

Late May 1988. I'm a young student at the école Supérieure Estienne, in Paris, and I'm looking for a placement in an intaglio workshop. Not having any knowledge of workshops in Paris, I take the Yellow Pages and find the name and address of the Georges Leblanc workshop located in the 5th arrondissement, at 187 Rue Saint-Jacques. I go to this address, cross a paved outer courtyard, then a corridor that leads into a garden full of lilac, Virginia creeper, ivy and ancient boxwood. I enter a glass workshop (the shop) and find myself in front of Pierre Lallier. "Good morning," I say, introducing myself, "I'm looking for a placement for the month of June." Pierre Lallier replies, politely ushering me back towards the door: "I'm sorry, but we don't take placement students." I turn around, about to leave, when he says to me: "Show me your work anyway." I open my portfolio which contains five engravings of my own creation and my school alphabet exercises. Not much but enough to grasp a certain sensitivity and draughtsmanship. Pierre Lallier compliments me on my work and expresses some doubt about the printing quality of my engravings. I close my portfolio and he accompanies me to the door. The exit is to my left. He heads off to the right and asks me to follow him, saying: "You start on Monday."

Monday morning. I'm at the workshop. Pierre introduces me to Robin, also known as Coco, who arrives at 6.30 every morning, and to Serge, Philippe, Paul and Marie-Claire. I'm happy to be there. I've got four weeks ahead of me in which to discover this place and a profession directly linked to the things I'm most deeply interested in, in a workshop that will enable me to produce and express myself, and therefore to live.

**Creating is transmitting:
the importance of workshops
1988 – 2013:
the transmission of an historic engraving
and intaglio workshop**

This is something I already clearly surmise and feel very strongly. At the end of the third day I arrive at 7 am, just after Robin, and leave at 7.30 pm with Paul. I manage to do all the small tasks, burdensome jobs and packages in the morning – maintenance work, a daily ritual to crank the workshop into action. Lighting the fire to dry the blotters. I feel good in this room which is called the drying room. I prepare the blotters so that Pierre can come and get the proofs. I don't touch the proofs. But I'm there and watch Pierre carrying out this task simply. The drying room is a good place to meet people and to talk to Pierre. It's where I discover the prints made the day before by the other printers; where I watch and analyse them. This is the first verification point; there will be two more before they can be given to a client. I'm present at each of these stages. I try to find a place for myself without getting in anybody's way; I don't bother Pierre but I do speak to him a lot.

The rest of the morning is then spent preparing and printing. Each printer is slightly isolated at his work post. They listen to the radio, speaking to it, sometimes even shouting, reacting and insulting the presenter or journalist who's talking. It's actually quite lively. Serge, Robin and Philippe listen to light radio, Paul listens to more literary or cultural programmes. The printers are extremely fine craftsmen and really know their trade, but some of them have little interest in engravings and the world of art. Their curiosity is often limited to the technical competence required of them. Except for Paul, who talks about Rembrandt, Dürer... and Pierre. Pierre is a mine of information. He's obsessed with art and creating. He's interested in

**Créer c'est transmettre:
de l'importance des ateliers
1988-2013,
transmission d'un atelier historique de gravure
et d'impression taille-douce**

Fin mai 1988, je suis un jeune élève à l'école supérieure Estienne, à Paris. Je cherche un stage dans un atelier de gravure taille-douce. Je n'ai aucune connaissance des ateliers existants sur Paris, je prends les pages jaunes, je découvre le nom et l'adresse de l'atelier Georges Leblanc situé dans le 5^e arrondissement, au 187 de la rue Saint-Jacques. Je me rends à cette adresse, traverse une première cour pavée, un corridor et entre dans un jardin fait de lilas, de vignes vierges, de lierre et de buis centenaires. Je passe la porte d'un atelier vitré (le magasin) et me trouve face à Pierre Lallier. Bonjour, je me présente, je suis à la recherche d'un stage pour le mois de juin. Pierre Lallier me répond en m'éconduisant gentiment. Désolé mais nous ne prenons pas de stagiaires. Je fais demi-tour pour repartir, Pierre Lallier me dit, montrez-moi tout de même votre travail. J'ouvre mon carton à dessin, il y a cinq gravures de création, et mes exercices d'alphabets de l'école. Très peu de choses mais assez pour se rendre compte d'une sensibilité, d'un dessin. Pierre Lallier me fait un compliment sur mon travail, exprime un doute quant à la qualité d'impression des gravures. Je referme mon carton, il m'accompagne à la porte, la sortie est à ma gauche. Il part sur la droite, me demande de le suivre et me dit, tu commences lundi.

Lundi matin. Je suis à l'atelier. Pierre me présente Robin aussi appelé Coco, qui arrive vers 6 h30 chaque matin, mais également Serge, Philippe, Paul, Marie-Claire. Je suis heureux d'être là. J'ai devant moi quatre semaines pour découvrir ce lieu, un métier directement connecté avec mes centres d'intérêt profonds,

un atelier qui me permettra de produire, d'exprimer et donc d'exister. Quelque chose de très fort que je sens déjà, que je devine très clairement. Au bout du troisième jour j'arrive à 7 heures le matin juste après Robin, et repars à 19h30 avec Paul. Je me débrouille pour faire les petites tâches, faire les poids et les cartons le matin. Une manutention, un rituel de démarrage de l'atelier. Allumer le feu pour faire sécher les buvards. Je me sens bien dans cette pièce qui s'appelle le séchoir. Je prépare les buvards pour que Pierre puisse venir sortir les épreuves. Je ne touche pas aux épreuves. Mais je suis là et regarde Pierre accomplir simplement cette tâche. Le séchoir est un lieu de rencontre et de parole avec Pierre. C'est le lieu où je découvre les gravures qui ont été imprimées la veille par les autres imprimeurs, où je les regarde, les analyse. C'est le premier contrôle, il y en aura deux autres encore avant qu'elles puissent être données au client. Je suis à chacune de ces étapes, j'essaie de trouver une place sans déranger, je ne dérange pas Pierre mais parle beaucoup avec lui.

La matinée se passe ensuite en préparation puis en impression. Chaque imprimeur est un peu seul à son poste de travail. Ils écoutent la radio, ils parlent à leur radio, quelquefois ils crient, réagissent, voire invectivent le présentateur ou le journaliste qui parle. C'est assez animé en fait. Serge, Robin et Philippe écoutent des radios de divertissement, Paul écoute une radio plus littéraire ou culturelle. Les imprimeurs sont de très bons artisans, ils connaissent leur métier, mais certains ont peu d'intérêt pour la gravure, le monde de l'art. Leur curiosité ne va parfois pas

all sorts of things, and his panoramic vision covers vast spheres. There's a huge gulf between Pierre and the other printers. I realise that the extent of Pierre's knowledge enables his printwork to be more precise. It's difficult to explain. The other printers are extremely gifted, precise, quick and efficient, with spot-on tactile understanding. Pierre obviously has all that but he has something extra about his touch and in his wiping gestures. It's a deep understanding of the engraving medium in particular, and an equally deep understanding of what it means to create in general. A tension, an equilibrium. This understanding is a dimension that only he possesses to that extent in the workshop. It can be seen in his gestures when he's printing. I would call it conviction.

Four weeks. I talk to the printers and to Pierre. I try to progress, to beat speed records, to understand the significance of gestures, to be aware of the thickness of things. These four weeks go by quickly. A link is created, woven, that will never be undone.

I often come back to the workshop; Pierre welcomes me, always kindly.

Conscious of the need to have my own workshop in order to be autonomous, I create one with a friend in 1989. Pierre's workshop does not operate on a self-service basis where I can turn up to print whatever I need whenever I want. But Pierre is always available for advice.

1991. I'm a student at the école des Arts Décoratifs, just a stone's throw from the Leblanc workshop where I often am. I notice some worrying changes in the workshop: there's less work; when printers retire, they are not being replaced. I feel a nigging concern. The workshop is not in danger, on the contrary, but a cycle has begun – a rupture has emerged. Dealers are selling less, brokers are gradually ceasing to trade. The links of an economic chain are coming undone. It's the start of a downturn that will last for more than 20 years. A crisis. A generation of elder artists gradually disappears and is not replaced. There is

going to be a generation gap. It's the end of a relatively prosperous era, of what could be referred to as the 'Thirty Glorious Years'. This downturn in the field of printing and the printed image is economic but also structural and conceptual, seriously calling everything into question. The era is also going through a rejection of these age-old techniques. The profession will have to be redefined. What to do, with whom, why, for whom...? Redefine, move, look for, shift, reinvent, formulate, integrate a new generation, produce, share, convey, diffuse... an enormous construction site in the offing. In 1992, I set up my second workshop with my tools and my first press, in the basement of my grandmother's house on the outskirts of Paris.

1991–1994. I'm working on a large book. The complete text is engraved on large copper plates 60 × 80 cm. Copper is very expensive; I put all my money into buying these plates, but it's not enough – I'm summoned, with my mother, by my bank manager, and have my banking privileges suspended. Not exactly a glorious memory! I engrave the plates very carefully, but don't have the necessary knowledge or skill to print them properly. So I go to Pierre's workshop; he's going to print them for me. That's how I become a client of the workshop. It's the best decision I ever made. The plates, which had been well engraved, are magnificently printed and the result is breathtaking. The book is a success. That was vital; I couldn't afford to make a mistake. The first three copies are ready in December 1994. They are moderately successful in France, but New York is where they really do well when I present them there. I meet dealers, professors and collectors thanks to the Yellow Pages and improvised networking. This book, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, will be more than a book; it'll be an entrance to the United States. It will save me. The fact of presenting this book myself and having access to an American network enables me to be less affected by the sector's downfall in France, and therefore to survive and continue producing.

au-delà de la compétence technique qui leur est demandée. Sauf Paul qui parle de Rembrandt, Dürer... et Pierre. Pierre est un abîme de connaissance. Pierre est habité par l'art et la création. Ces centres d'intérêt sont multiples, sa vision panoramique couvre des territoires immenses. Il y a un gouffre entre Pierre et les autres imprimeurs. Je me rends compte que l'étendue de la connaissance de Pierre est aussi un moyen de gagner en précision lorsqu'il imprime. C'est difficile à expliquer. Les autres imprimeurs sont très doués, précis, rapides. Ils ont une compréhension tactile efficace, juste. Pierre a tout cela bien sûr mais en plus, dans le toucher, dans l'essuie il y a quelque chose de supplémentaire. C'est une compréhension profonde de la matière «gravure» en particulier, une compréhension profonde de ce que représente l'acte de créer en général. Une tension, un équilibre. Cette compréhension est une dimension que lui seul à l'atelier possède à ce degré. Cela se ressent dans ses gestes lorsqu'il imprime. J'appellerais cela de la conviction.

Quatre semaines. Je parle avec les imprimeurs, avec Pierre. J'essaie de progresser, de battre des records de vitesse, de comprendre le sens des gestes, de sentir dans l'épaisseur des choses. Ces quatre semaines passent vite. Un lien est créé, tissé, un lien qui ne se défera jamais.

Je reviens souvent à l'atelier, Pierre m'accueille, toujours bienveillant.

Ayant conscience de la nécessité d'avoir un atelier à moi, je crée avec un ami un premier atelier de gravure en 1989 pour pouvoir être autonome. L'atelier de Pierre n'est pas ouvert comme un libre-service, je ne peux y imprimer au gré de mes besoins ou de mes envies. Mais Pierre est toujours disponible pour des conseils.

1991. Je suis étudiant à l'école des arts décoratifs, située à quelques centaines de mètres de l'atelier Leblanc où je suis souvent. Je suis témoin de changements inquiétants. Il y a moins de travail.

Les imprimeurs qui partent à la retraite ne sont pas remplacés. Une inquiétude naît. L'atelier n'est pas en danger du tout, au contraire, mais un cycle est commencé. Une rupture amorcée. Les marchands vendent moins, les courtiers arrêtent peu à peu leur démarchage. Les maillons d'une chaîne économique se défont. C'est le début d'une chute qui va durer plus de vingt ans. Une crise. Une génération de vieux artistes disparaît peu à peu. Elle n'est pas remplacée. Il va y avoir un trou générationnel. C'est la fin d'une époque que l'on peut appeler «les trente glorieuses», une époque de prospérité relative. Cette chute du secteur de la gravure, de l'image imprimée est économique, mais aussi structurelle et conceptuelle, c'est une profonde remise en question. L'époque est également dans un rejet de ces techniques ancestrales. Le métier va devoir être redéfini. Faire quoi, avec qui, comment, pour qui? Redéfinir, déplacer, rechercher, décaler, réinventer, formuler, intégrer une nouvelle génération, produire, partager, communiquer, diffuser. Un vaste chantier en perspective. Je crée en 1992 mon deuxième atelier avec mes outils et ma première presse. Dans le sous-sol du pavillon de ma grand-mère en banlieue parisienne.

1991-1994. Je travaille sur un livre important. Le texte en entier est gravé sur de grandes plaques de cuivre de 60 cm sur 80 cm. Le cuivre est très cher, je mets tout mon argent dans l'achat de ces plaques, cela ne suffit pas, je suis interdit bancaire, convocation chez le banquier avec ma mère, un très glorieux souvenir! Je grave les planches très précisément, mais je n'ai pas la connaissance et l'habileté requises pour les imprimer convenablement. Je vais à l'atelier de Pierre, c'est lui qui les imprimera. Je deviens ainsi un client de l'atelier. C'est le meilleur choix que j'ai jamais fait. Les plaques qui ont été bien gravées sont magnifiquement imprimées, le résultat est époustouflant, le livre une réussite. C'était obligatoire, je n'avais pas le droit à l'erreur. Les trois premiers exemplaires sont prêts en décembre 1994.

In 1995, Pierre Lallier is awarded the title of Maître d'Art (Master Craftsman), the equivalent of the title of "Living National Treasures" in Japan. This prestigious title aims to promote the training of pupils. Pierre chose me, naturally. I shall therefore be able to return to the workshop officially, for two years, and acquire a keen understanding of how to print engravings. This new apprenticeship is obviously synonymous with achieving autonomy. An engraved plate is like a music score: it has a structure and directions, but the interpretation is all important. Learning to play, to print, is crucial. I had already done a lot of printing in my workshop, but there was a vast difference between my cursory knowledge and in-depth professional knowledge. These two years, in daily contact with Pierre, go by quickly and provide me with the know-how upon which I still rely today.

1997. I'm accepted at the Villa Medici in Rome. It's an opportunity, a great honour and immensely prestigious. I have to get the printing studio up and running again. Two years entirely given over to creating without any financial worries. This luxury, coupled with numerous encounters, enables me to measure the gulf separating engraving, as a discipline, from contemporary creativity. Engraving is a discipline that is difficult to define, and frequently rejected for its old-fashioned connotations that lie beyond the reality and preoccupations of the art world. This status quo is really rather catastrophic for on the one hand, you have a particular sector that is on a permanent downturn and, on the other, one full of potential, namely contemporary art, that does not, or cannot, accept this practice as a valid way forward. I'm in the middle of a void, of a complete disaster, and that's an incredible opportunity for it forces me to review and pursue a complete revision that is already underway. I don't think one ever really carries out these thorough revisions unless one is forced to do so. Furthermore, I have the support of the US behind

me. For them, the art/crafts division is not an issue. A work either pleases or it doesn't, it either invokes discussion or does not. If it does, one question is asked: how much is it worth? If the price is acceptable, it is sold. It's simple, quick and efficient, and enables me to live, as well as becoming part of some very prestigious collections. From 1999 to 2006, when back in France, I shall find myself pursuing this line of thought, examining the nature of engraving. In 2006, the result of this reflection is expressed in and through the publication *Manifeste de l'acide brut* (Manifesto of Raw Acid).

The Roman adventure is over. My third workshop is in Paris, in the 19th arrondissement. I find myself returning more and more often to Pierre's workshop in the 5th; it's so much better laid out and equipped than mine. The 5th becomes part of my life again. The workshop there courageously faces the economic disaster that is ravaging the sector. Pierre keeps it going amazingly. But the question of the workshop's economic and financial equilibrium is insoluble. How to escape this shipwreck? In 2007, the Lacourière Frélaut workshop closes. Founded in 1929, it was Paris' other famous workshop. Horrendously expensive but necessary improvements to the property got the better of this historic place. The Leblanc workshop run by Pierre is therefore the only one of this size still in operation. Individual master printers work independently, but Paris' large, historic workshops have been decimated.

2008. After years of legal battles, an eviction notice sounds the end of the Georges Leblanc workshop. The historic venue is lost; the workshop, more than two centuries' old, must leave Rue Saint-Jacques in a few weeks. The last important workshop in Paris is being murdered. It's awful. Nothing can stop it. Pierre gives me most of the equipment and keeps the rest. For a long while now, Pierre had chosen me as the workshop's successor, but the conditions for a takeover quite simply hadn't come together.

Ils rencontrent un certain succès en France, mais surtout à New York où je les présente. Je rencontre les marchands, les universitaires, les collectionneurs à l'aide des pages jaunes et par un *networking* improvisé. Ce livre, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, sera plus qu'un livre, il sera une porte d'entrée sur les états-Unis. Cela va me sauver. Présenter personnellement ce livre, avoir accès à un réseau américain me permet de moins subir l'effondrement du secteur en France, de survivre, de continuer à produire.

En 1995, Pierre Lallier est nommé Maître d'art, l'équivalent du titre de trésor vivant pour les Japonais. Ce titre prestigieux a comme objectif la formation d'un élève. Pierre me choisit naturellement. Je vais donc pouvoir retourner officiellement à l'atelier, l'intégrer durant deux années et apprendre de manière fine à imprimer des gravures. Ce nouvel apprentissage est bien sûr synonyme de conquête d'autonomie. Une plaque gravée est comme une partition de musique. Elle comporte une structure, des indications mais l'interprétation est primordiale. Apprendre à jouer, à imprimer est crucial. J'avais déjà beaucoup imprimé dans mon atelier, mais il y avait une énorme différence entre ma connaissance sommaire et la connaissance profonde d'un métier. Ces deux années, quotidiennement au contact de Pierre, passent vite et m'apportent le savoir sur lequel je m'appuie encore aujourd'hui.

1997. Je suis accepté à la Villa Médicis à Rome. C'est une chance, un grand honneur, un grand prestige. Je dois remettre en service l'atelier de gravure. Deux années dédiées à la création sans aucun souci financier. Ce confort est doublé d'innombrables rencontres qui me permettent de mesurer l'espace gigantesque qui sépare la pratique de la gravure du monde de la création contemporaine. La gravure est une pratique difficilement définissable, souvent rejetée car connotée vieillotte, en dehors des réalités et des préoccupations du monde de l'art.

C'est partiellement juste. L'état des lieux est donc assez catastrophique car, d'un côté, un secteur spécifique n'en finit pas de s'effondrer et, de l'autre, un secteur de possibles, celui de l'art contemporain, ne veut, ne peut pas accepter cette pratique comme une démarche valable. Je suis au milieu d'un vide, d'un désastre total et c'est une chance formidable car cela m'oblige à faire le point et à poursuivre un profond travail de redéfinition déjà commencé. Je crois que l'on ne fait jamais vraiment ces profondes remises en question sans y être obligé. Par ailleurs, j'ai les États-Unis qui me soutiennent. Pour eux, la césure art/artisanat n'est pas un problème. Une œuvre plaît ou ne plaît pas, elle ouvre un débat ou non. Si oui, une question se pose: combien vaut-elle? Si le prix est accepté, elle est achetée. C'est simple et rapide, efficace, cela me permet de vivre mais aussi d'intégrer des collections très prestigieuses. De retour en France, de 1999 à 2006, je vais poursuivre cette introspection, ce questionnement relatif à la gravure. En 2006, le bilan de cette réflexion s'exprime dans et par la publication du «Manifeste de l'acide brut».

L'aventure romaine est terminée. Mon troisième atelier est à Paris dans le 19^e arrondissement. Au fil des années qui passent, je retourne de plus en plus souvent dans le 5^e auprès de Pierre. Son atelier est infiniment mieux structuré et mieux équipé que le mien. Je réintègre doucement le 5^e. L'atelier fait courageusement face au désastre économique qui ravage le secteur. Pierre le maintient brillamment. La question de l'équilibre économique et financier de l'atelier est insoluble, comment échapper à ce naufrage? En 2007, l'atelier Lacourière Frélaut ferme. Fondé en 1929, il s'agit de l'autre atelier historique à Paris. Des travaux immobiliers trop coûteux ont raison de ce lieu historique. L'atelier Leblanc que dirige Pierre est alors le seul de cette importance à être encore en activité. Des maîtres imprimeurs isolés travaillent, mais les grands ateliers historiques parisiens sont décimés.

Pierre gave me the equipment and I was happy if somewhat destitute, penniless, in possession of a priceless and unique historic heritage. A treasure that I had to preserve and reinstate. The workshop had been founded in 1793. In 1880, it moved for the first time, and then again in 2008, for only the second time. The loss of the historic premises is a shock and a profound trauma. Pierre is extremely affected by it. The uncertainty regarding an eventual reopening is real. The Lacourière workshop which had wanted to reopen had never managed to do so. The cost of reopening and operating way outstrip potential income. The sector is devastated. The authorities neither can nor wish to help. There's no viable economic plan for the moment.

I try to remain in Paris, but without support, I cannot do so. I quit my workshop in Paris in 2009. The price of property is such that nowhere other than the provinces is affordable. I find premises for sale in Orchamps in the Jura, between Dole and Besançon where I teach at the Institut Supérieur des Beaux-Arts. I find the money and buy it. I'll be able to set up my workshop again properly. Between 2009 and 2013, therefore, my studio would be transferred to the Jura, bit by bit. It's a difficult period, but my conviction concerning this project enables the works to move forward. It's a battle, a conquest, won centimetre by centimetre, by dint of hard work, often in extreme conditions. These efforts are the sign of unwavering belief in this project. Various signs gradually indicate its success. The first is the unerring support of American universities and some European collections. They have believed in the project from the outset; they want it and follow it. Yale, Columbia, UCLA, Stanford, NYU, Miami University, Smith College, Hammerst College, Wellesley College, the Library of Congress and others. It's not a question of one-off support but of the forthright expression of these institutions in favour of the workshop. This constant momentum over the years shatters the solitude

that sometimes gets one down, and enables some degree of financial stability, albeit fragile, without which the workshop would never have been re-established. Another sign is the involvement of a younger generation of engravers and designers. Their average age is 25 or 26. The fact that a new generation is coming to the workshop is crucial and I believe in it very strongly. Quite simply, without this generation, the workshop is meaningless. That doesn't mean that things are easy, or perfect. But it exists, the young come to the workshop and are happy there, bringing real projects, energy and a healthy optimism, and their continual presence is a victory in itself.

The workshop is moving forward, establishing a solid base. It is due to be officially inaugurated this October, with an exhibition of engravings by Pierre Lallier and myself. The master and pupil side by side to mark the reopening of this historic place. Closing a place is easy; reopening it is always more complicated. This relaunch is long awaited and will be an extremely positive sign of its vitality. In the end, the past five years have enabled the aims and management of the workshop to be thought through for a new generation. The transfer from Paris to Orchamps has enabled the space and way of working to be reorganised without changing the basics. The tools have been saved, the heritage is intact. Prospects have been opened up again. While the economic aspect is not yet secure, it is less worrying than five years ago. New visibility will enable new liaisons and new networks. These networks already exist and will develop. The structural gulf that existed between the 'arts and crafts' and 'art' in France is fading; the recent permeability between these sectors is opening them up and making them more dynamic again. These highly encouraging signs are all present and lead us to believe that this period of depression from 1991 to 2013 is more or less over. It's scarcely the first time the workshop has had to face

2008. Après des années de batailles juridiques, un avis d'éviction sonne la fin de l'atelier Georges Leblanc. Le lieu historique est perdu, l'atelier vieux de plus de deux siècles doit quitter la rue Saint-Jacques en quelques semaines. Le dernier atelier historique de Paris explose. Terrible nouvelle. Rien ne peut empêcher cela. Pierre me donne une grande partie du matériel et conserve le reste. Pierre m'avait depuis longtemps choisi pour que je reprenne l'atelier, mais les conditions d'une reprise n'avaient pu être réunies. Pierre me transmet le matériel et je me trouve heureux et un brin démuni, sans argent, avec un ensemble patrimonial et historique unique au monde et inestimable. Un trésor que je dois préserver et réinstaller. L'atelier a été créé en 1793. En 1880, il déménage une première fois. En 2008, c'est seulement la deuxième fois qu'il déménage. La perte des locaux historiques est un choc et un traumatisme profond. Pierre est très affecté. L'incertitude vis-à-vis d'une possible réouverture est réelle. L'atelier Lacourière qui voulait rouvrir ne l'a jamais fait. Les moyens nécessaires à une réouverture et à un fonctionnement dépassent de loin les possibles recettes escomptées. Le secteur est ravagé. Les pouvoirs publics ne peuvent ou ne veulent pas aider. Aucun schéma économique viable n'est envisageable pour l'instant.

J'essaie de me maintenir sur Paris, mais l'absence de soutiens ne me permet pas de rester. L'atelier quitte définitivement Paris en 2009. Le prix de l'immobilier est tel qu'aucune implantation n'est possible ailleurs qu'en province. Je trouve un local en vente à Orchamps dans le Jura, entre Dole et Besançon où je suis enseignant à l'Institut supérieur des beaux-arts. Je trouve un financement, l'achète. L'atelier va pouvoir se réinstaller de manière définitive. De 2009 à 2013, l'atelier va se réimplanter dans le Jura, peu à peu. L'époque est difficile, mais la conviction liée à ce projet est telle que les travaux avancent. C'est un combat. Une conquête, centimètre par centimètre. À la force

du poignet, parfois dans des conditions extrêmes. Ces efforts sont la marque d'une croyance inébranlable dans ce projet. Plusieurs signes au fur et à mesure indiquent le succès de l'opération. Le premier est un soutien sans faille des universités américaines et de quelques collections européennes. Ils croient depuis toujours en ce projet, le veulent, le suivent. Yale, Columbia, UCLA, Stanford, NYU, Miami University, le Smith College, le Hammerst College, le Wellesley College, la Bibliothèque du Congrès et d'autres. Il ne s'agit pas d'un soutien isolé mais d'un véritable manifeste de ces institutions en faveur de l'atelier. Cet élan constant au fil des années brise une solitude quelquefois pesante et permet un équilibre financier fragile mais réel sans lequel l'atelier n'aurait pu se réimplanter. Un autre signe est l'intégration d'une jeune génération de graveurs et de créateurs. La moyenne d'âge est de vingt-cinq/vingt-six ans. Le fait qu'une nouvelle génération vienne à l'atelier est une chose fondamentale à laquelle je crois très fort. Très clairement, sans cette génération l'atelier n'a pas de sens. Cela ne veut pas dire que ce soit facile, que les choses soient parfaites. Mais cela existe, les jeunes viennent, sont heureux à l'atelier, avec de vrais projets, une énergie, un optimisme salutaire, et leur présence continue est une victoire en soi.

L'atelier progresse donc, se redéfinit solidement. Il est prévu une ouverture officielle au mois d'octobre de cette année, avec une exposition des gravures de Pierre Lallier et des miennes. Le maître et l'élève côte à côte pour marquer factuellement la réouverture de ce lieu historique. Fermer un lieu est facile, le rouvrir est toujours plus compliqué. Ce moment de réouverture est attendu et sera un signe extrêmement positif de vitalité. Les cinq années qui viennent de s'écouler ont finalement permis de redéfinir les objectifs, le fonctionnement de l'atelier pour une nouvelle génération. La translation de Paris à Orchamps a permis de réorganiser un espace et une pratique sans pour autant toucher

difficulties in its 220 years of history, and it's always survived. This place filled with memories and treasures is going to reopen, both literally and figuratively, to confer savoir-faire and creations.

What is at stake when one decides to fight and prolong a history of this sort? Is it important? The answer is obvious: yes. But why? Without a workshop, savoir-faire and tools there is no work. The question of a workshop is therefore central

to everything. Can one imagine living without work, creativity and art? No. Losing a workshop is a genetic, cultural and existential disaster. Reviving a workshop is no mere anecdote. The challenge way outstrips mere personal adventure. This venture of transmission between Pierre Lallier and myself has taken 25 years and is an exemplary story. In six months' time, this success will be visible and stamped with immense relief and pride.

aux fondamentaux. Les outils sont sauvés, le patrimoine intact. Les perspectives rouvertes. Si l'aspect économique n'est pas encore sécurisé, il est moins inquiétant qu'il y a cinq ans. Une nouvelle visibilité va permettre de nouvelles liaisons, de nouveaux réseaux. Ces réseaux existent déjà et vont se développer. La césure structurelle qui existait entre métier d'art et art s'estompe en France, la récente perméabilité de ces secteurs les rouvre et les redynamise. Tous ces signes très encourageants sont au rendez vous et laissent à penser que cette phase de dépression 1991-2013 est sur le point de s'achever. Ce n'est pas la première fois que depuis sa création l'atelier affronte une phase difficile, il s'en est toujours sorti depuis deux cent vingt années. Ce lieu empli de souvenirs et de trésors va se rouvrir au sens propre comme au sens figuré. Dispenser savoir-faire et créations.

Quel est l'enjeu de se battre et de vouloir pérenniser une telle histoire? Est-ce si important? La réponse est évidente: oui. Pourquoi? Sans atelier, sans savoir-faire, sans outils, il n'y a pas d'œuvre. La question de l'atelier est centrale. Peut-on imaginer vivre sans

œuvre, sans création, sans art? Non. Peut-on vivre sans musique? Non. Perdre un atelier est un désastre génétique, culturel, existentiel. Rétablir un atelier n'est pas de l'ordre de l'anecdote. L'enjeu dépasse de loin le cadre d'une aventure personnelle. L'aventure de cette transmission entre Pierre Lallier et moi-même a pris vingt-cinq années, c'est une histoire exemplaire. Dans six mois, cette réussite sera visible, elle sera empreinte d'un grand soulagement et d'une immense fierté.

Didier Mutel. Mû par sa passion pour le dessin et la gravure, Didier Mutel s'est inscrit, dès sa formation, dans un parcours de création et de transmission. Admis à quinze ans à l'école Estienne, il a ensuite intégré l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris avant de poursuivre son cursus à l'Atelier national de création typographique, alors abrité par l'Imprimerie nationale. Pensionnaire à la Villa Médicis, à Rome, de 1997 à 1999, il a été l'élève du Maître d'art Pierre Lallier, au sein de l'atelier historique fondé par Georges Leblanc en 1793, rue Saint-Jacques à Paris, dont il prépare la réouverture officielle à l'automne 2013, dans le Jura. Grand prix des métiers d'art de Paris, lauréat du Walter Tiemann Prize de Leipzig, Didier Mutel enseigne depuis 2003 à l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon.