

Texte du catalogue de la commissaire Claudine Metzger**Ceci & cela : De l'usage des techniques de gravure
chez Markus Raetz**

En 1970, Markus Raetz produit une oeuvre intitulée *DIESES & JENES IV* (1970). Il s'agit d'un travail de commande pour le Kunstverein Nordrhein-Westfalen qu'il doit mener à bien dans un

laps de temps très court. Raetz ne maîtrise pas alors toute la gamme des techniques professionnelles de taille-douce, telles que l'eau-forte, qu'il apprendra peu après à l'Académie Rietveld à Amsterdam. Il se réapproprie alors un motif qui l'intéressait depuis déjà un certain temps et opte pour une technique élémentaire, celle du frottage¹. Dans un planche de bois, il grave les mots « DIESES & JENES » (ceci et cela) et passe dessus avec la mine de deux crayons de couleurs différentes, tout en utilisant pour chaque feuille une nouvelle combinaison de couleurs. A la faveur d'une méthode très élaborée qui fait appel à la répétition de la prise d'empreinte et à la multiplication de dessins, il produit 150 épreuves². Le titre³ fait référence à la fois à l'objet représenté et aux variations mises en oeuvre dans la fabrication⁴. Étant donné que le geste du frottage ne peut jamais être identique et que par ailleurs l'artiste change à chaque fois la combinaison des couleurs, aucune feuille ne se ressemble. Donc même si le procédé reste le même, il en résulte une série d'épreuves différentes, qui une fois « éditées » révèlent un aspect caractéristique du recours de Markus Raetz à l'imprimé: l'oeuvre est à la fois « Dieses & Jenes », ceci et cela, ce qui donne dans ce cas précis une pièce à la fois unique et reproduite à l'envi – tout autant un dessin qu'une estampe.

On constate un jeu analogue avec les matériaux et supports utilisés, sauf que la technique de gravure est différente dans la série *NO W HERE* (1991). Cette fois, Markus Raetz travaille en posant l'acide directement au pinceau – une technique de morsure directe qu'il a personnellement développée et perfectionnée⁵. Suivant un plan réfléchi, l'artiste exécute presque à l'aveugle sur la plaque un nombre restreint de traits avec son pinceau trempé d'une solution hautement concentrée en acide nitrique. Il réussit ainsi à engendrer l'illusion d'un paysage. La profondeur de champ naît de la durée plus ou moins longue laissée à l'acide pour corroder le cuivre, durée qui devient dès lors un élément actif : les plans rapprochés du paysage sont « peints » en premier, tandis que les plus lointains le seront plus tard. C'est donc la chronologie des opérations de morsure par l'acide qui permet de dégager la perspective aérienne et ses passages souples. Ce sont des paysages imaginaires qui – comme l'indique le titre de la série sous forme de jeu de mots en anglais – sont autant « nulle part » (*nowhere*) qu'« ici et maintenant » (*now here*). Mais cette idée du « aussi bien ceci que cela » ne s'applique pas seulement au contenu. Le processus de fabrication de la plaque ainsi que l'épreuve imprimée présentent des parallèles avec la technique de la peinture à l'aquarelle – à la différence près que l'artiste « peint » sur la plaque avec un pinceau gorgé non de couleur mais d'acide, dont l'effet est absolument aléatoire.

En termes de contenu et de forme, ce « aussi bien ceci que cela » se retrouve dans un groupe d'oeuvres qui partent de jeux de mots, combinent deux motifs pour en faire un seul et qui ont été exécutées par l'artiste en deux versions, une fois sous forme de sculpture et une fois sous forme de gravure⁶. Tandis que le spectateur peut appréhender la sculpture *TOUT-RIEN* (2007) sous toutes ses faces et lire une fois le mot TOUT et une fois le mot RIEN, le regard s'arrête entre TOUT et RIEN dans le burin (1997)⁷. Le regardant voit les différentes possibilités qu'offrent les formes abstraites, qui naissent du croisement de ces deux mots antinomiques. Dans la mesure où l'acte de regarder ne peut pas mobiliser dès le début tout le pouvoir de représentation spatiale, les

lettres en trois dimensions sont dans un premier temps appréhendées simplement comme des formes abstraites dans leur traitement en deux dimensions. Elles évoquent bien des lettres, mais ne produisent que du *non-sense*. Les deux concepts sont certes liés dans leurs versions respectivement bi- et tridimensionnelles, mais démontrent aussi du même coup d'une façon visiblement subtile l'impossibilité d'une simultanéité entre le Tout et le Rien. Par comparaison avec la sculpture, le travail au burin réussit en fait beaucoup mieux à mettre en exergue la double acception du terme « croisement » : d'une part le croisement des axes de vision qui se présente par le biais d'une seule perspective, d'autre part le croisement des mots TOUT et RIEN qui permet d'élaborer tout un complexe avec seulement quatre lettres. Par contre pour l'oeuvre *ME-WE* (Moi-Nous), la sculpture (2004–2010) et l'héliogravure (2007) fonctionnent selon le même principe. Par l'entremise du miroir, le « ME » anglais devient un « WE ». On appréhende les deux mots simultanément, mais l'un n'exclut pas l'autre : il semblerait même plutôt que chacun d'entre eux soit respectivement une variante de l'autre. Autrement que dans l'oeuvre *Croisement* qui se décline comme une traduction visuelle de l'adage populaire « Tout ou Rien » en mettant en évidence l'incompatibilité entre les deux concepts – la combinaison des termes ME-WE rend ici possibles et pensables tous les degrés intermédiaires entre le MOI et le NOUS, entre un individu et un groupe de personnes.

Quand il traite de ce contraste entre la lumière et l'ombre qui est fondamental pour les arts plastiques, c'est dans le paradoxe que Markus Raetz trouve sa source d'inspiration. Dans l'aquatinte en noir et blanc *SEE-SAW II (Nothing is lighter than light)* (1991) la lumière constitue le motif principal, elle est au centre du travail. Elle est mise en scène dans un environnement inhabituel, puisqu'elle se manifeste sous la forme d'une tache blanche ovale sur une balançoire dont l'une des extrémités repose sur le sol. Si l'on s'en tient à une interprétation conventionnelle, la planche présente à travers la gamme de nuances allant du noir ou blanc une illustration de l'expression « rien n'est plus léger que la lumière ». Mais l'oeuvre même et son sous-titre attirent simultanément l'attention sur le poids de la lumière – alors qu'une telle caractéristique n'est normalement pas pertinente dans la description qu'on en fait. En effet la balançoire est inclinée vers le bas à l'endroit où est placé le faisceau lumineux, le rien pèse donc moins que la lumière, ce qui est bien exprimé dans le sous-titre avec son jeu de mots.

Contrairement à l'aquatinte dans laquelle l'artiste doit créer lui-même les contrastes d'ombre et de lumière, l'héliogravure, modalité de l'impression en creux parente des procédés photomécaniques, offre toute une gamme de possibilités complémentaires : la lumière peut ainsi être directement mise en oeuvre pour créer des formes, ce qui permet de mieux analyser ses particularités d'un point de vue philosophique, mais aussi en termes de réactions physiques et chimiques. Dans les héliogravures *Reflexion I–III* (1991), l'artiste nous montre diverses variations autour de l'ombre, de la lumière et des phénomènes de réflexion de celle-ci. Markus Raetz fait intervenir en l'occurrence comme source lumineuse directe le soleil qui entre par la fenêtre de l'atelier et ce sont ses rayons qui vont faire effet sur la plaque photosensible. Tandis que dans *Reflexion III*, le visage dessiné apparaît comme une ombre dans un disque oval clair, les gravures *Reflexion I* et *Reflexion II* révèlent le processus de création de l'image en montrant les ombres émanant du dessin projeté, du miroir et du bras. Raetz se sert des possibilités de l'héliogravure pour représenter les ombres d'une manière que les moyens offerts par la peinture ne peuvent pas proposer⁸.

« La simultanéité de passages d'une idée à l'autre et de figurations qui sont en opposition »⁹, si caractéristique de l'art de Markus Raetz, trouve dans la gravure des procédés qui permettent à son

génie de traduire encore sous d'autres formes son goût du paradoxe. En mettant en oeuvre ces différentes techniques graphiques, il en élargit l'éventail et leur confère une place à part dans le champ des formes d'expressions artistiques : dans le processus de production, il a recours aussi bien au dessin qu'à un traitement du matériel qui passe par la sculpture. Les oeuvres imprimées peuvent se présenter comme un dessin, une aquarelle ou une photographie, parfois des pièces uniques, parfois des séries d'épreuves – ou pour résumer : ceci et cela.

¹ Voir aussi RMM 126 et 127

² Eva Korazija, « Im Möglichkeitssinn », in : Graphische Sammlung der ETH Zürich (publ.), *Schweizerische Künstlergraphik im 20. Jahrhundert*, Bâle 2005, p. 115

³ Pour les références aux jeux de mots et aux anamorphoses sous forme de sculptures, voir : Markus Raetz, catalogue d'exposition, CentrePasquArt Biel, Berne 2001, en particulier le texte d'Andreas Meier, AH – OH, pp. 5–11

⁴ Cf. note 1 supra : *ibidem*

⁵ Entretien de Markus Raetz avec l'auteur le 20.VI.2013. Sur la morsure directe au pinceau, voir dans ce catalogue Josef Helfenstein, *Der Säureanschlag*, pp. 68–71. Ainsi que *Gaze*, 2001, eau-forte en trois couleurs, morsure directe au pinceau, 74 x 92 cm, RMM 322

⁶ Voir aussi les sculptures *CECI-CELA*, 1992–1993, 4 sculptures en laiton d'après maquette en plâtre, miroir, lettres H 8 cm ; *ECHO*, 1993–1996, deux portions de tuyaux en acier, miroir à main, installation 33 x 25,5 x 18,5 cm, diamètre tuyaux 2,7 cm ; *SI-NO*, 1996, sculpture en laiton d'après maquette fil/cire H 7,8 cm ; *SAME* 1996–1999, fil de fer sur socle en bois peint, miroir, installation : 161,2 x 111,4 x 35 cm ; *TODO-NADA*, 1998, sculpture en laiton patiné, d'après maquette bois/cire, 7,7 x 97 x 11,4 cm ; *OUI-NON*, 1996–2000 (sculpture pour la Place du Rhône, Genève ; construction en acier, peinture métallisée, lettres sculptées dorées à la feuille, H 10 m

⁷ Marie-Cécile Miessner, « Parcours de l'oeuvre imprimé en compagnie de son auteur », in : Markus Raetz, *estampes, sculptures*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris 2011, p. 64

⁸ Marie-Cécile Miessner, « Parcours de l'oeuvre imprimé en compagnie de son auteur », in : Markus Raetz, *estampes, sculptures*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris 2011, p. 61

⁹ Max Wechsler, « Vom Fluss der Figuration zwischen den Figuren », in : Stephan Kunz (publ.), *Blickwechsel, Texte zum Werk von Markus Raetz*, Nuremberg 2005, p. 274