

Gilles Pourtier

12. X > 31. X. 20

DOSSIER PÉDAGOGIQUE





1. Le lieu

URDLA, acronyme pour « Union Régionale pour le Développement de la Lithographie d'Art » ou surtout pour « Utopie Raisonnée 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 Schændorff. 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 : de par la contiguïté des deux espaces, 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 de la technique de l'estampe originale.

2. FW

Entre 1959 et 1973, les Becher ont photographié les façades de maisons à colombages en Allemagne. Ce corpus, *Framework Houses*, constitue le commencement du projet. Les photos du couple deviennent matrices d'une sculpture et d'un ensemble de gravures sur bois dont ne subsistent que la charpente, la structure. Ce qui est bois sur l'image est évidé de la planche de gravure, offrant le motif en réserve. Gilles Pourtier a choisi de combiner la plus ancienne des techniques de l'image imprimée (la gravure sur bois) avec la technologie contemporaine d'une fraise numérique (CNC).

3. L'artiste, Gilles Pourtier

Né en 1980, vit et travaille à Marseille.

Après une formation d'artiste verrier, Gilles Pourtier est diplômé de l'École nationale supérieure de photographie d'Arles.

Voici ce que Galien Dejean, enseignant à l'ECAL (École Cantonale d'Art de Lausanne), écrit à son propos : « En abandonnant le travail manuel du verrier, Gilles Pourtier a mis à distance le geste artistique du faiseur démiurge. [...] Si la photographie devient alors son moyen d'expression principal, l'utilisation qu'il en fait ne s'inscrit pourtant ni dans une tendance pictorialiste ni dans la pratique indicielle de la photo conceptuelle. Sa démarche se situerait plutôt du côté de l'enquête photographique, dans une veine quasi ethnographique [...]. Son mode opératoire s'apparente, en effet, à un inventaire vernaculaire révélant les singularités qui se nichent derrière la banalité des espaces, des actes et des gestes du quotidien. ».

Guillaume Mansart, sur le site du CNAP (Centre National des Arts Plastiques) signale que « Gilles Pourtier a une conception ouverte de la photographie. Refusant de contraindre une pratique qui s'appuie sur des situations de résidences, d'expositions, d'éditions spécifiques ou de collaborations, il se plaît à tordre les formats pour produire des œuvres qui sont autant des images que des objets ou des installations. Aussi chaque projet est-il l'origine d'une nouvelle mise en recherche formelle. (...) Gilles Pourtier signe son travail d'un regard précis, empreint d'une forme d'humilité et de poésie¹ ».

¹ Guillaume Mansart, https://www.cnap.fr/gilles-pourtier



© Cécile Cayon

On peut retenir deux éléments pour bien entrer dans la logique de FW, le regard « quasi ethnographique » de Gilles Pourtier et le fait que le travail de l'artiste s'inscrit dans « une nouvelle mise en recherche formelle », ce qui se voit au sein de l'exposition dans les liens tissés entre les xylogravures, le ready-made et la sculpture présentée.

Cyrille Noirjean et Blandine Devers, dans le dossier de presse de cette exposition, soulignent que « Gilles Pourtier aime rappeler que, trop souvent, les images sont envisagées comme acquises et non comme construites. À les accepter sans se questionner sur les modalités de leur élaboration, nous guette le danger de la fascination² ». L'artiste, à travers ses œuvres, nous pousse à nous interroger et nous questionner sur ce que l'on voit, à ne pas nous contenter d'un regard qui ne serait qu'un simple regard : Gilles Pourtier a fait sienne la remarque de Roland Barthes dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980) : « Au fond, la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive ». Sa démarche s'apparente à celle d'une forme de révélation du réel et elle rejoint la logique de celle du couple de photographes Bernd et Hilla Becher, qui l'ont inspiré. Dès lors, on n'est pas loin d'une forme d'éducation du regard.

Pour expliquer cette notion aux élèves, on peut passer par l'exemple des publicités photoshopées et retouchées : la beauté de l'image fonctionne comme un émerveillement de l'ordre du piège qui ne conduit pas à réfléchir sur les conditions spécifiques de production de cette image, dont la connaissance permettrait d'en montrer l'imposture et la fausseté.

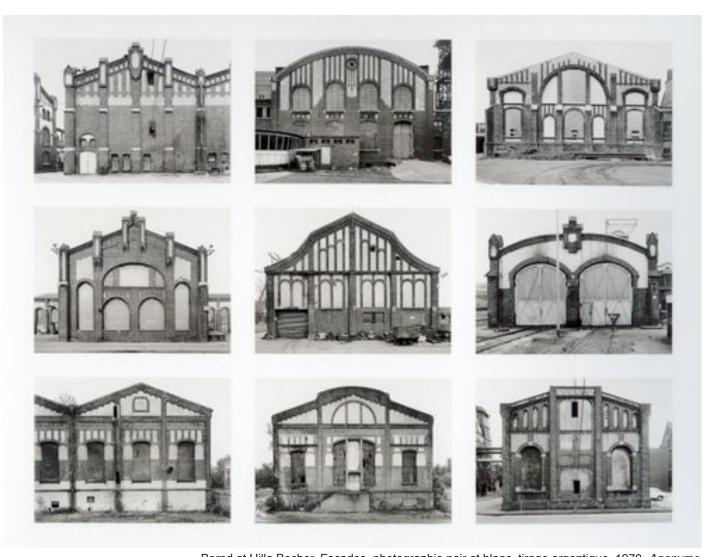
4. Le titre

FW est l'acronyme de Framework Houses, les « maisons à colombages », et c'est une référence directe au travail du couple de photographes Bernd et Hilla Becher qui, entre 1959 et 1973, ont photographié les façades de ces maisons en Allemagne.

Le couple Becher a photographié, en suivant un protocole extrêmement rigoureux, à savoir une vue frontale, un sujet au centre de l'image, une lumière neutre (généralement un ciel couvert) et pour chaque série, un angle de vue et un cadrage identique, des bâtiments industriels des XIXº et XXº siècles, en Europe et en Amérique du Nord. Il s'agit avant tout d'un travail de documentation pédagogique, lequel a eu une grande influence sur l'art conceptuel des années 1960 et 1970. Cette logique documentaire s'est inscrite dans la volonté d'établir un inventaire systématique et rigoureux du bâti industriel en photographiant des ensembles comme des usines, des mines, des hauts-fourneaux, des châteaux d'eau, etc., menacés d'obsolescence et souvent réduits à l'abandon. Le projet prend aussi une dimension scientifique dans la mesure où tous les clichés sont systématiquement classés et archivés selon leur localisation géographique et la fonction des bâtiments photographiés. Cette volonté d'objectivité du regard se voit également dans le choix du noir et blanc, d'un téléobjectif pour éviter les déformations, de l'utilisation d'une chambre photographique Linhof 8x10 ainsi que d'une présentation identique des œuvres, exposées sous une marie-louise blanche et encadrées d'un plastique blanc.



Bernd et Hilla Becher, Châteaux d'eau, 1978-1985, photographie noir et blanc, tirage



Bernd et Hilla Becher, Façades, photographie noir et blanc, tirage argentique, 1970, Anonyme



Bern et Hilla Becher, Maisons à colombage, photographie en noir et blanc, tirage argentique, 1977, Framework Houses

Entre 1959 et 1973, Bernd et Hilla Becher ont photographié les façades de maisons à colombages en Allemagne et ce corpus est publié en 1973 dans *Framework Houses*. La plupart de ces maisons ont été construites entre 1870 et 1914 dans la région allemande de Siegen en Rhénanie-du-Nord-Westphalie, région qui a été l'une des plus anciennes productrices de fer d'Europe. Les maisons photographiées sont celles des immigrants, venus travailler dans les mines et les hauts-fourneaux. En 1790, pour économiser le bois au profit de la production de fer, une loi a réglementé de manière drastique son utilisation pour les maisons en prescrivant la quantité de bois nécessaire à l'habitat et en interdisant son usage à des fins ornementales. Tout était alors explicitement spécifié et comptabilisé ; il fallait que le bois employé soit visible et contrôlable *de visu*, et ce cadre fonctionnel, associé à des proportions néoclassiques, a déterminé un nouveau type de maison, lequel a été par la suite appliqué à d'autres bâtiments comme des granges, des églises, des écoles, des auberges, des magasins, des usines.

Ce corpus de photographies, de *sculptures anonymes*, constitue la matrice du projet que Gilles Pourtier déploiera tout d'abord à URDLA, puis à Marseille et à Cherbourg.

5. L'exposition

Il reste à faire le négatif, le positif nous est déjà donné. Franz Kafka

Gilles Pourtier affirme que « ce projet s'inscrit et s'ancre dans [s]on approche de la photographie comme génératrice de nouvelles formes³ ». Mais cette exposition n'est pas autocentrée, elle est avant tout de l'ordre de l'ouverture sur le monde, elle en propose une vision politique : derrière les différentes installations, l'artiste parle de notre société et de notre époque et nous invite à nous interroger. Enfin, FW permet au visiteur d'entamer une réflexion personnelle sur l'image afin d'en dépasser le seul effet de surface pourrait-on dire : il s'agit alors de pousser le regard et la réflexion plus loin et d'approfondir, au sens propre, notre regard. FW contribue à une formation sensible de l'œil du visiteur.

L'exposition se compose de trois éléments qui sont reliés thématiquement et formellement :

- une série de 21 xylogravures,
- morceaux de verre, Die Ros is Ohn Warum,
- une sculpture en aluminium, Avez-vous peur de nous?

Les gravures, comme il le précise dans le même document, sont « issues directement des photographies » des Becher et « poussent la filiation plus loin par l'utilisation du bois non plus comme matériau de construction mais comme matériau d'empreinte et d'impression ». Autrement dit, la matrice de la xylogravure est le *négatif* du *positif* de la photographie des Becher, laquelle est elle-même tirée d'un négatif. Et la gravure imprimée retrouve le *positif* de la photographie des Becher. Il y a donc entre ces deux démarches artistiques une filiation et une analogie très fortes, ce que renforce l'idée même de la reproductibilité d'une image à partir d'une matrice originale (le négatif photographique, la matrice en bois de la xylogravure).

³ Dans son projet d'aide à la création.

Pour ces estampes, Gilles Pourtier a choisi de passer par un processus de production technologique contemporain, la découpe laser du bois, afin de préserver la neutralité et la précision de la démarche photographique des Becher, puisque ce procédé de découpe « évacue la main de l'homme en tant que procédé mécanique⁴ ». Mais en même temps, il introduit dans le processus d'impression une forme de tension, de contingence propice à l'accident créatif puisque l'impression d'une xylogravure n'est pas une science exacte en ceci que l'impression se fait avec une presse et avec la main de l'imprimeur : chaque tirage ne sera pas rigoureusement identique, cette technique d'impression laisse une part d'aléatoire qu'une reproduction purement mécanique évacue⁵. Le parallèle est à nouveau possible entre le tirage d'une photographie argentique et l'impression d'une xylogravure : il y a donc dans cette démarche de création comme dans cette exposition une forme d' « anachronisme » et de « collision de temporalités⁶ » que l'on retrouve dans de nombreux projets de l'artiste puisque cette tension entre deux processus de création permet de favoriser l'émergence de nouvelles formes.



© Cécile Cayon

La série est également un autre élément de convergence entre le travail des Becher et celui de Gilles Pourtier: FW présente 21 xylogravures différentes, de même format, 38,5 sur 56 cm, qui sont une variation d'une forme très géométrique, comme les séries des Becher sont des variations de formes des colombages des maisons, et une variation de la couleur rouille. Le choix de cette couleur rappelle le contexte historique de construction des maisons à colombages, près des centres de production du minerai de fer, lequel rouille, et les couleurs employées contiennent toutes de l'oxyde de fer. Le choix de la couleur, en parfaite opposition avec le noir & blanc des photographies des Becher, est une trace de l'influence sur Gilles Pourtier du plasticien américain Donald Judd [1928-1994], dont l'exposition à la Tate Modern de Londres l'a profondément marqué. On peut alors parler de différents liens organiques à plusieurs niveaux et dans plusieurs directions : la série des xylogravures part dans sa forme comme

⁴ Gilles Pourtier, Projet d'aide à la création

⁵ Pour passer par une métaphore, l'impression d'une estampe, quand elle est faite traditionnellement, s'apparente à un disque vinyle : chaque vinyle pressé, en fonction de son devenir sur la platine de celui qui le possède et l'écoute, aura un rendu musical légèrement différent d'un autre. Ces accidents n'existent plus sur un CD.

dans son processus de fabrication de la série des photographies des Becher; leurs couleurs rappellent symboliquement le lieu où se trouvent ces maisons à colombages en Allemagne, une région minière, et la variation des couleurs évoque l'artiste Donald Judd, avec lequel Gilles Pourtier partage un même intérêt artistique pour une forme de minimalisme.



Donald Judd, *Untitled*, 1991, aluminum émaillé, 150 x 750 x 165 cm, Museum of Modern Art, New York

La sculpture présentée également dans cette exposition s'inscrit dans la même logique de la série des xylogravures : il y a des analogies dans la forme générale comme dans le processus de fabrication, le métal de la sculpture résonnant avec celui produit dans la région de Siegen, et dans le choix de la couleur brun à paillettes roses, couleur de peinture la plus présente dans l'industrie automobile pour des voitures de luxe, laquelle est l'industrie qui consomme actuellement le plus d'acier.

6. Visite de l'exposition

a- En amont

Pour préparer l'exposition et en fonction du niveau de la classe, il paraît intéressant de définir le principe de la xylogravure et d'évoquer rapidement son histoire. On peut exploiter ce site (la webradio du lycée français de São Paulo au Brésil) :

https://webradiorsp.minhawebradio.net/noticia/784923/le-coin-des-arts-par-roberto-l-la-xylogravure

Les vidéos ci-dessous sont également exploitables : la première, du Musée de l'imprimerie de Lyon, présente une technique traditionnelle de gravure et d'impression et détaille de manière très précise les différentes techniques de gravure et d'impression d'images avec plusieurs couleurs :

Cette autre vidéo présente une technique sans presse, typique de la xylogravure japonaise traditionnelle :

https://www.youtube.com/watch?v=t8bj1pelEn8

On peut également évoquer l'histoire de cette technique d'impression dont la finalité première, au XIVe siècle, n'a pas été uniquement artistique : les gravures sur bois ont traité dès l'origine de sujets religieux, mais elles ont aussi illustré des signes astrologiques, des proverbes, des maximes morales — ces gravures devenant alors des sortes de talismans — et par la suite une multitude de thèmes populaires. Ces gravures sont diffusées par des colporteurs, des « montreurs d'images », et s'adressent à un public majoritairement illettré.

Cette technique sera également employée par les dominotiers, les artisans qui impriment des papiers peints décoratifs, imprimés en couleur de motifs géométriques ou floraux, que l'on va retrouver dans la reliure intérieure de livres, dans des éventails, dans la garniture d'armoires, de coffres, de tiroirs.



Exemple de dominoterie contemporaine

Elle sera également utilisée par des fabricants de cartes à jouer, les cartiers, et cela jusqu'au XVIIIe siècle où elle sera concurrencée par d'autres techniques d'impression comme la gravure sur cuivre, le burin, l'eau-forte et au XIXe siècle par la lithographie, techniques qui permettent une plus grande finesse de traits et des possibilités plus étendues.



Tarot milanais (circ 1500)

Généralement, l'impression se fait en noir, la couleur étant ensuite rajoutée à la main ou à l'aide de pochoirs, plus rarement en utilisant des impressions successives de bois gravé puisqu'il en faut un par couleur et que cela démultiplie le travail et le coût de fabrication de ces images.

Le grand avantage de la xylogravure par rapport à d'autres techniques d'impression, notamment la gravure sur cuivre, est la solidité de la matrice et sa capacité à permettre un très grand nombre d'impressions. Le graveur français Jean-Michel Papillon (1698-1766), dans son *Traité historique et pratique de la gravure sur bois* en 1766, parle d'une affiche que son grand-père imprimait déjà et que son père et lui-même ont continué d'imprimer. Il déclare à son propos que « maintenant, en 1761, cette planche a été tirée à plus d'un million d'exemplaires, et qu'elle n'a, pour ainsi dire, d'autre défaut considérable, qu'une fente qui s'est faite à la planche dans sa longueur, ce qui n'empêche pas qu'elle serve toujours. »

Mais la xylogravure, très vite, a eu une autre fonction, plus politique : certains graveurs et artistes, comme Jörg Ratgeb, Cranach, Dürer, Grünewald ou Holbein, ont participé, en tant qu'artiste, à la guerre des paysans allemands entre 1524 et 1526, en acceptant de peindre sur les bannières l'emblème de cette révolte, le *bundschuh*, le soulier à lacets, la chaussure populaire que portaient les paysans. C'est ce qu'évoque l'écrivain suisse Maurice Pianzola dans *Peintres et Vilains, Les Artistes de la Renaissance et la grande guerre des paysans de 1525* (1962). La gravure sur bois, par sa facilité de fabrication et d'impression, a pu servir des causes politiques en s'opposant à une propagande d'état qui passait par un art plus officiel, plus raffiné et plus élitiste — que l'on songe par exemple à l'utilisation que Louis XIV fera de la peinture et des sculptures⁷.



Gravure d'une bannière paysanne avec l'emblème de la Bundschuh

⁷ Le Musée des Beaux-Arts de Lyon expose *La Résurrection du Christ* de Charles Le Brun, tableau peint entre 1674 et 1676, tout entier centré sur la gloire de Louis XIV. Et la place Bellecour s'orne d'une statue équestre de ce même monarque.

L'idée qu'une forme d'expression artistique facilement réalisable et diffusable puisse être utilisée par des artistes pour contrer et détourner une propagande officielle est toujours d'actualité. Bansky en est un exemple emblématique : ce plasticien utilise notamment le pochoir et cette technique d'impression, en plus de sa praticité, permet de reproduire dans la rue, et ni vu ni connu, à partir d'une même matrice — le pochoir découpé — un dessin. Il est alors possible de faire un rapprochement entre xylogravure et pochoir : les techniques sont différentes mais peuvent aller dans une même direction, contester le pouvoir en place, faire entendre une autre voix, le faire de manière multiple, rapidement sans passer par le canal d'un art officiel, avec un temps de réaction très court.

b- Dès lors, en quoi l'exposition FW parle-t-elle de politique ?

Elle en parle tout d'abord par la symbolique de la grille comme séparation, fracture entre deux mondes, frontière érigée en muraille infranchissable, volonté d'exclure l'autre, de s'en protéger et de protéger ses avoirs. Cette réalité d'une frontière non naturelle, instaurée par un groupe pour se protéger d'un autre, quelle que soit la réalité de cette menace, est une donnée de notre société contemporaine.

La place de la sculpture *Avez-vous peur de nous*? joue avec cette notion : elle apparaît comme une sorte de barrage, marque la fin de l'exposition et impressionne par sa taille, sa densité, sa place, même si c'est une structure ouverte et pas un simple mur aveugle. Sa structure renvoie aux xylogravures par la récurrence de formes et, symboliquement, montre une forme de radicalisation de cette *fermeture* propre à notre époque : on passe d'une structure initialement en bois, celle des colombages, à une sorte de duplicata en métal plus grand, plus dur, plus froid, plus contemporain et qui suggère une frilosité et une peur plus réelles de nos sociétés face à ceux qui s'en trouvent exclus.

FW parle aussi de politique par la mise en valeur, comme l'ont fait précédemment Bernd et Hilla Becher, d'un habitat ouvrier, recensé pour qu'il en reste une trace : ce n'est plus la maison de et du maître que l'on représente, mais celles de ceux qui travaillent pour lui. Le bois de la maison en colombage, qui devait prouver publiquement l'honnêteté de son habitant dans l'utilisation rationnée du bois, devient dans le travail de Gilles Pourtier un motif central, ingénieux, artistique et inspirant.

Le ready-made⁸ Die Ros ist ohn Warum, 1, 2, 3, 4, 5, 6 est le résultat de la collecte de six plaques de verre blindé d'une porte de banque du boulevard Longchamp à Marseille, abattues lors d'une manifestation des Gilets jaunes en 2019. Exposée, cette œuvre peut prendre une dimension esthétique, hors de son contexte de fabrication, même si paradoxalement celle-ci est issue d'une destruction. Les plaques de verre brisées sont formellement belles à voir ; la couleur vert translucide renforce cet aspect et les fêlures du verre renvoient par leur forme aux autres œuvres exposées. Dans un musée, cette œuvre aurait été dépolitisée pour devenir une sorte d'accident esthétique et n'être que cela. Mais au sein même de FW, Die Ros ist ohn Warum, 1, 2, 3, 4, 5, 6 questionne la violence sociale inhérente à notre société ; le fait qu'elle provienne d'une agence bancaire n'est pas anodin et sa proximité spatiale avec la grille renforce l'idée de fermeture, d'absence de solidarité, de volonté de préserver ses acquis et d'exclure celui qui exprime, quelles qu'en soient les raisons, sa colère. Du coup, la perfection calme, presque sereine, des xylogravures semble dessiner un autre rapport au monde, avec une harmonie plus réelle, comme s'il s'agissait de deux époques différentes, avant et maintenant.

⁸ Objet manufacturé qu'un artiste s'approprie tel quel, en le privant de sa fonction utilitaire, en lui ajoutant un titre, une date, éventuellement une inscription et opérant sur lui une manipulation sommaire. L'exemple emblématique du ready-made est *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917), l'urinoir renversé et signé de l'inscription « R. Mutt 1917 ».

Voici ce qu'écrit Cyrille Noirjean dans le dossier de presse à ce propos :

« Les façades, les murs de la maison constituent un seuil, mais traités de manière que ne reste que la structure, c'est la grille qu'ils évoquent et, dans le regard de Pourtier, précisément, les clôtures, les barrières, les grilles qui envahissent aujourd'hui l'espace public. La structure (Framework) absentée du bois gravé quitte le papier vélin et s'érige au format monumental de la grille. Cherche-t-elle à clore, à protéger, à retenir ? Aujourd'hui, l'industrie écroulée ne nécessite plus l'arrivée de main d'œuvre. Les immigrants, devenus migrants, amputés du préfixe qui leur dessine un heim⁹, sont fixés dans la migration, ils sont maintenus par les frontières dans un non-lieu ni dedans, ni dehors. Avez-vous peur de nous ? manifeste ce qui s'oublie aujourd'hui : une frontière n'est pas un mur. Certes peut-elle tirer son existence d'un réel (montagne, cours d'eau, océan ou mer), mais son dessin, sa valeur demeurent symboliques : elle désigne un passage, c'est-à-dire un lien en même temps qu'une séparation. Qui a le bonheur de passer une frontière paisiblement à pieds, fait l'expérience, à la fois que le franchissement n'est rien (la nature ignore la frontière) et, à la fois marque le temps : un pied ici, le deuxième ailleurs. Frissons.

Les sociétés modernes ont substitué aux frontières des murs, des grilles, des barrières soutenant la flambée de la ségrégation. Les effets avaient été prévus : de l'ailleurs peuplé de barbares, il faut se protéger et garantir son territoire de l'invasion. Les murs se rapprochent ; les citadelles se multiplient ; leur présence envahit la cité et l'agora. L'attention et la sensibilité de Gilles Pourtier à ces tentatives de fermeture déplient leurs dimensions hétérogènes dans *FW* par déplacement, puis par réduction à leur squelette, à leur structure. »

FW est une invitation faite à celui qui visite l'exposition pour qu'il s'interroge sur ce qu'il voit et partant, qu'il le fasse sur la société dans laquelle il vit. Elle pousse aussi à se demander comment les différentes œuvres ont été construites et produites. Autrement dit, elle invite à tisser des liens entre elles, à percevoir les connexions souterraines et consubstantielles qui les relient, à comprendre que Gilles Pourtier nous parle symboliquement de notre monde et de ses crispations.

c- Les œuvres présentées

1. Les xylogravures, de format 56 par 38,5 cm, 16 exemplaires sur vélin de Rives. Le titre de chaque gravure — FW suivi d'un chiffre — fait référence au numéro de la planche photographique dans Framework Houses des Becher.

Il est intéressant de voir que toutes ces estampes laissent deviner des formes de lettres, que l'on retrouve dans la sculpture, comme par inadvertance. Cela rejoint l'idée que le travail plastique de Gilles Pourtier révèle « les singularités qui se nichent derrière la banalité des espaces, des actes et des gestes du quotidien¹⁰ ». Et cela confirme également l'idée que son travail nous pousse à questionner plus amplement ce que l'on voit, à ne pas nous contenter d'un coup d'œil qui s'arrêterait à la surface de l'objet présenté.

⁹ Un accueil.

¹⁰ Galien Dejean.

- 2. Die Ros ist ohn Warum, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 2020, verre pare-balle, dimensions variables. Le titre est extrait du poème Le Voyageur chérubinique (1657), du poète Angelus Silesius dont voici le distique complet :
 - « Die Ros ist ohn Warum, sie blühet, weil sie blühet ; Sie acht nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie sieht. »
 - « La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit, Elle n'a souci d'elle-même, ne se demande pas si on la voit. »

Le choix de cette citation pour titre de cette installation est intéressant car il n'éclaire pas l'œuvre, ne l'explique pas, mais laisse le champ libre à la réflexion du visiteur pour proposer des éléments de sens : qu'est-ce qui est sans pourquoi ? la porte en verre pare-balle d'une banque qui évoque celle d'une prison ? la porte fracturée ? la colère qui l'a produite ? la présence de ces six éléments au sein d'une installation d'art contemporain ? Là encore, c'est la question qui est plus importante que la réponse, ou plus précisément, c'est le questionnement du visiteur qui est essentiel.

Le fait que l'artiste ait eu l'idée de ramasser ces plaques de verre pour les intégrer à une exposition peut être mis en rapport avec sa formation d'artiste verrier.

D'autre part, une surface de verre brisée dans laquelle on peut se voir évoque pour Gilles Pourtier le verre, fréquemment cassé, d'un téléphone portable dont l'une des fonctions est de faire office de miroir de poche : le morcellement du verre devient alors une métaphore de ce que nous sommes et de ce que nous vivons.

3. Avez-vous peur de nous ?, aluminium thermo laqué, 250 x 210 x 8 cm

Le choix de la couleur, brun avec des paillettes roses, renvoie dans l'esprit de Gilles Pourtier à la couleur de certains gros SUV de marque, ce qui suggère l'idée d'une frontière sociale. Ce choix éclaire le titre de cette sculpture en posant la question de l'identité de celui qui pose cette question : s'agit-il de celui qui est à l'intérieur et qui entend bien y rester ou de celui qui est à l'extérieur et qui aimerait entrer ? Le titre prend ainsi différentes significations qui ne s'excluent pas mais qui mettent en valeur des tensions contradictoires propres à notre époque : Avez-vous suffisamment peur de nous pour que vous restiez chez vous ? Faut-il en rajouter ? Faut-il augmenter la hauteur et l'épaisseur des murs ? Ou bien : Pourquoi avez-vous peur de nous alors que vous ne nous connaissez pas ? Est-ce que c'est parce que vous avez peur de nous que vous refusez de nous laisser entrer ?, ce qui est la signification étymologique de « xénophobie », la peur de l'étranger.

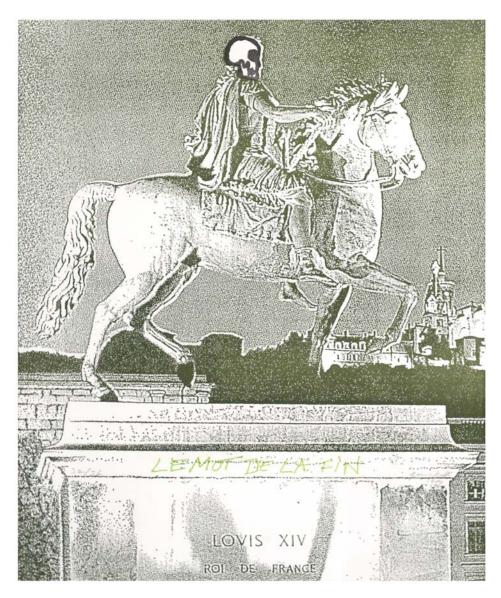
d- Après l'exposition

En fonction du niveau des élèves, il peut être intéressant d'exploiter l'exposition *FW* en classe pour faire réfléchir les élèves sur la différence entre un art officiel, au service du pouvoir en place et un art qui viendrait le contester. On peut le faire à l'aide de la comparaison entre deux œuvres d'art présentes sur Lyon : *La Résurrection du Christ* de Charles Le Brun, 1674-1676, Musée des Beaux-Arts de Lyon et la gravure de Gérald Minkoff, *Sans titre (le mot de la fin)* qui date de 1999, présente dans le catalogue d'URDLA¹¹:



La Résurrection du Christ, Charles Le Brun, 1674-1676, 480 x 265 cm, Musée des Beaux-Arts de

¹¹ https://urdla.com/catalogue/1307-sans-titre.html



Sans titre (le mot de la fin), Gérald Minkoff, 1999, 57 x 47 cm, URDLA

La gravure de Minkoff présente différentes techniques superposées. Le départ est la photocopie d'une carte postale, laquelle a été agrandie pour obtenir des effets de trame. Cette première image a été retravaillée au dessin par l'artiste. Deux clichés métal ont été fabriqués : la tête de mort, exposée, et le texte écrit de la main même de l'artiste (« le mot de la fin »). Par la suite, les clichés métal ont été imprimés sur les photocopies.

Le travail de Minkoff peut se lire comme une réécriture détournée, ironique, politique et assez joyeuse, des vanités, des memento mori qui se sont répandus au XVIIe siècle en Europe : c'est le roi de France qui est mortel alors que sa représentation sous la forme d'une sculpture vise à dire le contraire. On pourra aussi faire remarquer le jeu entre un art officiel à la gloire du pouvoir royal, (la place du roi sur un cheval posé lui-même sur un socle le grandit encore plus), et l'insolence espiègle de la tête de mort dont l'artiste a affublé le monarque et qui le ridiculise. Cette œuvre montre alors une tension entre deux conceptions de l'art, l'une hiératique, classique et respectueuse de son sujet, l'autre revendicatrice et contestatrice (le groupe le mot de la fin comme un graffiti ingénieusement insolent).

¹² La statue équestre du Monument à Louis XIV en bronze est de François-Frédéric Lemot et date de 1825. Elle en remplace une autre érigée en 1713 par Martin Desjardins, qui a été fondue en 1792 pour servir à la fabrication de canons.

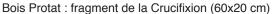
On fera également réfléchir les élèves sur le texte « le mot de la fin » : « le mot » est un jeu de mot sur le nom du second sculpteur de cette statue équestre, François-Frédéric Lemot ; le groupe « la fin » est à la fois synonyme de « fin de règne » et de « fin de vie » (la logique de la vanité qui rappelle ici au puissant que tout puissant qu'il est, il reste mortel même si les œuvres artistiques qui l'ont représenté et qui restent des œuvres de commande appartiennent à une autre temporalité) ; et l'ensemble peut aussi rappeler l'expression « avoir le mot de la fin », « le dernier mot », ce qui est le cas ici de Minkoff. Le mot de la fin apparaît donc comme un pied de nez jovial au pouvoir en place et le fait qu'il soit comme un graffiti sur le socle de la statue de Louis XIV renforce cette insolence caustique.

La comparaison des deux œuvres permet de mettre en valeur l'efficacité de la gravure de Minkoff dans la contestation d'un art officiel au service du prince. Cette réflexion peut se prolonger par un travail sur le *street art* pour en montrer les potentialités subversives, dans le message comme dans sa diffusion.

Les techniques

Gilles Pourtier a choisi la xylogravure, l'une des tailles d'épargne, qui est une gravure sur bois, l'un des moyens d'impressions les plus anciens. Elle remonte au début du XVe siècle avec le *Bois Protat*, nom donné à un fragment de bois gravé sur ses deux faces, considéré comme le plus ancien bois gravé du monde occidental. Ce bois tire son nom de celui de l'imprimeur mâconnais Jules Protat qui en fit l'acquisition après sa découverte en 1899 à l'abbaye de La Ferté en Saône-et-Loire. Ce bois est actuellement conservé au Département des estampes et de la photographie de la B.N.F. (Bibliothèque







Version imprimée du Bois Protat



Bois Protat : envers avec l'Ange de l'Annonciation

La taille

La xylogravure et la linogravure sont des tailles d'épargne car seules les parties épargnées de la planche par l'artistes seront visibles. C'est le même procédé utilisé par Gutenberg pour les lettres d'imprimerie et il se rapproche de celui du tampon employé pour l'impression sur tapis ou sur tissu.

Le graveur grave autour de son dessin à l'aide d'outils comme des gouges ou des ciseaux et en conserve ainsi les lignes. Cette démarche exige de l'artiste une grande attention : les retouches sont impossibles car lorsqu'un morceau de matière a été retiré, il est impossible de le remplacer.

L'impression

Le procédé repose sur l'impression d'un dessin en relief. Quand la gravure est terminée, elle est brossée et nettoyée avec un chiffon pour éliminer tous les résidus comme les copeaux ou la poussière. Elle est ensuite encrée et imprimée sur la même presse qu'une presse typographique, ce qui explique que les linogravures se distinguent par l'uniformité de leurs noirs, sans nuance, qui présentent partout la même intensité à la manière d'une page imprimée. Les xylogravures, imprimées sur presses lithographiques, peuvent laisser apparaître les fibres du bois.

L'estampe imprimée est alors mise à sécher dans une claie (ou un séchoir) pendant une nuit

et peut être alors réimprimée avec une autre couleur sans que la première couleur ne soit altérée.

Les matériaux

Le bois utilisé a longtemps été celui d'arbres fruitiers, comme le poirier ou le cerisier, mais aussi le buis, le tilleul ou certains bois japonais. Généralement, on a employé « un bois de fil », c'est-à-dire un bois découpé dans le sens de la fibre du bois ou un bois « de bout », c'est-à-dire un bois découpé perpendiculairement, très dense qui peut être travaillé aussi au burin.

Actuellement, la xylogravure se fait sur du contreplaqué, des panneaux de construction de type Triply, ou du médium (sciure de bois agglomérée avec de la colle). Tous les matériaux de bois peuvent être utilisés, d'autant plus que la gravure peut se faire de manière mécanique.

La taille d'épargne permet une grande expressivité du dessin.

Si on résume:

- bois gravé avec des gouges de tailles différentes ou des ciseaux ;
- ce qui est épargné = ce qui sera conservé et imprimé ;
- dessin gravé à l'envers par l'artiste ;
- avant impression, matrice nettoyée et brossée;
- impression sur une presse lithographique.

7. La médiation

En partenariat avec la Ville de Villeurbanne, la Région Auvergne Rhône-Alpes, la DRAC Auvergne Rhône-Alpes, le Rectorat et la Délégation Académique aux Arts et à la Culture, 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.

URDLA propose différents ateliers de pratiques artistiques permettant de s'emparer des techniques de l'estampe en relation avec l'art contemporain. L'association d'un artiste à ces ateliers est fortement encouragée.

Tarifs indicatifs:

230.- € pour un atelier de 2 heures animé par un médiateur de URDLA et un artiste

110.- € pour un atelier de 2 heures animé par un médiateur de URDLA

Les ateliers sont limités à un groupe de 15 élèves ; ils peuvent être couplés à la visite complète afin d'accueillir dans le même temps l'ensemble de la classe.

Devis sur demande.

Accueil des groupes scolaires sur réservation

Tarifs des visites (durée : 1 h 30) : 90.- € jusqu'à 20 élèves 130.- € jusqu'à 40 élèves.

Tarifs des ateliers de pratiques artistiques : 55.- € / heure / de 10 à 15 élèves 115.- € / heure / de 10 élèves à 15 élèves, en présence d'un artiste.

L'URDLA est partenaire du Pass Région.

Contact:

Blandine Devers, chargée de médiation administration@urdla.com

Conception et rédaction du présent dossier : Franck Belpois, professeur relais

À venir

COMMENTAIRES

FW

samedi 3 octobre 15 h - 16 h

entrée libre, sur réservation : www.urdla.com

ATELIER DE PRATIQUE ARTISTIQUE

linogravure

samedi 26 septembre 2020 de 14 h 30 à 17 h 25 €.- par personne matériel fourni par URDLA prévoir un tablier

nombre de places limité réservation indispensable : www.urdla.com

INTENTION

stage pratique de xylogravure animé par Michel Dauvergne

samedi 10 & dimanche 11 octobre 2020 de 10 h à 18 h 150 €.- par personne (300 €.- par personne dans le cadre de la formation continue) matériel fourni par URDLA

nombre de places limité résevation indspensable : www.urdla.com

ATELIERS JEUNES PUBLICS

5-7 ans et 8-15 ans jeudi 22 octobre 2020 de 10 h à 12 h 30 15 €.- par enfant matériel fourni par URDLA prévoir un tablier

nombre de places limité réservation indispensable : www.urdla.com

URDLA Village 0 207, rue Francis-de-Pressensé 69100 Villeurbanne urdla.com

Ouvert du mardi au vendredi de 10 h à 18 h, le samedi de 14 h à 18 h entrée libre et gratuite urdla@urdla.com / 04 72 65 33 34 Métro Flachet





