

Préface

La gravure est devenue la probité de l'art. À une époque où des artistes se font une belle réputation en découvrant une astuce, un jamais-fait qui devient leur image de marque, et où l'intérêt de l'œuvre se trouve souvent dans le texte que l'on peut écrire à son sujet, les modestes supports matériels de la gravure, toujours les mêmes : lino, bois, pierre, métal, appellent le graveur à faire acte d'attention et à exercer cette coordination entre l'œil, l'esprit et la main qui distingue, parmi les autres formes d'art, l'art plastique. La gravure demeure, du reste, un art savant, un art où il est indispensable de savoir beaucoup de choses et où il existe encore une technique, ardue et complexe, à acquérir. Pour toutes ces raisons, et grâce également à ses dimensions relativement petites, c'est un art difficile à trivialisier. Souvenons-nous aussi, au moment que l'on ferme l'Imprimerie nationale et que l'on chasse les artisans à coups de développement économique, que c'est un art majeur, où, comme le dit Pascale Hémerly, « une technique très simple offre d'immenses possibilités ».

Tout commence pour Pascale Hémerly, dont voici, malgré sa jeunesse, un catalogue raisonné fourmillant d'œuvres importantes, en haut de la tour Montparnasse. Elle y était montée en juin 1988, lorsqu'elle faisait sa classe préparatoire à l'entrée aux Beaux Arts, avec le professeur et les autres élèves. Que voyait-elle ? Toute la « beauté désordonnée » de Paris, révélation de la foison du réel et du travail possible de l'art. Elle sentait qu'elle passait, dans cet émerveillement, de l'apprentissage à l'intuition d'une approche personnelle, à une véritable activité d'artiste. Mais le plus extraordinaire, c'est qu'en rappelant le moment où elle voyait Paris à ses pieds, elle dit : « Je savais que j'allais grandir ». Rastignac, du haut du cimetière du Père-Lachaise, jette à Paris le défi célèbre : « À nous deux maintenant ! », que beaucoup d'artistes (et d'écrivains), qui n'ont pas les raisons particulières du héros de Balzac, semblent jeter au monde, en lançant sur le réel, comme Rastignac sur la ruche des beaux quartiers, un regard qui semble « par avance en pomper le miel ». Reconnaître, au contraire, que la réalité importe plus que soi, que c'est elle qui instruit et qu'en apprenant ses leçons on peut grandir comme artiste et comme être humain, est la marque d'une vraie et bonne *vocation*.

Chacune de ses gravures est par conséquent l'aboutissement d'une recherche. Si elle trouve qu'une vue est belle, elle ne tente pas de lui imposer les paramètres de sa vision, elle veut connaître les raisons de cette beauté, et il n'existe pour cela qu'un seul recours : « il est nécessaire d'en faire le dessin ». L'art et le réel collaborent (dans l'idéal), le dessin venant à être afin de rendre le réel mieux visible, le réel acceptant, en quelque sorte, de devenir dessin et de changer. D'où l'importance de l'enseignement de l'art, si souvent négligé en faveur de la libre expression. Pourquoi voulait-elle apprendre le dessin académique ? Parce que le dessin académique, loin de contraindre dans les mêmes gestes des aptitudes diverses, « permet de voir la réalité ».

Elle s'ouvre donc à tout ce qui l'entoure, dans la rue, à la campagne, au-delà de la fenêtre de son atelier ou de son appartement. On sent, à regarder ses œuvres, que l'art est là, à portée de la main, qu'il attend dans toutes les rencontres amicales de l'œil avec le quotidien. Mais si le réel a la priorité, les droits du regard et le rôle de l'art se déclarent aussitôt. La première question qui se pose est celle du point de vue – encore une fois, « pour voir », *voir* n'étant pas l'enregistrement passif du visible mais un acte du corps et de l'âme qui, en se plaçant dans le visible et en lui apportant d'autres sensations, des sentiments, des idées, le modifie, on espère pour le mieux. La deuxième intervention, c'est la composition, et on dirait que Pascale Hémerly préfère, en vue de cet acte purement humain par lequel l'artiste cultive à sa manière le jardin du réel, des vues qui sont, en elles-

mêmes, loin d'être composées : l'intérieur d'un restaurant, un bout de ville aperçu d'un café, une plongée urbaine avec une rue sinueuse, des cheminées partout, des fils télégraphiques dans tous les sens, des toits parfaitement indisciplinés. Même la rigueur déjà acquise de la colonnade du Louvre doit composer, en vue d'un très beau bois, avec les lignes naturellement libres des arbres. Toutes les lignes bougent, d'ailleurs, dans ces gravures. D'autres colonnes se courbent afin de répondre à d'autres courbes végétales et au mouvement du regard. Dans la vue d'une gare dont on n'aurait jamais soupçonné la beauté sans l'œil de la gravure, s'en vont à leur guise, en se tortillant, des rails sur lesquels aucun train ne pourrait s'aventurer. On surprend peut-être, dans cette voie ondulée, le signe de l'humour, de l'un des nombreux *moods* qui se font sentir dans l'ensemble de l'œuvre.

Avant tout, les lignes mobiles font bouger l'espace et vivre le visible. La scène penche d'un côté ou de l'autre, ses éléments tendent en même temps vers la droite et vers la gauche, rien n'est figé. Les lignes animent, par leur énergie, un monde qui n'est pas à contempler mais qui s'offre à notre participation. Le spectacle est souvent imprévu, nous ne l'aurions pas cru mûr pour l'art, mais il y a toujours un point d'entrée qui nous aide à comprendre par une sorte d'imagination cinématique. Il n'est pas étonnant que l'artiste parle d'inviter l'observateur à « circuler là-dedans », ni qu'elle conclue : « C'est réussi dès que l'on peut circuler ». Devant le réel, elle ne s'impose pas, mais elle ne s'en laisse pas imposer non plus : l'image qui accueille l'observateur est en même temps la voie par laquelle la réalité admet la présence humaine.

D'où l'intérêt, à nouveau, des moyens, d'abord par leur diversité. Dans les linogravures, par exemple, où se remarque, comme ailleurs dans son œuvre, l'influence de la « beauté nouvelle, différente » des expressionnistes allemands, elle est sensible surtout au trait, avançant sur une matière qui résiste peu, alors que dans la gravure sur bois, où l'*entrée en matière* est plus difficile à cause de la dureté et du grain, « on fait de la sculpture ». En traduisant en gravure un dessin qui traduit déjà le visible, on aurait pu s'attendre à un acte de volonté contre une substance qui fait obstacle. Si elle écrit, cependant, à propos d'un poème qu'elle se dispose, non pas à illustrer mais à refaire selon son art à elle : « mes gouges sont prêtes, et j'ai hâte de les aiguiser sur d'autres planches de bois », on entend bien moins la véhémence nue du vouloir que l'ardeur irrépressible d'une artiste qui prévoit la précision exaltante des gestes à faire.

Mais l'essentiel concernant les moyens, c'est qu'ils ne suffisent pas. Est-ce une pensée étrangère à la gravure, le point de vue de quelqu'un qui n'est pas du métier ? – ce qui peut fasciner et faire réfléchir, c'est le moment où le graveur, ayant achevé son travail, est obligé de le livrer à l'interprète, à celui qui va l'imprimer. L'abandon est riche d'avenir, dans le sens qu'il y aura une part d'inconnu dans chaque tirage, qui pourrait être différent, unique, mais dès que l'aléatoire intervient, de lui-même et non pas pour avoir été choisi, le graveur subit une inévitable dépendance. On est loin ici de la souveraineté triomphante du génie artistique. Le réel dépend du graveur (comme du peintre, de l'écrivain) afin d'être changé en lui-même, mais le graveur *dépend* à son tour, à la fin d'un processus de transfiguration où ce qui règne en dernière analyse, à côté de la sensibilité et de l'expertise des acteurs, c'est la bonne chance. Par son approche reconnaissante du réel, Pascale Hémerly est de ceux qui laissent entrevoir cet *on ne sait quoi* à l'œuvre dans l'œuvre.

Autre limitation, mais celle-ci volontaire : le noir et blanc. Non qu'elle néglige la couleur, dont elle vit pour la première fois les possibilités surprenantes sous le choc d'une tauromachie en lino perdu de Picasso, et qui soutient, dans ses propres lino et bois, certaines des images les plus attirantes de son œuvre, aux tons généralement inattendus et absolument justes. Il ne faut pas oublier non plus qu'elle est aussi peintre. Le noir et blanc domine chez elle, cependant, pour convaincre, s'il en était besoin, que cette limitation aussi ouvre le champ de l'illimité. Pascale Hémerly a le don du photographe, l'œil qui saisit, parmi les millions d'images captées au jour le jour, celle qui va compter ; elle appelle même la matière qu'elle travaille, qu'elle prépare en vue de l'œuvre, une « plaque sensible ». Et comme la photographie en noir et blanc, la gravure en noir et blanc est une fiction

qui illumine la réalité. Le monde visible ne se présente pas ainsi, la lumière ne réveille pas uniquement les blancs, les noirs et les gris, mais cette stylisation qui se tient à l'origine de l'œuvre et qui précède le style du graveur sert à voir autrement et avec une plus grande acuité. On circule, en effet, parmi ses lignes heureusement trompeuses, ses aires noires éclatantes, ses blancs qui sont la clarté du réel. Elle prétend que le noir, « c'est toutes les couleurs », et il faut sans doute être graveur ou photographe pour que cette contre-vérité néanmoins fondée soit d'emblée un fait pour l'imagination. Devant le blanc, on est au plus près du mystère de la lumière. *Mystère* n'est pas ici un mot de poète, car Pascale Hémerly est consciente de toucher, avec une gouge, un burin, à des choses profondes et cachées. Elle parle d'abord en artiste, en disant de la taille-douce : « on fait le noir, et c'est le blanc qui prendra de l'importance », ou bien : « le noir anime le blanc ». On voit en effet, sur ses planches, avec quelle force les noirs donnent aux blancs, par leurs masses et leurs contours, mouvement et âme. Elle dit aussi, cependant, qu'à partir d'un support considéré comme noir bien qu'il soit neutre, on fait « apparaître la lumière ». Son *que la lumière soit* passe par le creusage du contraire.

S'il y a mystère, il y a aussi drame. À propos du même poème pour lequel elle s'apprêtait à aiguiser ses gouges, elle dit que s'y « déchirent déjà les noirs et les blancs ». Le concours des contraires se laisse lire également comme un conflit, chacun enflammant l'autre en tirant de son côté. Mais tout n'est pas antithèse vivante, et les gris sont là, dans les cuivres, pour témoigner de la délicatesse, par exemple, des feuilles et pour offrir une sorte de médiation paisible. En inspectant cette gamme volontairement restreinte de « couleurs », on s'aperçoit que la photographie peut modifier la manière de comprendre la gravure. Avant l'intervention de la photographie en couleur, elle donne à voir la gravure achromatique comme, elle aussi, une tentative pour saisir la lumière et pour révéler tout l'enjeu des rapports ontologiques entre la blancheur et la noirceur. La gravure incite, réciproquement, à regarder d'un autre œil la photographie, qui ressemble souvent à la gravure, par la sensibilité du photographe à ce qui sera noir et par la façon dont l'impression rend, par exemple, la surface de l'eau. Sur une carte postale de la vieille série « Estel », une vue vers Notre-Dame prise sous le pont Saint-Michel – carte que Pascale Hémerly m'a envoyée pour parler de gravure – on dirait, là où la lumière touche pleinement l'eau, le papier blanc qui paraît, et sur les ombres d'une plus ou moins grande densité, les traits tracés par une pointe, fins, rapprochés et tellement visibles que ces ombres sur le fleuve n'ont pas l'air naturelles.

Quelles que soient les limitations que Pascale Hémerly s'est prescrites – elle n'est pas une artiste qui fait *aussi* de la gravure : elle a choisi d'être graveur – ce n'est guère à la limitation que l'on pense en regardant l'abondance et la variété de son œuvre. Grâce à son contact constant et chaleureux avec ce qui l'environne, on passe de Paris à Lisbonne, de Berlin à Madrid, de l'intérieur à l'extérieur, de la ville à la campagne. De la campagne en général elle dit, avec entrain : « la nature est encore plus fouillée », son désir étant, comme à la ville, de grandir par l'étude de cette exubérance (humainement parlant) confuse et d'y trouver les chemins qui mènent vers l'œuvre. Du Vexin en particulier, qui l'attire impérativement, elle dit : « on a envie de faire sortir le secret », comme pour confirmer que l'amour intense du réel n'est pas une simple soumission et n'élimine pas les demandes, bénéfiques, de l'art. Elle revient constamment à l'arbre, qui résume pour elle « une certaine verticalité » trouvée en ville, et quand on se souvient que la grande verticalité de l'arbre suggère depuis toujours une comparaison avec l'homme (dans les *Métamorphoses* d'Ovide, par exemple, ou dans un passage où La Fontaine cite Virgile, en écrivant du chêne que sa tête « au ciel était voisine » et que ses pieds « touchaient à l'Empire des morts »), on entrevoit, encore une fois, un arrière-pays de signification dans des gravures attentives surtout à l'être-là du visible. La verticalité de l'arbre, comme des monuments et des immeubles, est d'abord une perception esthétique, un regard sur la poussée qui anime et sur l'énergie qui centre le *fouillis* d'un paysage urbain ou rural, comme sur la ligne de force de la plaque et du papier. Mais on sent aussi une pensée existentielle – une morale selon le sens le plus large du mot – dans cette verticalité qui s'appuie et s'élance, autant dans les constructions en pierre et en métal que dans les formes végétales. Il existe aussi des portraits, en linogravure, dont les plus

intéressants sont sans doute les autoportraits, car dans un genre où l'artiste (comme le poète qui dit « je » en laissant parler la première image qu'il a de lui-même) est furieusement *tenté*, si même il est résolu à ne pas s'épargner, Pascale Hémerly ne cherche pas l'extérieur et la ressemblance mais plutôt « l'intérieur ». À cette fin, un beau portrait est moins efficace qu'un portrait « mal apprêté ». Le visage, la tête de l'artiste deviennent des rapports formels à résoudre, des géométries infinies à traduire sur une surface plane, dans une recherche de l'invisible.

Cet art aux moyens traditionnels, et qui dépend d'un vieux métier artisanal, est tout à fait moderne, il appartient à la « modernité » telle que Baudelaire la définit, par son approche à la fois du réel et de l'œuvre. C'est un art qui suit l'artiste, qui naît des rencontres journalières avec ce qui plaît dans le film déroulé du monde. D'autres artistes ont probablement éprouvé un peu ainsi cette origine continuellement renouvelée de l'art, dans le moment de leur propre modernité, mais notre façon à nous de vivre le temps et le lieu s'exprime clairement lorsque Pascale Hémerly dit de la gravure qu'on « peut en faire partout » et que le support matériel facilement transportable est « comme un carnet ». Et c'est en même temps un art d'intelligence et de pensée. Elle aime, dit-elle, le contre-jour, et beaucoup de gens qui ne sont pas artistes pourraient en dire autant. Mais elle ajoute qu'à contre-jour l'arbre est « noir » et que la lumière arrive par derrière « comme dans la gravure ». Voilà une belle preuve d'authenticité : elle voit la gravure en fonction de la réalité – comme répétant dans sa manière d'être un aspect important et aimé de la réalité – et elle voit la réalité comme une gravure en puissance, comme recevant au fond d'elle-même, ou mieux, comme évoquant le plus simplement du monde dans un des rapports qu'elle entretient avec l'œil, la possibilité de la gravure.

Puis, elle médite ce fait évident mais néanmoins singulier, que la gravure opère, pour ainsi dire, en dépit du bon sens. La gravure participe de la condition révélatrice des reflets, car dans l'acte même de graver, « la réalité paraît à l'envers de façon troublante ». Pourquoi l'artiste serait-elle troublée ? Parce qu'elle n'a pas l'impression de se plier, sans plus, aux exigences matérielles de son art. Travailler ainsi le visible, c'est s'imprégner de sa réelle étrangeté, entrer là où l'on n'entre pas d'habitude, et faire affleurer « la face cachée de la réalité » qui est « un peu sa vérité ». On pourrait ajouter que la gravure témoigne, de la manière la plus nette, du vrai travail de l'art, comme de la littérature, qui est moins la *mimésis* que l'*anaktisis*, moins l'imitation du réel (selon les sens nombreux que l'on a donnés à l'idée depuis Aristote) que sa recréation. Passer dans le miroir, façonner le reflet inversé du monde, c'est transformer de toute évidence le réel, en le recommençant selon des lois qu'il nous enseigne lui-même. Pascale Hémerly peut nous en rendre particulièrement conscients, avec son enthousiasme inlassable, avec son désir « sans cesse d'expérimenter », de « constamment se renouveler », de grandir elle-même en développant toujours l'image de la réalité qui la porte, dans des œuvres nombreuses dont voici le premier bilan : des images mémorables et qui marqueront l'avenir.

Michael Edwards
Professeur au Collège de France