du 4 juin au 26 août

d'estampe et de dessin québécois

Sherbrooke 1979

CHECKE Sherbrooke

du 4 juin au 26 août

Concours d'estampe et de dessin québécois

Sherbrooke 1979

CENTRE DE DOCUMENTATION CENTRE CULTUREL DE L'UNIVERSITÉ DE 1979 SHERBROOKE

Ce catalogue a été rendu possible grâce à l'aide financière du Conseil des arts du Canada.



Giuseppe Fiore, Cathédrales de notre temps, série Bidonvilles: nous serons plus forts ensemble, 1979; mine de plomb

Acant-propos

Organisé par le Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, ce Concours présente cette année 96 oeuvres graphiques de 48 artistes québécois. Il vise à faire connaître la diversité des nouvelles tendances et l'évolution qui survient aujourd'hui dans les techniques de l'estampe et du dessin.

Les artistes qui participent à cette manifestation d'envergure provinciale ont été choisis parmi plus de 270 candidats par un comité de sélection formé de Gilles Larivière, coresponsable du Département des arts plastiques et graphisme au CÉGEP de Sherbrooke, André Marchand, directeur de la Galerie de l'Anse-aux-Barques à Québec, et Michel Martin, conservateur de l'art contemporain au Musée du Québec.

Les nombreuses candidatures témoignent de la vigueur des arts visuels au Québec et de l'importance de cet événement pour les artistes. Tout en ne diminuant pas la qualité de l'ensemble, le comité aurait pu en retenir davantage. Malheureusement, il faut travailler à l'intérieur d'un cadre physique et budgétaire limité. Le fait même rappelle pourtant l'expression de Jean-Paul Morisset: "Toute exposition est une injustice". Nous espérons que le Concours d'estampe et de dessin stimulera d'autres manifestations du genre en sol québécois afin de favoriser une plus grande participation.

Les cinq gagnants du Concours 1977 — Chantal Dupont, Sarah-Valérie Gersovitz, Richard Lacroix, Robert Savoie et Pierre-Léon Tétreault — exposent chacun deux oeuvres, mais cette fois-ci, hors concours. Un jury comprenant Gilles Daigneault, critique d'art et collaborateur de la revue *Vie des Arts*, Louise Letocha, directrice du Musée d'art contemporain de Montréal et Léo Rosshandler, président de la Société des musées québécois, fera le choix de cinq prix d'achat totalisant \$2 000. La compagnie Esso commandite l'un des prix de \$500 et la société Téléglobe Canada appuie encore une fois cette manifestation en offrant un prix de \$250. Les oeuvres choisies appartiendront par la suite à la collection permanente de l'Université de Sherbrooke.

Nous tenons aussi à remercier tous nos collaborateurs ainsi que tous les artistes qui ont participé en posant leur candidature. Deux organismes méritent une mention particulière: le Conseil des arts du Canada qui a versé une subvention spéciale permettant de donner plus d'ampleur à ce deuxième Concours, et le Ministère des affaires culturelles du Québec qui soutient cette année la Galerie d'art dans l'ensemble de son fonctionnement.

Graham Cantieni

Jean-Paul Morisset, catalogue de l'Exposition de peintres-graveurs internationaux à Paris, 1962.

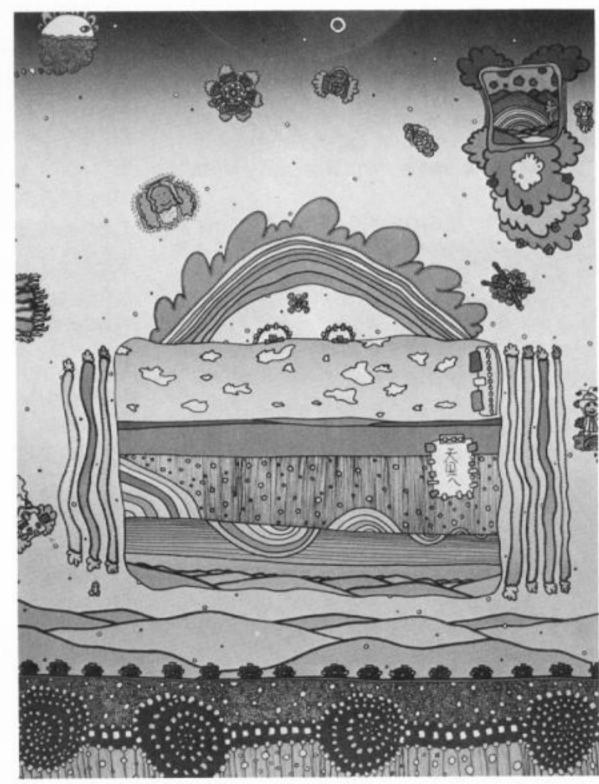
Les gagnants de 1977



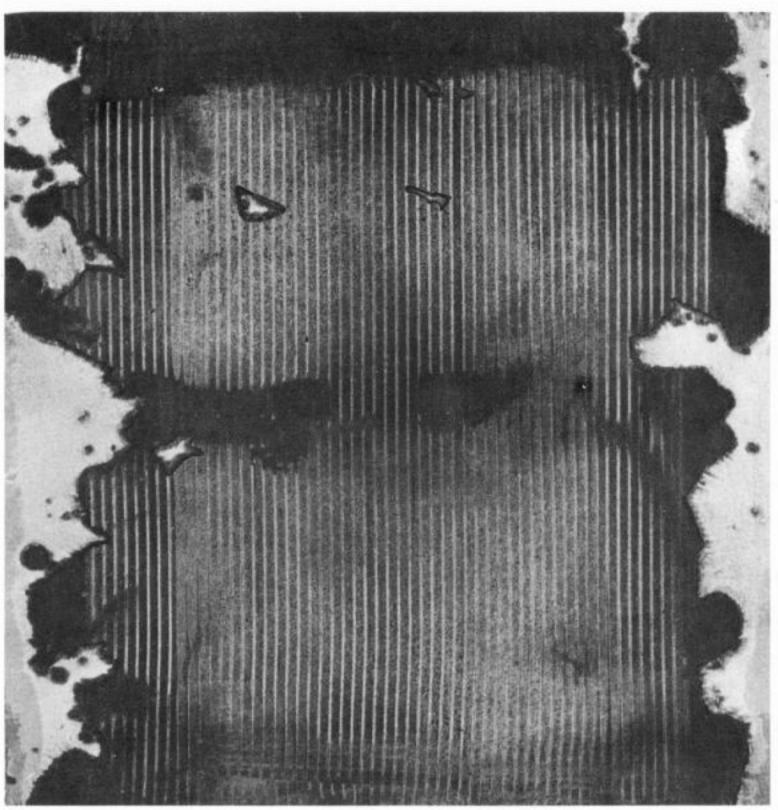
Sarah-Valérie GERSOVITZ, *Les Conoisseurs*; sérigraphie. Prix du Concours 1977, \$500,00



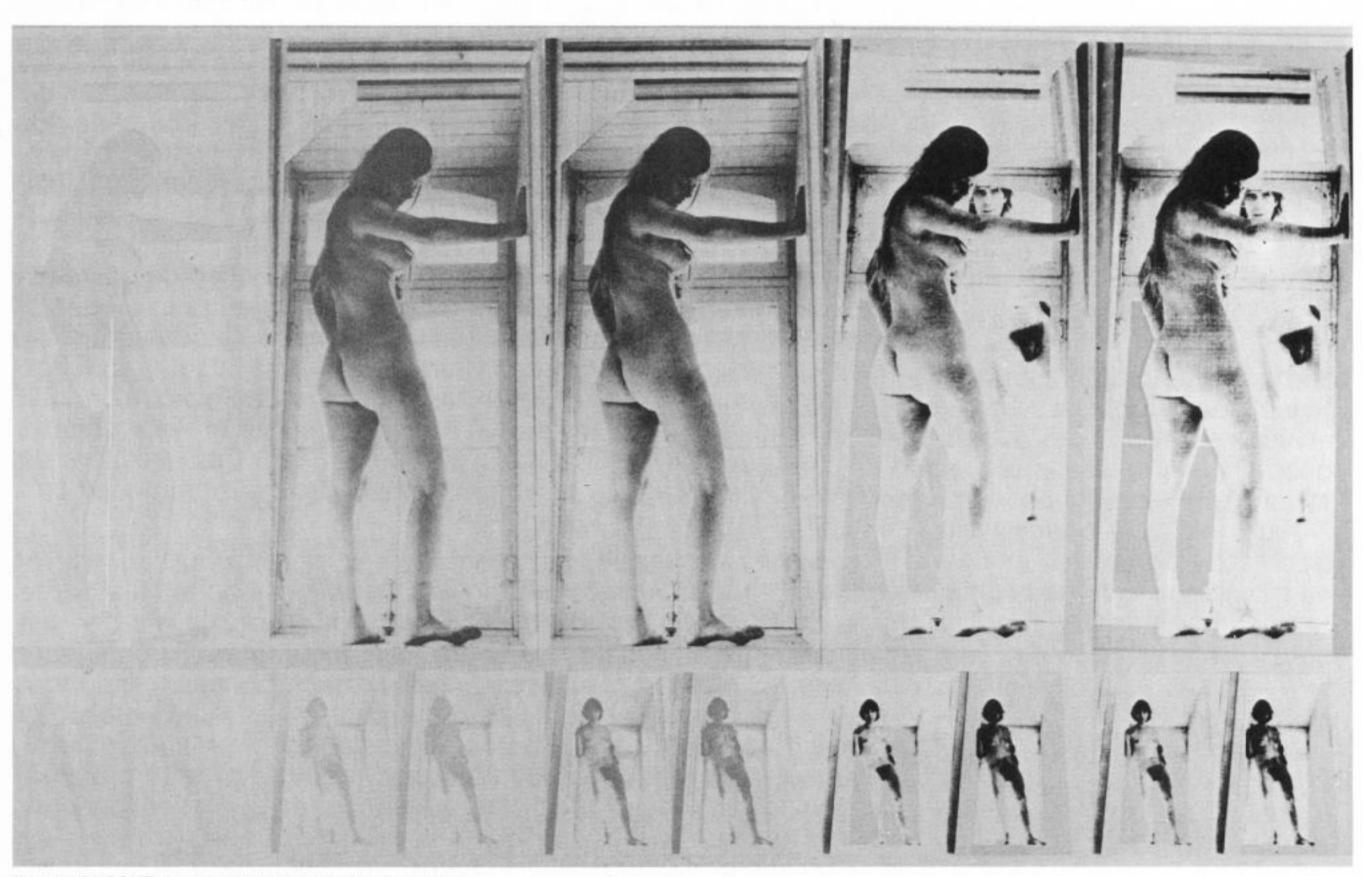
Robert SAVOIE, Ko-omote, 1976; eau-forte. Prix du Concours 1977, \$500,00



Pierre-Léon TÉTREAULT, Bagage d'humour pour un voyage sympathique, 1976; lithographie. Prix de Téléglobe Canada, Concours 1977, \$250,00



Richard LACROIX, *Moutonné, 1976*; eau-forte. Prix du Concours 1977, \$250,00



Chantal DUPONT, *La magie du désir, 1976*; sérigraphie. Prix du Concours 1977, \$500,00

Les arts graphiques au Québec

Au train où vont les choses aujourd'hui, le Concours d'estampe et de dessin québécois de Sherbrooke a de bonnes chances de s'implanter comme une des manifestations majeures des arts graphiques au Québec. Encore quelques années et nous pourrons parler d'une tradition. Dans l'immédiat, il m'apparaît être le lieu propice pour soulever quelques interrogations sur la place et le rôle de l'estampe et du dessin dans l'art québécois.

Ce texte ne se veut donc pas une apologie de la gravure ou du dessin des participants de ce concours 1979. Il questionne ces participants. Il accompagne. Il tente de déblayer succinctement quelques implications de la pratique des arts graphiques chez nous. Il dit de regarder, de goûter, d'aimer ou de ne pas aimer mais il signale aussi que ces actes de préhension de l'objet graphique sont bien puérils s'ils ne posent pas en retour en chacun de nous les jalons d'une réflexion qui puisse donner un sens — des fondements — au travail créateur en ces domaines spécifiques.

Tout d'abord, il faut se rendre à l'évidence que l'histoire de la modernité en art ne s'est pas façonnée par le dessin ou l'estampe. La peinture et la sculpture ont été non seulement le lieu principal des discussions théoriques mais aussi celui de la création. Chez les grands peintres contemporains, chez les Américains surtout, la gravure et le dessin sont des moyens qui viennent "après coup", une fois que le milieu a consacré la peinture de l'artiste et que le marché réclame des oeuvres moins onéreuses avec, dans le cas de l'estampe, la possibilité de faire des multiples. Dans ce sens, les arts du dessin et de la gravure sont entachés d'un préjugé négatif. Ils occupent, au sein des histoires de l'art les plus récentes, la place d'un travail de seconde zone. Le rapport à l'historicité aujourd'hui se pose donc en termes de peinture et de sculpture. Cela nous amène à constater qu'il y a beaucoup au Québec de graveursgraveurs, qu'il y en a autant que de peintres-graveurs et probablement plus que de peintres-peintres. Les années 70 nous ont d'ailleurs donné un nombre surprenant de graveurs. Faut-il conclure dès lors à un repli devant les intransigeances de l'histoire? Faut-il penser que nos artistes qui se sont jetés corps et âme dans la gravure refusent tout rapport à l'histoire de l'art? Ces questions se posent et s'envisagent. Mais pour y répondre correctement il faudrait prendre ces artistes un à un.

Il est indéniable, cependant, lorsqu'il s'agit de s'insérer dans un réseau de diffusion au Québec, qu'il est plus facile de le faire par le biais de la gravure que par celui de la peinture. Le marché est plus ouvert chez nous à la gravure. Les coopératives de graveurs de plus en plus nombreuses sont également un atout important quant à l'accessibilité de l'artiste au médium. Et je ne serais pas étonné d'apprendre que le caractère de véracité attribué en général à tout ce qui est imprimé n'est pas étranger à cette prédilection qu'ont beaucoup d'artistes québécois et de collectionneurs pour la gravure. Il est vrai qu'en règle générale il y a moins de conséquences fâcheuses à acheter par mégarde une mauvaise gravure qu'à le faire pour une mauvaise peinture. Les prix ne sont sensiblement pas les mêmes. Reste qu'il y a peut-être là un début

d'explication. Devant l'étroitesse de l'infrastructure économique dans le domaine des arts au Québec, la gravure offre à l'artiste la possibilité de se faire entendre, c'est-à-dire de se faire voir et de survivre en tant que créateur.

A ces questions de rapports à l'histoire, du moins de rapports aux phénomènes qui sont auréolés de valeurs soit-disant historiques, s'ajoute une autre interrogation liée aux précédentes. De quoi se réclament les graveurs québécois? Sur quoi ou sur quelles questions travaillent-ils? Ont-ils un projet fondamental? Marchent-ils à tâtons ou veulent-ils eux aussi trouver d'autres réponses aux grands problèmes posés par l'art de leur temps?

A priori, il n'y a pas de grand consensus "imagique" dans la gravure québécoise. Les problématiques sont bien souvent individualistes et fermées. La quantité règne mais la qualité, outre certains artisans prodigieux, est discutable si on ose la comparer avec, par exemple, la gravure contemporaine japonaise. Plastiquement, nous assistons aux déchirements habituels. L'abstraction lyrique, les séquelles surréalistes, le géométrisme à l'européenne et l'image représentative dominent. Mais ils ne dominent pas tellement dans le sens d'une remise en question mais bien dans celui d'une perpétuation quasi romantique des vestiges d'un certain art européen ou du pop américain. (Attention! je généralise. Il y a des cas d'exception.)

Avec le dessin, on ne retrouve pas cette attitude de démission ou de refus devant les interrogations prédominantes des arts plastiques contemporains. Le dessin est plus lié dans ses propositions aux recherches de l'art pictural. Il est plus frondeur et moins porteur d'emprunts à des mouvements glorifiés et passés. Il y a une autonomie du dessin chez nos créateurs, une réflexion sur ses possibilités et sa spécificité comparable au travail en peinture de beaucoup de nos jeunes peintres.

C'est cette voie que tentent de plus en plus d'emprunter certains graveurs québécois, voie qui s'ouvre à des jeux formels qui échappent à la naïveté des mythologies individuelles de bien des oeuvres des années 70. Mais le plus curieux, dès que le graveur a coupé ses vieilles amarres avec l'imagerie anecdotique ou 'historicisante', c'est qu'il abandonne bien souvent ses encres et sa plaque de graveur pour adopter la toile. Le Concours d'estampe et de dessin de Sherbrooke, en permettant périodiquement ces constats d'une situation des arts graphiques au Québec, confirmera ou infirmera cette tendance. Voilà la périlleuse mais nécessaire mission d'une manifestation comme celle-ci.

Les participants

Denis ASSELIN

- 1. Dessin no 205, 1979
 Pastel, graphite, crayons de couleur
 59 cm x 89
- Dessin no 212, 1979
 Pastel, graphite, crayons de couleur
 59 cm x 89

Tib BEAMENT

- 3. Fish no 1, 1979 Crayons, pastel, crayons de couleur 49 cm x 63
- 4. Talisman (A), 1978 Media divers 20 cm x 30

Paul BELIVEAU

- Rapport causal d'un objet de consommation industrielle, 1979
 Plomb, émail et aluminium
 61 cm x 91
- Procès d'un objet déchu de ses fonctions, 1979
 Plomb, émail et acrylique
 61 cm x 91

Réal BERGERON

- 7. Sans titre, 1978 Encre et crayon sur papier 102 cm x 66
- 8. Sans titre, 1978
 Encre et crayon sur papier
 102 cm x 66

Kittie BRUNEAU

- 9. L'Hiver, 1978 Eau-forte, pointe sèche 56 cm x 76
- Bourrasque, 1978
 Eau-forte, pointe sèche
 cm x 76

Carmen COULOMBE

- 11. Angoisse no 1, 1978 Encre 66 cm x 100
- 12. Angoisse no II, 1978 Encre 66 cm x 100

Yvon COZIC

- 13. Superposition 12, 1978 Crayons de couleur 48 cm x 62
- 14. Superposition 15, 1978 Crayons de couleur 48 cm x 62

Katia DAUDELIN

15. Sillage, 1978 Monotype 51 cm x 66



Kittie Bruneau, Bourrasque, 1978; eau-forte et pointe sèche



Carmen Coulombe, Angoisse no 2, 1978; encre. Photo: Ginette Bouchard

16. Traces, 1978 Monotype 51 cm x 66

Chantal DUPONT

- 17. Pas de deux, 1979 Sérigraphie, relief 19 cm x 72
- Du soir au petit matin... je t'attends toujours, 1979
 Sérigraphie, relief
 34 cm x 65,5

Giuseppe FIORE

- Cathédrales de notre temps, série Les Bidonvilles: nous serons plus forts ensemble, 1979 Mine de plomb 68 cm x 85
- 20. Cathédrales de notre temps, série Les Bidonvilles: le mur, 1979 Mine de plomb 68 cm x 80

Hannah FRANKLIN

- 21. Renouvellement no 3, 1979 Collage et encre 60 cm x 80
- 22. Horizon blanc no 1, Collage et encre 50 cm x 32

Louisette GAUTHIER-MITCHELL

- 23. Est pris qui croyait prendre, Crayons 58 cm X 88
- 24. Un—deux—trois un instant, j'ouvre et je referme, Crayons 58 cm x 88

Luba GENUSH

- 25. Continuity of Time no 7, "Tribute to Mexico", 1978
 Sérigraphie
 101 cm x 76
- Continuity of Time no 8, "Techno-Woman", 1979
 Sérigraphie
 101 cm x 76

Denyse GÉRIN

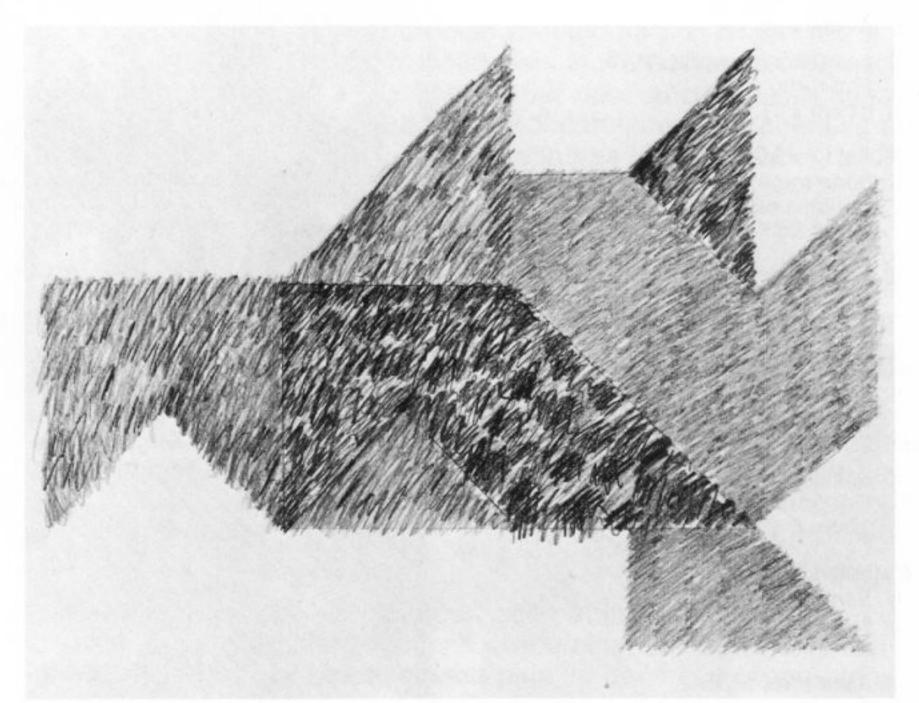
- 27. Deux taches noires, 1979 Monotype, acrylique 59 cm x 89
- 28. Brisure, 1979 Monotype, acrylique 59 cm x 89

Sarah-Valérie GERSOVITZ

- 29. Relationships, Crayons de couleur 75 cm x 57
- 30. Bench Warming, Crayons de couleur 53 cm x 72

Michel HÉBERT

31. Le Triangle d'une décennie, 1978-79 Crayon 51 cm x 66



Yvon Cozic, Superposition, 1978; crayons de couleur. Photo: Yvan Boulerice



Sarah-Valérie Gersovitz, Bench Warming; crayons de couleur.

32. Lignes d'eau, 1979 Crayon 51 cm x 39

Miljenko HORVAT

33. Le Pont d'anticipation, 1978 Lithographie 56 cm x 76,5

34. Fu-Totem no 2, 1979 Lithographie 76 cm 5 x 56

Richard LACROIX

35. La Marsa, 1978 Eau-forte 61 cm x 61

36. Les Deux cascades, 1978 Eau-forte 61 cm x 61

Michel LAGACÉ

37. Série trace et écrans (A) Crayons et huile 56 cm x 77

38. Série trace et écrans (B) Crayons et huile 56 cm x 77

Lucie LAMBERT

39. Scalène 2, 1978 Eau-forte 22 cm 5 x 31

40. Scalène 4, 1978 Eau-forte 22 cm 5 x 31

Patricia LAMY

41. Sans titre, 1978 Lithographie 49 cm 5 x 63

42. Sans titre, 1979 Fusain 57 cm 5 x 72,5

Richard LANCTÔT

43. No 19 D'après variations pour 24 dessins, 1979
Encre
50 cm 5 x 61

44. No 1 Continuité des variations pour 24 dessins, 1979 Encre 50 cm 5 x 61

Denis LANGLOIS

45. Jeune adolescent ou La Réponse du sujet, 1978 Plombagine 41 cm x 61

46. Monique sur la pelouse, 1978 Plombagine 48 cm x 63

Lucie LAPORTE

47. Lettre manuscrit Techniques mixtes 100 cm 8 x 76

48. Lettre manuscrit Techniques mixtes 61 cm x 91



Miljenko Horvat, Fu-Totem no 2, 1979; lithographie.



Patricia Lamy, Sans titre, 1978; lithographie

Jean-François L'HOMME 49. No 320, 1979 Techniques mixtes 75 cm x 100

50. No 322, 1979 Techniques mixtes 75 cm x 100

Doreen LINDSAY

51. Nourriture
Photogravure
55 cm 5 x 38

52. Nourriture
Photogravure
55 cm 5 x 38

Paul LUSSIER

53. Tout et passe partout, 1979 Pastel et graphite 55 cm x 75

54. One Shot Pink, 1979 Pastel et graphite 55 cm x 75

Nicole MALENFANT

55. Et ouste! la langouste!, 1978 Eau-forte 30 cm x 15

56. Les Bruits d'une nuit d'été, 1979 Eau-forte 30 cm x 15

Lauréat MAROIS

57. Pare-nuages, 1978 Sérigraphie 58 cm 5 x 81

58. Réflexions, 1978 Sérigraphie 58 cm 5 x 87

Jan MENSÈS

59. Arrivée à Sobibor, 1978 Détrempe 38 cm x 56

60. La radiographie de Charly N., 1978 Détrempe 56 cm x 38

Raili MIKKANEN

61. Graphè/3, 1979 Procédé combiné 100 cm x 75

62. Graphè/4, 1979 Procédé combiné 100 cm x 75

Gilles MORISSETTE

63. Sans titre, Série Terre-Neuve, 1978 Intaglio manipulé 53 cm x 69

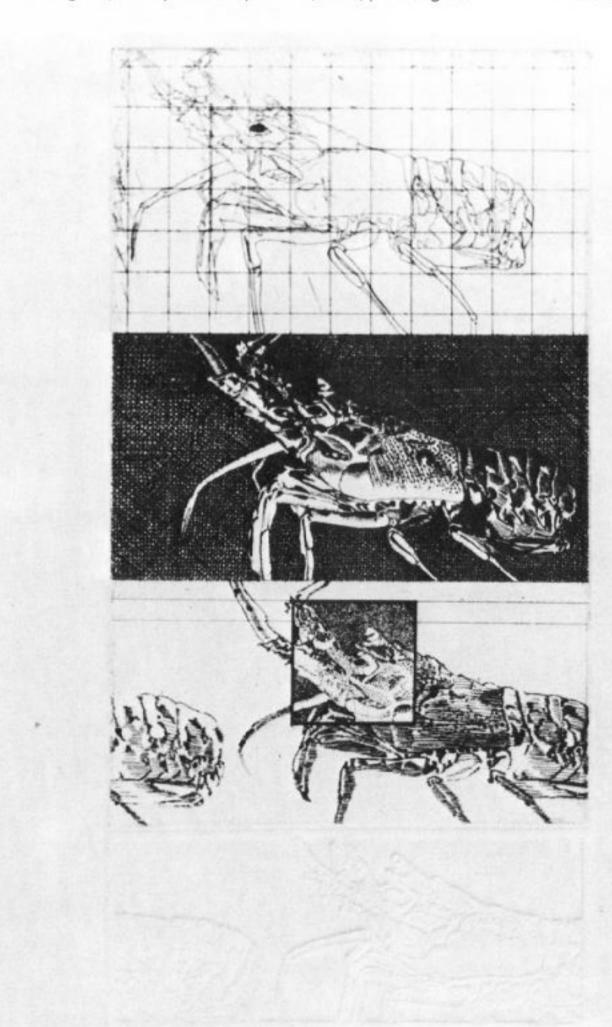
64. Sans titre, 1978 Intaglio manipulé 53 cm x 69

Gaston PETIT

65. Les Grandes familles I, 1978 Sérigraphie 54 cm x 44



Denis Langlois, Monique sur la pelouse, 1978; plombagine. Photo: Daniel Dutil



Nicole Malenfant, Et ouste! la langouste, 1978; eau-forte. Photo: Yves Martin

the man to the second

- 66. Les Grandes familles II, 1978 Sérigraphie 54 cm x 44
- Albert POULIN
- 67. Hiver 79-1, 1979 Encre 61 cm x 40,6
- 68. Estrie 79-1, vers North Hatley, 1979

 Encre
 61 cm x 40,6
- Viviane PROST
- 69. Dessin triangulaire, no 1, 1978 Encre et crayons 89 cm x 57
- 70. Dessin triangulaire, no 2, 1978 Encre et crayons 89 cm x 57

Paola RIDOLFI

- 71. Se apago la blancura, 1979 Graphite, lithocrayon, tusche 75 cm 5 x 101
- 72. Raiment, 1979 Graphite, lithocrayon, tusche 75 cm 5 x 101

Denis ROUSSEAU

- 73. Je suis mineure, no 1, 1979 Techniques diverses 66 cm x 92
- 74. Je suis mineure no 4 Techniques diverses 66 cm x 92

Robert SAVOIE

- 75. Yamashiro, 1978 Eau-forte 61 cm x 76
- 76. Raphidia, 1977 Eau-forte 61 cm x 61

Jean-Pierre SÉGUIN

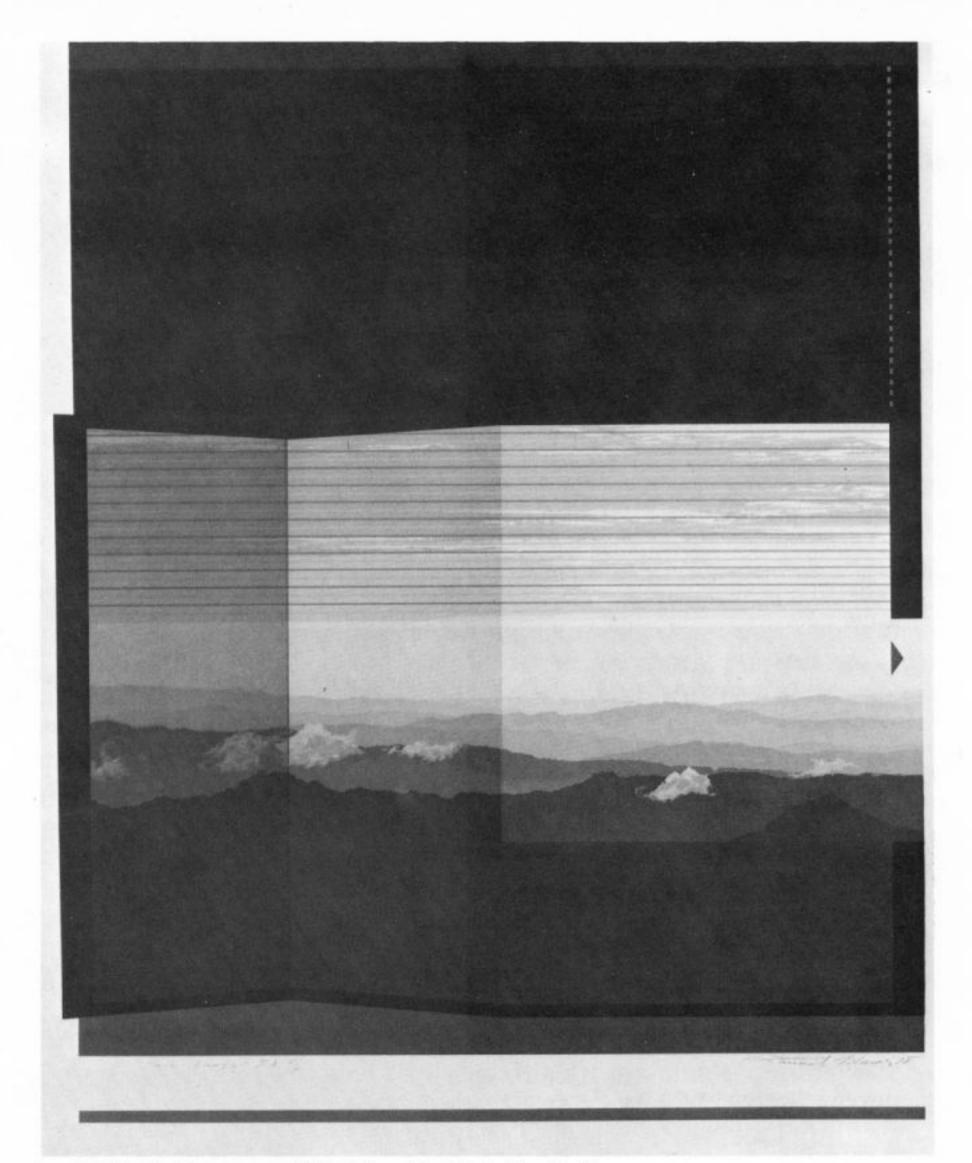
- 77. L'index, 1979 Emulsion et crayon 56 cm x 75,5
- 78. Le Pouce, 1979 Emulsion et crayon 56 cm x 75,5

Tobie STEINHOUSE

- 79. Arbres aux songes, 1978 Eau-forte 51 cm x 62
- 80. Rêveries Fin d'octobre, 1979 Eau-forte 36 cm x 56

Pierre-Léon TÉTREAULT

- 81. Poétique vibratoire en hommage aux éléments no 7, 1979 Pastel 75 cm 5 x 101
- 82. Souffle d'impression calligraphique no 7, 1979 Pastel 75 cm 5 x 101



Lauréat Marois, Pare-nuages, 1978; sérigraphie. Photo: Yves Martin



Denis Rousseau, Je suis mineure, 1979; techniques diverses

Christian TISARI 83. 79 P 16, 1979 Pastel 60 cm 7 x 86,5

84. 79 P 17, 1979 Pastel 60 cm 7 x 86,5

Serge VALCOURT

85. Modulation 2-1, 1-2, (2-1-2), suite murasaki, 1979
Encre, graphite
35 cm x 54

86. Modulation 52/2, suite murasaki, 1979 Graphite 46 cm x 71

Bé VAN DER HEIDE

87. Méditation on Knitting no 2 Graphite 58 cm x 75,6

88. Meditation on Knitting no 4
Graphite
58 cm x 75,6

Anke VAN GINHOVEN

89. La Floraison dans la vallée, 1979 Fibre et papier fait à la main 107 cm x 77

90. La Rencontre des ruisseaux, 1979 Fibre et papier fait à la main 61 cm X 81,5

Angèle VERRET-VALCOURT

91. Complémentarité no 2, 1978 Crayon conté 46 cm x 76

92. Enlacement no 2, 1979 Graphite 81 cm x 56

François VINCENT

93. Sortie de l'après-midi, 1979 Encre, crayons gras, crayons secs 76 cm x 102

94. Chant blanc, 1979
Encre, crayons gras, crayons secs,
gouache
76 cm x 102

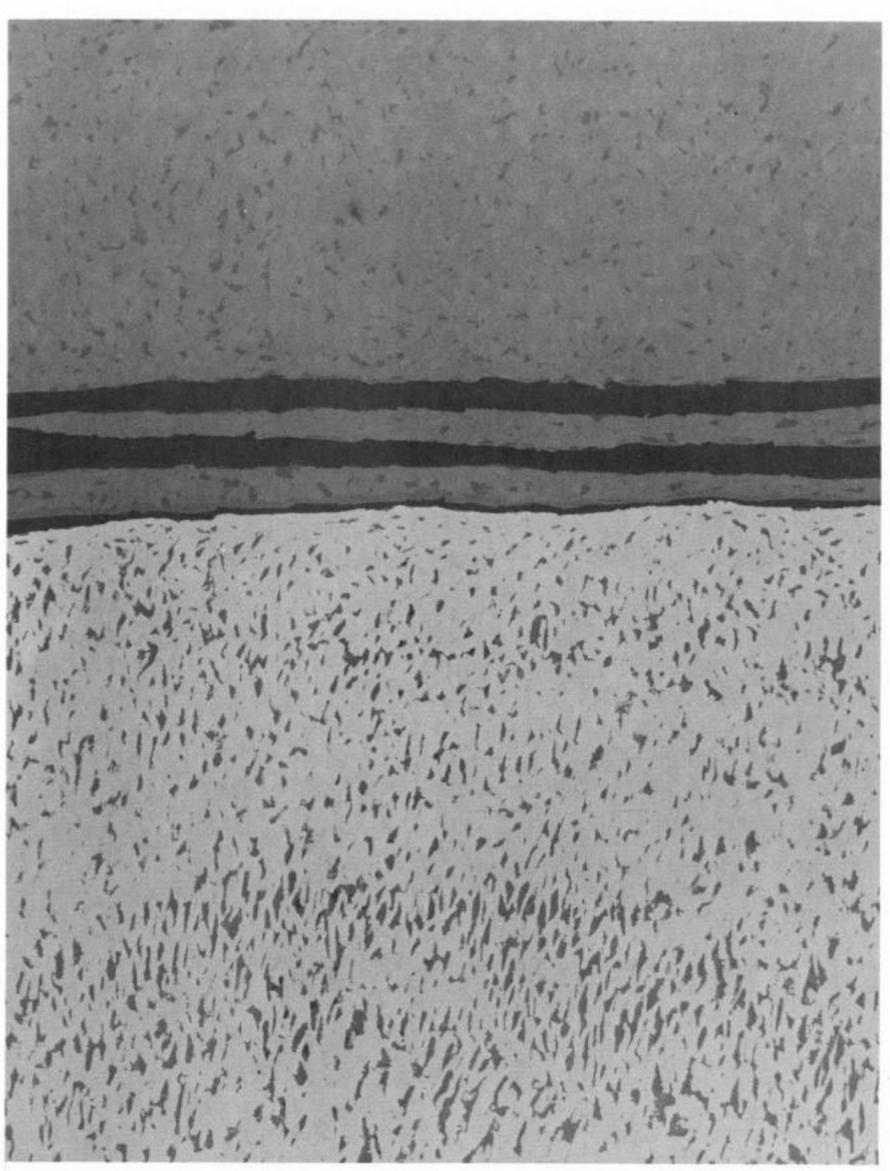
Robert WOLFE

95. Terre tracée six Sérigraphie 51 cm x 66

96. Terre tracée un Sérigraphie 51 cm x 66



Robert Savoie, Yamashiro, 1978; eau-forte



Robert Wolfe, Terre tracée six; sérigraphie. Photo: Gilles Dempsey

Afin de répondre aux amateurs désireux de comprendre la façon de fabriquer des estampes, le Centre culturel a demandé à Paul Lussier, lui-même graveur et participant au Concours, d'élucider les quatre grands procédés de la technique.

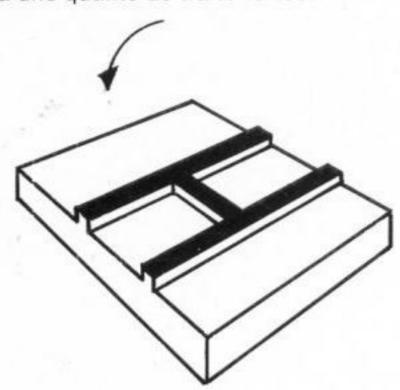
Les 4 procédés

LA GRAVURE SUR LINOLEUM ET BOIS DE FIL

Dans mon exposé, ces deux techniques sont jumelées car elles font partie de la même technique dite de la taille d'épargne. Le dessin étant en relief, sa surface recevra l'encre du rouleau.

La linogravure date du 19e siècle et début 20e. Au premier abord simple et peu coûteuse, elle est souvent utilisée comme moyen d'initiation aux arts d'impression. Pourtant, Matisse et Picasso, entre autres, ont su lui donner ses lettres de noblesse. Le linolèum constituant une matière souple et tendre, il se travaille bien avec des gouges. Le dessin imprimant sera donc les parties du linolèum épagnées du geste du graveur; le dessin, donc l'image, sera la surface du lino, les blancs ou réserves deviendront les espaces où l'artiste aura enlevé à la gouge le linolèum.

A cause de ces caractéristiques, le travail peut s'effectuer rapidement, permettant une très grande spontanéité. Ces entailles seront libres, flexibles et légères comparativement à d'autres techniques de gravure. Les gouges ont des formes différentes, ce qui donnera une qualité de traits variée.



L'impression

Bien que la cuillère de bois ou le baren par frottements sur le papier couché sur le morceau de linoléum gravé permet un transfert d'encre satisfaisant, il est certain qu'une presse rendra le travail moins fastidieux. La presse dite presse à épreuve est habituellement composée d'une surface métallique sur laquelle un rouleau surélevé circule sur deux bandes à crémaillère. Ce rouleau écrasera légèrement le papier sur la surface encrée, ce qui assurera le transfert de l'encre de la plaque au papier. L'encrage de la plaque se fait à l'aide

d'un rouleau qui, circulant à la surface du linoléum, déposera une certaine quantité d'encre. Une fois encrée, on procédera à son impression. Évidemment, il faudra réencrer à chaque copie imprimée.

Une gravure de cette technique peut être imprimée en une ou plusieurs couleurs: en utilisant autant de plaques qu'il y aura de couleurs; par superposition et effet de transparence, l'image sera créée. Une autre technique est possible: l'élimination qui consiste à
imprimer le tirage d'une plaque vierge d'une couleur, graver la plaque et l'imprimer d'une autre couleur sur le premier tirage, etc. Grâce à cette alternance, l'image sera créée. Utilisant
une seule plaque, elle se détruit au fur
et à mesure que l'image se précise.

La gravure sur bois de fil est également une technique dite de taille d'épargne. Contrairement au lino, on utilisera une planche ou un aggloméré de bois tendu. Le dessin sera également en relief par opposition aux espaces creusés à la gouge. Son encrage se fera aussi au rouleau et en surface.

Historiquement, on trouve en Europe des plaques qui datent du 14e siècle. Suzuki Karunoba, Gauguin, Kandinsky, Munch ont réalisé plusieurs gravures sur bois. En Asie, il faudra remonter jusqu'au 9e siècle. Bois de fil c'est-àdire une planche coupée dans le sens longitudinal de l'arbre. Comme pour le lino cette technique consiste à séparer le bois sur un élément imprimant à l'aide d'un canif ou de gouges, les parties imprimantes, le dessin, des autres parties non imprimantes, les vides. Le dessin initial sera épargné de l'effet de soustraction des gouges et recevra l'encre à l'aide d'un rouleau. Son impression se fera à l'aide d'une presse à épreuve, d'une presse à platine ou par les autres moyens déjà décrits.

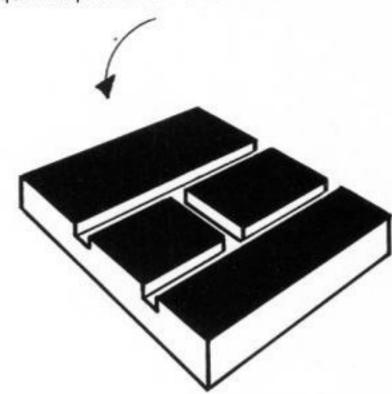
Cette technique de gravure peut être traitée par élimination afin d'obtenir une gravure polychrome ou en utilisant autant de plaques qu'il y aura de couleurs désirées. C'est l'impression superposée des différentes planches qui donnera l'image finale.

LE BOIS DE BOUT

(technique dite de taille blanche)

L'image se grave à l'aide de burins ou d'échoppes. Le trait crée des blancs surtout linéaires de qualités aussi différentes que variées dépendant de l'outil utilisé. L'encrage se fait également en surface et au rouleau.

Cette technique, dont la naissance se situe vers le milieu du 14e siècle, peut s'appliquer au lino mais est plus particulière au bois de bout. Elle sera grandement utilisée jusqu'à la fin du 19e siècle, notamment par Dürer qui l'exploita considérablement.



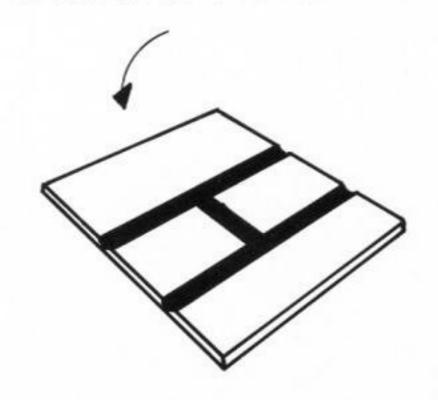
Le bois de bout est avant tout un bois dur, scié transversalement dans le sens perpendiculaire à la fibre, séché puis taillé en petits cubes encollés afin de former une planche homogène. Ces planches sont parfaitement poncées. Le bois étant dur, on n'aura pas à craindre l'éclat des fibres comme pour le bois de fil. Sa dureté permet de le travailler au burin, et ce dans tous les sens. Les traits seront croisés d'une grande finesse, sinueux, déliés et même en pointillés.

L'encrage se fera au rouleau comme pour le bois de fil ou le lino; la moindre égratignure dans le bois paraîtra à l'impression qui s'exécutera avec les mêmes moyens que la taille d'épargne.

L'AQUATINTE, LE BURIN, L'EAU-FORTE, LA POINTE SECHE, LA MANIÈRE-NOIRE

Cette technique de taille douce montre le dessin inscrit en creux dans une plaque de métal; les creux retiennent l'encre.

Au début du 16e siècle, l'eau-forte fut appliquée à la gravure. Plusieurs artistes (tailles-douciers) de cette époque et ceux qui suivront utiliseront cette



technique si polyvalente. Mentionnons des noms comme Goya, Dürer, Rouault, Miro, Klee, Friedlaender et Hayter.

Eau-forte signifie solution chimique mordante au métal, solution composée d'eau et d'acide. La plaque de zinc ou de cuivre sera recouverte d'un vernis. Une fois appliquée et séchée, on tracera à l'aide d'une pointe à graver dans le vernis jusqu'à la plaque, lignes, hachures, textures, etc., ce qui, comme une plume au dessin sur papier, laissera un trait. Bien que les vernis peuvent être appliqués au pinceau ou au rouleau, il faut comprendre que le principe de base consiste à appliquer ou arracher du vernis sur une plaque tout en laissant des espaces de métal non recouverts. Le dessin ainsi créé la plaque sera déposée dans un bassin contenant la solution d'eau et d'acide nitrique (d'autres solutions peuvent également être utilisées). Cette solution agira sur le métal non recouvert de vernis en le creusant. Le métal ainsi rongé est appelé morsure. Ces rigoles ou éclats de métal retiendront l'encre à l'encrage. L'acidulation terminée, la plaque est retirée du bassin de morsure. Le vernis est nettoyé. Certaines parties de la surface de la plaque seront donc restées vierges et d'autres, en creux linéaires ou en crevées.

L'encrage

A l'aide d'un tampon de feutre, l'encre sera poussée à la main dans ces creux. Dans une première phase, on utilisera un chiffon nommé Tarlatane pour mieux pousser l'encre dans certains creux aux qualités plus fines et plus subtiles, et dans une deuxième phase, pour arracher l'encre à la surface de la plaque. Cette opération sera suivie d'un autre essuyage au papier afin d'éliminer ce qui reste à la surface tout en laissant par contre l'encre dans les creux et les crevées.

Si dans certains cas une deuxième couleur se révélait nécessaire, on étendra avec un rouleau, d'un trait, circulant en surface comme en taille d'épargne. Cette deuxième couleur s'imprimera en même temps que la première. Une quantité incroyable de combinaisons d'encrage sont possibles avec cette technique.

Les principes de base

Pour l'impression, le papier sera préalablement mouillé et utilisé quand il aura acquis par essuyage un degré d'humidité satisfaisant. La presse à eau-forte est composée d'un cadre retenant deux rouleaux entre lesquels circule une surface métallique: le lit de la presse.

La plaque encrée sera déposée sur le lit; on y superposera le papier recouvert de pièces de tissu nommées langes. Ces langes assouplissent et uniformisent la pression.

Le lit de la presse est engagé à passer

entre les deux rouleaux. Sous l'effet de la pression, le papier sera forcé dans les cavités de la plaque où l'encre quittera ces dernières pour s'attacher au papier.

Si l'impression obtenue est entièrement satisfaisante, on procédera au tirage. Par contre, la plaque sera très souvent retravaillée au vernis et réacidulée afin d'élaborer l'image, et ce à la satisfaction de l'artiste.

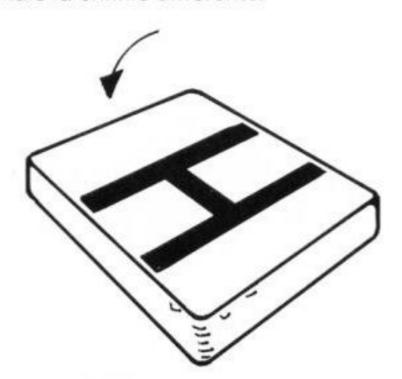
Comme dans toutes les techniques de gravure indépendamment du type d'encrage utilisé, il faudra réencrer la plaque à chaque copie imprimée.

LA LITHOGRAPHIE

(méthode chimique)

Cette technique de gravure est essentiellement chimique dans ses principes. Contrairement aux autres techniques, la surface imprimante ne possède pas de relief. C'est chimiquement que l'encre du rouleau adhèrera aux endroits désirés c'est-à-dire à l'image.

En 1799, Senefelder découvrit la lithographie "chimique". Ancêtre de l'offset, elle sera d'abord utilisée comme moyen d'impression et ce n'est que plus tard qu'elle sera utilisée comme moyen d'expression. La lithographie peut être imprimée sur une pierre de calcaire dite pierre lithographique, trouvée exclusivement en Bavière. Aujourd'hui dans certains cas, des plaques de zinc ou d'aluminium peuvent être utilisées. Ces nouveaux matériaux nous viennent de l'offset et non de l'eauforte. Les principes sont les mêmes, mais la chimie différente.



La pierre lithographique

Cette pierre a une double caractéristique, celle d'être réceptive au gras et à l'eau. Préalablement poncée afin d'effacer une ancienne image pour lui donner plus tard un grain, la pierre sera prête à recevoir le dessin.

L'image sera exécutée en utilisant des matières grasses sous forme de bâtons, crayons, liquides ou pâtes à laver. La quantité de gras dans les matériaux choisis déterminera le caractère et les qualités de l'image. Ces matériaux à dessiner sont toujours noirs et appliqués directement sur la pierre. Une fois le dessin (de matière grasse) terminé, il reposera sur la pierre afin

que celle-ci absorbe naturellement le gras laissé par l'artiste.

Il faut comprendre que le dessin sera dorénavant nommé "l'image" et que les espaces de la pierre laissés vierges par endroits se nommeront le "nonimage". Une quantité de gomme arabique à laquelle on ajoutera quelques gouttes d'acide nitrique composera une solution qui sera appliquée sur toute la surface de la pierre. L'acide nitrique agira surtout sur les gras de l'image afin qu'ils pénètrent davantage dans la pierre, tandis que la gomme arabique agira, elle, sur le non-image. Cette gomme imbibera la pierre poreuse et amplifiera l'attirance que la pierre a pour l'eau. Le principe de l'hydrophilie sera donc complet. La pierre est ensuite nettoyée au solvant, ce qui diluera les résidus de corps gras et fera apparaître le fantôme de l'image (c'est le gras pénétré de l'image).

Plusieurs acidulations peuvent être nécessaires afin de rendre une pierre imprimante. À l'impression, la pierre doit être constamment humectée d'eau. L'eau fuyant le fantôme gras de l'image et se déposant en fine pellicule sur le non-image. Cette pellicule d'eau préservera de l'encre le non-image. Le fantôme gras, lui, attirera le gras de l'encre qui se trouve sur le rouleau d'encrage.

Donc l'encrage se fait sur toute la surface de la pierre dont certaines parties acceptent l'encre et d'autres la refusent.

Dépendant du format et du type d'image, une pierre peut nécessiter de 10 à 20 coups de rouleaux. Cette opération est à répéter à chaque encrage.

L'impression

Une presse lithographique, dont le lit est soulevé par un rouleau, est utilisée. La pierre est coincée entre une barre de pression munie d'un rateau nommé raclette et le rouleau sous le lit. Préalablement, une fois l'encrage terminé, on mettra une feuille de papier sur la pierre qui recevra l'encre de l'image. Un buvard et un tympan graissé facilitera le cheminement du lit entre la raclette et le rouleau. Sous l'effet de la forte pression exercée, le transfert de l'image au papier se réalisera.

En principe, pour chaque couleur imprimée s'il s'agit du polychromine, il y aura un dessin sur une pierre différente. La superposition de chaque dessin préparé et imprimé donnera l'image finale.

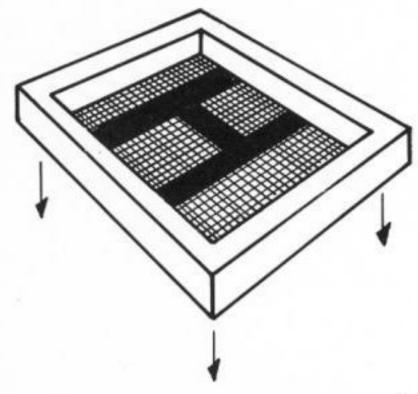
LA SÉRIGRAPHIE

(méthode dite du pochoir)

Un écran formé d'un cadre auquel on aura tendu une soie en sera le principal outil. Différents moyens permettent de bloquer sur la soie les parties où l'encre ne doit pas passer. D'autre part, l'encre passera par les espaces laissés ouverts.

Au 17e siècle, l'on retrouve au Japon les principes les plus pertinents à la sérigraphie actuelle. À notre époque contemporaine, c'est vers les années 30 qu'apparaîtra l'estampe sérigraphique. Cette technique moderne sera donc rapide, permettra de réaliser de grands formats, d'utiliser un matériel photographique et d'effectuer des impressions extrêmement colorées. Enfin la sérigraphie offre la possibilité d'imprimer un nombre presque illimité de copies. Vasarely, Lichtenstein et Warhol ont, parmi tant d'autres, exploité beaucoup cette technique qui nécessite un écran composé d'un cadre de bois ou de métal auquel on tendra un tissu, de préférence une soie naturelle ou synthétique.

Sur ce tissu tendu, l'on appliquera un bouche-pores, de la colle ou des émulsions photosensibles, des papiers ou des films spéciaux. Ces matériaux ont en commun une qualité: ils empêchent l'encre de passer au travers du tissu.



L'impression se réalisera comme suit: sur l'écran à charnière, on fixera un matériau qui empêchera l'encre de passer. À l'aide d'une raclette, lame de caoutchouc montée sur un manche de bois, on fera passer l'encre relativement liquide au travers des parties non bouchées. Sous l'effet de la pression et d'un trait, l'encre traverse le tissu et vient se déposer sur le papier placé sous l'écran.

Encore une fois, il y aura autant d'images créées par obturation de l'écran qu'il y aura de couleurs désirées. L'image définitive sera obtenue par la superposition des différentes couleurs choisies. À chacune de ces couleurs imprimées, on procédera au tirage complet, car la récupération de l'écran implique la destruction de l'image précédente.

Paul Lussier

Illustrations: Richard Langevin (Les flèches indiquent le sens de l'impression)