

LA GRAVURE ORIGINALE
EN FRANCE
DE MANET A NOS JOURS

PAR

CLAUDE ROGER-MARX



ÉDITIONS HYPÉRION
PARIS

L'IMPRESSION DE CE VOLUME, ÉDITÉ PAR
ANDRÉ GLOECKNER, A ÉTÉ ACHEVÉE
EN SEPTEMBRE MCMXXXIX POUR LES
ÉDITIONS HYPÉRION, PARIS. OFFSET EN
COULEURS PAR LES ÉTABLISSEMENTS
MALVAUX, BRUXELLES ; IMPRESSION PAR
LES IMPRIMERIES GEORGES LANG, PARIS ;
HÉLIOGRAVURES PAR LES ÉTABLISSE-
MENTS FRANÇOIS, LIMOGES ; IMPRESSION
DU TEXTE PAR G. DESGRANDCHAMPS,
PARIS ; RELIURE PAR JOSEPH TAUPIN,
PARIS

1A/3

LA GRAVURE ORIGINALE
EN FRANCE
DE MANET A NOS JOURS

PAR

CLAUDE ROGER-MARX

ÉDITIONS HYPÉRION
PARIS

II. — LA RENAISSANCE DE LA LITHOGRAPHIE VERS 1862

UNE INITIATIVE DE CADART LES DERNIÈRES LITHOGRAPHIES DE DAUMIER

Non content de mettre sur pied la *Société des Aquafortistes*, Cadart faisait envoyer trois pierres à Bracquemond, trois à Manet, trois à Ribot, trois à Legros, trois à Fantin. « Le tout, dit Hédiard, devait constituer un cahier. Manet fit *le Ballon*, Ribot *la Lecture*, Legros *les Carriers de Montrouge*, Bracquemond *les Cavaliers*. Fantin, qui prenait pour la première fois le crayon lithographique, se montra le plus acharné : il couvrit les trois pierres. Quand elles revinrent chez Lemercier, ce fut un cri : c'était détestable, insensé, sauvage, on ne saurait mettre cela sous presse ».

L'accueil que reçurent dans les imprimeries *les Brodeuses* de Fantin ne différa sans doute pas de celui qu'on réserva aux essais de ses camarades. On les tira seulement à de rares exemplaires. Cadart dut renoncer à sa publication et le renouveau de la lithographie, de ce fait, fut retardé de plus de dix ans.

Il y avait longtemps d'ailleurs que ce procédé, comme épuisé par une trop rapide efflorescence, ne fournissait plus aux artistes et aux éditeurs qu'un moyen économique de reproduction. Delacroix avait abandonné à Moulleron, à Le Roux, le soin d'interpréter ses œuvres sur pierre. Bertaut cesse de publier les *Artistes contemporains* qu'illustraient des lithos de Doré, de Nanteuil, de François, de Baron. Les imprimeurs ne tirent guère que des titres de romances. « Il n'y a plus, écrit Burty, qu'à enterrer le dernier porte-crayon sous la dernière pierre et à graver dessus le mot du patriote vaincu : *Finis lithographiae*. »

De même le vicomte Delaborde écrira dans son rapport sur l'Exposition de 1878 : « La lithographie, telle qu'elle est comprise et pratiquée aujourd'hui, a perdu cette spontanéité qui en faisait le charme principal. Elle devient un simple procédé de reproduction ; elle a presque supprimé sa raison d'être. » Le mépris des amateurs pour la lithographie originale dépasse encore leur indifférence à l'égard de l'eau-forte. Et pourtant, chaque semaine, dans le *Charivari*, Daumier continue à publier des chefs-d'œuvre.

On a souvent écrit que Daumier, écœuré de « *tirer sa charrette* », bridé par la censure, las de puiser un aliment dans l'actualité bourgeoise et dans le grotesque quotidien, s'était négligé, que son œuvre gravé, tombant dans les redites, n'avait fait que pâlir sous le Second Empire. C'est qu'avant la publication des derniers tomes du catalogue illustré de Loys Delteil, cet œuvre était très mal connu. Depuis les *Souvenirs d'Artistes*, le *Charivari* renonçait à publier ses lithographies « sur blanc », comme on avait fait pour les *Gens de Justice*, les *Bons Bourgeois*, les *Robert-Macaire*, *l'Histoire Ancienne*, *Tout ce qu'on voudra*, les *Baigneuses*, les *Bas-Bleus* et tant de suites admirables sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici car elle sont universellement

connues et vulgarisées par la reproduction. En revanche les fanatiques mêmes de Daumier sont rares qui compulsèrent les volumineux tomes du *Charivari* à son déclin. Mauvaise qualité des encres, des papiers, du tirage, substitution du gillotage à la pierre, tout tend à fausser ces superbes orchestrations de blanc et noir qui ne conserveront leur éclat que dans de rarissimes « avant-lettre ».

Trahi par son public et par ses éditeurs, Daumier pourtant ne se trahit pas lui-même. Sans doute il a des moments de fatigue, notamment vers 1865, quand il revient (dans le *Journal Amusant* ou le *Journal pour rire*) au système des têtes énormes surmontant des corps minuscules. Ceci dit, son dessin, loin de s'amollir, prend une ampleur grandissante. Grâce à l'oubli dans lequel on le tient, il a plus de loisirs pour peindre (et nombre de lithographies, exécutées presque en même temps que ses toiles, sont plus colorées que jamais). Le génie épique du dessinateur se réveille. Dans l'impossibilité où il est de commenter la politique intérieure, Daumier consacre une suite considérable de planches aux conflits européens. De plus en plus nombreuses vont se substituer aux individus ces grandes figures symboliques que l'imagination du lithographe faisait marcher déjà devant nous au temps du *Dernier conseil des ex-ministres* ou du *Parricide*. Personne, au XIX^e siècle, n'aura pratiqué l'allégorie avec plus d'aisance. Tout en s'abattant brutalement sur l'antiquité, nul n'aura mieux senti (je cite Baudelaire) les grandeurs anciennes. La tunique qui drapait les acteurs burlesques des *Physionomies tragi-classiques* enveloppera désormais les pathétiques et tendres effigies de la *France* et de la *Paix*. Nous verrons se débattre, à demi-nues sous leurs voiles, de puissantes statues modelées d'un seul jet. L'antiquité n'a pas fourni seulement le costume, elle a prêté ses dieux : le *Temps* portant sa faux accompagne la *Mort*, et *Mars* s'agite. L'*Europe* se maintient à grand'peine sur un boulet fumant. L'*Avenir* porte un caleçon de lutteur, ses yeux sont couverts d'un bandeau : à terre la faux et le sablier. *Caisse d'épargne* : chaque nation prépare un tas de boulets. Les *Statues de l'avenir* ? Polycarpe, Bombardard, Eustache Fusillard, Barnabé Mitrail-lard. Le *Progrès*, cheval aux yeux bandés, tourne en rond. *Pas trop écourtée* ? dit la Liberté à la Constitution qui essaie une robe. L'année 1869, comme Sisyphe son rocher, roule un Budget énorme. La guerre éclate. La *Mort*, appuyée sur Bismarck, désigne une plaine jonchée de cadavres. L'*Empire c'est la Paix* ? rien que ruines fumantes. *Square Napoléon* ? rien que dalles funèbres. Paysage en 1870 : un canon au milieu des ruines. L'Empire tombe : les *Châtiments* ont écrasé l'aigle.

Et pour la troisième fois, Daumier saisit le fouet de la satire politique. La suspension du *Charivari* l'empêche de prendre parti dans la lutte entre Versaillais et Communistes. Il peint la France pareille à l'arbre au tronc foudroyé ; *heureusement* (dit la légende qui pourrait bien, cette fois, être de Daumier), *les racines tiennent bon*. La *Paix* (Idylle), c'est la mort en petit chapeau de pastorelle qui, juchée sur un rocher, joue de la trompette. *Enfin relevée* : la France, appuyée sur l'Emprunt, se redresse à la stupéfaction du monde entier. Et l'on peut mettre en parallèle avec les plus belles planches publiées sous Louis-Philippe cette lithographie, l'une des dernières, intitulée *Les Témoins*, où l'on voit un peuple de squelettes — celui-ci décapité, celui-là tirant un enfant, cet autre désignant le Conseil de guerre — tous criant vengeance et marchant vers la salle du procès Bazaine.

Que Daumier soit ou non l'inventeur des légendes, il les illustre avec une fougue qui ne le cède en rien, répétons-le, à celle d'autrefois. La prédiction de Michelet se trouve confirmée : *Vous seul avez des reins. C'est par vous que le peuple pourra parler au peuple*.

Ferions-nous abstraction des légendes et des sujets même, ces lithographies, malgré la trahison des tirages, sont d'une richesse incomparable. La générosité des moyens plastiques va de pair avec la générosité du cœur. La vision philosophique de l'artiste s'est encore élargie ; son imagination se hausse sur un plan supérieur.

ses plans caractéristiques; nulle recherche extérieure, point d'attendrissement facile dans la définition d'un sourire ou d'un regard; et pourtant, naturels et surnaturels à la fois, ils atteignent à cette ressemblance profonde que, seuls peut-être parmi ses contemporains, et par des moyens tout différents, un Degas, un Lautrec, un Carrière ont exprimée. Le seul examen de ces portraits fera sans doute réfléchir ceux qui tenaient Odilon Redon pour un littérateur manqué, alors qu'il n'a cessé, avec cette claire intelligence qui rayonne dans ses écrits, de « *demander à la nature une levure et un ferment* », de « *donner l'illusion de la vie aux créatures les plus irréelles* » et de « *mettre la logique du visible au service de l'invisible.* »

III. — ISOLEMENT

DES PEINTRES-GRAVEURS DE 1875 A 1899

FÉLICIEN ROPS, TISSOT, DESBOUTINS

Après avoir analysé jusqu'à la fin du siècle dernier la production de certains maîtres, revenons en arrière pour étudier, à côté de grandes individualités dont l'œuvre gravé demeurera quasi-confidentiel, un ensemble d'artistes qui souvent ont été bien plus goûtés du grand public.

Nous avons dit comment l'effort de Cadart s'était prolongé soit par *l'Illustration Nouvelle*, soit par *l'Eau-forte Moderne*, au delà de 1880. *La Gazette des Beaux-Arts* et *l'Art* (fondé en 1875) allaient fournir des débouchés à nombre de graveurs, tandis que *l'Artiste*, riche d'un passé admirable, s'apprêtait, dernière étincelle, à publier le *Victor Hugo* de Rodin. Pourtant seule la gravure d'interprétation continuait à retenir l'attention des amateurs et des marchands. En 1878, sur les catalogues de Cadart on relevait les prix suivants : Manet, les *Gitanos* avant lettre, 6 fr. ; collection de dix eaux-fortes de Jongkind avant lettre, 60 fr. ; le cahier de six eaux-fortes de Delacroix, 30 fr. On demandait 15 fr. d'un avant-lettre de Méryon ou de Seymour Haden. Cet état de choses dura presque jusqu'à la fin du siècle, en tous cas jusqu'à la fondation de la *Société des peintres-graveurs français*, en 1889. Feuilletez les livrets des sociétés chargées de défendre les intérêts professionnels, la place réservée à la gravure originale est des plus restreintes ; ni la société des *Lithographes français*, ni celle des *Aquafortistes français*, ni celle des *Graveurs au burin* ne témoignent d'une grande intuition critique, non plus que les expositions internationales du *Blanc et Noir*. Rien de plus incomplet que la *Rétrospective de la Gravure* (1892) où nous ne trouvons ni Géricault, ni Delacroix, ni Manet. Seule l'exposition de la *Lithographie* (1890) organisée par Jean Gigoux et Français, et celle du *Centenaire de la Lithographie* (1895) apparaissent comme des manifestations exemplaires reliant le présent au passé.

L'eau-forte de reproduction, à cette époque, tend d'ailleurs à supplanter le burin. Les Gaucherel, les Jacquemart, les Chauvel, les Waltner, les Focillon apportent un grand soin et beaucoup de scrupules à traduire l'œuvre d'autrui. Lalauze, Champollion, Le Rat multiplient dans le livre les petites compositions et les vignettes. Le public est fasciné par Meissonnier et l'eau-forte connaîtra vite les minuties et les froideurs qui ont tué le burin. Une gravure signolée, grisâtre, dépourvue aussi bien d'imagination que d'intelligence plastique, triomphe au détriment de l'autre. Sur ce fond morne se détache l'œuvre de Félicien Rops.

Pendant près de trente ans, il éclipsera tous ses confrères. Le moindre ouvrage orné d'un de ses frontispices fera prime. Il ralliera aussi bien les suffrages des lettrés que ceux du grand public. Dans les premières lithographies, publiées par le *Chari-*

IV. — L'ESTAMPE ORIGINALE DE 1889 A 1914

FONDATION DE LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES-GRAVEURS EN 1889

Depuis l'échec de la Société des Aquafortistes auprès du grand public, d'admirables artistes, pendant vingt ans, ont travaillé dans l'ombre, ne gravant que pour eux seuls. Vers 1888, une vaste coalition s'ourdit pour centraliser toutes les forces; elle a pour chefs Bracquemond, qui a conservé tout son enthousiasme et sa force de conviction, et l'ingénieux, le charmant Henri Guérard, deux techniciens d'une habileté consommée, qui savent que la technique n'est rien sans le don.

On ne dira jamais assez le rôle qu'a joué cette société idéale. Sa devise semble être *fidélité et désintéressement*. Elle n'a cessé de témoigner par ses expositions annuelles comme par ses rétrospectives qu'entre le passé et le présent il n'y a jamais rupture et que la mort n'est qu'un mot puisque les mêmes forces semblent renaître sous des noms différents.

Les *Peintres-Graveurs français* peuvent s'enorgueillir d'avoir compris et adopté, *sans exception*, tous les grands artistes qui se sont affirmés ou révélés *depuis cinquante ans*. Voyez la liste de ses présidents : Bracquemond, Rodin, Eugène Carrière, Forain, Besnard, Lepère, Jacques Beltrand. Parcourez ses catalogues : sitôt qu'un vrai jeune grandit, on l'invite à se joindre au groupe. Générosité et clairvoyance exceptionnelles ! La plupart des salons artistiques brillent de tous leurs feux à leur départ; malgré l'opposition des tempéraments, ils composent une seule personne. Un jour vient où les divergences s'accroissent; le groupe semble avoir épuisé son capital; il souffre sans se l'avouer de vieillir et, pour défendre ses privilèges, prend une attitude agressive.

Les *Peintres-Graveurs* vont jouer immédiatement un rôle capital, redonner confiance aux amateurs et surtout aux artistes, se substituer aux énergies déficientes des autres sociétés ou à la médiocrité des sections de gravure dans les salons. De tous côtés, d'ailleurs, la flamme est ranimée. Critiques, éditeurs, imprimeurs, marchands, uniront leurs efforts sans toujours trouver malheureusement dans le grand public les appuis nécessaires. Bientôt, sur l'initiative de Lepère et de Tony Beltrand, *l'Image* luttera pour le renouveau de la gravure sur bois. *L'Estampe Originale*, créée par Roger Marx avec la collaboration de Marty, publiera dans ses livraisons des chefs-d'œuvre signés Rodin, Renoir, Gauguin, Lautrec ou Redon, invitera Bonnard, Vuillard et Roussel. Les albums des *Peintres-Graveurs* de Vollard s'inspireront des mêmes préférences, ainsi que *l'Epreuve*, *Pan* et *Germinal*. Une atmosphère sera créée, et si favorable, que non seulement des maîtres qui avaient abandonné leurs presses, comme Pissarro ou comme Degas, se remettront à graver, mais que le bois, l'eau-forte et la lithographie ne cesseront de faire de nouvelles recrues soit parmi les aînés, comme Renoir et comme Cézanne, soit parmi les artistes des générations qui suivent l'Impressionnisme : Gauguin, Carrière, Lautrec, Maillol, Bonnard et Vuillard. Le livre, envahi depuis un demi-siècle par la médiocrité des illustrateurs professionnels, trouvera son salut dans la collaboration des peintres

et l'on verra bientôt paraître *les Histoires Naturelles*, *Daphnis et Chloé*, *Parallèlement*, *le Jardin des Supplices*, *A rebours*. Vingt ans seront d'ailleurs nécessaires pour que ces ouvrages soient compris.

Il y a quelque chose d'héroïque dans ces grands combats livrés de toutes parts en faveur de l'estampe sous ses formes les plus diverses : estampe en noir ou en couleur, affiche ou livre. Un vent de jeunesse souffle, et cette jeunesse, qu'on croit révolutionnaire, renoue avec les plus belles traditions si longtemps compromises par l'application stérile, l'ennui, le travail mécanique et toutes les routines. Enumérer ceux qui répondirent à l'appel de Guérard et de Bracquemond serait impossible. Les dimensions de cet ouvrage permettent seulement d'insister sur les grandes forces. Mais à aucun moment on ne vit pareille floraison, espoirs plus vifs, initiations plus nombreuses. Malheureusement ce bel enthousiasme et ces illusions n'éclaireront guère plus de douze années et l'indifférence générale, une fois de plus, aura raison de l'originalité. A part quelques exceptions, la gravure, depuis le début du vingtième siècle jusqu'à la fin de la guerre de 1914, ne bénéficiera plus que de la force acquise.

QUELQUES VIRTUOSES DU CUIVRE : LEPÈRE, LEGRAND, HELLEU UNE ÉCOLE DE PAYSAGISTES

Plus encore que la gravure sur cuivre qui, nous l'avons vu, n'a cessé de s'enrichir des efforts demeurés confidentiels d'un Degas, d'un Pissarro, d'une Mary Cassatt, c'est surtout le bois et la pierre qui connaîtront, vers 1890, une véritable renaissance. Néanmoins l'eau-forte et la pointe-sèche vont tenter nombre d'artistes. Plusieurs leur consacreront même une grande part de leur activité, comme Auguste Lepère, Louis Legrand, Helleu. Sans cesser de graver le bois (et nous verrons tout ce qu'il a dépensé d'activité, d'ingéniosité et d'espièglerie dans ce domaine) Lepère, vers 1889, découvre dans l'eau-forte « un moyen souple qui se prête, écrit-il, à l'invention et triomphe surtout dans le croquis et la recherche du clair-obscur ». Conseillé tour à tour par Bracquemond, Paul Renouard, Delâtre.... et par Rembrandt, Lepère est tout aux surprises de la taille, de la morsure et du tirage. Après tant d'années méticuleuses où, la loupe en main, il a traduit sur bois l'œuvre d'autrui, il sent qu'il est enfin son maître, qu'il peut modifier aussi bien le dessin lui-même que la composition lumineuse. Tributaire encore de Daniel Vierge, d'Edmond Morin et de son passé d'illustrateur, il est avant tout séduit par le pittoresque, qu'il va chercher dans les anciens quartiers ou dans les quartiers neufs, sur les berges de la Seine, sur les bateaux-mouches ou les omnibus, partout où l'homme apporte l'anecdote. Très vite il connaît une sorte de maîtrise aussi bien dans les planches consacrées à Paris (*le Marché aux Pommes*, *la Bièvre et Saint-Séverin*, etc.) que dans l'évocation des provinces françaises (Amiens, Beauvais, Reims, Provins). Mais alors que le xylographe, allant du complexe au simple, recherche de plus en plus les contours affirmés, les partis synthétiques, l'aquafor-tiste, au contraire, ne cesse de varier et d'enrichir son métier. Avec cette ingéniosité d'artisan, qui fait son charme, il dose la force des incisions et celle des morsures; il veut, par des procédés d'impression, renforcer l'effet de la planche. Mais, si sincères que soient sa main et son émotion (et peut-être parce que tout jeune il a dû, soit reproduire, soit illustrer l'œuvre d'autrui), même dans ses compositions originales il fait un peu figure d'interprète. Brillant, spirituel, comme Bracquemond il a du mal à créer sur le cuivre des chefs-d'œuvre comparables à ceux qu'il réalisa, dans le sens corporatif du mot, alors qu'il striait le bois dur. A son service il a toujours

V. — LA GRAVURE SUR BOIS DE 1860 A 1914

LES MÉFAITS DE G. DORÉ

UN RÉNOVATEUR : AUGUSTE LEPÈRE ET L'IMAGE

HENRI RIVIÈRE

Dès 1852 les Goncourt, regrettant les charmantes vignettes romantiques, déplorent que cette grande technique du bois, par besoin de rivaliser avec les effets de l'eau-forte, coure à sa perte. Un article de Raymond Boyer, dans *l'Image*, résume l'évolution accomplie : « Par quelle insensible transition la formule du trait s'effaçait-elle devant la formule des teintes ? Toujours est-il que le fac-similé de Porret, suivant mot à mot l'écriture linéaire, fait pour l'ornementation du livre, déchoit et succombe sous l'interprétation plus ambitieuse qui se risque à lutter de ruse avec le lavis et l'estompe. Le graveur s'enorgueillit et la gravure s'altère. Le bois candide rivalise avec tous les raffinements et toutes les morsures. Progrès et décadence. Un nom d'illustrateur domine la conquête nouvelle : Gustave Doré. »

Jadis, les Rouget, les Lavieille, les Lavoignat, obéissaient fidèlement aux indications qu'un Daumier, qu'un Gavarni, qu'un Raffet avaient tracées sur le bloc même, à la plume; maintenant les interprètes de Doré — Pisan, Pannemaker, Gusman, Perrichon — techniciens d'une virtuosité consommée, broderont, comme des acteurs de la Comédie Italienne, sur un canevas donné. Le bois prend des proportions inusitées, échappe au texte, réclame l'in-folio. Plus il s'exprime sur une surface vaste, plus il poursuit des effets de théâtre. « Ce ne sont pas, écrit Burty en 1864 (à propos du *Don Quichotte*), les graveurs contemporains que nous accusons, mais surtout le système de certains dessinateurs. Nous savons ce qu'il y a de talent, d'audace, d'habileté, dans l'école des graveurs d'aujourd'hui mais on les force d'appliquer mal ce talent. » Et Burty oppose à Doré le charmant Edmond Morin dont la brillante fantaisie, secondée par un interprète excellent, Joliet, se prodigue dans *le Monde Illustré*, évite les contrastes et les surcharges et tire du blanc les effets les plus piquants.

Les événements ne feront que confirmer le désaccord entre les peintres — qui s'abstiendront de plus en plus de livrer leurs dessins aux graveurs — et les praticiens, soucieux de rivaliser avec la taille-douce et la photographie. « Ce qui manque aujourd'hui à l'Ecole Française, poursuit Burty en 1869, ce sont moins les mains habiles que les mains hardies. » Et de même, en 1878, le vicomte de Laborde opposera les gravures d'Holbein, de Geoffroy Tory ou de Bernard à ces interprètes trop savants qui, sous prétexte de perfectionnement, s'aventurent dans des essais aussi contraires à l'esprit même du procédé qu'à son objet et à ses ressources exactes.

Bientôt, par une aberration dont Bracquemond a dénoncé tout le tragique, on partira d'une base photographique : « La teinte, fille bâtarde de la photographie, fait disparaître dans son travail mécanique le nerf, l'accent, la nature même du bois. Au lieu que le graveur, par la précision et la netteté du trait, accuse, nuance

les valeurs et mette en harmonie le texte et l'image, le divorce apparaît de plus en plus complet non seulement entre le dessin original et l'interprétation, mais entre l'ornementation et le texte. »

Daniel Vierge, dont le dessin nerveux unit le sens du drame au sens de la lumière, est presque seul, avec Morin, à réagir contre la déplorable influence de Doré. Il prévoit le travail du graveur, redonne un sens au mot « actualité » ; il ouvre la voie à un animateur exceptionnel, Auguste Lepère, qui, après avoir traduit l'œuvre d'autrui allait — événement exceptionnel depuis plusieurs siècles — douer la xylographie d'un artisan qui fut également un artiste, d'un praticien qui fut en même temps son propre interprète. Penché sur l'établi dès l'âge de quinze ans, Lepère, aux côtés de Langeval, de Martin, de Tony Beltrand, de Florian, de Pailard, collabore chaque jour au *Monde Illustré*. Son premier bois original date de 1876 ; mais c'est surtout à partir de 1886 qu'il prouvera son émancipation complète (la *Rue de la Montagne Sainte Geneviève*, la *Seine au Pont d'Austerlitz*, etc...). Bientôt il renoncera aux commandes d'actualité, véritables travaux forcés, pour ne plus exprimer que ce qu'il aura vu et senti.

La tâche des équipes du *Monde Illustré* ou des magazines anglais et américains se bornait jusque-là à traduire fébrilement soit des dessins secondaires (exceptons ceux de Constantin Guys pour *The Illustrated London News*), soit des photographies reportées directement sur un bois préparé à cet usage. Quand le bois était grand, il était découpé en huit ou douze fragments que les graveurs se partageaient et qui étaient réajustés par la suite. On interprétait des tableaux dont on ne connaissait pas l'original ; on faisait un « fac-similé de fac-similé » sans se préoccuper ni de la forme ni du modelé, ni des sacrifices nécessaires, tout passant sous le même réseau de tailles.

L'admiration que Félix Bracquemond voua, dès 1881, à Lepère ne fut pas sans précipiter l'évolution de ce dernier. Plus tard, dans un opuscule (*Trois Livres*) qui, malgré sa brièveté, contient la plus grande somme de vérités qu'on ait peut-être jamais dites sur la gravure et sur l'art d'illustrer, Bracquemond définira les éléments essentiels qui constituent la beauté du bois :

« *Qu'une estampe, écrira-t-il, porte le signe de sa nature et la marque non dissimulée du métier qui a servi à la mettre au jour, c'est-à-dire que la lithographie soit bien une lithographie, qu'un bois soit bien un bois... La mesure de la valeur d'un dessin, d'une lithographie, d'un bois est la quantité de modelé qu'ils contiennent... Je demande donc au bois qu'il soit franchement coupé par de belles tailles blanches, laissant leur réserve bien noire... L'encombrement de la totalité des blancs du papier est un des symptômes de l'état maladif de l'art moderne. A l'encontre de l'opinion de certains amateurs et de la plupart des artistes, je prétends que ce n'est pas le noir, « le beau noir », qui constitue l'élément fondamental de l'estampe, c'est le blanc du papier. C'est lui, en effet, qui, dans une estampe, à l'imitation de la lumière qu'il représente, est l'élément sensible et agissant.* »

Lepère a dit un jour : « *Toute mon originalité de graveur est peut-être de ne l'être que le moins possible, d'éviter la virtuosité, de suivre naïvement les indications que je me fais en dessinant mes planches.* » C'est sans aucun doute sous l'influence de Bracquemond qu'il a poursuivi son évolution : « Lepère en avançant se dirige du compliqué au simple, il supprimera bientôt de la composition lumineuse d'un dessin, toute valeur secondaire ou transitoire pour ne retenir que les éléments essentiels. » La conclusion sera d'abandonner le *bois debout*, uni et résistant comme un cuivre, pour le *bois de fil* qu'un enfant pourrait aisément entailler avec un canif. La différence capitale, c'est moins d'ailleurs la substitution d'une matière moins dure (car même sur bois debout on peut s'en tenir à des indications extrêmement simples, tout l'art du bois antérieur à Berwick l'a prouvé), que l'esprit dans lequel on taillera désormais le bois, qu'il soit scié ou non dans le sens des fibres.

Les influences des Byzantins, des Polynésiens, des Gothiques, se mêlent dans les petits bois de Derain qui décorent *l'Enchanteur pourrissant* (1909) ou *Les Œuvres de Frère Mathorel*. Par larges entailles parallèles, La Fresnaye cherche des équivalences à ses toiles pathétiques (*le Cuirassier, le Caisson d'artillerie* ou *le Village*). Jou, précurseur de Daragnès, fonde avec Bernouard (1909) *la Belle Edition*, qui sera le berceau de beaucoup de jeunes graveurs et, dès 1911, travaille aux compositions lyriques et pittoresques qui orneront *les Opinions de Jérôme Coignard*.

Par l'illustration des *Philippe* (1907) et des *Travaux et des Jours* le sentiment rustique de P.-E. Colin s'impose aux bibliophiles. Florian, d'après Giraldon, grave les *Eglogues* de Virgile (1907).

Il y a tant d'ardeur dans ce mouvement de résurrection du bois, du vrai bois, du bois de fil, heureux de retrouver sa place — qui est la première — au cœur du livre, que la guerre retardera seulement son essor et que, de toutes les techniques, sitôt signé l'armistice, ce sera la première à renaître.

VI. - L'ESTAMPE ORIGINALE DE 1914 A NOS JOURS

UNE RENAISSANCE DU BOIS

La gravure originale, en 1914, était, il faut l'avouer, dans une situation peu brillante; rien qui rappelât l'effort magnifique qui, de Manet et de Degas à Carrière, à Gauguin, à Lautrec, s'était poursuivi jusqu'aux débuts du vingtième siècle. Tour à tour peintres, éditeurs, abdiquent, las d'être si mal encouragés. Le puissant effort lithographique dont furent témoins les ateliers de Lemer cier et ceux de Clot reste sans lendemain. Seuls Besnard, Forain, Naudin enrichissent vraiment le cuivre. La pointe-sèche, autrefois nerveuse, d'Helleu est tombée dans le maniérisme et la mollesse; l'eau-forte en couleurs envahit tout. La *Société des Peintres-Graveurs* espace ses expositions, et bien que les droits de la belle technique y soient défendus grâce à la fidélité des Beltrand, des Béjot, des Leheutre ou des P.-L. Moreau, l'absence des grands peintres et des sculpteurs, qui ont toujours assuré sa gloire, se fait cruellement sentir. Les plus beaux livres illustrés publiés à leurs risques par Vollard et Floury, sont soldés; la plupart des sociétés de bibliophiles demeurent indifférentes à toute initiative. D'autre part les peintres nouveaux, bouleversés par les théories, préoccupés par des recherches de couleur, semblent se soucier très peu des arts graphiques : les beaux dessins, à cette époque, sont aussi rares que les estampes.

Un seul procédé semble jouir encore de quelque faveur auprès de ces jeunes : le bois. Nous avons vu l'attrait qu'il avait exercé sur Laboureur, sur Dufy, sur Derain, sur Vlaminck. Dès 1917-1918 un renouvellement va se poursuivre, surtout dans le livre. *Le Bestiaire* sera bientôt cité en exemple; on chargera Dufy d'illustrer *les Elégies Martiales*, *les Poèmes légendaires de France et de Brabant*; à Vlaminck on confiera *Voyages* ou *Communications*. Emile Bernard reviendra au procédé qu'il fut un des premiers à remettre en honneur (*Les Fleurs du Mal*, *Ronsard*, *François Villon*). Le panthéisme de Gabriel Belot éclate dans *l'Ile Saint Louis* (1917). Le romantisme de Jou, maître en typographie, dotera plus de vingt ouvrages de ces bois révoltés, grimaçants et funèbres où s'affirme la passion tendue et baroque du catalan. De tous côtés des illustrateurs nouveaux grandissent à côté des aînés : Hermann Paul, Vettiner, Perrichon, Ouvré, Paul Véra, Méheut, Deslinières, Louis Bouquet, Carlègle, Siméon, La Fresnaye, Dethomas, Jean Marchand, Pascin, Othon Friesz, Le Meilleur, Morin-Jean, Quillivic, R. Grillon, Cochet, Le Breton, Boulaire, P. Noury, Thiollière, Max. Vox, Gallien, Sauvage, André Lhote, Baudier, etc., dont l'archaïsme ou le romantisme excellent à favoriser l'union de la matière-texte et de la matière-image et qui composent en marge des ouvrages les plus divers d'ingénieuses variations. Le sens de l'ornementation, natif chez les Flamands, les Polonais, les Russes, permet à Masereel, à Lébedeff, à Tytgat, à Balgley, à Sonia Lewitska de participer au mouvement. Le bois sévit jusqu'en 1925, et même avec un tel dévergondage qu'il faudra bientôt qu'on émonde. Il n'est point de jeune fille qui

de vue », de sorte que, lassés par ces formules, les peintres et le public lui-même abandonnent soudain le bois comme une mode obsédante.

Seul, cependant, au pied de ses oliviers de Banyuls, qui rappellent ceux de Virgile, à l'ombre des tombeaux ou des fontaines près desquels dansent encore la nymphe et le sylvain, Aristide Maillol termine pour le Comte Kessler *les Eglogues*. Ce livre admirable, commencé en 1912 et qui ne parut qu'en 1925, peut être mis en parallèle avec le *Daphnis et Chloé* de Bonnard. Les bois de Maillol, comme les lithographies de Bonnard, s'inscrivent sur la page à la manière des bas-reliefs. Maillol, par la seule force du trait, exprime ce que Bonnard traduit à l'aide de modulations. Les thèmes mêmes, les jeux des bergères nues, des pâtres et des chèvres dans un paysage lumineux et composé, cette odeur d'adolescence qui monte de chaque page, cet art de caresser un corps comme un fruit ferme ou comme une amphore, enfin l'aisance avec laquelle le peintre, comme le sculpteur a retrouvé l'émotion antique sans faux archaïsme, tout accuse la fraternité de ces deux grands livres. Maillol devait d'ailleurs illustrer lui aussi et dans le même sentiment *Daphnis* (1938) et *l'Art d'Aimer*, où de grands bois alternent avec des lithographies. C'est ainsi que ce beau vieillard est presque le seul maître d'aujourd'hui pour qui le bois soit vraiment un procédé jeune.

VII. — LA FONDATION DES PEINTRES-GRAVEURS INDÉPENDANTS

RÉVEIL DE LA LITHOGRAPHIE
CHARLES GUÉRIN, DUFY, PASCIN

C'est également à la faveur du livre que la lithographie, cette belle au bois dormant, se réveille au lendemain de la guerre et fait ses premières apparitions. Félicitons les éditeurs qui, malgré les exclusives de Bracquemond, ont compris que d'autres procédés pouvaient contribuer à la belle présentation et à l'intelligence d'un texte. La bibliophilie a du bon puisque beaucoup d'artistes n'auraient jamais songé à graver s'ils n'avaient été conduits à connaître une telle technique qui, de loin, leur semblait pleine d'embûches et qu'ils pratiquent aujourd'hui, délivrés du souci d'illustrer, librement, pour leur seul plaisir.

C'est ici qu'il convient de souligner le rôle capital joué par la jeune société des *Peintres-Graveurs Indépendants*, fondée en 1923, sur l'initiative de Raoul Dufy et de Laboureur, sans aucune intention de rivaliser avec les *Peintres-Graveurs*, mais avec le désir de rassembler toutes les forces nouvelles et de créer un mouvement qui, par son ampleur, rappela à certains égards les poussées de 1862 et de 1890. Désormais, chaque année, les *Peintres-Graveurs Indépendants* fêteront un grand maître du passé; d'autre part des recrues nouvelles enrichiront la troupe du départ, composée d'éléments que n'ont pas encore adoptés les *Peintres-Graveurs* : La Fresnaye, Laboureur, Galanis, Daragnès, Othon Friesz, Matisse, Bonnard, Roussel, Braque, Picasso, Segonzac, Dufy, Boussingault, Vlaminck, Frelaut, Dufresne, Pascin, Luc-Albert Moreau, Marie Laurencin, Vergésarrat, Léopold Lévy, Kayser, Coubine, Chagall, Lespinasse, Jacques Villon, puis Hermine David, Goerg, Lurçat, Waroquier, Gromaire, Dubreuil, etc...

Les premières expositions des *Peintres-Graveurs Indépendants* nous font assister à cette renaissance de la lithographie à laquelle prélude la publication des *Fêtes Galantes* (Ch. Guérin), de *Paludes* (La Fresnaye), du *Tableau de l'Amour vénal* (L.-A. Moreau), des *Tableaux des Courses et de la Vènerie* (Boussingault), du *Diabole au Corps* (Vlaminck), de la *Promenade avec Gabrielle* (Laboureur), du *Poète assassiné* (Raoul Dufy), du *Serpent* (Jean Marchand), tous ouvrages publiés entre 1919 et 1925. Nombre de ces artistes sont des transfuges de la gravure sur bois à laquelle resteront fidèles un Dufy, un Daragnès, un Véra, tandis que va grandir d'année en année le nombre des aquafortistes et des lithographes.

* * *

Dès 1894, Charles Guérin, tout jeune, avait été mis en contact avec Duchâtel, tireur de Fantin et de Redon. On retrouve le métier pudique et comme chuchoté

