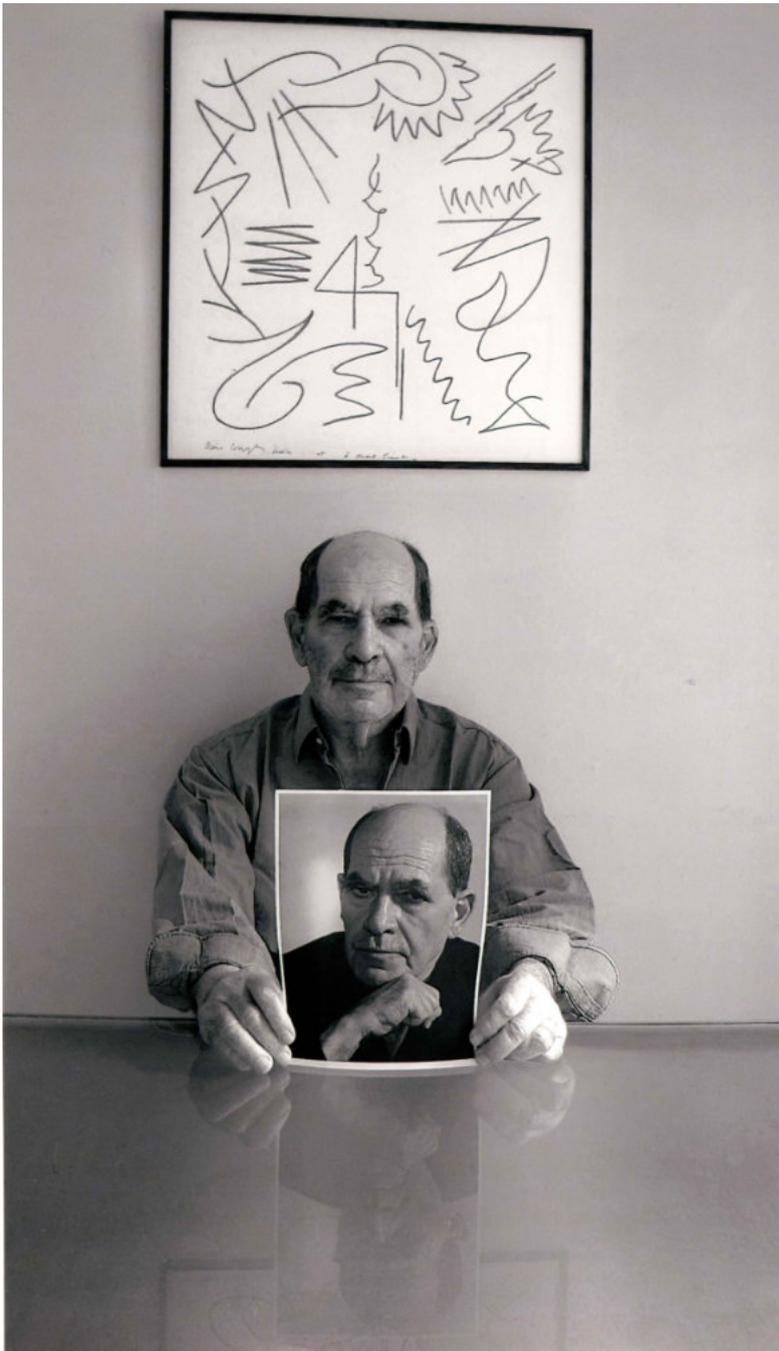
En 1968 Pierret publie son premier roman, *Donnant donnant*, chez Christian Bourgois éditeur. Le domaine où il excellera commence à se dessiner : déjà l'identité du narrateur est incertaine et l'écriture, en tant qu'aventure du langage, est le véritable sujet du livre. 1969. Sortie aux Nouvelles Éditions Debresse d'un ensemble de confidences recueillies auprès de quelques « déviants sexuels ». Intitulée *Utopies et perversions*, cette enquête, à laquelle participent Edgar Morin et Kostas Axelos, est interdite à l'affichage. Les années suivantes, Pierret signe sous son nom ou divers pseudonymes des contributions pour *Tel Quel*, *Le Monde*, *Vogue*, *Life*, *La Maison de Marie-Claire* et *Vingt ans magazine* : une dégringolade plumitive de mieux en mieux payée. Il publie aussi des livres de commande : des entretiens complaisants avec Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète, chez Belfond (1969), suivi d'une biographie sommaire et extravagante de Richelieu, pour Fayard (1972).

1975. Rejet de l'écriture prostitutionnelle : Félix Guattari lui donne une préface pour *Le Divan romancier*, composé selon la technique du *cut-up* inventée par Brion Gysin. Ce livre reçoit un étonnant prix Thyde Monnier grâce à son éditeur, Christian Bourgois.

1976-1983. Après la publication d'un récit, *Le Fileur du Cygne*, aux Éditions du Dauphin (1978), dans une collection dirigée par Jacques Bellefroid, Pierret commet quelques articles pour *Art press* et voyage : New York, Osaka, Marrakech, Copenhague. Commerce de la peinture et cinéma. Il tourne deux films en Super 8, commercialement non diffusables : *L'horreur du film* (1981) et surtout *Hors texte* (1983), un long métrage fantasmatique qui met en scène des personnalités du monde des arts et des lettres.

Depuis lors, Pierret se consacre à ce qu'il appelle « le déshabillage de l'écriture majoritaire ». Sans précipitation. Deux romans paraissent d'abord, dont la critique salue l'originalité de leur structure narrative et le baroquisme vertigineux : *Le Mystère de la culture* (2002) et *L'Attentat de la rue Vaneau* (2004), aux éditions Verticales. Puis, chez URDLA, deux autres romans, qui ravagent la fabrique des écrivains dévoués aux médias : *Le Lymphome d'Hazelbeck* (2009) et *Une plume épatante* (2014). Ils sont précédés, chez le même éditeur, d'une confession de l'auteur sur son engagement politique en mai 68 : *Six mois après* (2008).

Notons enfin que Pierret a convolé une troisième fois en épousant un professeur de médecine du sexe opposé au sien. Sa vie est un roman qu'il dynamite tous les jours. Assombrir un peu plus l'avenir avec des phrases prêtes à l'emploi sur le sable des pages n'est pas son genre. Son Journal du printemps 75 livrera bientôt les secrets d'une *inécriture* plus active que jamais à l'approche du dernier chapitre. »



Henri Skibinski©, Marc Pierret, 2013

La vie hors sac de Marc Pierret (à paraître aux éditions Hippocampes, Lyon)

Ce texte est composé de deux parties « *Le Cahier Jupiter* » et « *Le Journal du fils* ». Dans la première partie, Marc Pierret évoque son père et la découverte de son journal, « le cahier *Jupiter* », écrit durant la Seconde guerre mondiale quand il était journaliste à *La Croix du Nord* ; et la seconde se centre sur le journal de Marc Pierret à partir de 1975. Le titre retenu, *La Vie hors sac*, fait référence aux comptes rendus écrits par le père destinés à son journal et qu'il « déposait lui-même à la poste, pliés dans des belles enveloppes rouge sang sur lesquelles étaient inscrit en gros caractères noirs : HORS SAC... »

III. Les différentes techniques

Le principe de la gravure sur cuivre

Les différentes gravures de Rémy Jacquier exposées ont été faites avec trois techniques différentes : eau-forte, pointe sèche et aquatinte. La plupart d'entre elles mélangent les techniques.

La gravure sur cuivre est une taille-douce, c'est-à-dire qu'elle est pratiquée sur une plaque de métal, de cuivre ou de zinc. C'est une gravure réalisée en creux avec des outils spécifiques (gravure directe) ou en utilisant un procédé chimique (gravure indirecte). Le terme de « taille-douce » s'oppose à la « taille d'épargne » (la linogravure, la xylogravure) : dans une taille-douce, ce qui sera imprimé, c'est ce qui est creusé ; dans une taille d'épargne, c'est le contraire, c'est ce qui n'a pas été creusé, ce qui a été épargné, le relief, qui sera imprimé. Le technicien qui s'occupe de l'impression de la taille-douce est un taille-doucier.



Plaque de cuivre



Impression d'une linogravure et plaque de linoléum gravée

La douceur présente dans le nom même de cette technique peut s'expliquer par le fait que la gravure sur cuivre a un côté moins physique, plus doux que la xylogravure sur bois.

1^{ère} technique : la pointe sèche

La pointe sèche est une technique de gravure directe puisque l'artiste travaille directement, avec un stylet, sur la plaque de cuivre.

L'artiste grave la plaque de cuivre avec un outil pointu ou une pointe sèche, généralement en tungstène, qui repousse la matière et forme alors de minuscules sillons entourés de barbes à la surface du métal. Pour bien comprendre cette technique, il suffit d'imaginer un trait creusé dans le sable par un doigt. De chaque côté de ce trait, le sable rejeté va former deux petits talus : ce sont donc les barbes de métal.

Ce sont les barbes qui caractérisent cette technique et qui vont donner un trait irrégulier, nerveux et velouté à la gravure car l'encre, lors de l'impression, se fixe sur elles, sauf si l'artiste a choisi de les enlever avec un grattoir, ce qui rétrécit alors le trait et rapproche la gravure du rendu de celle faite au burin.

Ainsi la pointe sèche « ne fait que déplacer le métal qu'elle griffe, gratte, raye, pique, sous la forme d'un creux bordé de bourrelets créés par le sillage de la pointe ; les tailles sont donc accompagnées d'une barbe de métal qui, si on la regarde à la loupe, est une sorte de vague métallique de forme déchiquetée⁸ ».

Sur la gravure *Réseau 466* les hirondelles ont été faites avec une pointe sèche alors que les fils électriques ont été dessinés en eau-forte : une observation précise permet de bien voir la différence entre les deux techniques au niveau de la netteté du rendu du trait.

2^{ème} technique : l'eau-forte

L'eau-forte est un procédé de gravure indirecte : c'est l'acide qui va « mordre » la plaque, creuser des sillons qui seront ensuite encrés. Ce procédé, moins technique et plus souple que la gravure directe, comme le burin ou la pointe sèche, laisse davantage de liberté de dessin à l'artiste.

On enduit une plaque de cuivre d'une couche uniforme de vernis, dont l'épaisseur assez fine dépend du temps de trempage prévu par l'artiste dans le bain d'acide. Celui-ci utilise un outil pointu pour dessiner, ce qui fait apparaître le métal à l'endroit du dessin. On plonge ensuite la plaque dans l'acide qui va creuser les parties qui ne sont plus protégées par le vernis.

Les différentes valeurs, c'est-à-dire les nuances du gris au noir, sont obtenues en laissant la plaque plus ou moins longtemps dans l'acide. Le temps de trempage peut aller de 30 secondes à plusieurs heures en fonction de l'effet que l'artiste veut obtenir : plus le temps sera long, plus l'acide va mordre et creuser les sillons, plus ils retiendront l'encre lors du tirage et plus les valeurs seront intenses.

Sur la gravure *Petite Débâcle*, les tourbillons des trois avions ont été faits en eau-forte, alors que le dessin des avions et le sol sur lequel ils tombent ont été réalisés à la pointe sèche. La différence des traits de ces deux techniques est alors très nette. Les trois *Plumes épatantes* sont des eaux-fortes : une première plaque encrée en noire a été imprimée et immédiatement après, la seconde encrée en rouge l'a été. Ces gravures ont été imprimées par les deux techniciens imprimeurs, Gaëtan Girard et Jacob Debord.

La gravure n°1 sur le plan a été faite dans un train du temps où Rémy Jacquier faisait souvent les allers-retours en train entre Lyon et Saint-Étienne, sur le principe suivant : l'artiste a posé sur une plaque préalablement vernie son stylet et les traits, les dessins ont été produits par le mouvement même du train, ce qui est indiqué par les arrêts dans différentes villes. On peut comprendre alors le choix de l'artiste de faire figurer cette gravure dans l'exposition et de la mettre au début puisqu'elle illustre le principe même de l'advenance : le résultat final ne préexiste pas, l'artiste part d'un projet conçu mentalement vers lequel il va tendre et réaliser ; l'œuvre se fait, advient, en fonction de contingences extérieures.

3^{ème} technique : l'aquatinte

L'aquatinte est une technique qui permet de réaliser des aplats de couleur sur la plaque de cuivre grâce à un grainage à la poudre de résine. C'est la zone couverte de résine qui une fois fondue et adhérent à la plaque retiendra l'encre et permettra de créer différentes nuances de couleur selon le temps de morsure de l'acide sur la plaque.

⁸ André Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, 1977.

L'aquatinte est utilisée pour créer une impression de profondeur et de volume par le jeu des nuances de gris et de noirs qui reproduisent la lumière. Dans un paysage, l'aquatinte sera souvent employée pour figurer le ciel, un paysage lointain tout en nuances. C'est une technique de gravure généralement employée en complément d'autres. Dans le cas de la gravure *Fantômes*, l'eau-forte a été faite en premier avant que la plaque ne soit retravaillée avec la technique de l'aquatinte.

La plaque de cuivre, qui peut être préalablement vernie par endroits, est recouverte de poudre de résine, colophane ou bitume, lors d'un passage dans une boîte à aquatinte : elle est mise à plat dans la boîte et la porte est refermée hermétiquement. Un dispositif permet par la suite de mettre la poudre de résine en suspension dans l'air et on laisse la résine se déposer pendant quelques minutes, suivant la densité souhaitée. La plaque est sortie de la boîte avec précaution pour éviter que la résine ne s'envole et elle est passée sur une source de chaleur afin de faire fondre la poudre de résine.

La cuisson doit être très précise : le danger est que le grain fonde trop sous l'effet de la chaleur et s'étale sur toute la surface de la plaque de métal empêchant ainsi la morsure de l'acide. Après refroidissement de la plaque, les zones devant rester sans aquatinte sont recouvertes par un vernis. La plaque peut alors être déposée dans l'acide. L'acide attaque la plaque dans les zones que les grains de résine fondus n'ont pas occultées. On obtient alors une grenure.

L'aquatinte permet d'obtenir des valeurs de gris léger à noir foncé suivant le temps de morsure, la densité de résine déposée, la grosseur du grain et les répétitions de grainage. Elle permet de travailler également la couleur, comme on le voit sur la gravure ci-dessous, *Vue de Gênes* d'Amboise Louis Garneray, qui date de 1810, avec le ciel, la mer et tout le paysage de collines au-dessus du golfe de Gênes.

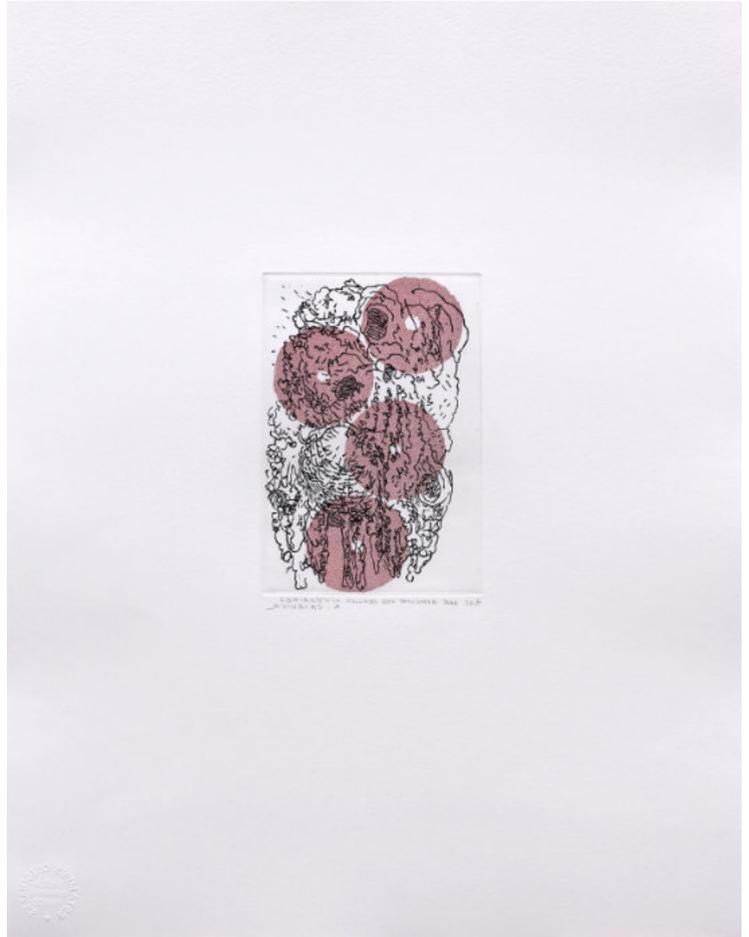


Vue de Gênes, Amboise Louis Garneray, 1810

Sur la gravure *Une approche des cercles littéraires*, les cercles rouges ont été faits à l'aquatinte sur une plaque préalablement vernie.



Les deux matrices pour *Une approche des cercles littéraires*, à gauche celle de l'aquatinte ; à droite celle de l'eau-forte



Une approche des cercles littéraires, Rémy Jacquier, 2021, eau-forte et aquatinte

Sur *Réseau 466*, gravure qui a nécessité trois passages différents sur la presse pour être finalisée, les poteaux électriques et surtout le ciel dont les couleurs passent d'un rouge un peu sombre à un rose presque transparent relèvent de l'aquatinte. Cette gravure montre les potentialités de nuances de cette technique. Dans la dernière gravure *Hors série*, le centre du disque a été fait en aquatinte alors que les sillons l'ont été en eau-forte.

La collaboration avec Gaëtan Girard, taille-doucier de URDLA



Fantômes, Rémy Jacquier, 2021, eau-forte et aquatinte

Les gravures ont été produites en collaboration avec Gaëtan Girard, le taille-doucier de URDLA. Le terme de collaboration s'impose par le fait que Gaëtan Girard intervient durant toute la préparation technique des plaques gravées par Rémy Jacquier.

On va partir de la gravure *Fantômes*. Rémy Jacquier commence par vernir la plaque avant de faire son dessin des deux fantômes et du fond qui occupe la partie supérieure de l'image. La plaque est ensuite trempée dans l'acide pendant une heure trente et une première impression est faite pour voir l'état et éventuellement retravailler certains points, ce qui a été le cas puisque Rémy Jacquier a repris certains éléments entre les deux fantômes. Sur une autre plaque, sur laquelle l'artiste a reproduit le dessin général de l'eau-forte, Gaëtan Girard a déposé de l'aquatinte avec des temps de morsures différents pour le fond de l'image, légèrement rosé et les yeux des fantômes, d'un rouge plus prononcé. Chaque gravure a été imprimée à partir des deux plaques : une première impression à partir de la plaque aquatinte et une seconde avec la plaque eau-forte, immédiatement après, de manière à ce que le calage des deux plaques sur la presse taille-douce soit parfait.

Cet exemple, qui s'est étendu à toutes les autres gravures de la série, montre une forme d'advenance, puisque le technicien-imprimeur, pour des gravures qui mettent en jeu différentes techniques, participe aussi à ce principe : il fait advenir concrètement le projet de l'artiste graveur.

IV. La visite de l'exposition

Avant la visite (des clés pour aborder l'exposition)

En fonction du niveau des élèves qui vont venir, il paraît important d'expliquer la différence entre une estampe et une œuvre unique et de présenter le principe de fabrication d'une taille-douce, en insistant sur l'idée de surprise lors de la découverte de l'image imprimée. Ce point permettra aux élèves de rentrer plus sûrement dans le principe de l'advenance.

Des vidéos exploitables :

sur la gravure au burin : <https://www.youtube.com/watch?v=Ha3y-FsVfSg>

sur le tirage d'une eau-forte : <https://www.youtube.com/watch?v=9EITozB480g>

sur la taille douce directe : https://www.youtube.com/watch?v=l1uxK_dT2EA

sur la taille douce indirecte : <https://vimeo.com/161602782>

L'enseignant peut aussi exploiter le site de URDLA pour voir les différentes estampes de Rémy Jacquier : <https://urdla.com/artiste/149-jacquier>.

Pistes durant la visite

Les estampes permettent d'aborder concrètement les différentes techniques d'une gravure (eau-forte, aquatinte, pointe sèche) et de montrer l'originalité de la démarche de Rémy Jacquier dans son illustration non littérale du texte de Marc Pierret. Cyrille Noirjean précise dans le dossier de presse de l'exposition que « Rémy Jacquier travaille à une manière de rejouer et d'illustrer en exposition le propos de l'auteur. Il se saisit « d'éléments en rebond — la question du double, de la boucle, du glissement », de motifs, notamment ceux du quotidien et de la pratique du journal, et construit « une équivalence du récit » dans la réalisation d'une série de quatorze gravures.

L'observation des fusains est intéressante en ceci qu'elle peut déconcerter les élèves à la recherche d'une forme, d'une orientation, d'un sens auxquels se rattacher. Karim Ghaddab, dans le texte *L'Organologie de Rémy Jacquier*⁹, parle d'une forme de lâcher-prise de la part de l'artiste et d'une « dimension subversive à l'égard de l'ordre rationnel [...] portée par le dessin dès le XV^e siècle ». Il cite l'essai de l'universitaire Joselita Ciaravino *Un Art paradoxal. La Notion de disegno en Italie (XV^e-XVI^e siècles)*¹⁰ qui indique que « ce qui s'était toujours imposé comme instrument de définition de la forme, se met à concerner aussi l'indéfini. Comme s'il était maintenant question d'une forme qui détient justement son identité de son manque de contour, de son état de tache (*macchia*), de son inscription dans l'informe ». La démarche artistique de Rémy Jacquier va dans ce sens. Karim Ghaddab précise que l'artiste « dessine très près de la feuille de papier, à quelques centimètres, comme *pour voir au mieux ce qu'il fait*, dans le même temps, il travaille sans lunettes, recherchant ce qui "brouille la vision" ». Le dessin semble alors obéir à un « principe d'incertitude », de telle sorte que « le résultat demeure toujours imprévisible, comme si la forme était minée par une *démesure* qui pousse de l'intérieur ». Le fusain *Mesmer* [n°10 sur le plan] illustre cette idée puisque la forme représentée est non seulement totalement illogique, mais sa croissance semble échapper à toute règle, notamment de composition, d'équilibre, comme si elle s'était produite, et était *advenue*, toute seule.

Il peut être intéressant de montrer que ce qui est représenté oscille souvent entre le végétal et l'animal, l'écrit et le dessiné, le fini et le non-fini, le figuratif — on repère parfois des formes de champignons, des parapluies ouverts à l'envers ; le fusain *Nobody* [n°9 sur le plan] ressemble à un canard — et le non-figuratif. Cette incertitude quant à ce qui est dessiné ou écrit (souvent peu lisible) participe de la démarche de création de Rémy Jacquier, et s'apparente à une forme de lâcher-prise avec une très forte implication du corps même de l'artiste dans son geste créateur — sur le fusain *Nobody*, on distingue nettement la trace d'une semelle en bas à gauche —, ce que signale Karim Ghaddab :

« Pour exécuter les plus grands dessins, l'artiste travaille au sol, couché sur la feuille, le nez collé contre le papier, griffonnant avec le fusain. Il arpente ainsi son dessin, rampant et se retournant, effaçant avec son corps ce qu'il vient de tracer, créant des zones grises de densités différentes, comme des brumes sales sur lesquelles il intervient à nouveau pour repréciser ou réorienter une forme, lors d'un autre passage¹¹. »

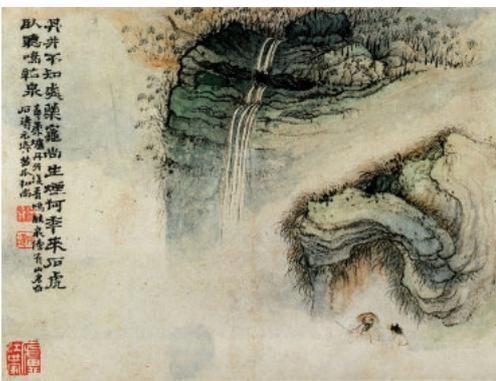
⁹ Rémy Jacquier, Ceysson, Saint-Étienne, 2011.

¹⁰ L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2004.

¹¹ *Ibidem*

Le fait que cette activité soit ritualisée et régulière dans la pratique artistique de Rémy Jacquier est à rapprocher de la recherche d'une advenance de la forme à travers une recherche totalement ouverte¹². Surtout, cette démarche de création pose le problème de savoir, pour un artiste, qu'il soit peintre, plasticien, écrivain, musicien ou cinéaste, notamment au moment du montage du film, à partir de quand une œuvre est finie, complète, aboutie, cohérente avec le projet. Et que ces fusains soient exposés sans cadre participe à ce questionnement.

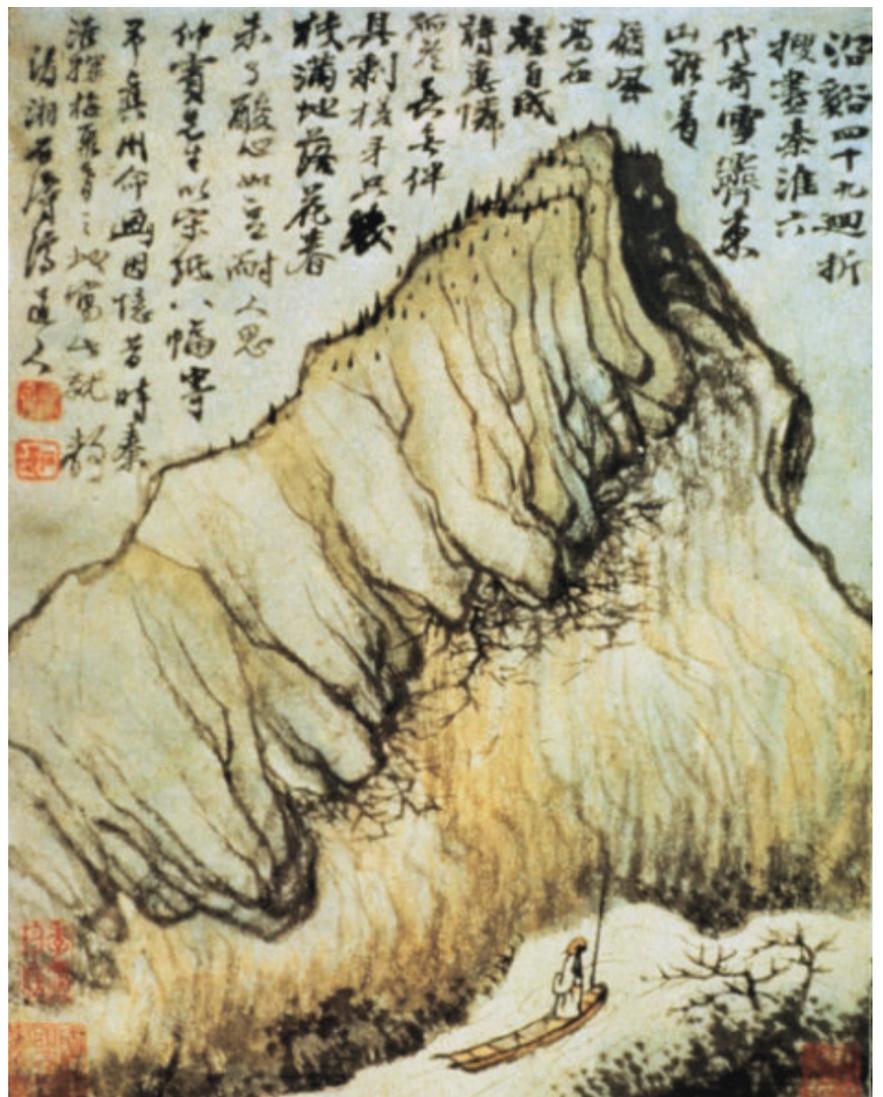
À la fin de son article, Karim Ghabbad parle du peintre chinois Shitao [1641-1720]. On peut en effet rapprocher certaines formes telles qu'elles apparaissent dans les fusains de Rémy Jacquier de certains dessins de Shitao, qui pour les paysages, va passer par des formes organiques, parfois plus animales ou végétales que minérales.



La Cascade de Mingxianquam, Shitao



Sur les monts Huangshan, Shitao



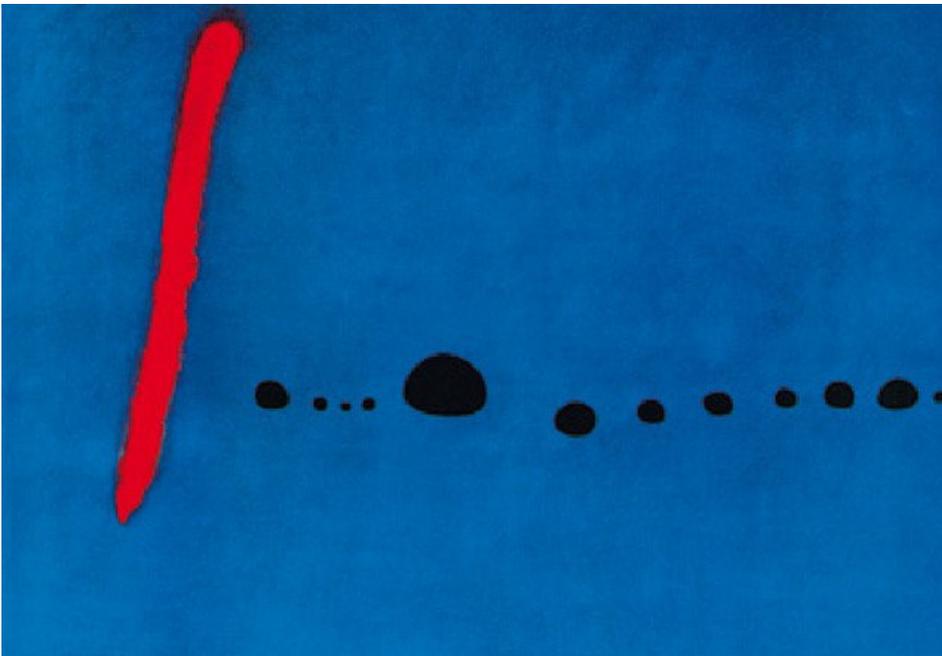
La Rivière Qinhuai, Shitao

¹² Un parallèle possible avec une démarche de Mengzhi Zheng, plasticien vivant à Lyon, et ses *Maquettes abandonnées* : elle s'apparente à celle d'une écriture automatique dans l'espace à partir de matériaux donnés et disponibles autour de l'artiste, sur le temps court d'une session (autour de trois heures), avec une idée préalable assez vague qui se construit quand il voit les matériaux et imagine leur assemblage. Ses *Maquettes* sont faites de papiers de couleurs, de morceaux de cartons, de bois, assemblés avec un pistolet à colle et un cutter. Comme pour Rémy Jacquier, Mengzhi Zheng attend que la forme advienne. Des images sont disponibles sur le site de l'artiste à cette adresse : <http://www.mengzhi.fr/about/exhibitions/>.

La série des six pigments *Une belle journée* qui ferme l'exposition peut évoquer des toiles emblématiques autour de la couleur bleue notamment le triptyque de Joan Miro de 1961, *Bleu I, II, III*, exposé au Centre Pompidou.



Une belle journée 5, Rémy Jacquier, 2018



Bleu II, Joan Miro, 1961

Les toiles de Miro sont des toiles immersives, où l'on se perd dans une forme de contemplation rêveuse, propice à une pensée libre, errante ; la série de Rémy Jacquier participe aussi de la même logique : au-delà de l'aspect (vaguement) figuratif de ces pigments — un ciel du matin jusqu'au soir, traversé par les avions —, ces œuvres invitent le « regardeur » à se perdre dans cette immensité bleue, et ce faisant, elles contribuent à le déconnecter de sa réalité et d'un sentiment de vitesse propre à notre époque.

Parallèle possible ici avec « Le Vin des amants » de Baudelaire (section « Le Vin », *Les Fleurs du mal*, 1861) pour le pouvoir d'immersion de la couleur bleue :

« Aujourd'hui l'espace est splendide !
Sans mors, sans éperons, sans bride,
Partons à cheval sur le vin
Pour un ciel féérique et divin !

Comme deux anges que torture
Une implacable calenture¹³,
Dans le bleu cristal du matin
Suivons le mirage lointain !

Mollement balancés sur l'aile
Du tourbillon intelligent,
Dans un délire parallèle,
Ma sœur, côte à côte nageant,
Nous fuirons sans repos ni trêves
Vers le paradis de mes rêves ! »

Et si la première image a été créée lors d'un voyage en train, la dernière montre les derniers sillages d'avions dans un ciel presque nocturne. Cette exposition confirme bien l'idée du voyage au cœur de la démarche créatrice et plastique de Rémy Jacquier.

¹³ Ce mot est rare, comme advenance, et signifie « le délire furieux observé chez les marins au moment de la traversée des zones tropicales et s'accompagnant d'un désir irrésistible de se jeter à la mer ».

V. La médiation à URDLA

En partenariat avec la Ville de Villeurbanne, la Région Auvergne Rhône-Alpes, la DRAC Auvergne Rhône-Alpes, le Rectorat, la Délégation Académique aux Arts et à la Culture et des mécènes privés, URDLA joue un rôle véritable en matière d'éducation artistique et culturelle, que ce soit le temps d'une visite ou en tant que coordinateur de projets longs, associant des artistes. Ces actions s'adressent aux publics scolaires, de la maternelle à l'enseignement supérieur. URDLA est partenaire du Pass Région.

La visite complète permet de comprendre les techniques de l'estampe pratiquées à URDLA – taille d'épargne, taille-douce, lithographie et typographie – à partir d'exemples de matrices et d'œuvres éditées par URDLA. Diverses manipulations sont proposées. Elle se poursuit par la découverte des ateliers avec possibilité de démonstration et par la visite de l'exposition en cours. Une pratique de dessin d'observation, dans l'atelier ou dans l'exposition, permet à chaque élève de s'approprier de manière active ce temps de médiation et d'en conserver une trace.

Durée : 1 h 30 à 2 h - Tarifs : 90.- € jusqu'à 20 élèves / 130.- € jusqu'à 40 élèves.

VI. Dates à retenir

Advenances, Rémy Jacquier

Exposition jusqu'au 20 novembre 2021

Visite libre du mardi au vendredi de 10 heures à 18 heures et le samedi de 14 heures à 18 heures

Performance le samedi 20 novembre à 17 heures, gratuit, sur réservation*

Dire & Faire, Fabien Steichen*

A l'occasion de Villeurbanne Capitale française de la culture 2022, URDLA s'associe à l'artiste Fabien Steichen afin de proposer au public de prendre part à une œuvre d'art collective. Cette expérience inédite se déploiera sur neuf dates, du 16 octobre 2021 au 2 juillet 2022, à URDLA.

Plus d'informations sur le carton de présentation et auprès de l'équipe d'URDLA

Stages pratiques*

Taille-douce (eau-forte et pointe sèche), animé par Maité Marra

Samedi et dimanche 10 octobre 2021 de 9 heures à 18 heures, 150.- € par personne

Linogravure, animé par Rémy Jacquier

Samedi 5 et dimanche 6 février 2022 de 9 heures à 18 heures, 150.- € par personne

Lithographie, animé par Jérémy Liron

Samedi 21 et dimanche 22 mai 2022 de 9 heures à 18 heures, 150.- € par personne

Ateliers de pratiques*

Atelier de linogravure animé par Jacob Debord, imprimeur en charge de la taille d'épargne
samedi 13 novembre 2021, de 14 heures 30 à 17 heures, 25.- € par personne

Ateliers jeune publics autour de l'exposition de Rémy Jacquier, *Advenances* (5-9 ans et 10-15 ans)

Mercredi 27 octobre 2021 de 10 heures à 12 heures 30 : pointe sèche sur rhéналon. 15.- € par enfant

Judi 4 novembre 2021 de 10 heures à 12 heures 30 : estampage (5-9 ans) et linogravure (10-15 ans)
15.- € par enfant

*inscriptions et réservations en ligne sur www.urdla.com

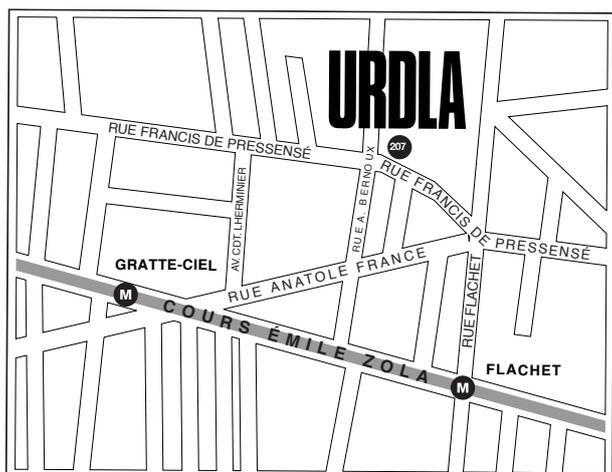
URDLA, centre d'art dédié à l'estampe contemporaine, regroupe des ateliers d'impression (lithographie, taille-douce, taille d'épargne, typographie), une galerie d'exposition et une librairie. L'association relie la sauvegarde d'un patrimoine, le soutien à la création contemporaine et la diffusion de ses productions. URDLA sélectionne et invite une douzaine de plasticiens par an et leur offre la possibilité de s'emparer de l'estampe originale.

horaires

mardi au vendredi / 10 h - 18 h

samedi, durant les expositions / 14 h - 18 h

entrée libre et gratuite



M Métro A, arrêt Flachet

vélo Station vélo'v, station Anatole France

réservations et informations

www.urdl.com / urdl@urdl.com

tél. +33 (0)4 72 65 33 34

