

## L'ESTAMPE NUMÉRIQUE : DES TECHNIQUES À LA PRATIQUE

Marie-Cécile Miessner, Rémi Mathis, Céline Chicha-Castex

Après le numéro spécial des *Nouvelles de l'estampe* du tournant du millénaire (n° 167-168, décembre 1999-février 2000) *De l'estampe traditionnelle à l'estampe numérique*, il nous paraît important de reprendre le sujet, douze ans plus tard, compte tenu de l'évolution des procédés, de la facilité d'accès aux technologies nécessaires et de la place grandissante du numérique. L'apparition d'une nouvelle technique avait fait naître non seulement des questions sur son apport, son intérêt, sa définition, mais aussi des craintes – ou du moins des interrogations – sur l'influence de l'innovation sur les méthodes traditionnelles, le statut de l'art ou l'œil de l'amateur. À la relecture, on s'aperçoit que certaines problématiques se sont éteintes et ont cessé de constituer des enjeux. À l'inverse, des questions demeurent vivantes et ne cesseront peut-être jamais de l'être.

Il nous a semblé qu'il était important de revenir à la pratique elle-même en donnant la parole aux principaux acteurs de l'estampe numérique : nous ouvrons donc un dossier qui s'étendra sur plusieurs numéros. Dans un premier temps, nous ferons appel à des témoignages d'imprimeurs qui sont passés de l'impression traditionnelle à l'impression numérique, ou qui pratiquent ces techniques conjointement. L'entretien avec Franck Bordas inaugure cette série. Nous donnerons également la parole aux artistes qui utilisent ces nouvelles technologies pour leurs créations. Enfin nous entendons bien organiser une table ronde à la BnF réunissant les différents partenaires, protagonistes, défenseurs et détracteurs de ces techniques.

Le département des Estampes et de la Photographie a toujours accueilli toutes les techniques permettant d'imprimer des images à de multiples exemplaires (gravure sur bois ou d'épargne, lithographie, photographie, sérigraphie...) : il collecte et conserve donc depuis les années 1970 les estampes nées de la création assistée par ordinateur, principalement des sérigraphies, provenant d'artistes qui souvent ont fréquenté le remuant Groupe Art & Informatique de Vincennes (GAIV, aujourd'hui université Paris-8 à Saint-Denis). Un album fait date, titré *Artiste et ordinateur*, publié à l'occasion de l'exposition au Centre culturel suédois en 1979, sous la direction de Torsten Ridell (1946). Il comprend 10 planches originales de Beck & Jung, Jung Bodin, Bréval, Hoglund & Wikstrom, Huitric & Nahas, Sture Johannesson, Luka & Kempf, Manfred Mohr, Vera Molnar, Torsten Ridell.

De l'époque de l'« art à l'ordinateur », des « computer graphics », citons, dans les collections de la BnF, les estampes « pixellistes » de Monique Nahas (1940),

---

physicienne et Hervé Huitric (1945), artiste, qui mènent conjointement depuis 1971 des recherches dans le domaine de la couleur, en utilisant l'ordinateur ; du Groupe Art & Ordinateur de Belfort (GAOB) animé depuis 1972 par l'artiste G.-F. Kammerer-Luka et l'informaticien Jean-Baptiste Kempf ; de Vera Molnar qui utilise le désordre dans ses programmes informatiques ; de Manfred Mohr qui systématise l'idée de série ; ou de Miguel Chevalier (1959) un des premiers à proposer sur Internet « des œuvres que chaque utilisateur peut télécharger et imprimer. Ces estampes numériques sont numérotées de un à l'infini et l'internaute peut [me] demander un certificat d'authenticité par e-mail ». Ce dernier remarquait avec pertinence dans les *Nouvelles de l'estampe* : « de tout temps, les artistes se sont appropriés les moyens techniques mis à leur disposition. La lithographie et la sérigraphie ont été accueillies avec une certaine méfiance en leur temps par les burinistes et les aquafortistes... De la même manière la photographie n'a pas tué l'estampe. » Enfin c'est une première, la 8<sup>e</sup> biennale internationale de gravure contemporaine de Liège a décerné en 2011 son premier prix au canadien Ross Racine (1952) pour ses dessins numériques, impression jet d'encre (2008-2010). Quand verrons-nous cela en France ?

Le département des Estampes et de la Photographie entend continuer à rassembler dans ses collections les impressions numériques, œuvres originales d'artistes au même titre que les estampes imprimées selon les techniques traditionnelles.

## FRANCK BORDAS IMPRIMEUR-ÉDITEUR

Propos recueillis par Marie-Cécile Miessner et Céline Chicha-Castex le 16 janvier 2012

### **Marie-Cécile Miessner : Comment est née l'estampe numérique ?**

Le développement de la micro-informatique et des logiciels de traitement de l'image ont permis l'émergence d'une nouvelle famille parmi les techniques d'impression. Depuis la fin des années 1990, l'image numérisée puis imprimée à l'aide d'imprimantes et de traceurs est devenue une pratique courante des artistes et a ainsi donné naissance à une nouvelle génération d'images imprimées : l'estampe numérique. Cette technique – tout d'abord utilisée pour l'épreuve dans l'imprimerie, puis pour le tirage d'images photographiques à un petit nombre d'exemplaires – s'est rapidement étendue à tous les métiers de l'image. La mise au point d'encres à base de pigments au début de la décennie 2000, l'amélioration de la résolution et l'utilisation de beaux papiers ont permis d'obtenir une impression d'une qualité exceptionnelle, réunissant à la fois la densité des couleurs de l'imprimerie d'art à la finesse et la précision du tirage photographique. Les artistes se sont très vite emparés des nouvelles possibilités, sans cesse améliorées, de la chaîne de l'image numérique. Le tirage jet d'encre s'est imposé comme la technique idéale pour l'impression de toute image conçue sur un écran à partir d'un ordinateur.

### **Céline Chicha-Castex : Comment êtes-vous passé de la lithographie à l'impression numérique ?**

J'ai fait de la lithographie pendant trente ans et j'ai eu la chance de travailler avec des artistes très importants, comme Jean Dubuffet, Roberto Matta, Pierre Alechinsky, Gilles Aillaud... Je suis passé par différentes périodes depuis mon installation en 1978 : tout d'abord un retour aux sources de la technique, avec l'utilisation de presses à bras pour de petits tirages, puis des expérimentations en grands formats. J'ai fait restaurer des presses anciennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour pouvoir imprimer à une autre échelle. J'ai également participé à la réouverture de carrière de pierres lithographiques ; tout cela avec, en permanence, le désir de faire de nouvelles expérimentations. Tout ce travail de recherche a été accompli avec plusieurs générations d'artistes, et mon travail a ainsi pu évoluer au fur et à mesure des différents projets que nous réalisons dans l'atelier. Pendant les années 1990, je me suis rendu plusieurs fois aux États-Unis, pour des projets avec le sculpteur Mark di Suvero, et c'est là-bas que j'ai découvert les premiers essais d'impression numérique qu'il réalisait à l'aide de logiciels de dessins en 3D, imprimés sur des imprimantes matricielles. J'ai alors commencé à me documenter et à réaliser les premiers essais avec les imprimantes Iris qui étaient, à l'époque, les meilleures machines d'épreuve. J'ai découvert les capacités énormes



III. 1. Tirages de Jean Giraud (alias Mœbius), Studio Franck Bordas, Alice Tremblais et Franck Bordas (photo Ianna Andréadis).

du numérique, non seulement en terme de tirage mais aussi de traitement de l'image. En quelques années, sont apparus Photoshop, les nouveaux ordinateurs Apple, une nouvelle génération de traceurs jet d'encre et Internet ! bref tous les ingrédients d'une véritable révolution dans les moyens de création. La musique, le cinéma, l'architecture, la photographie, tous les modes d'expression ont été profondément transformés. Il me semblait alors évident qu'il fallait s'approprier ces nouvelles possibilités. Ne pas les laisser « confisquées » par les techniciens, mais les proposer aux artistes pour inventer un nouveau langage de l'image imprimée. J'ai installé les Macintosh à côté des pierres lithos et les premiers traceurs entre mes vieilles presses sans me douter encore des transformations qui allaient venir. Très vite les artistes ont commencé à s'y intéresser et bientôt nous réalisons les premières éditions avec Jean-Charles Blais, Martin Parr, Tim Maguire, Georges Rousse. Quelques années plus tard, en 2005, j'installais un nouvel atelier, rue Louise-Weiss, entièrement dédié aux techniques numériques. Le studio, aménagé sur le même plan que l'atelier de litho, avec des tables de travail réservées aux artistes, où les écrans devenaient les nouvelles matrices, et la salle des machines où les traceurs de grands formats imprimaient les essais et tirages en temps réel, au fur et à mesure des essais sur l'écran. L'idée était de continuer à travailler la lithographie dans mon atelier de la Bastille, et parallèlement travailler en numérique dans ce nouvel espace. Le numérique s'est développé avec une nouvelle génération d'artistes, et j'ai rapidement eu beaucoup de demandes pour de nouveaux projets. J'ai finalement décidé de me consacrer au studio et à ces nouvelles techniques. Je ne fais plus de lithographie depuis maintenant quatre ans. Au fond, je fais le même métier mais avec d'autres outils, avec le même engagement vis-à-vis des artistes et avec l'excitation pour les nouvelles possibilités de techniques en pleine évolution.





III. 2. Tirages de Tim Maguire, Studio Franck Bordas, Franck Bordas et Tim Maguire (photo Ianna Andréadis).

### C. C.-C. : Pouvez-vous nous décrire les différentes étapes de la réalisation d'une estampe numérique ?

Techniquement, les images sont créées sur l'écran de l'ordinateur. On peut partir d'originaux qui sont numérisés pour être retravaillés grâce aux logiciels de traitement de l'image ; notamment Photoshop, qui s'est imposé dans ce domaine comme un outil incontournable. Ce ne sont pas nécessairement des choses abouties, cela peut être des dessins, des photos, des collages, des éléments en plusieurs morceaux qui vont être rassemblés sur l'écran. Les peintres scannent souvent des originaux qui vont être retravaillés à l'ordinateur. La plupart des auteurs de bandes dessinées arrivent avec un dessin décrivant des contours en noir, puis apposent la couleur à l'ordinateur, au moyen d'une palette graphique. On peut aussi travailler à partir de créations purement numériques conçues à l'aide de logiciels de dessin (Illustrator, Painter...), ou bien à partir de fichiers obtenus au moyen de capteurs numériques (images vidéo, photos numériques ou captures d'écran). C'est le cas des photographes qui ont vu, dans le numérique, une nouvelle technique permettant de tirer leurs photos. Ils sont passés d'une émulsion photographique à une impression graphique qui restitue la photo. Le fichier définitif, mis au point par l'auteur devient la matrice (ou fichier master), à partir de laquelle les épreuves seront tirées au fur et à mesure de l'édition. Les informations chromatiques sont traitées sur l'écran en mode de synthèse additive des couleurs (rouge, vert, bleu), puis en données numériques par les logiciels avant d'être envoyées à l'imprimante

---

pour une sortie papier (cette fois, en mode soustractif CMJ : cyan, magenta, jaune). La tête d'impression de l'imprimante pouvant alors restituer les informations par une multitude de microgouttes d'encre projetées sur le papier (les imprimantes actuelles peuvent déposer jusqu'à dix couleurs simultanément). Il s'agit donc d'une projection sans contact, réalisée à la demande soit à l'unité, soit en petit nombre d'exemplaires. Le numérique ajoute des possibilités, comme une nouvelle dimension, à l'impression, mais il ne remplace pas la lithographie... comme la lithographie n'a pas remplacé la gravure. Ce qu'on peut faire en numérique, on aurait été incapable de le faire autrement, à ce niveau de qualité et de possibilités. Il s'agit d'autre chose, de nouvelles pistes de création.

### **C. C.-C. : Il y a toujours un travail sur l'écran ?**

Oui, l'épreuve, et beaucoup d'essais, passent par l'écran. Une très grande différence avec la lithographie, est qu'en litho, les artistes font pratiquement tout dans l'atelier : ils dessinent sur la pierre ou la plaque ou sur papier report. Avec le numérique, ils ont commencé le travail en amont et ils viennent à l'atelier avec un fichier numérique qu'on va travailler ensemble : on fait des essais, des bandes test, des réglages de couleurs. On parle de *soft proofing* pour le réglage des couleurs à l'écran avec des paramètres très précis. Le *hard proofing* correspond à l'épreuve sur papier : on imprime des bandes test. Mon expérience d'imprimeur-lithographe m'est alors utile, car je retrouve le papier. On fait les corrections comme on l'aurait fait en litho, sauf qu'on peut passer par des multitudes d'essais : à l'écran, on peut intervertir des couleurs en deux clics, on fait des bandes test qui sortent assez vite, là où avant il fallait nettoyer les rouleaux. Il y a une compression du temps car ce qu'on mettait une semaine à faire, on le fait maintenant en une journée. Il y a aussi un changement d'échelle possible, le format de la matrice n'est plus un cadre limité, les agrandissements sont possibles : une image conçue en données vectorielles peut être tirée en plusieurs formats, l'impression peut désormais couvrir des murs ou des espaces entiers. Il y a également un changement de délais, car on ne tire plus toute l'édition d'un coup, mais au fur et à mesure de la demande. Je trouve passionnant de travailler avec la première génération d'artistes qui abordent ces procédés en essayant de trouver un nouveau vocabulaire. Le but n'est évidemment pas de faire de la fausse litho ou de la fausse sérigraphie, mais du vrai numérique. Il faut inventer le mode d'emploi ! Cela ouvre des champs de création énormes. Il y a une infinité de possibilités, mais aussi beaucoup de problématiques, pas mal de malentendus, d'incompréhension, un changement de génération, de vocabulaire, une perte de repères. Pour ma part, j'ai repris le code traditionnel de l'édition (numérotation, limitation et signature des tirages). Les notions de tirage de reproduction d'après un original préexistant, et d'estampe originale, c'est-à-dire la création spécifique d'un auteur, sont reprises de l'estampe et appliquées au numérique. Mais l'éthique de l'estampe reste trop méconnue. Il manque encore, dans ce domaine, des références qui redonnent des cadres. Toute la littérature technique sur l'édition numérique est anglo-saxonne... Il y a très peu de références dans le monde de l'édition en France et en Europe. Les fabricants se sont engagés dans cette brèche : Epson a inventé le terme de « digigraphie » qui est un label, une appellation déposée, trop restrictive car elle se limite à l'utilisation des seules machines Epson. Or on ne peut pas limiter une technique à un seul fabricant.

### **C. C.-C. : Quel terme employez-vous ?**

On emploie couramment le terme de « tirage jet d'encre pigmentaire » qui est la traduction de *ink jet pigment print* : simple description physique de la technique.

**M.-C. M. : Les techniques numériques permettent également de reproduire un dessin ou une photographie. Comment s'y retrouver ?**

C'est toujours le malentendu. Cela existait également en lithographie : il y avait des éditeurs qui venaient dans les ateliers avec une maquette en voulant qu'un chromiste fasse une reproduction. L'idée de reproduction ou d'interprétation en estampe existait déjà, mais avec le numérique, il est vrai qu'il y a une ambiguïté. On peut scanner un tableau pour en faire un tirage à vingt exemplaires avec une étonnante fidélité. Mais cela n'est qu'une reproduction sans valeur d'invention. Rien à voir avec une réelle création d'un auteur qui utilise les moyens d'un procédé nouveau. Il faut bien sûr privilégier un travail d'auteur, mais ce n'est pas toujours simple, c'est l'éternel conflit entre les notions de multiple et d'original, de reproduction et de création. La lithographie était surtout pratiquée traditionnellement par des peintres ou des sculpteurs. Avec le numérique, tous les métiers de l'image se sont rapprochés, les moyens d'expression aussi. Cela a commencé à la fin des années 1990 : le marché de la photographie progressant beaucoup, on avait de plus en plus de demandes d'estampes photographiques. Aujourd'hui on trouve également beaucoup d'éditions de créateurs du design, de la vidéo, de la bande dessinée avec de nouveaux marchands et éditeurs. L'impression numérique touche des milieux différents de celui de l'estampe traditionnelle. Ce qui m'intéresse, c'est de continuer ce travail de création avec les auteurs, et le studio est ouvert à ce travail de collaboration entre l'auteur et son tireur.

**M.-C. M. : Vous vous qualifiez de tireur et non plus d'imprimeur ?**

Oui. Il y a eu un rapprochement avec la photographie. Les laboratoires photo sont en pleine mutation. Ils ont adopté les mêmes outils. Les grands laboratoires de photographie font également du tirage numérique jet d'encre pigmentaire qui sera numéroté et signé, ils ne l'appellent pas « estampe » car c'est une autre culture, celle du tirage photo. Or, techniquement, c'est la même chose. Les photographes qui travaillent avec nous et dans des laboratoires de tirage photographique trouvent que c'est une manière différente de concevoir l'image. Ils ont souvent leur tireur attiré dans les labos, mais ils aiment également varier la pratique de l'impression. Les métiers ont changé. Le plus incroyable est de voir que le milieu de l'estampe n'a pas vraiment admis le numérique : quand je me suis orienté dans cette voie, certains confrères ne l'ont pas compris. À côté de cela, il y a une nouvelle génération d'artistes qui ne sont pas passés par la case estampe et qui sont venus réaliser des tirages et faire des éditions. Dans les foires, il n'y a souvent plus de secteur éditeur, tout est refondu, mais on va trouver sur les stands, des planches numérotées, signées. Les galeries éditent ainsi parfois de l'estampe sans le savoir, ils présentent ces tirages comme des « multiples à tirage limité » ou des « print originaux ».

**C. C.-C. : On dit que le numérique est cher. Est-ce vrai ?**

Oui et non. Car même si le procédé accélère les résultats et libère des contraintes physiques de l'imprimerie, contrairement aux techniques traditionnelles où plus on tire, plus le coût baisse, en numérique, les temps de tirage feuille à feuille s'additionnent et, proportionnellement, chaque tirage est plus coûteux. Quand j'ai commencé la litho à la fin de la décennie 1970, on faisait facilement des tirages à 100, 150 exemplaires. Puis, la tendance a été de diminuer les tirages à 30 ou 50 exemplaires. Dans le numérique, un tirage à 15 exemplaires est déjà important. Les chiffres ont changé. En imprimerie traditionnelle, pour parvenir à une rentabilité, il fallait tirer à 50 à 75 exemplaires. Le numérique s'est plutôt calé sur la photo : on tire souvent à moins de 10 exemplaires. Il n'y a plus de stock. Les épreuves en plus du tirage



III. 3. Jean-Charles Blais, travail numérique au Studio Franck Bordas (photos Alice Tremblais).

commercialisé (épreuves d'artiste, épreuves d'imprimeur, etc.) n'existent plus. Les épreuves sont souvent réalisées au fur et à mesure des ventes aux collectionneurs. Les galeries n'ont pas la même notion de l'édition. Est-ce qu'on est dans l'estampe ou plus tout à fait ? Je dois fréquemment expliquer le principe de la numérotation, pourquoi il est important de signer une épreuve. Souvent, les planches sont signées au verso, comme en photographie, et parfois un certificat qui indique le tirage remplace la signature. Pour moi, la signature prouve que l'artiste valide l'épreuve, qu'elle est passée par ses mains. Il y a évidemment des enjeux économiques qui conditionnent toutes ces règles et usages. La plupart du temps, la galerie ne fait imprimer qu'un exemplaire alors que l'estampe est numérotée à 20. S'il y a des ventes, on fera alors tirer les exemplaires suivants. Beaucoup d'auteurs sont aussi devenus producteurs et financent eux-mêmes leurs tirages. Dans les années 2000, il y avait un essoufflement du marché de l'estampe car de moins en moins de galeries faisaient des éditions ou commercialisaient de l'estampe, et il y avait énormément de projets bloqués parce que personne ne les finançait. Le numérique a redonné une dynamique à l'édition d'estampes. Paradoxalement, je pense que c'est aussi une chance pour la lithographie ou la gravure, car les artistes qui choisissent ces techniques le font pour leurs spécificités. On fera moins de lithos décoratives. Une nouvelle génération va redécouvrir ces techniques.

#### **M.-C. M. : Il semblerait qu'on aille alors vers une raréfaction des œuvres ?**

Oui, en effet beaucoup d'éditions ne seront jamais finies. Il arrive que l'on change de format en cours d'édition, ce que les techniques traditionnelles ne permettaient pas. Tous ces changements et ces nouvelles pratiques sont compliqués à contrôler. La détermination du format fait normalement partie du bon à tirer qui est virtuel, puisqu'il n'y a souvent pas d'épreuve physique de bon à tirer...





III. 4. Tirage numérique de Fabrice Hyber, Studio Franck Bordas, au mur tirage de Robert Wilson (photo Alice Tremblais).

**C. C.-C. : S'il n'y a plus de BAT, ce qui fait référence c'est alors le fichier numérique ?**

Oui. Nous gardons ici le fichier définitif, qui est sauvegardé avec les indications techniques du tirage. C'est une espèce d'archive. Théoriquement, le numérique permet de tirer à l'identique éternellement. Mais en fait, les machines ne cessent d'évoluer. Au cours des dix dernières années, il y a eu déjà quatre générations d'imprimantes. De même, la fabrication des papiers a évolué, celle des encres aussi, ce qui fait qu'entre le tirage des premières et des dernières épreuves, il peut y avoir des nuances.

**M.-C. M. : Pourquoi limiter les tirages, alors que la technique permet des tirages plus importants ?**

L'époque a changé. Dans l'après-guerre, on faisait des estampes dans l'optique de démocratiser l'art. Les éditeurs voulaient toucher un large public. Des marchands et éditeurs comme Bernard Gheerbrant ou Jacques Putman avaient une vision démocratique de l'estampe. Je me souviens d'une lettre de Le Corbusier, dans les archives de mon grand-père, disant qu'il voulait faire des lithographies non signées tirées sur du papier affiche à destination des gens « cultivés mais pauvres ». L'art allait entrer chez les gens. Dans les années 2000, nous en sommes bien loin ! L'élitisme prévaut. Le marché de l'art recherche plutôt à vendre le plus cher possible à un minimum de gens... Ce n'est pas lié au numérique, mais à un état d'esprit qui a changé. Alors que l'estampe a toujours eu un principe démocratique depuis les origines, il semblerait que désormais, le marché compte plutôt sur une spéculation bien exagérée.

---

### **C. C.-C. : Vous êtes imprimeur et en partie éditeur des planches que vous imprimez ?**

Quand je me suis installé ici, j'ai invité des artistes à travailler le numérique, parce que je lançais quelque chose de nouveau. Je suis à présent surtout tireur-imprimeur, car les artistes ont souvent des galeries qui représentent leur travail. Dans les projets d'édition il faut beaucoup s'occuper de la diffusion et de la vente, ce qui implique une galerie, de participer à des foires ou des salons, cela devient vite une activité à part entière... Au fond, ce qui me passionne le plus, c'est plutôt la collaboration avec les artistes qui viennent travailler l'impression ici. C'est là le cœur de mon métier, je suis très attaché à ces moments de création où les images apparaissent au mur de notre lieu de travail. Mon plus grand plaisir est cet échange avec un auteur qui vient travailler ici et avec lequel nous allons chercher à inventer, avec l'encre, le papier et une certaine relation physique au geste imprimé. C'est pour cela que je cherche à privilégier ces moments d'invitation dans le studio, plutôt que la réalisation de commandes de tirages. C'est là que je me sens le plus utile. Je limite les commandes pour dégager du temps pour les projets de créations plus personnels, mais tout cela demande de trouver un équilibre pas toujours compatible avec la gestion d'une petite entreprise artisanale comme la mienne.

### **C. C.-C. : Qu'en est-il de la conservation des estampes numériques ?**

Il y a différentes études réalisées par des laboratoires indépendants, notamment aux USA, qui font de nombreuses recherches en terme de vieillissement accéléré et résistance lumière des combinaisons encres et papiers des différents fabricants sur le marché. En France, nous collaborons aux recherches menées au sein de l'ARCP qui mène depuis 2005 des tests de résistance lumière. D'après ces études, les résultats donnent une excellente tenue à la lumière, le principal problème de conservation reste la fragilité physique des tirages : le jet d'encre est un dépôt d'encre à la surface du papier qui est très vulnérable aux frottements ou aux rayures, ainsi qu'à certains polluants dans l'atmosphère. C'est pourquoi, il est extrêmement important de montrer les tirages encadrés et de les conserver dans de bonnes conditions de stockage. Il me semble que beaucoup de gens prennent bien moins de précautions à montrer des tirages numériques, que des travaux sur papiers et néanmoins exigent beaucoup plus de garanties techniques en terme de conservation. On exige ainsi des encres qui ne devraient pas varier à la lumière sur cent cinquante ans, mais en même temps, on les expose sans protection à même les cimaises pour des installations dans des expositions publiques... On est ainsi devant le paradoxe du multiple, inconsciemment les commissaires d'exposition ne pensent-ils pas qu'en cas de dommages, il sera toujours possible de retirer un exemplaire ? Nous serions ainsi en train de passer à une autre conception de la conservation virtuelle et de l'éventuelle dématérialisation de l'œuvre unique/multiple éternelle ?

Le regard a changé aussi. Le fait est que depuis que les gens travaillent sur écran, l'œil est plus vigilant. À force de pouvoir zoomer pour vérifier une image au pixel près, on ne tolère plus la moindre variation sur un aplat, ou la moindre bavure sur une marge immaculée. Avec la sérigraphie, il y avait, dans les années 1970, un côté artisanal : à l'époque, des retoucheurs reprenaient des tirages à la main, comme en photographie, ou il n'était pas rare de retoucher au crayon ou la gouache, ce qui n'est plus concevable aujourd'hui. Cela a changé avec le passage par l'écran de l'ordinateur. Aujourd'hui, la plupart des images sont conçues, décidées et sélectionnées sur un écran ; que cela soit en photographie, en architecture, au cinéma, etc. Le travail de l'estampe est de restituer sur le papier ce qui est d'abord conçu sur un autre support. Donner existence aux images en les déposant sur un papier – du bois gravé à la plaque offset, et aujourd'hui de l'écran pixélisé au papier. Les artistes conçoivent l'image sur l'écran, mais finalement,



III. 5. Suzanne Lafont, tirages en cours au Studio Franck Bordas (photo Alice Tremblais).

c'est sur le support papier qu'ils vont la présenter. Je pense ainsi qu'on travaille toujours dans le domaine de l'estampe en faisant des tirages numériques. Je sais qu'il y a des gens qui pensent qu'à partir du moment où ce n'est pas la main de l'artiste qui a gravé la matrice, ce n'est pas de l'estampe. C'est une question d'appréciation. La lithographie au XIX<sup>e</sup> siècle a suscité les mêmes débats : on disait que c'était un procédé mécanique, industriel, qui passait par des machines, que cela ne serait jamais considéré comme une estampe originale. On retrouve ces mêmes propos aujourd'hui appliqués au numérique. Nous sommes à un moment charnière, et je pense que dans quelques années, on constatera que le numérique est entré tout naturellement rejoindre les autres techniques, dans le champ de création de l'édition.