

# 80'

## Analecte / estampes cueillies dans les années 80

5. IV. 24 > 5. VII. 25

### Dossier pédagogique

Le présent document a pour objectif de suggérer un certain nombre de pistes permettant aux équipes enseignantes de préparer ou de prolonger la visite de l'exposition. Il a été réalisé dans le cadre du travail mené par URDLA & la professeure relais Chrystelle Joubert Brisson pour l'Académie de Lyon ([chrystelle.brisson@ac-lyon.fr](mailto:chrystelle.brisson@ac-lyon.fr)).

Soutenu par



# I. URDLA

URDLA est un lieu hybride, à la fois centre d'art, galerie, imprimeur et éditeur, qui œuvre depuis 1978 à la sauvegarde et au développement des techniques relatives à la création, à la réalisation, à l'impression et à l'édition de l'image imprimée originale et veille à sa diffusion commerciale et culturelle. Très ancrée dans la diversité des pratiques plastiques d'aujourd'hui, URDLA accueille des artistes qui explorent les techniques de l'estampe, qu'ils n'ont pas toujours pratiquées avant, et dont ils découvrent et étendent les potentialités : l'impression et l'édition de leurs travaux sont à l'origine d'expositions organisées ensuite *in et ex situ*.

URDLA est aussi un lieu de transmission, notamment à destination de l'école et s'implique dans de nombreux parcours d'EAC [Éducation Artistique et Culturelle], en collaboration avec des artistes contemporains. Ces différents parcours sont coordonnés et co-construits par la structure et permettent aux élèves de rencontrer les artistes, de bénéficier de leur accompagnement, de s'engager dans une pratique plastique et de déplacer le regard qu'ils portent sur le monde.

## II. Le projet

Si cette exposition, conçue par Cyrille Noirjean, directeur d'URDLA, présente un large extrait de la collection – 72 estampes, 48 artistes –, c'est parce que les premières années d'URDLA furent particulièrement riches et productives. Pas moins de cinq cents estampes furent imprimées durant cette décennie. À l'image des années qu'elle évoque, marquées par une transformation du paysage culturel lyonnais et villeurbannais, l'exposition se veut foisonnante et rend parfaitement compte de ce sentiment d'intense créativité qui caractérise de façon générale la période des eighties. Rappelons ici que la fin des années 70 et le début des années 80 voient émerger un nombre important de manifestations ou de nouvelles structures culturelles : sous l'impulsion du maire Charles Hernu, Villeurbanne a lancé en 1977 le festival Villeurbanne en fête, qui propose une programmation musicale et des spectacles d'arts de la rue dans tous les quartiers ; l'année 1979 est celle de l'arrivée du Marché de la Création, une galerie à ciel ouvert permettant aux artistes de présenter et vendre leurs œuvres, ce qui a contribué à renforcer la visibilité de l'art imprimé à Lyon. En 1982, Le Nouveau Musée, né quelques années auparavant, s'installe physiquement dans une ancienne école de Villeurbanne (aujourd'hui l'IAC) ; c'est aussi le moment de la création des FRAC par le Ministère de la Culture ; le Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Rhône-Alpes est alors basé à Lyon. En 1984, la Biennale de la danse voit le jour, offrant un espace de création et de représentation pour les compagnies de danse contemporaine. Quatre ans plus tard, la Maison du livre, de l'image et du son (MLIS) est inaugurée.

C'est aussi le moment où les artothèques connaissent un fort développement, dans le cadre d'une politique de démocratisation culturelle qui encourage leur création sur tout le territoire français.

Outre la plongée dans une époque prospère portée par des politiques publiques ambitieuses, une scène artistique dynamique et la volonté de rendre la culture accessible à tous, l'exposition nous ramène nécessairement aux origines de URDLA, à ses balbutiements et aux ajustements, de la naissance boulevard Stalingrad à Lyon, en lieu et place de l'imprimerie Badier, à l'enfance marquée par le déménagement à Villeurbanne en 1986 et l'arrivée de la presse Voirin qui va considérablement multiplier les possibilités offertes aux artistes.

Mettant en évidence la richesse et la variété des productions de l'estampe éditée à URDLA dans ses premières années, l'exposition rappelle aussi les grands principes qui ont prévalu et guident encore aujourd'hui la création au sein de l'association : la mise à disposition d'un espace d'expérimentation à l'usage d'artistes venus de tous horizons, reconnus ou en passe de l'être, le soutien apporté à la création émergente locale, l'importance accordée aux liens possibles avec d'autres arts comme la musique ou la littérature.

L'accrochage et la scénographie permettent au visiteur d'établir des liens entre les œuvres, l'exposition s'affichant comme une partition de musique dans laquelle les images se font écho, tant sur le plan formel qu'au niveau des couleurs ou encore des thématiques choisies. Deux espaces distincts se dessinent, celui où l'on retrouve les artistes qui ont croisé la route d'URDLA pour expérimenter l'art de l'image imprimée ou qui ont grandi avec cette pratique et dont l'œuvre est aujourd'hui reconnue mais aussi un espace dédié à ceux

qui ont marqué les années 80 à URDLA par leur pratique ponctuelle ou plus constante de l'estampe ou encore par leur engagement dans l'association.

L'exposition est en effet l'occasion de découvrir des œuvres qui n'ont pas été exposées depuis longtemps et qui illustrent parfaitement les débuts d'URDLA. Trois estampes peuvent notamment être mises en regard, ce sont celles de Madeleine Lambert, de René Münch et de Josef Ciesla [plan n°54 à 56] artistes fondateurs de l'association. Elles ne sont pas sans évoquer les formes et tonalités d'encre choisies par Max Shoendorff dans *Nature déshabillée*, [plan n°37], autre figure pionnière et incontournable d'URDLA s'il en est.

En vis-à-vis apparaissent des œuvres d'artistes alors tout juste sortis des grandes écoles d'art lyonnaises, ce sont Marie Bourget, Christian Lhopital, Denis Laget, Jean-Jacques Rullier, Philippe Favier qui depuis ont acquis reconnaissance et notoriété.

Enfin, bien des œuvres sont là pour témoigner du parcours et des trajectoires empruntées par certains artistes déjà éminents et pour qui la lithographie apparaît alors comme un champ d'expérimentation ; leur collaboration avec d'autres structures culturelles emblématiques locales ou plus éloignées les conduit à pousser les portes de l'atelier et à croiser le chemin de l'estampe. Ainsi, l'impression de Jacques Vieille intitulée *Sous le soleil exactement* [Plan n°28] s'inscrit dans un projet plus large, la manifestation *Sous le Soleil* à la Villa Arson à Nice en 1988. Ce qui a d'abord été dessiné sur la pierre a donné naissance à une sculpture. De même, *La siberia extremenia n°IV* de Wolf Vostell [plan n°17] est une épreuve d'artiste qui prépare dans les grandes lignes une performance que l'artiste doit donner le soir même à L'ELAC en 1983. Guy de Rougemont produit une série de quatre estampes dont *Lumière de gauche* [plan n°30] au moment où il crée le Totem qui domine la place Albert Thomas à Villeurbanne depuis 1981. Mario Merz, de passage à Villeurbanne pour exposer au Nouveau Musée, voit l'occasion de s'essayer à la lithographie. Robert Wilson produit une série de vingt lithographies qui constitue « une suite de visions abstraites et sombres travaillées à l'encre ou au fusain décrivant une sorte d'espace mental » dans le cadre de son travail mené à l'Opéra de Lyon pour monter la *Médée* de Carpentier. Les impressions filent ou prolongent des scènes de la pièce. La lithographie qu'imprime Renzo Piano, [plan n°21], à URDLA est un plan où sont jetés les linéaments de son vaste projet d'aménagement de la Cité Internationale.

Nul doute que la personnalité de Max Shoendorff polarise et favorise la création de réseaux propices à la venue d'artistes de grande renommée qui se prêtent au jeu du dessin sur la pierre.

Ce qui frappe dans cet ensemble d'œuvres, c'est la manière dont les impressions lithographiques créées alors s'inscrivent parfaitement dans les recherches menées par ces artistes à l'époque et sont emblématiques de leur production : on peut à ce titre mentionner Charlemagne Palestine et ses fameux oursons [plan n°6, 7, 8], Mario Merz et l'utilisation obsessionnelle de la suite de Fibonacci [plan n°16], Jacques Truphémus et ses scènes de genre caractéristiques et la priorité accordée au dessin, Claude Viallat et le motif distinctif et itératif qui parcourt son œuvre [plan n°1, 2, 3] ou encore Ernesto Tatafiore et ses personnages historiques liés à la période révolutionnaire [plan n°23 à 27].

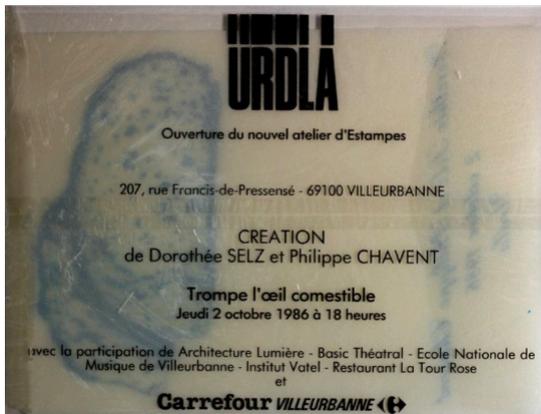
### **III. Le titre : Analecte / estampes cueillies dans les années 80**

Avant de désigner les pièces sélectionnées, en prose ou en vers, dans l'ouvrage d'un ou plusieurs auteurs, le mot analecte fait d'abord référence, dans l'antiquité, à l'esclave chargé de recueillir les restes d'un repas, de balayer les miettes, position qui n'est pas sans rappeler celle du visiteur de l'exposition, arrivé après coup, ayant en quelque sorte manqué le banquet et qui doit se contenter d'une brassée d'estampes pour tenter de reconstruire ce qui s'est joué durant une décennie en terme d'expérimentation et de création. À lui de tirer profit des morceaux choisis pour retrouver le suc ou l'essence de cette période disparue.

Le mot a par la suite renvoyé aux restes du repas lui-même, à ce qui tombait à terre et perdurait après le dîner. On pense immédiatement à ces œuvres qui ont passé les années et continuent de témoigner d'une effervescence artistique et de la mobilisation d'individus pour préserver et diffuser l'art imprimé.

Nous sommes donc conviés non pas à une cueillette de fruits tout juste parvenus à maturité mais bien plutôt à la collecte visuelle d'éléments patrimoniaux, déjà mûrs de longue date et dont il convient d'apprécier la saveur, la maturation, la patine.

De l'analecte à l'analepse, franchissons ce pas phonétique et considérons cette exposition comme une invitation à retourner en arrière, à revenir sur nos pas pour mesurer le chemin parcouru, à saisir les évolutions de l'estampe à l'aune de ces années fondatrices et à discerner ce qui trouve encore en nous un écho près de quarante-cinq ans après que les premières pierres lithographiques ont été posées boulevard Stalingrad. Acceptons de nous livrer à cette cueillette spirituelle en saisissant ces quelques œuvres offertes à notre regard comme autant de reliefs d'une période faste et dont on saura tirer toute la consistance.



Carton d'invitation pour l'inauguration du nouvel atelier URDLA en octobre 86. Une estampe de Dorothee Selz [plan n°22] croque les trompe l'œil comestibles prévus pour l'inauguration.

## IV. Les artistes exposés

- **Jean-Michel Alberola**, né en 1953 à Saïda (Algérie). Vit et travaille à Paris.
- **Leena Alerini**, née en 1968 en Suède.
- **Jean-Philippe Aubanel**, né en 1953 à Lyon.
- **Jérôme Baratelli**, né en 1957 en Suisse.
- **Marie Bourget**, née en 1952 à Bourgoin-Jallieu (Isère) et morte en 2016.
- **Stéphane Braconnier**, né en 1958 et décédé en 2015 à Lyon.
- **Josef Ciesla**, né en 1929 en Pologne et mort en 2023.
- **Christine Crozat**, née en 1952. Vit et travaille à Lyon et Paris.
- **Dominique d'Archer**, née en 1929 et morte en 1991.
- **Théo Gerber**, né en 1928 en Suisse et mort en 1997.
- **Salvatore Gurrieri**, né en Italie en 1937 et mort en 2003.
- **Marcia Hafif**, née en 1929 à Pomona, Californie ; morte en 2018.
- **Louise Hornung**, née en 1924 à Lyon et morte en 1982.
- **Laurent Hubert**, né en 1960 à Lausanne.
- **Laurent Joubert**, né en 1952 à Narbonne.
- **Max Kaminski**, né en 1938 à Königsberg et mort en 2019.
- **Denis Laget**, né en 1958. Vit et travaille à Paris.
- **Madeleine Lambert**, née en 1935 à Lyon et morte en 2012.
- **Jean Lamore**, né en 1952 à Washington.
- **Christian Lhopital**, né en 1953. Vit et travaille à Lyon.
- **Luigi Mainolfi**, né en 1948 en Italie.
- **Gregory Masurovsky**, né en 1929 à New York et mort en 2009.
- **Mario Merz**, né en 1925 à Milan ; mort à Turin en 2003.
- **Françoise Monnier**, née en 1955 à Nancy.
- **René Münch**, né en 1937 et mort en 2020.
- **Josef Felix Müller**, né en 1955 en Suisse.
- **Martine Neddham**, née en 1953 à Oran. Vit et travaille à Amsterdam.

- **Charlemagne Palestine**, né en 1947 à New York.
- **Gérard Pascual**, né en 1946 en Algérie.
- **Andrée Philippot-Mathieu**, née en 1946.
- **Renzo Piano**, né en 1937 en Italie.
- **Alain Pouillet**, né en 1953. Vit et travaille à Lyon.
- **Bogumyla Pregowska**, née en 1949.
- **Jean Raine**, né en 1927 en Belgique et mort en 1986.
- **Guy de Rougemont**, né en 1935 à Paris et mort en 2021 à Montpellier.
- **Jean-Marc Scanreigh**, né en 1950 à Marrakech. Vit et travaille à Nîmes.
- **Max Schoendorff**, né en 1934 à Lyon et mort en 2012.
- **Dorothee Selz**, née en 1946 à Paris.
- **Pierrette Seraille**, née en 1952 à Lyon.
- **Denis Serre**, né en 1953 à Rabat.
- **Antje Smollich**, née en 1964 à Hanovre.
- **Ernesto Tatafiore**, né en 1943 en Italie.
- **Daniel Tillier**, né en 1958 à Lyon.
- **Gérard Traquandi**, né en 1952. Vit et travaille à Marseille.
- **Jacques Truphémus**, né en 1922 à Grenoble et mort en 2017.
- **Patrice Vermeille**, né en 1937 à Nancy. Vit et travaille à Montpellier.
- **Claude Viallat**, né en 1936 à Nîmes.
- **Jacques Vieille**, né en 1948 à Baden-Baden. Vit et travaille à Paris et dans le Lot -et-Garonne
- **Catherine Violet**, née en 1953 à Chambéry.
- **Wolf Vostell**, né en 1932 à Leverkusen et mort en 1998.
- **Robert Wilson**, né en 1941 aux États-Unis. Vit et travaille à Long Island.

# V. Les techniques

Dans les années 80, c'est la lithographie qui est pratiquée à URDLA. Il faudra attendre l'année 1991 pour voir l'installation de l'atelier taille-douce et 1994 pour que l'association se dote de matériel d'impression typographique. La même année, les statuts d'URDLA évolueront pour s'adapter à l'évolution de son activité, les ateliers maîtrisant dès lors l'ensemble des techniques de l'estampe traditionnelle : la gravure en relief ou taille d'épargne, la gravure en creux ou taille-douce, la lithographie et la typographie. On note néanmoins la présence dans l'exposition d'une des premières xylogravures éditées à URDLA, *L'Homme-feu* de Jean Lamore, [plan n°70].

Dans plusieurs impressions, on remarque le bord de pierre dans la lithographie. Les artistes jouent avec son aspect accidenté, exploitant cet élément pour l'intégrer à leur estampe. L'œuvre de Laurent Joubert est singulière au sein de cette exposition dans la mesure où elle témoigne d'un intérêt pour les motifs présents sur les pierres de la lithothèque qu'il utilise comme matrices, ceux-ci se dessinant en arrière-plan de l'estampe.

## La lithographie

### Définition

La lithographie est une technique d'impression à plat d'un dessin réalisé sur une pierre – un calcaire à grain fin, très fragile et très dense. Rapide, bon marché, elle est mise au point en Allemagne par Aloys Senefelder à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Après des années de recherche et d'expérimentations, il finalisa ce processus d'impression vers 1790.

Plus rapide et économique que la gravure, la lithographie a été très souvent utilisée pour la reproduction de documents à caractère commercial. Mais dès les années 1960, la lithographie est progressivement remplacée par de nouvelles techniques d'impression. De nombreux artistes se sont emparés de cette technique et elle est aujourd'hui entièrement dédiée à la création contemporaine.

### Le grainage

Le procédé est original : d'abord, la première étape de l'impression lithographique est le grainage. La surface de la pierre destinée à recevoir le dessin est poncée avec du sable et de l'eau. Cette étape permet d'obtenir une surface lisse, plane et homogène, deux facteurs fondamentaux pour une lithographie réussie. Lorsque l'on graine une pierre, on en supprime une épaisseur infime, suffisante pour éliminer le dessin précédent. Ainsi, les pierres sont réutilisables de nombreuses fois – les pierres employées actuellement à URDLA datent du XIX<sup>e</sup> siècle.

### Le principe de la répulsion du gras et de l'eau

La pierre absorbe ensuite le dessin exécuté avec une craie ou une encre chargée de graisse. La technique d'une lithographie repose sur le principe chimique de la répulsion du gras et de l'eau : pendant le tirage, la pierre est constamment mouillée si bien que les parties dessinées, qui sont grasses, refusent l'eau mais acceptent l'encre, elle-même grasse, des rouleaux encres.

## **Le passage dans la presse**

Le dessin achevé, la pierre est transportée sur la presse à l'aide d'un chariot et déposée sur le marbre de la presse. Le lithographe la traite ensuite en appliquant à l'éponge une solution de gomme arabique et d'acide, ce qui facilitera l'absorption de l'encre par la pierre. La pierre mouillée, on passe de l'essence de térébenthine qui fait disparaître le noir de fumée de l'encre. Là, le dessin n'est plus visible, il est « dans » la pierre. Vient ensuite le moment de l'encrage où le dessin réapparaît. Le débit de l'encre d'impression est réglé grâce à l'encrier. Les rouleaux, la planche à encrer et enfin la pierre reçoivent l'encre. Les épreuves sont ensuite déposées sur le séchoir.

## **Les encres lithographiques**

Les encres lithographiques à imprimer sont constituées du mélange d'un vernis et de noir de fumée ou d'une matière colorante. La viscosité de l'encre se module à l'aide d'huile de lin ; en ajoutant du vernis, on la rend moins mate et plus lustrée. Ce mélange a pour but d'allier différentes qualités : une aptitude à se transférer d'une surface à une autre, une consistance ferme qui respecte les détails du dessin, la souplesse et une teneur en gras équilibrée. De nos jours, les ateliers ne fabriquent plus eux-mêmes leur vernis. Les encres lithographiques à imprimer ne se trouvant pas dans le commerce, chaque atelier réalise à partir d'encre offset, de pigments et de vernis une encre adaptée au tirage.

L'impression lithographique repose donc sur des effets « naturels », dont trois principaux :

- l'eau pénètre avec facilité les corps calcaires sans pour autant être en adhérence forte ;
- les corps gras ou résineux ont en revanche une adhérence forte sur les pierres calcaires ;
- les corps gras ont entre eux de l'affinité et de la répulsion pour l'eau.

## **La couleur**

Pour une lithographie en couleurs, l'opération est plus complexe car on doit utiliser une pierre par couleur : l'artiste dessine chaque couleur sur une pierre différente, qui sera encrée dans la teinte choisie. Une image en quatre couleurs s'obtient par quatre dessins sur quatre pierres différentes, la superposition de l'ensemble sur la feuille de papier donne naissance au motif dans son intégralité. Chaque couleur est tracée sur un papier calque afin de cerner les différentes plages (ce premier tracé s'effectue avec une mine non grasse). Le papier-calque est frotté avec un crayon, puis le côté noirci est déposé sur la pierre. Au moyen d'une plume ou d'une pointe sèche, l'artiste dessine les contours de la surface à transférer. Lorsqu'on soulève le calque, la surface à dessiner apparaît clairement. Lorsque les coloris sont établis, on efface ce faux décalque.

La pierre est ensuite déposée sur le marbre, de la même manière que pour une lithographie en noir ; le second passage imprimera sur le même papier un autre coloris. Le papier passe donc dans la machine autant de fois qu'il y a de couleurs différentes.

## **La lithographie aujourd'hui**

Les pierres lithographiques n'étant quasiment plus extraites, les pierres anciennes, toujours utilisées, sont devenues aujourd'hui rares et précieuses. Très tôt, pour des raisons pratiques et économiques, la pierre lithographique a été remplacée (excepté à l'URDLA) par le zinc grainé (zincographie) puis par d'autres métaux comme par exemple l'aluminium (algraphie). Le procédé offset (actuellement le procédé majeur d'impression) est un dérivé direct de la lithographie.

## VI. Les œuvres

### Marie Bourget, *Le rêve des châteaux de sable*, 1983 [plan n°41]

Les œuvres de Marie Bourget ont pour point commun d'interroger le lien entre le langage, la représentation et les objets qu'elle donne à voir. Elle commence à exposer au milieu des années 80 à Lyon à la Galerie Verrière puis participe à la Biennale de Venise de 1986. Le travail de Marie Bourget est à la fois simple par son évidence plastique et complexe par les multiples sens générés par les croisements de l'image et du langage. L'artiste parvient à piéger le regard dans des énigmes impossibles à résoudre, où « la liaison entre le mot et la chose visible déclenche la cascade des associations, le premier se substituant au référent perdu et le second à sa représentation, dans un rapport nouveau où les termes s'échangeraient leurs priorités respectives<sup>1</sup> ».

Sous le titre *Le rêve des châteaux de sable* sont rassemblées dix lithographies. De cette série aux teintes naturelles (ocre, terre brûlée, bleu) émergent des formes ténues, d'un minimalisme évocateur ; créneaux, vagues ou tourbillons schématiques dessinent les contours d'une architecture onirique, dérisoire, archétype de l'enfance et de l'oubli. Le rapport au paysage, très présent dans la sculpture de Marie Bourget, prend ici une tonalité nostalgique : l'artiste parvient à suggérer, avec très peu de moyens, une plage et ses châteaux de sable qui disparaissent, érodés par la marée. Ce motif entretient également un rapport sémantique avec le médium employé : le sable, abrasif, est en effet utilisé pour poncer et polir la pierre lithographique, lors de l'étape dite du grainage. Dans ce jeu entre construction et destruction, entre naturel et artificiel, il reste une ambiguïté, présente dans l'énoncé du titre même : sont-ce les châteaux qui rêvent ou bien l'artiste qui rêve de châteaux ? De châteaux en Espagne peut-être, selon l'expression bien connue pour désigner quelqu'un qui élabore des projets grandioses qui jamais n'aboutissent mais restent à l'état de promesses ; telle Marie Bourget, créatrice d'architectures impossibles et de sculptures imaginaires<sup>2</sup>.



Marie Bourget, *Le rêve des châteaux de sable*, 1983  
lithographie, 24 x 31 cm  
20 ex./ japon  
[plan n°41]

<sup>1</sup> Claude Gintz, "Mon dieu, le tableau tombe"  
catalogue d'exposition, Marie Bourget, Dispositif  
Fiction, Musée d'Art Moderne de la Ville : Paris, 1986,  
in [https://i-ac.eu/fr/artistes/539\\_marie-bourget](https://i-ac.eu/fr/artistes/539_marie-bourget).

<sup>2</sup> [https://i-ac.eu/fr/collection/662\\_le-reve-des-chateaux-de-sable-MARIE-BOURGET-1983](https://i-ac.eu/fr/collection/662_le-reve-des-chateaux-de-sable-MARIE-BOURGET-1983)

**Martine Neddham, *Délivre-moi, Livre-moi, ... !*, 1989 [plan n°13, 14,15]**

Martine Neddham est aujourd'hui une artiste visuelle qui travaille avec des personnages virtuels sur Internet, menant une existence artistique autonome, où l'auteur réel demeure invisible. Elle explore anonymement le concept d'identité en ligne à travers des personnages virtuels tels que Mouchette, David Still, XiaoQian et l'interface partagée virtualperson.net. Avec MyDesktopLife, elle poursuit son exploration de l'identité dans un navigateur en développant un style visuel original et une voix intérieure.

Martine Neddham utilise le langage comme matière première. Depuis ses débuts, ses sujets de prédilection ont toujours été les actes de parole, les modes d'adresse et les mots dans l'espace public. Depuis 1988, elle a exposé des objets textes (bannières, plaques, ombres murales) dans des musées et des galeries avant de se tourner vers la réalité virtuelle.

Son travail réalisé à l'URDLA, en 1989, témoigne bien de cette attention particulière qu'elle porte au langage avec d'abord une série de trois ordres : *Délivre-moi, Livre-moi, Lis-moi* (lithographie sur papier), suivie d'une exclamation mystérieuse : *... !* Une autre série joue sur l'homophonie : *D'œil, D'yeux* (lithographie sur film polyester) que l'on peut lire comme « deuil » et « Dieu ». Quant à *Photos de famille / Family Photos* (lithographie/sérigraphie sur film polyester), les photos sont absentes et ne subsistent que les commentaires sur la qualité des clichés : « Imitation douteuse », « Double trouble », « Vague reproduction », etc. On est cette fois dans le registre de la frustration visuelle<sup>3</sup>.



Martine Neddham, *Arrache-moi*, 1990. © ADAGP

<sup>3</sup> Jocelyne Naef,  
<https://urdla.com/catalogue/1169-livre-moi.html>

**Ernesto Tatafiore, *Robespierre, Testa calda, La vertu ou la mort, La vertu, David, Strumento, Marat et Paga, Paganini, 1984.***

**Ensemble de cinq lithographies [plan n° 23 à 27]**

Ernesto Tatafiore, artiste peintre et psychanalyste, expose ses œuvres pour la première fois à la IX<sup>e</sup> Quadriennale Nazionale d'Arte de Rome en 1965. On a défini son art comme appartenant aux « néo- Lumières », car il traitait des thèmes des révolutions française et napolitaine. En 1980, il participe à la 39<sup>e</sup> Biennale de Venise dans la section Aperto '80 où son travail est inclus dans le mouvement « Transavangarde ».

Tatafiore opère par condensation, collages, court-circuits qui mettent pratiquement l'image au pied de l'idée et du mot. C'est à ce niveau, dans ce télescopage, cette contamination des formes que joue l'imagination. Les mots inscrits sur la toile, slogans incantatoires fantaisistes ou vengeurs, à la calligraphie naïve, accentuent dans leurs dialogues avec les images l'effet de raccourci. La force de cette peinture tient d'abord à cette immédiateté de la figure qui sert encore l'utilisation discrète de la couleur en aplats<sup>1</sup>.

À l'instar du reste de son œuvre, les lithographies imprimées à URDLA en 1984 représentent des personnages historiques ou de célèbres musiciens et rappellent des événements majeurs comme la révolution. L'artiste les « insère dans un contexte représentatif qui rappelle les modalités associatives des rêves ou le flux continu et non organisable de la vie. (...) Les peintures de Tatafiore ont, en effet, toujours présenté un trait très léger et rapide, incorporant souvent une série de phrases, d'écrits, d'absurdités et de paradoxes, presque des jeux de mots, dans une tentative de construire une représentation qui jaillit simultanément, sans médiation, de la réalité perçue<sup>2</sup>. » Les couleurs choisies sont vives et se font écho, d'une lithographie à l'autre, notamment le jaune qui parcourt la série exposée et que l'on retrouve aussi dans l'ensemble de 27 dessins acquis par l'IAC la même année.



Ernesto Tatafiore, *Concert pour violon et muse* (1980) et *Charlotte Corday*, (1996).

<sup>1</sup> <https://www.cacmeymac.fr/expositions/ErnestoTatafiore-1824>

<sup>2</sup> [https://www.zam.it/biografia\\_Ernesto\\_Tatafiore](https://www.zam.it/biografia_Ernesto_Tatafiore)

### Mario Merz, *Sans titre II*, 1985 [Plan n°16]

Lorsqu'il pousse la porte d'URDLA en 1985, Mario Merz jouit déjà d'une grande notoriété et ses œuvres sont partout reconnues. Peintre et sculpteur italien, il est une des figures emblématiques du mouvement de l'Arte Povera dont les premières expositions sont organisées à partir de 1967.

Toute l'œuvre de Mario Merz repose sur un principe de subversion des outils habituels de la création et sur des propositions de synthèses des différents médias. Après une période très marquée par la peinture et où l'artiste développe une conception de la création comme processus, il s'oriente en 1964 vers la sculpture.

L'organique et le primitif, dans le registre du végétal comme de l'animal, sont les deux moteurs de l'art de Mario Merz. Ces deux perspectives n'échappent pas cependant au matériau industriel – verre, aluminium, néon, pierre travaillée, ou, dans un autre genre, des piles de journaux invendus – que l'artiste mêle à des fruits et des légumes ou à de l'argile et des fagots de bois, et même à de la cire d'abeille. La puissance de la vie organique est souvent exprimée métaphoriquement chez Merz par l'électricité circulant en un flot continu d'énergie dans des néons.

Max Shoendorff raconte en ces termes la venue de l'artiste dans l'atelier :

« Mario Merz débarqua avec Marisa à l'atelier au printemps 1985. Ils pêchaient des pêches juteuses dans un grand « cornet » de kraft et les ingurgitèrent en découvrant les lieux. Après une demi-heure silencieuse ils ressortirent pour faire un tour au parc de la Tête d'Or voisin, me laissant assez inquiet sur les espérées estampes projetées. Une heure plus tard, Mario seul, réapparut plutôt bougon et chargé d'une brassée d'écorces de platane qu'il disposa artistiquement sur une table. Nous avons grené pour lui deux grandes pierres 120 x 80 : il approuva et sans hésitation, au crayon Charbonnel, il traça ses deux lithographies mêlant relevés d'écorces et sa célèbre suite de Fibonacci. C'était l'année de la grande rétrospective de Zurich et de Voglio fare subito un libro<sup>3</sup>. »



Mario Merz, *Sans titre II*, 1985  
lithographie, 120 x 80 cm  
40 ex./ Creysses [Plan n°16]

L'œuvre exposée reprend plusieurs motifs chers à Mario Merz : les écorces et éléments naturels ramassés au parc qui témoignent de sa fascination pour les matériaux naturels et leur potentiel à la fois plastique et métaphorique, la suite de Fibonacci – une séquence mathématique qui émane de plusieurs motifs dans la nature, où chaque nombre s'obtient à partir de la somme des deux précédents—. Pour Mario Merz, les nombres sont dans la nature et sont au service de la prolifération : « Mon objectif est de produire avec les nombres un art naturel ».

<sup>3</sup> Max Shoendorff, *Suisses à l'URDLA*, 1999.

**Charlemagne Palestine, • OOKAA, OO\*ATAH et AAKAS, 1989**  
**trois lithographies, 57,3 x 38,3 cm**  
**19 ex. / vélin de Rives [Plan n°6 à 8]**



Né à Brooklyn d'une famille originaire de Russie, Charlemagne Palestine est très vite partagé entre l'éducation juive traditionnelle et le goût pour l'art expérimental. À travers sa pratique du chant, du carillon, de l'orgue et du piano, et son intérêt pour le textile, il développe, dès les années 1970, une relation visuelle et vibratoire à l'espace avec des performances sonores dans lesquelles il dialogue avec divers éléments<sup>1</sup>.

À partir des années 80, l'artiste, marginalisé de la scène artistique new-yorkaise, émigre en Europe et abandonne temporairement la musique. En Suisse, à la Documenta 8 de Kassel, il enregistre un documentaire dans lequel il expose en plein air un ours en peluche à deux corps et trois têtes, *God Bear*. Cet ours en peluche qui rappelle ceux que Palestine utilisait déjà pour accompagner ses performances musicales, va progressivement prendre de l'importance dans son travail plastique puisqu'il est intégré à des sculptures et des installations de façon durable à partir des années 80.

Les trois lithographies exposées rendent parfaitement cet engouement pour ce sujet répétitif, tout comme la seconde série imprimée à URDLA en 1991.



Charlemagne Palestine, *Kohayn Honorio*, 1991  
 techniques mixtes, 33,5 x 27 x 5,4 cm  
 33 ex.

Les peluches, qu'il recueille et qu'il expose, concrétisent la dimension animiste de son œuvre totale qualifiée de « meshuggah », un terme yiddish dont l'artiste use pour décrire le caractère hors-norme et excentrique de son travail<sup>2</sup>.

Commentant la présence de cet ours-dieu, Marie Canet explique : « Le travail de Palestine est marqué par la question de la diaspora, de l'éclatement communautaire et de la perte des origines<sup>3</sup>. »

<sup>1</sup> <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenerment/caEEnyy>

<sup>2</sup> <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenerment/caEEnyy>

<sup>3</sup> Marie Canet, Palestine, prénom Charlemagne – Meshugga Land, Les Presses du réel, 2017

### **Marcia Hafif, *Cheveux*, 1988. [Plan n° 31]**

L'œuvre de Marcia Hafif participe d'un mouvement qui apparaît dans les années 1980 et qui s'est propagé sous diverses appellations : « Radical Painting », « Analytical Painting », « Fundamental Painting ». Toutes font référence à un type de peinture abstraite, auto-référentielle et généralement monochrome du fait qu'elle consiste en l'application d'une couleur sur une surface.

L'œuvre de Marcia Hafif est d'emblée liée à l'abstraction. Au cours des années 1960, marquées par un long séjour en Italie (1961-1969), elle évolue vers le « Hard Edge » : les formes se découpent nettement dans le champ pictural et rendent difficile la distinction forme / fond. La même période voit se multiplier des gestes et des attitudes (Fluxus, art conceptuel, « Process art », etc.) qui prédisent la fin de la peinture et, à son retour aux États-Unis, Marcia Hafif cesse momentanément de peindre. Elle explore différents médiums, tels la photographie et l'environnement sonore, et elle réalise des structures qui présentent des analogies directes avec la peinture, à la manière de celles que produisent à la même époque certains artistes de Support(s) / Surface(s). En 1971, elle quitte la Californie pour New York et se retrouve dans un milieu nettement plus favorable à la peinture. C'est dans ce contexte que se concrétisent en 1972 les premières recherches auxquelles elle va donner le titre générique d'« inventaire », en développant une approche analytique et surtout systématique qui a pour but de faire ressortir l'« acte de peindre » : soit essentiellement le travail de la couleur (multiplication des tons de gris jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible d'en produire de différents), le choix de la technique et du support (pigments purs mélangés à de l'huile ou saisis dans le médium, aquarelle, tempera sur bois). Elle procède par séries de façon à pouvoir épuiser les facteurs mis en jeu et à rendre le spectateur attentif à la complexité du travail pictural. Se rendant compte que le monochrome pose un problème de composition au sens où il est difficile d'en fixer les limites et d'éviter qu'il n'entre en relation avec le mur, elle propose à partir de 1975 des « Wall Paintings » réalisées *in situ*. Certaines peintures plus récentes font référence à des ambiances chromatiques à l'exemple des « French Paintings » inspirées par les couleurs de l'architecture lyonnaise (à partir de 1988)<sup>4</sup>.

Dans *Cheveux*, on retrouve cet intérêt fondamental pour le geste graphique. Le travail que Marcia Hafif réalise à URDLA, en 1988 et 1990, s'inscrit dans ce contexte, soit un inventaire des techniques de la gravure, utilisées de façon neutre et systématique : crayon Caran d'Ache, crayon William Korn, stylo à plume, pinceau, encre et pointe d'acier sur pierre lithographique, gouge sur linoléum, gouge sur plexiglas, pointe d'acier sur bois<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Eric de Chasse, Marcia Hafif – La période romaine / Italian Paintings, 1961-1969, Les Presses du réel, 2010.

<sup>5</sup> Jocelyn Naef, <https://urdl.com/artiste/134-hafif>.

## **IX. 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, en tant que coordinateur de parcours, associant des artistes. Ces actions s'adressent aux publics scolaires, de la maternelle à l'enseignement supérieur. URDLA est partenaire du Pass Région et du Pass Culture.

**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 et par la visite de l'exposition en cours. Une pratique de dessin, 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 heure 30 - Tarifs: 90.- € jusqu'à 20 élèves / 150.- € jusqu'à 40 élèves.

Dans le cadre des **PEAC, parcours d'éducation artistique et culturelle**, et en collaboration avec des artistes, des ateliers pratiques, ayant pour médium par exemple la linogravure ou la pointe-sèche, sont également organisés.

### **Tarifs des ateliers de pratiques artistiques:**

125. – € / heure / de 10 à 15 élèves en présence d'un(e) artiste  
+3.- € de forfait matériel par élèves

**URDLA est partenaire du Pass Région et du Pass Culture.**

### **Contact**

Blandine Devers, adjointe au directeur responsable de la médiation  
administration@urdla.com

### **Conception et rédaction du présent dossier**

Chrystelle Joubert Brisson, professeure relais

# X. Dates à retenir

## 80's

### ANALECTE / ESTAMPES CUEILLIES DANS LES ANNÉES 80

5. IV. 24 > 5. VII. 25

#### Commentaires

samedi 7 juin 2025 de 14h30 à 15h30  
5.-€ par personne, sur réservation

#### Finissage

samedi 5 juillet 2025

#### Informations

<https://urdla.com/blog/exposition-80/>

## Ateliers jeunes publics

jeudi 9 juillet 2025 de 10h à 12h30

À l'occasion des grandes vacances, nous proposons une session de pratique artistique aux enfants et jeunes âgés de 5 à 15 ans.

#### Informations

5-9 ans & 10-15 ans  
15 euros / enfant  
matériel fourni, prévoir un tablier  
nombre de places limité

## Événements

#### Lancement *Past Time Paradise*

#### Rencontre et conversation avec Frédéric Khodja et Jacques Sicard

samedi 28 juin  
à 18 heures 30  
(gratuit, sur réservation)

#### Lancement *L'art de passer à l'acte*

#### Rencontre et conversation avec Léa Bismuth et Cyrille Noirjean

samedi 5 juillet  
à 18 heures 30  
(gratuit, sur réservation)

#### Informations

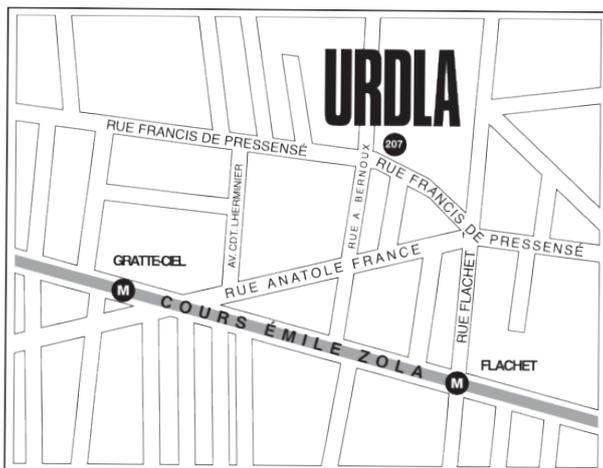
<https://urdla.com/blog/reservation/reservation-lancement-past-time-paradise-28-juin-2025/>

<https://urdla.com/blog/reservation/reservation-lancement-lart-de-passer-a-lacte-5-juillet-2025/>

**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

du 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.urdla.com](http://www.urdla.com) / [urdla@urdla.com](mailto:urdla@urdla.com)  
tél. +33 (0)4 72 65 33 34

