

Bougie (Louis-Pierre)
Monotype, dessin-rehaut

Publié :

« Le dessin-rehaut enluminé à la taille douce de Louis-Pierre Bougie »,
Art et Métiers du Livre, 202, mars-avril 1997, p. 3-6.

Le dessin-rehaut enluminé à la taille-douce de Louis-Pierre Bougie

Lorsqu'une multitude de travaux en gravure et peinture prend une dimension d'œuvre comme chez Louis-Pierre Bougie, on est tenté d'en rechercher les sources (Goya, Rops, Schiele, Blake, etc.). Mais ce regard iconographique ne doit pas négliger **le statut du visible** dans un tel œuvre. Il s'agit à chaque fois de retrouver et comprendre, dans un degré zéro de l'art, quel usage de la lumière se fait iciⁱ, en quoi la gravure et le livre se sont développés comme instrument de cet usage de la lumière. C'est dans ce contexte que nous examinerons la technique de l'enluminure à la taille-douce chez Bougie, car nous croyons que le procédé du graveur est essentiel à son développement artistique. Louis-Pierre Bougie, dont l'œuvre gravée est considérable, produit depuis quelques années des œuvres uniques dessinées-peintes-gravées dans lesquels l'usage de la gravure semble une inversion de la technique : ce n'est plus le papier qui reçoit l'image de la plaque, le papier est déjà dessiné et peint, l'impression sert plutôt à donner une légère teinte, à distribuer des accidents et surtout à donner de la lumière : il s'agit en propre d'une enluminure.

Bougie utilise une technique de gravure pour réaliser des œuvres uniques dessinées-peintes-gravées sur papier. Tout part du **dessin**, lorsqu'un trait de pierre noire devient subitement un bras, une tête, une trace d'une présence calcinée. Bougie travaille souvent à partir d'esquisse réalisée lors de séances de dessin sur modèle vivant, — en fait il dessine autre chose, il emprunte une ligne, une ombre au corps nu qui tient la pose devant lui, la séance devient un contexte de travail auquel on emprunte par moment un élément plastique, — car chez Bougie le travail ne s'effectue pas tant sur les corps que sur l'espace qui les enveloppeⁱⁱ. Ces esquisses sont d'emblée effectuées sur un papier mince mais de bonne composition. La feuille dessinée à la pierre noire est ensuite

rehaussée de gesso et de peinture à l'acrylique appliquée au pinceau (surtout du blanc cassé de bleu). Il arrive parfois que Bougie rehausse au pinceau une épreuve au burin pour en faire un monotype [voir l'illustration]. A ce stade du travail nous avons un **dessin-rehaut** sur papier quelque peu gondolé par l'usage de l'acrylique à base d'eau. Cependant cette peinture a le mérite d'être insoluble lorsqu'elle est sèche et l'on peut donc par après mouiller le papier.

Cette feuille dessinée-peinte est alors posée sur une planche de cuivre encrée et bien essuyée. Le dessin contre le cuivre et le verso préalablement enduit de colle. On recouvre d'un Arche humide (ou un Rives, un Japon, ...) et on passe le tout sous presse, comme pour l'impression d'une eau-forte avec un chine appliqué. Sauf qu'ici l'image est déjà sur le papier et que le cuivre est presque lisse. Ce qui évoque pour nous une technique ancienne, déjà exposée dans le Ars Pictoria (1675) de Alexander Browne, où l'encrage de la planche gravée en relief ne s'effectuait pas au pochoir, ni par un rouleur encreur, mais en pressant cette planche contre la surface d'une autre planche de cuivre bien lisse et préalablement encrée sur toute sa surface. Nous retrouvons ici cet effet d'inversion que Bougie fait subir à la technique standard : le dessin-rehaut est traité comme une « planche » qui refuse l'encre à certains endroits (comme la pierre lithographique). En effet, le cuivre utilisé ne sert pas à déposer une « image » sur le papier, il a été tout au plus mordue au préalable par des badigeons d'acide (des crachis ou « spit-bites ») et quelques éraflures au grattoir, surtout dans les margesⁱⁱⁱ. **Le dessin-rehaut est ainsi enluminé par des « accidents » — non pas des ornements — et par des teintes** lors de son passage sous presse.

Une telle inversion de la technique n'est pas sans rappeler le poète-graveur William Blake : chez lui l'eau-forte cessa d'être une technique en creux (qu'il connaissait bien en tant que graveur professionnel) et devint la technique en relief qui fit connaître son génie^{iv}. Chez Bougie, les rehauts à l'acrylique (medium à base d'eau) refusent l'encre taille-douce (à base d'huile) de la planche de cuivre ou du moins ne l'acceptent qu'en laissant des teintes très légères, avec parfois des textures ocellées, marbrées, etc. L'intaglio bien essuyé, transparent, laisse une teinte et des striures éparses, ce qui a pour effet de produire une intégration de la pierre noire et de l'acrylique en atténuant les

couleurs vives de l'acrylique, en introduisant un jeu de nuances et d'accidents (W. Blake dirait des flous et des taches) qui sert le dessin. « Tout comme en Poésie il n'y a rien de tel qu'une Lettre Insignifiante, en Peinture il n'y a rien de tel qu'un Grain de Sable ou un Brin d'Herbe Insignifiant — et ce qui est Flou ou Taché [Blur or Mark] l'est encore moins. ^v »

Le dessin-peinture original est ainsi encollé-scélé dans le Arche qui sert de support et de cadre, ce qui présente l'avantage de remettre la feuille bien à plat. En fait chaque dessin subit en moyenne deux à trois passages, quand Bougie ne cesse de retravailler ses images à la pierre noire et au pinceau. Pour le 2e passage sous presse, et les passages subséquents, on fera appel à une planche de cuivre plus grande, pour une impression pleine page. Ainsi, le premier contour de la gravure ou du dessin original tend à disparaître, le travail à la pierre et au pinceau tend à envahir toute la surface disponible alentour. Les nombreux passages donnent de la profondeur, tandis que les rehauts à l'acrylique (comme nous l'avons signalé) refusent l'encre, sinon pour en conserver une légère nuance teintée, et gagnent ainsi en luminosité.

Cet usage de la gravure pour donner de la lumière à la forme du dessin tout en créant des ombres d'atmosphère, nous rappelle l'étymologie du mot *gravure* : du préteutonique *Ghrabh* qui signifie « creuser » (sans rapport avec le *graphein* grec). Le *engraving* anglais s'apparente ainsi à la tombe (*the grave*), dans une acception du terme que le poète-graveur Blake ne manque pas d'exploiter lorsqu'il exhorte de « graver la phrase profondément^{vi} » au sens d'« en-tomber » la vérité dans la pierre. Il voit ainsi un démon écrire sur un rocher avec des feux corrosifs, **gravant** cette vérité que chaque vol d'oiseau ouvre un monde de délices qui serait autrement refusé à nos sens^{vii}. On voit ainsi que, si la gravure est une inscription, c'est plus fondamentalement au sens de se donner des pensées et des sensations à soi-même, selon une pré-inscription, avant et à côté de la conscience réflexive. Car ce que nous appelons conscience n'est qu'une façon d'inscrire^{viii} ce qui se passe dans notre psyché. Chez Bougie, avec le passage sous presse, le dessin-peinture se trouve *gravé* non pas au sens que l'on y dépose une inscription, mais au sens qu'un espace s'y trouve creusé et scélé, espace où se **donne** une part de nous-même.

Pour certains artistes, la gravure est un procédé qui sert leur expression picturale mais elle constitue aussi une métaphore puissante de leur entreprise artistique. Lorsque le médium apparaît comme l'application matérielle de leur philosophie, l'expression est double : **en disant les choses et dans leur façon de les dire, l'un faisant trouver l'autre.** C'était le cas chez Blake qui voulait imprimer « par une méthode infernale, par des corrosifs, qui sont par ailleurs salutaires et médicinaux en Enfer, pour faire fondre les surfaces apparentes, et mettre à jour l'infini qui était jusqu'ici caché^x. » C'est le cas aussi chez Bougie, lorsque la gravure devient un procédé par lequel les représentations et les catégories dans lesquelles nous sommes accoutumés à penser les choses sont suspendues, — il s'agit d'ouvrir et à la fois de sceller un espace où la volonté et l'imagination se déposent autrement dans un matériau, où l'expérience se donne autrement dans la matière corporelle, où la lumière (par rehauts et enluminures successives) fait remonter autrement l'apparaître. Ainsi, chez Bougie, le dessin à la pierre noire est déjà sur le papier, le cuivre vient plutôt apporter sa lumière. Le procédé a son utilité mais surtout possède une valeur symbolique : Bougie dit à ce propos que « le doré du cuivre reste dans la feuille », celle-ci reste empreinte d'une lumière particulière.

Je voudrais terminer en évoquant deux aspects techniques : lorsque la feuille de dessin-peinture est enduite de colle (amidon de riz ou de blé, méthyl cellulose) pour adhérer à la feuille d'Arche, elle se trouve du même coup empesée par cette colle. Grâce à cet empois, bien applatie par les passages sous presse, cette feuille se prête bien à de nouveaux rehauts. Il s'agit encore une fois d'une technique ancienne : après le premier passage sous presse la feuille était fortement empesée afin d'obtenir une surface propice au travail de peinture à l'eau (enluminure à la main) qui suivra. Bougie innove lorsqu'il passe le dessin une 2e et 3e fois sous presse pour l'enluminer en taille-douce; il innove également par la dimension des dessins-peintures qu'il enlumine ainsi, comme on l'a vu avec le monumental Journal de New York^x dont les parties étaient découpées selon certains contours, passées sous presse grand format, et finalement réassemblées. Autre aspect technique : il est possible d'interposer des morceaux de chine de couleur entre la feuille dessinée-peinte et la plaque de cuivre. Bougie fait également usage de ces chines détournés dans ses monotypes. Dans Les derniers outrages du ciel,^{xi} imprimé à l'Atelier Tazé, les

planches gravées étaient imprimées avec un chine encollé de la dimension de la planche, avec de surcroît des petits morceaux de chine servant à colorer certaines parties de l'image, leur application est si bien intégrée que l'on ne soupçonnerait pas qu'il y a une épaisseur de papier additionnelle.

Michaël La Chance

ⁱ Question à laquelle n'échappent pas les nouvelles technologies qui prétendent précipiter la fin du livre. Il faut **regarder** la télévision, le panneau de contrôle, le CDROM interactif, etc.

ⁱⁱ. Voir notre «Toponiries. Topologie des espaces et des corps ». Vie des arts, 156, Automne 1994, p, 41-47.

ⁱⁱⁱ. Ces morsures étaient beaucoup plus profondes dans les premiers monotypes. Cf. Michaël La Chance & Céline Mayrand, Morsures. Louis-Pierre Bougie Gravures et monotypes 1986-1990. Préface de Léo Rosshandler, éd. Promotion des arts Lavalin, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Atelier Circulaire, 1991.

^{iv}. « En se levant le matin, Monsieur Blake sortit immédiatement avec une demi-couronne en poche, soit toute sa fortune, et fit l'acquisition pour une valeur de 1s 10d des matériaux de base pour mettre en œuvre ce qui lui avait été révélé. C'est avec cet investissement de 1s 10d qu'il entreprit ce qui devint son moyen de subsistance principal dans sa vie future, — soit la série de poèmes et d'écrits illustrés de planches de couleurs, qui recevaient au plus souvent une haute finition à la main, qui furent l'instrument le plus efficace et le plus durable de la révélation du génie de Blake au monde. Cette méthode, dont Blake fera dorénavant un usage constant pour produire nombre d'œuvres, était assez originale. Il s'agissait en quelque sorte de graver en relief les mots et les dessins. » cf. Alexander Gilchrist, Life of William Blake (1863), Macmillan, London, 1880; reprint Rowman and Littlefield, New jersey, 1973, p. 69-70.

^v. Vision of the Last Judgment, 1810, in Poetry and Prose of William Blake, éd. G.Keynes, The Nonesuch Press, 1927, p. 837.

^{vi}. «I prophetic see / That the earth from sleep / (Grave the sentence deep) / Shall arise ... », W. Blake, « The Little Girl Lost », in Songs of Innocence, 1789; cf. éd. G.Keynes, 1927, p. 52.

^{vii}. Cf. Jean H. Hagstrum, William Blake, Poet and Painter, The University of Chicago Press, 1964, p. 5.

^{viii}. La métaphore est déjà chez S. Freud, voir Note sur le « Bloc Magique » (1925) où les perceptions et les expériences sont « gravées » dans la cire.

^{ix}. The Complete Poetry and Prose of William Blake, éd. David V. Erdman, New York, 1988, p. 39.

^x. Cf. Michaël la Chance, Le Journal de l'œil édénique, Galerie Madeleine Lacerte, Québec, 1997, 64 p.

^{xi}. Michaël La Chance, Les derniers outrages du ciel, avec 6 gravures en taille-douce de Louis-Pierre Bougie. Édition de la Griffes d'Acier, Montréal-Paris, 1992.