

Tu es un spécialiste de la lithographie, un procédé d'impression à plat vieux de plus de 200 ans. En quoi t'intéresse-t-il ?

La lithographie a été le premier procédé d'impression qui a permis à l'artiste de reproduire son trait particulier. La gravure en relief ou en creux étaient des techniques mécaniques, il fallait creuser le bois ou graver dans le cuivre – et tout à coup, il était possible de saisir immédiatement le mouvement du crayon ou du pinceau sur un support d'impression. C'était une révolution. La saisie de la touche personnelle dans le procédé d'impression lithographique me fascine aujourd'hui encore.

Tu peux te retourner sur le riche passé de l'entreprise familiale J.E. Wolfensberger qui existe depuis plus d'un siècle et réunissait à l'origine sous un seul toit l'imprimerie lithographique, des ateliers et une galerie d'art.

Lorsque mon arrière-grand-père Johann Edwin Wolfensberger a fondé cette entreprise en 1902, il a tout misé sur la lithographie. Il était non seulement un très bon imprimeur – il avait été formé chez Orell Füssli, une imprimerie de tradition – mais aussi un entrepreneur habile et visionnaire. Il a rapidement identifié le potentiel de l'impression d'images. L'impression de textes avait 450 ans d'avance grâce à Johannes Gutenberg et atteignait déjà un très haut niveau. En revanche, jusqu'à la découverte de la lithographie, la reproduction d'images en couleurs accusait d'importants déficits. Mon arrière-grand-père a contribué de manière décisive au développement de l'impression d'images.

J.E. Wolfensberger a également engagé des artistes dans son entreprise ?

Oui, il était passionné par l'art et capable d'amitié pour les artistes. Et il a vite compris que pour de bonnes images, il fallait de bons artistes. D'une part, il a engagé des artistes tels qu'Otto Baumgartner comme collaborateurs permanents et ils se sont distingués dans la création d'affiches ou de lithographies publicitaires. D'autre part, il a mis des ateliers à disposition pour accueillir les nombreux artistes qui venaient spécialement à Zurich de Suisse et de l'étranger pour réaliser des lithographies. Mon arrière-grand-père s'est ainsi dès le début positionné sur l'interface entre l'art et l'art publicitaire. Il avait déjà son réseau !

Ton frère Benni Wolfensberger et toi, vous représentez la quatrième génération à la tête de l'entreprise. Elle est désormais scindée en deux entités indépendantes, l'imprimerie offset qu'il dirige à Birmensdorf et ton



imprimerie lithographique au centre de Zurich. Quelle formation as-tu suivie, qu'est-ce qui a été déterminant dans ton parcours ?

J'ai grandi avec mon frère et mes parents au troisième étage d'une maison de la Bederstrasse qui réunissait sous un même toit les espaces commerciaux et le logement. J'ai donc pratiquement passé mon enfance dans l'imprimerie et lorsqu'on me demande quelle a été ma formation, je peux dire que c'est ça qui a été ma principale formation. À l'école, j'étais un mauvais élève. Le pire pendant les leçons, le meilleur dans la cour de récréation. Cette période a été très éprouvante pour mes parents et moi. C'est pourquoi j'ai été si content quand l'école d'arts appliqués de Zurich m'a accepté en préparatoire en 1981. J'ai été très heureux là-bas parce que je pouvais y découvrir ce qui m'intéressait. C'était aussi une époque passionnante à l'école et le centre de jeunesse autonome de Zurich (AJZ) se trouvait à deux pas. On y revendiquait une culture politique différente et plus de libertés. Même si, de mon côté, je n'étais pas malheureux chez moi dans notre bon confort bourgeois. J'ai cependant été fortement choqué de constater que tout le monde dessinait très bien dans cette école. Le dessin était considéré à l'époque comme l'essence du savoir-faire. C'est pourquoi je me suis très vite plongé dans la théorie des couleurs, qui m'intéressait et m'a alors mis en confiance. Au terme de la préparatoire, j'ai décidé de ne pas me présenter aux examens pour les classes spécialisées. J'ai immédiatement entamé un apprentissage d'imprimeur.

Une décision conséquente.

À la différence de tous ces étudiants qui avaient choisi l'offensive, je suivais une stratégie défensive. Mais mon travail d'imprimeur offset de livres a rapidement renforcé ma confiance en moi. Il y a maintenant près de 40 ans que je suis aux machines et je ne regrette rien.

Où as-tu suivi ta formation ?

Je suis allé à l'imprimerie Schnellert AG, une assez petite entreprise de Zurich qui formait des imprimeurs offset et des imprimeurs de livres. L'impression de livres était encore très artisanale alors que l'offset passait lentement de l'analogique au numérique. Mais après l'apprentissage, je suis parti dans une grande imprimerie du centre de la Suède qui comptait 300 collaborateurs et travaillait par équipes. Un beau contraste avec mon expérience du travail en Suisse. Ma mère est suédoise, mon épouse également, c'est pourquoi j'ai un lien particulier avec ce pays. J'y suis resté deux ans et cela a été une très bonne période. Je n'ai pas seulement suivi les traces de mon père au niveau professionnel, mais aussi pour le choix de ma partenaire.

Pourquoi es-tu revenu en Suisse ?

Une offre très concrète de mon père m'a fait revenir à Zurich. Un emploi se libérait dans l'atelier de lithographie. Mon père est venu à Stockholm avec

le responsable d'impression et m'a proposé de m'occuper des épreuves. J'ai ainsi pu étudier à fond la pierre lithographique et entrer en contact direct avec les artistes. Je lui en suis encore reconnaissant aujourd'hui. C'était en 1988.

Une approche très respectueuse.

Oui, c'est son style. Il est très charmant. J'ai appris de lui qu'on pouvait également traiter de cette manière les collaborateurs, les clients et les fournisseurs. Je n'ai pas seulement été enthousiasmé par l'homme qu'il était, mais aussi par l'entrepreneur.

Quelle était la situation de la lithographie au début des années 1990 ?

J'ai eu la chance que le département de lithographie soit en pleine mutation. L'apogée de l'estampe originale traditionnelle, de l'art pour les petites bourses, était passée. Mais toutes les possibilités du médium n'avaient pas été exploitées et c'est précisément cela qui m'a donné une entière liberté pour changer les choses. Mon père m'a soutenu et m'a laissé le faire.

Qu'est-ce qui te distingue d'autres lithographes ?

Je n'ai pas développé mon propre langage. On ne reconnaît pas un Wolfensberger. Un travail de Shirana Shahbazi doit ressembler à un Shirana Shahbazi, un John Baldessari à un John Baldessari. Les artisans habiles se prennent souvent trop au sérieux et ne se mettent plus suffisamment au service de leur tâche. Mon signe distinctif est de ne pas en avoir ou qu'il ne soit pas apparent.

Quelles influences ont été importantes pour toi ?

Je me laisse volontiers influencer. Bernhard Luginbühl était par exemple comme un second père pour moi. Il disait toujours ce qu'il pensait et il m'a poussé à aller de l'avant parce qu'il voyait que la lithographie avait encore un grand potentiel. C'est pourquoi j'ai commencé à mettre sur pied chaque année un atelier pour les jeunes créateurs. Il s'agissait de leur faire découvrir la lithographie comme moyen d'expression. Des artistes qui n'avaient auparavant jamais réalisé de lithographies sont venus, tels que Dominik Stauch et Albert Schnider. Il a été vite clair qu'il me fallait leur donner carte blanche. J'ai compris peu à peu au cours de ces ateliers ce dont les artistes avaient besoin et qu'il ne s'agissait pas de concrétiser mes idées, mais celles des artistes.

Ce qui sort de ton atelier n'est pas la reproduction d'une œuvre existante, mais une œuvre en soi telle qu'elle advient sur la machine ?

Une estampe originale produite par le procédé lithographique, numérotée et signée, devrait être conçue spécifiquement pour ce procédé. J'attends des artistes qu'ils développent explicitement quelque chose qu'ils veulent créer ici dans l'atelier lithographique. Le résultat existera sous cette forme et uniquement sous cette forme.

Tu t'es spécialisé dans la collaboration avec des artistes qui viennent à toi pour des projets très particuliers et remettent souvent en question l'estampe traditionnelle. Comme en es-tu arrivé là ?

Au moment où j'ai ouvert les workshops pour les projets artistiques, l'impression offset connaissait une rigoureuse standardisation. Les impératifs économiques exigeaient plus d'efficacité et une production uniformisée. Mais je m'intéressais aux problèmes et de nombreux artistes venaient chez moi avec un problème particulier, que ce soit avec le papier, la couleur ou le processus de report. Les collaborations avec les artistes ont véritablement commencé là. J'ai aujourd'hui encore toujours autant de plaisir à résoudre de nouveaux problèmes.

De quoi a-t-on besoin pour permettre aux visions des artistes de se réaliser ? Comment trouve-t-on les solutions particulières ?

Je m'efforce de transformer mon propre voyeurisme en empathie. Ça part de là, mais ce n'est plus seulement de la curiosité, mais une manie, je suis une éponge et j'absorbe littéralement les problèmes. Cela vaut autant pour les problèmes techniques, chimiques que pour les questions liées à la couleur. Je suis fasciné par les artistes qui cherchent à imprimer une couleur qui n'existe pas encore. On ne peut pas débarquer chez moi et se débarrasser tout simplement de son problème. Je ne le résous pas tout seul, mais je peux très bien m'en imprégner. Les solutions possibles ne viennent que par le dialogue et le travail d'équipe.

Quelles compétences te sont indispensables ?  
En tout premier lieu, boire du café et écouter.

Peux-tu citer un projet qui a représenté un défi particulier ?  
La collaboration avec Michael Günzburger constitue un bon exemple. À cette époque, il commençait à s'intéresser à la reproduction des peaux de bêtes et plus particulièrement des poils. Avec le frottage, il employait un procédé d'impression qu'on peut utiliser sans machine et avait besoin de conseils pour rendre la structure des poils de manière aussi détaillée et fidèle que possible. Ça a été le départ d'une étroite collaboration qui est devenue une amitié. Son grand projet était d'imprimer l'empreinte d'un ours polaire dans sa taille originale. Nous avons vite réalisé que nous n'avions pas l'équipement nécessaire pour ce format, ni la pierre ni la machine.

Comment as-tu résolu le problème ?  
Nos pierres ont une taille maximale de 120 x 80 cm, un ours est pratiquement deux fois plus grand. Il nous fallait donc nous replier sur une plaque en aluminium, ce qui est possible en impression plate. Il fallait également une plus grande imprimante. Je n'aurais auparavant jamais eu l'idée de construire une imprimante planographique de grand format. Je l'utilise maintenant aussi pour des collaborations avec d'autres artistes. Le projet a pris du

temps, nous n'avons pas commencé immédiatement avec l'ours polaire. Il était en quelque sorte notre objectif à long terme et nous avons auparavant réalisé des projets indépendants autour de treize autres animaux, parfois vivants, et de la structure de leur fourrure. Nous sommes ainsi parvenus à résoudre différents problèmes très spécifiques, apprenant sans cesse. L'ensemble du projet a représenté six ans de développements continus.

L'ours polaire était vraiment vivant ?

Nous pensions travailler avec un ours blanc endormi à des fins scientifiques. Le projet était particulier parce que nous devions travailler à des températures arctiques et sous la pression du temps. Nous avons finalement pu le réaliser dans le Svalbard en Norvège avec un ours mort. Le facteur temps n'a plus été aussi important.

Comment s'est passé exactement l'ensemble du processus d'autographie ?

La graisse est un des éléments principaux de l'autographie et sa viscosité dépend fortement de la température. Pour que le contour se dessine précisément, l'encre utilisée dans l'autographie ne doit être ni trop dure ni trop molle. Nous ne pouvions pas employer l'encre grasse noire usuelle parce qu'elle aurait sérieusement hypothéqué les chances de survie de l'ours. Finalement, nous l'avons enduit d'une fine couche de graisse de suint naturelle transparente et, à six, nous l'avons déposé sur une feuille. L'empreinte des poils n'a donc été produite que par sa masse. Afin de la fixer sur la feuille, il a fallu la couvrir d'une fine couche de poudre d'or. Voilà ce que nous avons transposé sur la plaque d'aluminium.

Un autre projet réalisé à l'extérieur de l'atelier d'imprimerie l'a été en collaboration avec Cécile Wick. De quoi s'agissait-il ?

Cécile Wick avait l'idée d'apposer une multitude de petits motifs directement contre la paroi, sans cadre, sans reflets, sans intermédiaire. Nous avons mis au point spécialement pour l'exposition (*SUB ROSA*, Kunsthaus de Granges, 2018) une imprimante manuelle qui nous permettait d'imprimer directement contre le mur. Aidé par un collaborateur, je suis pratiquement devenu moi-même une imprimante. Les images étaient des œuvres temporaires et ont malheureusement disparu au terme de l'exposition. Mais il serait certainement possible de développer ce procédé d'impression verticale directe pour un projet permanent d'intervention artistique sur un bâtiment.

Tu collabores depuis longtemps de manière fructueuse avec Shirana Shahbazi. Comment cette collaboration a-t-elle commencé ?

Pour Shirana Shahbazi, nous avons d'abord imprimé une tapisserie avec des pigments d'argent destinée à une installation conçue spécifiquement pour le MoMA de New-York (*New Photography*,

2012). Elle servait d'arrière-plan ou de fond pour les travaux photographiques présentés là. La couleur argentée constituait une référence aux photographies analogiques. Cela a été un mandat typique et il a été le début d'une collaboration qui se poursuit aujourd'hui et a toujours une dimension spatiale. Plus tard, j'ai imprimé avec Shirana une exposition complète de travaux photographiques (Kunsthalle Bern, 2014), y compris pour les éditions du Verein für Originalgrafik (Association pour l'estampe originale). Nous partageons en outre un intérêt commun pour les concepts de couleurs. D'un autre côté, les curateurs américains m'ont impressionné par l'attention et le soin qu'ils ont accordé à la tapisserie. Ils l'ont non seulement achetée à double, mais ils ont également utilisé nos indications de fabrication précises sur les liants et les pigments pour en produire eux-mêmes une troisième. Le MoMA est vraiment le MoMA.

Y a-t-il eu des projets qui ont échoué ?

Ce qui ne répond pas à nos exigences de qualité n'est pas montré en public. Les lithographies que nous produisons ne sont pas toutes commercialisables. Il y a certains risques quand on tente régulièrement de faire quelque chose de nouveau. Mais interrompre un projet demande du courage et soulève nécessairement des questions désagréables sur la prise en charge des coûts. Il est bien plus facile de les répartir entre toutes les parties lorsque le produit final est bon. Jusqu'à maintenant, nous avons toujours trouvé une bonne solution, mais cette question a mis certaines amitiés à rude épreuve.

Ta véritable passion est la couleur. Tu es un virulent critique des couleurs Pantone. D'où vient cette véhémence, qu'est-ce qui la nourrit ?

Ma position sur les couleurs me vaut maintenant qu'on me qualifie d'«anti-Pantone». En principe, je ne suis jamais contre, mais plutôt pour quelque chose. Et il me faut dire clairement que je ne me dresse pas contre un producteur américain de couleurs, mais que je suis un partisan du bon usage des encres d'impression. La standardisation du secteur de l'impression a apporté de nombreux progrès, mais elle a aussi provoqué des régressions. Et c'est particulièrement manifeste pour les encres d'impression. Alors que les couleurs courantes CMYK ont atteint un niveau incroyablement haut, l'emploi adéquat de couleurs spéciales s'est littéralement effondré. Presque tout un secteur créatif s'appuie sur le système déficient de mélange des couleurs de Pantone.

Les couleurs Pantone sont devenues incroyablement populaires grâce à la branche graphique et à l'imprimerie. Quels sont exactement les défauts de ce système ?

Il n'emploie que des formules très simplifiées. C'est donc un compromis économique de très bas niveau. Cela peut parfois suffire, mais il a de sérieux défauts qui sont intolérables. Les nuanciers de Pantone ne distinguent par exemple que deux sortes de papiers, coated et uncoated.

C'est d'autant plus étonnant que les encres utilisées sont transparentes. Or, en raison de cette transparence, le support, en général du papier, devient une composante importante de la couleur. Mais on passe totalement là-dessus alors qu'il n'est pas difficile de comprendre que la température de la couleur du papier exerce une influence sur la teinte d'une encre transparente. Les azurants optiques, la brillance d'une laque ou le grain de papier ne sont pas non plus pris en considération. On ne peut tout de même pas tout simplifier comme ça. Un autre exemple de simplification dans le domaine des encres d'impression : les nuanciers Pantone n'utilisent que du noir pour foncer les couleurs et du blanc transparent pour les éclaircir. C'est un avantage pour certaines teintes parce que les couleurs ne réagissent pas trop fortement à des valeurs lumineuses différentes et ne sont donc pas trop sujettes à la métamérie. Mais on renonce ici à la fantastique richesse que représentent les couleurs rompues par leurs complémentaires ou par juxtaposition ou encore rehaussées avec du blanc opaque. Des livres tels que ceux que Dieter Roth a imprimés dans les années 1970 avec sa prédilection pour la couleur brune ne pourraient aujourd'hui plus être produits. De nombreuses imprimeries et de nombreux créateurs sont prêts à déléguer ce savoir-faire à un simple fournisseur. Ce n'est certainement pas la bonne voie.

Y a-t-il un nuancier idéal ?

Qui suis-je pour définir le nuancier idéal ? Je ne suis pas assez présomptueux pour travailler à un contremodèle. J'exige toutefois de mes artistes une approche active de la couleur. Je travaille de manière régulière avec un grand nombre de créateurs, ce qui nous permet de développer ensemble des palettes personnalisées. Il faut prendre son temps pour cela et il faut également parler de la couleur. Avec Zilla Leutenegger, nous avons développé une palette de couleurs nocturnes qui a fortement marqué notre collaboration. Nous ne suivons pas de recettes contraignantes, mais nous disposons maintenant de références importantes pour comprendre les ombres et les lumières de son univers coloré. La couleur gagne ainsi également en substance.

Qu'est-ce que la substance d'une couleur ?

Ce n'est pas seulement une question physique. Sinon les longueurs d'onde mesurées en nanomètres suffiraient pour définir l'espace de couleur. La perception des couleurs n'a toutefois pas lieu dans l'œil, mais dans le cortex cérébral. Les impulsions physiques premières ne deviennent un phénomène coloré pour l'individu que par la traduction et le regroupement des informations visuelles dans le cerveau. Par définition déjà, la sensation de la couleur est une affaire personnelle. Et c'est également ainsi qu'il faut l'appréhender. La substance d'une couleur se définit par son usage.



Quelles couleurs utilises-tu exactement ?

Je n'achète pas de pigments purs, mais en général des encres d'impression normales, comme tout le monde. Je connais peut-être davantage de fournisseurs et j'ai de bons contacts avec les laboratoires parce que j'ai aussi suivi une école technique où j'ai écrit un travail sur la question des encres d'impression spéciales. Tous les modules de formation continue que j'ai suivis au cours des 40 dernières années étaient liés à ma spécialité. Je ne commande donc que les couleurs de base. Ensuite, les couleurs sont rehaussées en fonction du projet, ce qui veut dire que je cherche à leur insuffler une forme de vie, à leur donner une direction, une intention, par exemple à rendre un rouge chaud encore plus chaud.

Parlons maintenant du séminaire avec Maximage à l'ECAL de Lausanne. Il faisait partie de leur grand projet de recherche sur la couleur intitulé Color Library. Comment s'est-il passé ?

Il se basait sur la théorie des couleurs de Johannes Itten, ce qui me convenait parfaitement. David Keshavjee et Julien Tavelli de Maximage ont proposé ce thème et fait confiance à leurs étudiants. Pendant une semaine, ils sont venus chaque jour ponctuellement autour de la machine à imprimer. Avides d'apprendre, nous avons mélangé, combiné et imprimé ensemble des quantités de nouvelles couleurs. Il en a résulté de très beaux moments colorés. Les surfaces de référence étaient plus grandes que celles des nuanciers traditionnels et nous avons combiné de deux à quatre couleurs. Nous n'avons pas confronté un jaune clair et un jaune foncé, mais plutôt un orange vif avec un noir saturé. Ici aussi nous rencontrons un problème courant : la plupart des nuanciers comparent des couleurs similaires. Les feuilles imprimées là-bas en format A2 ont été réunies pour un livre de même taille qui a été tiré à 500 exemplaires. Même s'il ressemble à un produit industriel, les différences sont importantes. Les 120 nouvelles combinaisons de couleurs qui s'y trouvent sont rapidement devenues un instrument de travail recherché par les créateurs.

Comment faut-il se représenter ta journée de travail ?

Combien de temps passes-tu avec un artiste ?

En règle générale, un projet dure une semaine. Il y a aussi de grands projets qui s'étendent sur plusieurs semaines ou des petits d'un jour ou deux. Mais normalement, nous avons le temps de développer quelque chose. Les repas en commun font partie du jeu et créent une atmosphère familière. L'artiste new-yorkais Wade Guyton, qui imprime lui-même sur de grandes machines Epson, avait réservé une semaine entière. Mais durant les trois premiers jours, il ne s'est rien passé et il était fascinant de voir combien de temps il prenait pour s'imprégner de l'atmosphère et observer notre travail. Le projet a ensuite été réalisé en deux jours seulement. La productivité n'est pas tout et il est important de prendre son temps. La lithographie est un médium lent. Au

début, cela représentait un désavantage économique, mais maintenant je considère que c'est un avantage. Je sais évidemment qu'il y a des imprimeurs d'art auxquels les artistes délèguent entièrement la réalisation. Mais dans mon cas, la présence de l'artiste est un facteur décisif pour la qualité du produit final.

Quels sont à tes yeux les défis que ta profession devra affronter à l'avenir ?

Je suis très curieux de voir ce que l'avenir réserve à ce médium. C'est difficile à prédire. Dans le cadre de l'art contemporain, une nouvelle vague de travail artisanal vient vers nous. Je suis ici très optimiste et je fais confiance aux artistes qui appréhendent le monde de manière plus sismographique que les autres, à ceux qui ne viennent pas avec des solutions toutes faites mais participent à la recherche de solutions. C'est aussi lié au projet du Fonds national suisse. Une institution telle que la Haute École d'art de Zurich (ZHdK) sent qu'il faut recommencer à penser avec les mains.

Le prix tombe à un moment où la recherche scientifique découvre également ton savoir-faire spécifique. Qu'est-ce qui se passe ici ? Comment expliques-tu cet intérêt ?

La vague de standardisation et de numérisation dure maintenant depuis un bon moment et le pendule repart lentement dans l'autre direction. Il s'agit d'une correction plus générale et nécessaire. Il est toutefois remarquable que la recherche fondamentale se manifeste. Je réalise en fait des projets de recherche mais je ne pourrais jamais me permettre financièrement de faire de la recherche fondamentale. Dans mes projets, la recherche est toujours appliquée et liée à un objectif. Le projet de recherche à la ZHdK est intitulé «Hands on» et veut documenter le savoir-faire d'un imprimeur et son dialogue avec les créateurs. C'est un projet qui part d'une situation ouverte. Un projet important. Mais pour le moment je ne peux pas en dire plus : je suis l'artisan que l'on observe.

Tu as reçu une première distinction en 2014, le prix du graphisme de la Fondation Peter Kneubühler de Zurich, qui a récompensé ton engagement et celui de l'imprimerie lithographique Wolfensberger SA en faveur de cette forme d'impression.

Le Grand Prix suisse de design qui t'est décerné maintenant t'a d'abord mis un peu mal à l'aise parce que tu ne souhaites pas te retrouver au centre de l'attention. Que signifie ce prix pour toi ?

J'ai un peu hésité, mais maintenant, je m'en réjouis vraiment. Il y a près de quarante ans que j'imprime presque sans interruption. Et cela fait tout simplement plaisir. On est tenté de chercher des justifications pour soi-même. Mais je trouve qu'on peut l'accepter comme ça. Je remercie tous les artistes qui m'ont donné des problèmes à résoudre. Sans leurs projets et leurs questions ouvertes, mon travail n'aurait jamais évolué dans cette direction. Le prix arrive au bon moment. Il me sera utile. Je sais déjà ce que je vais en faire.

De quoi te réjouis-tu ?

Je me réjouis du projet suivant. Le projet le plus important est toujours le prochain!