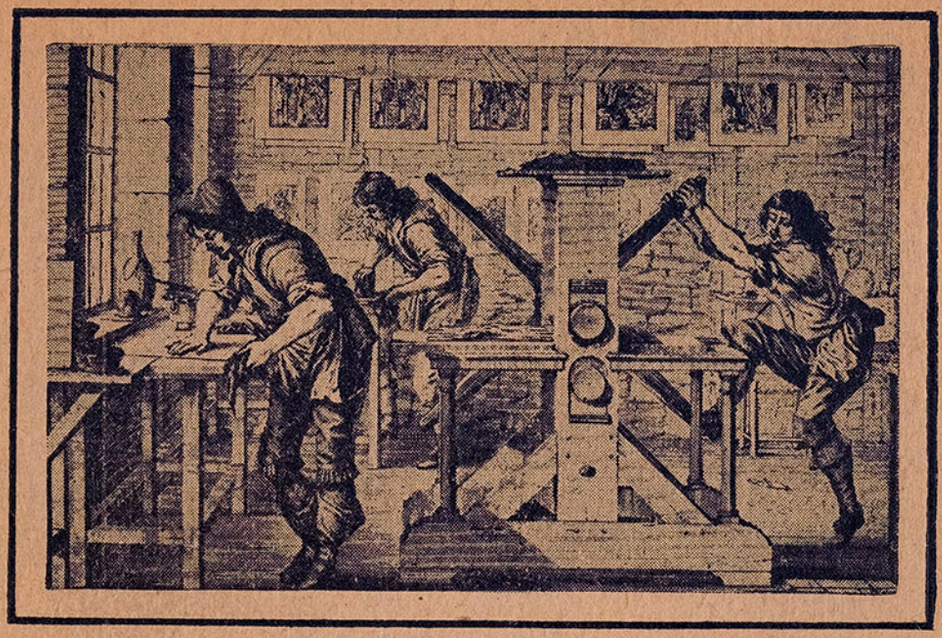
COLLECTION "MANUELS D'INITIATION"



INITIATION A LA GRAVURE

PAR

ROBERT BONFILS

PARIS
LIBRAIRIE ERNEST FLAMMARION

Π. 3. Β





Η.Δ. 278

00830/BON

INITIATION
A LA
GRAVURE

COLLECTION « MANUELS D'INITIATION »

INITIATION ARTISTIQUE

Apprendre à « voir » et non pas à « regarder »...
Apprendre à observer les maîtres et à pénétrer les secrets de leur vision et de leur technique...
Discerner les éléments critiques qui interviennent dans l'appréciation d'une œuvre d'art...

Tels sont les buts de cette collection.

Volumes parus :

INITIATION A LA PEINTURE,
par René-X. PRINET, Artiste-Peintre.

INITIATION A LA SCULPTURE,
par Henry ARNOLD, Sculpteur

INITIATION A L'ARCHITECTURE,
par G. GROMORT, Architecte, Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

INITIATION A LA GRAVURE,
par Robert BONFILS, Graveur, Professeur à l'Ecole Estienne.

INITIATION AU DESSIN,
par René-X. PRINET, Artiste-Peintre.

NE
400
.B6645
1939
c.1

COLLECTION " MANUELS D'INITIATION "

INITIATION
A LA
GRAVURE

PAR

ROBERT BONFILS

Graveur
Professeur au Collège Technique Estienne
(Arts et Industries du Livre)

« Il faut apprendre à voir comme en musique on apprend à entendre. »

A. STEVENS.

16 PLANCHES HORS-TEXTE COMMENTÉES
-:- 68 ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE -:-

FLAMMARION
26, Rue Racine, PARIS-6e

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ
Κωδ. 02119

0640012911

Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright by R. Ducher, 1939
Printed in France

PREMIÈRE PARTIE

ESTHÉTIQUE DE LA GRAVURE

Quand un conférencier annonce qu'il expliquera pourquoi un chef-d'œuvre de l'art est un chef-d'œuvre on n'en peut vouloir à l'auditoire de son souriant scepticisme. C'est qu'en ce siècle de vive curiosité, d'instruction universelle, la hiérarchie des chefs-d'œuvre est souvent remise en cause.

Pendant un trop long temps, l'œuvre d'art servit de nourriture à l'historien discutant des dates sur des incidents historiques, au philosophe pour l'affirmation de sa foi ou la répudiation d'une morale, au littérateur d'imagination exaltée, à un rebondissement d'adjectifs. Le collectionneur enfin, n'y trouva trop souvent qu'un objet de compétition. Pour nous, l'œuvre d'art digne de ce nom est une confession directe de l'artiste, que les techniques aident à exprimer. Avec les proportions, les formes, les lignes, les harmonies colorées ou les valeurs l'homme composera. Avec le métier et la matière il réalisera. Mais avant toutes ces sciences il lui faudra être possédé par le sentiment, l'amour de l'art. Cette passion ne lâche jamais ceux qu'elle tient. La raison qui ne parvient pas à tout expliquer appelle cela l'instinct et le don. Ainsi, ce que nous qualifierons d'œuvre d'art sera la production plastique que la sensibilité et l'émotion domineront.

L'émotion se fera plutôt sentir dans la recherche du caractère, c'est-à-dire dans le trait saillant du modèle. Le caractère pourra s'exprimer dans l'équilibre et la perfection des formes (beauté statique) ou dans l'exagération du curieux ou du difforme selon le tempérament de l'artiste.

Le choix du sujet ne nous sera pas indifférent, mais en un temps où la photographie peut tout montrer, le sujet ne devra être qu'accessoire, non documentaire. Il servira de thème. En fait, rien n'est plus édifiant que la visite d'un musée. Deux douzaines de sujets sont répétés sur des centaines de toiles et servent l'esthétique de quatre siècles. Ce sont toujours les mêmes : Académies ou portraits, mythologie grecque ou romaine, Ancien et Nouveau Testament, quelques rares scènes d'histoire.

Il est exact que de nos jours des doctrines nouvelles tentent de remplacer certains principes de base énumérés ci-dessus. Déjà le XIX^e^ siècle, avec le romantisme, le naturalisme, le réalisme, l'impressionnisme, le néo-impressionnisme et le fauvisme, ce dernier du début du XX^e^, avait fortement ébranlé les tenants des Renaissances italienne et française, nourriture des prix de Rome pendant plus d'un siècle, quand, entre 1907 et 1916 naquit et se constitua le cubisme. Cette réaction envers l'impressionnisme devenu inconsistant, trop attaché à une technique et à la représentation des phénomènes naturels, en guerre également contre le parti pris ornemental et symbolique des « Nabis », consistait à reconstruire le tableau en présentant sur sa surface qui n'a que deux dimensions des objets qui en ont trois, sans le secours de l'arbitraire perspective. Le cubisme tente d'introduire simultanément toutes les faces d'un même solide pour en donner une représentation aussi exacte que possible à l'esprit.

Cette révolution donna, depuis, le champ libre à toutes sortes d'expériences, dont celles des formes non empruntées à la réalité, mais faites d'emblèmes, de graphismes, donnant naissance, dans l'imagination du spectateur, à des aspects du monde extérieur. Les longs débats actuels sur la représentation ou la non-représentation de l'objet devaient en être la conséquence

logique et conduire peu à peu à l'art abstrait, que l'on confond trop souvent avec le symbolisme né avec l'humanité.

Une estampe sera donc goûtée par nous plus pour la forme plastique, l'écriture et la technique choisie, la qualité du papier et de l'encrage que par ce qu'elle représente. Le sujet, s'il nous intéresse, ne sera pas la cause principale de notre estime.

La gravure d'estampe ou d'illustration est un dessin à plusieurs exemplaires, mais il faut entendre que ce dessin, par l'intervention d'une technique, gravure en relief, en creux, sur pierre, possédera un caractère propre, différent d'un dessin à la mine de graphite, au lavis, à la plume.

Dans les époques où la technique s'enrichissait au détriment de l'esprit, on croyait que le pastiche en gravure d'un dessin au crayon ou d'une peinture était le fin du fin. Les périodes qui n'usent pas d'un métier avec franchise sont toujours des périodes de décadence.

C'est ici que se posent les définitions de **gravure de traduction** et **gravure originale.**

Il semble que toute œuvre conçue par un artiste reproduite sur papier par un autre avec les ressources d'un procédé soit une **gravure de traduction.**

Dans une certaine mesure, cette reproduction peut être considérée comme une gravure originale si l'interprète apporte dans la transposition une expression personnelle, un métier renouvelé et approprié suivant les genres. Ce fut le cas des interprètes contemporains de RUBENS, de WATTEAU, de BOUCHER. Par une grande liberté dans le mouvement des tailles et une identification absolue avec l'esprit de l'auteur, ils ont donné une œuvre semblant faite en collaboration, où la part personnelle de l'interprète offre un intérêt égal à celui de l'auteur de la composition.

Dès que les traducteurs furent obsédés par l'idée d'imiter la matière peinte et le crayon au point d'en faire un pastiche, la technique devint une fin plutôt qu'un moyen. La valeur spirituelle abdiquait de sa primauté.

La **gravure de traduction** eut surtout sa raison d'exister, illustration mise à part, tant que les œuvres peintes ou dessinées des maîtres n'eurent pas d'autres moyens de diffusion pour servir à l'étude de l'art ou à la décoration des murs.

La **gravure originale,** c'est-à-dire directe, sans intervention d'un collaborateur interprète, a presque toujours été dans le passé l'ouvrage des peintres : DURER, CRANACH, REMBRANDT, VAN DYCK, CANALETTO, GOYA, DAUMIER, etc.

C'est le sens qu'ils avaient comme peintres de la couleur qui leur fit trouver un parti si heureux du noir et du blanc en choisissant dans les procédés celui qui convenait le mieux à leur tempérament. Ils furent presque toujours les guides en esprit des graveurs traducteurs.

Dans une gravure, le papier blanc remplit un rôle essentiel. Il est la lumière. C'est sur lui que l'ombre se fixe. Cette ombre qui fera comprendre les formes sera amenée avec soin pour que le fond blanc et vibrant ne s'éteigne ou ne se bouche, que l'ensemble ne s'alourdisse dans les demi-teintes.

L'étude approfondie des techniques de la gravure offre aux créateurs de nombreux moyens d'expression et aux amateurs une grande variété dans l'appréciation.

La **gravure sur bois** est l'empreinte typographique par excellence. La méthode consiste à enlever des blancs dans un aplat noir en profitant de la facilité d'épargner de belles taches dans la surface du bloc. Parfois le graveur les supprime successivement, ne

laissant en relief qu'un trait pur, robuste et égal où n'apparaît aucune valeur grise ou noire et qu'on nomme souvent : gravure blanche. Ce genre fait le délice des admirateurs de la gravure vénitienne du XV^{e} siècle. Son trait s'accorde à la perfection avec celui



Fig. 1. — Gravure extraite du « Songe de Polyphile ». Venise, 1499.

des caractères typographiques qui sont eux-mêmes une gravure en relief (fig. 1).

Par la suite, pour indiquer conventionnellement les ombres, les graveurs accompagnèrent le trait de hachures parallèles auxquelles s'ajoutèrent en opposition des aplats noir et blanc qu'un bel encrage rendaient éclatants.

Les blancs en **gravure sur bois** vibrent particulièrement. Etant déterminés par les parties creusées,

c'est-à-dire vides de la planche de bois, le papier n'est pas écrasé et conserve son grain qu'accroche la lumière frisante.

Comme il a été dit précédemment, l'habileté manuelle n'ajoute pas toujours à la qualité artistique. Les graveurs sur bois du XIX[e] siècle parvinrent avec l'emploi du bois de bout à d'étourdissants effets de trompe-l'œil dans la reproduction du lavis. Le résultat fut un ensemble gris, bouché. Le mérite d'Auguste LEPÈRE est d'avoir éclairé ses planches en revenant aux principes des premiers graveurs : l'affirmation du trait et l'opposition franche d'ombre et de lumière.

Le métier de **graveur sur cuivre** ou **taille-doucier** est à l'opposé de celui du graveur en bois. Le noir ne s'obtient pas avec les parties en relief de la plaque de métal mais par un trait creusé : la **taille.** Comme les lignes gravées devront se remplir d'encre, elles ne devront pas être trop larges, parce qu'elles se videraient à l'essuyage. C'est ce qui exclut les aplats noirs.

Dans **la gravure au burin,** tout le travail sera exprimé sur la planche de cuivre ou d'acier par des tailles fines et franchement coupées à l'aide du **burin,** exécutées avec sûreté. Les teintes par des lignes parallèles plus ou moins serrées, droites ou courbes, expliquant les formes, quelquefois surcoupées si l'on veut une intensité plus grande dans les noirs.

Cette technique convient peu à l'improvisation, demande une préparation réfléchie dont les conséquences sont parfois une certaine froideur d'expression.

L'eau-forte est d'un métier plus souple. C'est la spontanéité qui lui convient souvent. La morsure à l'acide donne à la taille un bord inégalement rongé, la rendant plus vivante aux yeux. Comme elle est souvent plus profonde qu'au burin, elle se charge de

beaucoup plus d'encre et devient très variée dans son intensité.

Par des remorsures et en ajoutant des travaux de burin et de pointe-sèche, le graveur obtient des noirs veloutés et profonds qu'aucune autre technique ne peut offrir.

Contrairement à ce que certains affirment, **l'eau-forte** ne connaît pas « l'erreur inscrite à jamais ». Disons avec BOILVIN : « Tant qu'il y a du cuivre, il y a de la ressource. » L'aquafortiste ne s'en prive pas et, comme le peintre, il reprend, efface, regrave jusqu'à complète satisfaction. REMBRANDT modifia souvent en les opposant ses valeurs. Cette subordination de la technique a toujours plu aux peintres et démontre pourquoi leur gravure a été la plus vivante qui soit. Aussi se sont-ils emparés dès sa naissance de **la lithographie** dont la pratique ne les obligeait pas à un long apprentissage.

En lithographie les tons sont veloutés et doux suivant le grain de la pierre. Le risque est grand cependant de tomber dans la mollesse. Pour l'artiste, le résultat est direct. Il n'y a pas transposition et traduction du dessin par des tailles comme dans le bois et le cuivre, ni les surprises de la morsure que peut produire l'eau-forte. Le dessin est direct mais les noirs, mis au crayon gras ou à l'encre, ont rarement la qualité et l'intensité au tirage de ceux de la gravure en creux.

Depuis TINTORET rappelant : « Les plus belles couleurs sont le noir et le blanc; elles donnent le relief par la lumière et l'ombre », on a fait trop de littérature pour que nous prenions, après tant d'autres, position de révélateur. Et puis, doit-on se défendre d'user des autres couleurs ? Si le XV^{e} siècle n'a pas laissé d'exemples, c'est que les moyens matériels pour s'exprimer lui manquaient. A la même époque, il existait

cependant dans le livre manuscrit de remarquables exemples de ce que l'on pouvait faire en couleurs. L'estampe japonaise au XVIII[e] siècle, puis l'école impressionniste au début du XX[e] siècle nous offrent aussi de bien agréables réussites.

Avec la qualité des noirs, tout a été dit sur la beauté des tailles, des teintes, des nuances, des passages d'ombre à lumière. Le danger c'est que le génie peut contredire tout cela. Certains graveurs ont cherché la subtilité, dans le jeu infini des demi-teintes et dans le rendu des valeurs tactiles, tels : NANTEUIL, Antoine MASSON avec le cuivre; E. CARRIÈRE avec la lithographie. D'autres ont cherché des effets puissants s'approchant de la peinture comme REMBRANDT, PIRANESI, GOYA, DELACROIX, DAUMIER, MANET, DEGAS, ODILON-REDON. Le trait pur a préoccupé A. DURER, CALLOT, INGRES et MÉRYON. La notation rapide s'exprima par des graffiti chez FRAGONARD, G. DE SAINT-AUBIN, COROT, J.-B. JONGKIND, tandis que chez TOULOUSE-LAUTREC elle se manifestait par une ligne. Tous, au travers de ces écritures variées, ont laissé dominer leur sensibilité.

La technique n'a été que la servante qu'on appelle pour le service indispensable et par qui on ne se laisse jamais dominer.

Rien ne nous défend d'admirer le métier savant et de lui donner sa juste place s'il remplit son rôle comme le fit la syntaxe pour DESCARTES, RACINE, BAUDELAIRE ou FLAUBERT.

Souvenons-nous que tout est arbitraire en gravure, la ligne délimitant un profil tournant ou un plan courbe, les couleurs ramenées au noir, la convention des hachures. Ce qui importe pour le graveur c'est le travail dans la joie avec le libre choix du procédé d'expression. Pour l'amateur, l'appréciation des techniques et la soumission entière à l'artiste.

DEUXIÈME PARTIE

LA TECHNIQUE

On entend ici par **gravure :** 1° le tracé, l'empreinte ou le relief dans une matière, métal, bois, pierre, pouvant servir à l'impression; 2° l'épreuve sur papier obtenue après encrage de ces tracés, empreintes ou reliefs. Pour obtenir cette multiplication, il existe trois procédés manuels dont dérivent tous les autres :

La gravure en relief, sur bois ou métal;
La gravure en creux sur métal;
Le dessin en aplat ou lithographie sur pierre ou métal.

Nous exposerons ci-après, dans leur ordre d'ancienneté, la technique particulière à chacun d'eux, permettant de reconnaître rapidement un travail de gravure.

GRAVURE EN RELIEF

La gravure en relief, presque toujours dans le bois, quelquefois dans le métal, a été pratiquée depuis l'antiquité. Son usage s'appliquait à la décoration des tissus, à la gravure des sceaux, des plaques émaillées dites champlevées, des jeux de cartes (1).

Dans les xylographies (2), le trait obtenu était couvert d'encre grasse puis reporté sur papier par pression.

On divise la gravure sur bois en deux genres : la gravure au canif sur **bois de fil** transposant le dessin au trait et la gravure au burin sur **bois de bout** autorisant les effets de teintes.

GRAVURE SUR BOIS DE FIL

Sur une planche parfaitement plane, de poirier, noyer ou cerisier, débitée selon le fil du bois, le dessinateur exécute à l'encre et au trait une composition dont le sens est inversé. Les ombres et les valeurs sont traitées en hachures plus ou moins serrées (fig. 2).

La transformation de ce dessin en planche gravée consiste à enlever avec des outils tranchants (canif, échoppe, gouge) tout ce qui n'est pas le trait tracé à l'encre. En un mot d'épargner le dessin, d'où l'expression ancienne : **taille d'épargne.**

On dégage le trait en incisant profondément sur l'un de ses bords et vers l'extérieur avec le canif taillé en biseau, c'est la coupe. Faisant virer la planche sur elle-même, on attaque cette incision en sens opposé ou recoupe. Il faut donc plusieurs coupes pour obtenir le creux nécessaire. Les grandes surfaces

---

(1) Voir partie historique.

(2) Du grec Xulon, bois, et Grapheïn, écrire.



CRANACH. — Saint-Christophe, 1506 (fragment).

La gravure en camaïeu ou clair-obscur pratiquée en Allemagne et en Italie au XVI^e siècle s'obtient par plusieurs planches gravées sur bois, repérées et imprimées dans la même tonalité. Dans cette œuvre de Cranach, une planche d'aplat forme un fond où sont ménagées des lumières. Le trait est donné par une seconde planche imprimée en teinte plus foncée.

PL. II

MANIÈRE DE RECONNAITRE 4 PROCÉDÉS DE GRAVURE SUR CUIVRE



Quatre procédés sont communément pratiqués en taille-douce. Le burin reconnaissable à ses tailles franchement coupées et pures. L'eau-forte dont le trait rongé en profondeur et aussi sur ses bords par l'acide offre des noirs vigoureux. La pointe-sèche retenant l'encre par paquet donne des tons veloutés et l'aquatinte rendant par une teinte formée de points irréguliers plus ou moins mordus l'aspect du lavis.

Planche extraite de « La Gravure et le livre ». Edit. Collège Technique Estienne.

GRAVURE SUR BOIS DE FIL

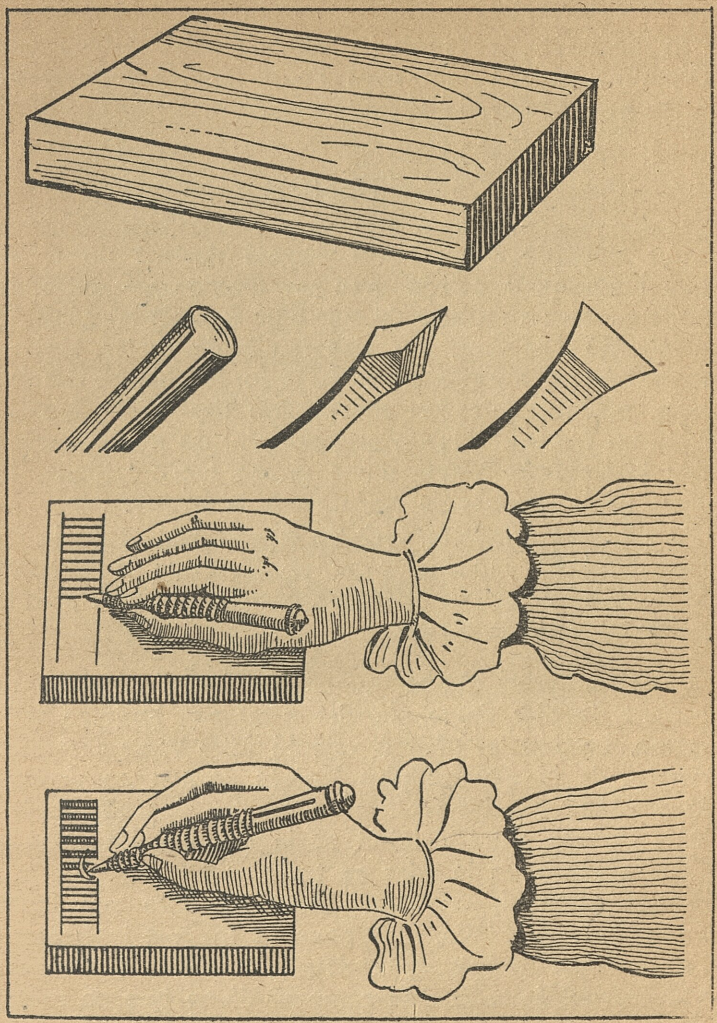


Fig. 2 à 7. — Gravure sur bois de fil.

Bloc de bois prêt à graver dont le fil est horizontal. Outils : gouge, canif, ciseau plat. Manière de graver : la coupe et la recoupe d'après Papillon (XVIII[e] siècle).

non dessinées, celles qui donneront des blancs sur l'épreuve, se creusent avec l'outil appelé **bute-avant** et la **gouge,** c'est le **champlevage.**

IMPRESSION

Le trait du dessin ainsi dégagé devient un relief que l'imprimeur noircit avec un tampon — autrefois balle — ou un rouleau de cuir plus souvent en gélatine et chargé d'encre grasse. Une feuille de papier, légèrement humectée d'eau, est déposée sur la planche encrée, puis, par une pression exercée au dos de la feuille, avec un **frotton** (1), un coupe-papier ou mieux encore par le coup de frappe d'une presse typographique, le trait de la gravure se reporte sur le papier.

La presse primitive dérivait du pressoir et était en bois. En 1795, l'ingénieur anglais Stanhope construisait la première presse en métal permettant une plus grande précision dans le tirage.

Contrairement à ce que beaucoup de personnes croient, le noir d'une planche n'est pas toujours uniforme. Le pressier peut à volonté faire venir certaines parties de la gravure plus légères de ton en variant la pression par des feuilles de papier découpé placées sous le bois entre celui-ci et le marbre. On appelle cette préparation la **mise en train.**

Bien entendu, un tirage peut se faire sur toute presse typographique, mais pour les travaux intéressant l'estampe et le bois en couleurs, la presse à bras est souvent préférée. Elle se compose d'une lyre de métal reposant sur un socle de bois en forme de croix (fig. 10).

(1) Le frotton dont on se servait aux XIV^{e} et XV^{e} siècles avait la forme d'une miche. Il se composait de crin pétri avec de la colle forte maintenu par un linge.

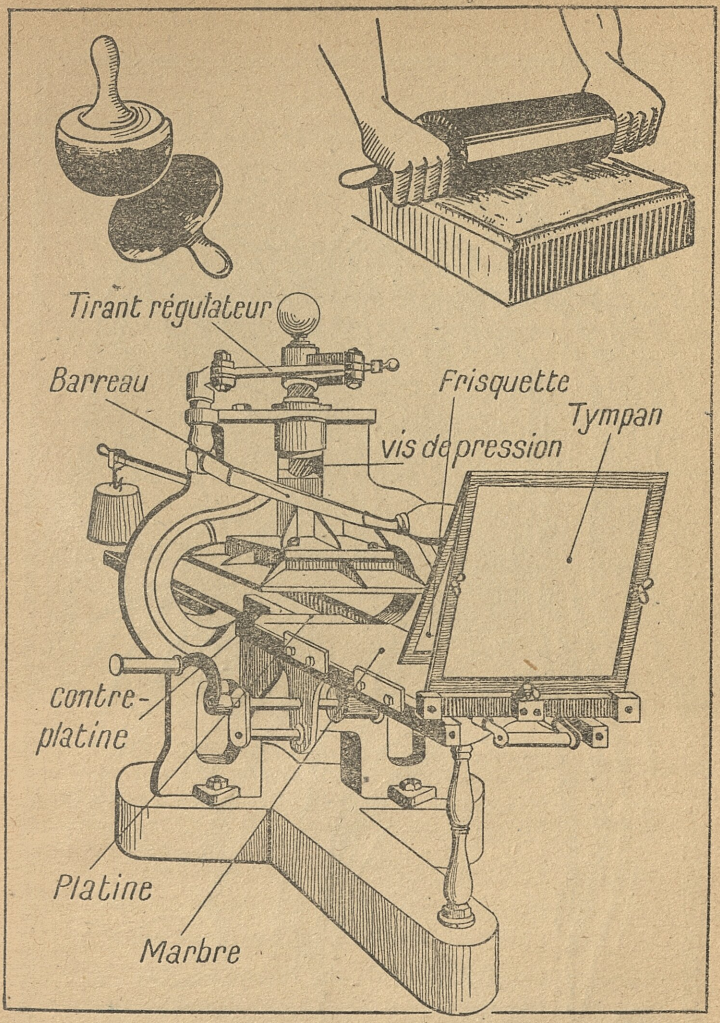


Fig. 8 à 10. — L'impression typographique.

A g. Balles du XVIII[e] siècle pour encrer.
A dr. Rouleau à encrer en cuir ou gélatine.
Presse à bras moderne en métal.



Fig. 11. — E. Jeanniot Sœurs. Gravure au canif sur bois de fil. XIX^{e} siècle (Extrait de « L'Image », 1899 ?).

Sur la table mobile en fonte nommée **marbre** on pose le bois gravé, maintenu immobile dans un cadre de fer. La feuille blanche se fixe par des **picots** ou des **pointures** sur un châssis tendu de tissu et papier appelé **tympan.** Après encrage du bois avec le rouleau à main,



Fig. 12. — Presse à bras au XVI[e] siècle. On voit l'apprenti frotter les balles l'une contre l'autre pour égaliser l'encre pendant que le maître donne le coup de barreau. Marque de Josse Bade. Paris, 1535.

le tympan est rabattu et le marbre poussé sous la platine pour recevoir la pression.

Il faut recommencer ainsi pour chaque épreuve. Si la gravure comporte plusieurs tons, on grave autant de bois qu'il y a de couleurs, en réservant sur chacun la partie correspondant à l'une des couleurs. Il faut imprimer les tons clairs les premiers, terminant par les plus foncés. Pour repérer, on se sert des trous faits dans l'épreuve par les picots du tympan.

GRAVURE SUR BOIS DEBOUT

La gravure sur bois de **bout** ou **debout** apparaît, en France, au début du XIX[e] siècle. Son succès lui vient

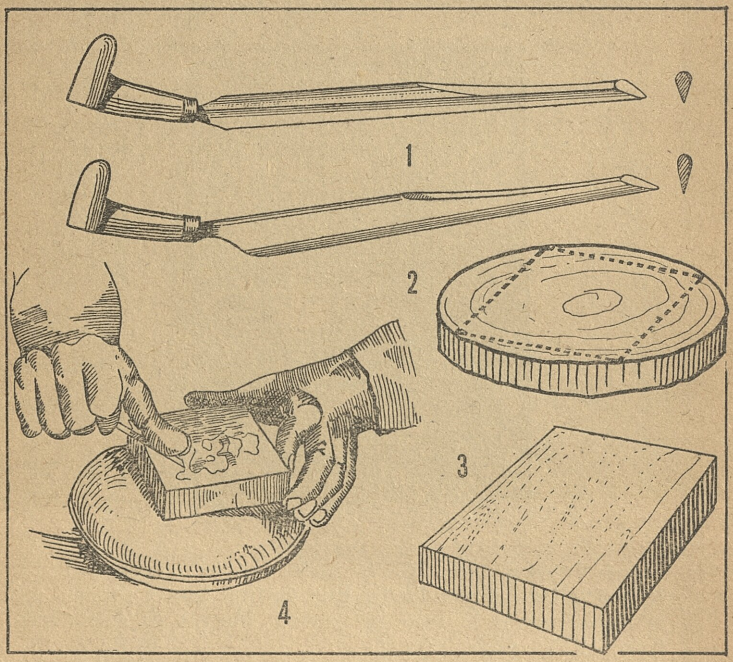


Fig. 13 à 17. — Gravure sur bois de bout.

1. Echoppes. — 2 et 3. Cœur du bois, dans lequel on débite le bloc à graver dont la fibre est verticale. — 4. Position des mains pour graver et coussinet de cuir.

de la commodité de rendre les modelés et les demi-teintes. L'impossibilité d'obtenir une grande finesse dans le trait désolait les graveurs du XVI[e] siècle. Techniquement parlant, le bois de bout permet toutes les nuances, depuis celles d'un croquis au crayon ou

taille en fac-simile jusqu'aux effets de lavis dits **taille en teinte** ou **d'interprétation.**

L'essence préférée est le buis; on se sert aussi du poirier. La planche à graver est obtenue en coupant le tronc de l'arbre en rondelles dans lesquelles on débite de petits cubes ou parallélépipèdes droits assemblés par de la colle forte pour former la surface voulue, égalisée et polie ensuite. Le bloc, dont la hauteur est celle du caractère typographique, a son fil vertical. Le graveur, plaçant son bois sur un coussin de cuir rempli de sable pour le faire virer en tous sens, entaille légèrement, avec un burin de coupe triangulaire, l'extrémité des fibres perpendiculaires à la surface horizontale de la planche (fig. 13).

Chaque trace d'outil enlève un copeau et les risques d'éclatement, par soulèvement du fil du bois, n'existent plus.

Selon la forme des burins, des onglettes ou des échoppes, on produit des effets variés de teintes comme avec l'outil à plusieurs pointes parallèles appelé « **vélo** » rendant les effets de dégradés.

Chaque graveur en teinte a une facture qui lui est personnelle. Les uns usent de la coupe simple (fig. 19) faite de lignes parallèles obtenues avec l'onglette. Les autres en se servant de l'échoppe pratiquent le travail de teinte en surcoupe (fig. 18).

Pour le graveur en fac-simile, la difficulté est dans l'enveloppe de la taille qui doit rendre les valeurs dégradées d'un trait au crayon ou à la plume (fig. 65).

Ainsi furent exécutées, à la fin du siècle dernier, les planches de « l'Illustration », du « Monde Illustré », du « Magasin Pittoresque », les illustrations de Gustave DORÉ ou de Daniel VIERGE.

Ajoutons que certains artistes modernes ont fait de la gravure au canif sur bois de bout.

GRAVURE SUR BOIS DE BOUT

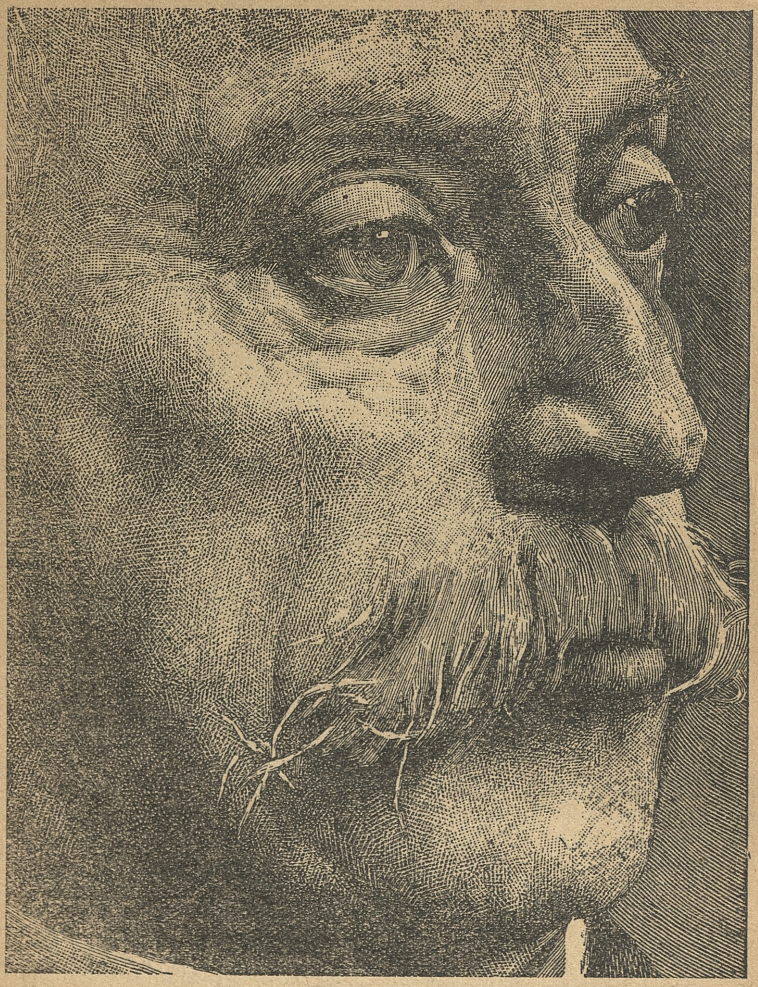


Fig. 18. — Gravure sur bois de bout. Taille en teinte et surcoupe. A. Dumas fils, d'après une photographie. Baude, graveur. XIX^e^ siècle (Fragment).

Ici le métier se rapproche de la taille-douce. Les modelés sont obtenus par des coupes et surcoupes dans le sens des formes.



Fig. 19.

Gravure de teinte d'après une peinture de Corot (Fragment). Les lignes parallèles ou coupe simple poussées avec l'onglette modèlent les demi-teintes.

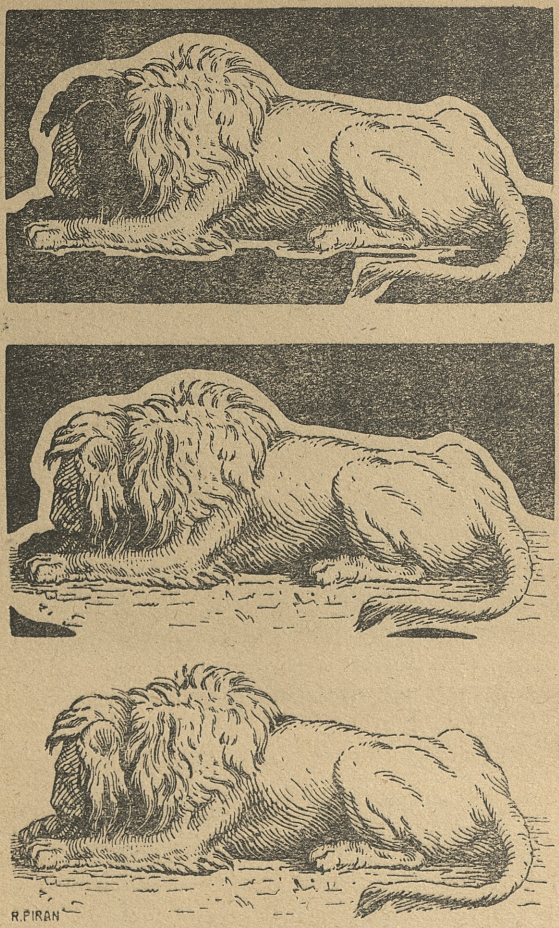


Fig. 20 et 22. — Etats successifs d'une gravure sur bois.

Premier état avant détourage et travail de la tête et de l'épaule.
Deuxième état avec la patte droite avant non terminée.
Dernier état : Fond champlevé et lettres.

ÉTATS. — Avant de terminer la gravure d'une planche, l'artiste en fait tirer quelques épreuves pour se rendre compte de la marche de son travail. On nomme ces feuilles des **états.** Ces épreuves, faites au fur et à mesure des retouches, portent un numéro d'ordre qui permet de constater la progression jusqu'à l'épreuve définitive. On dit alors : épreuve du premier état, épreuve du deuxième état, etc.

FUMÉ. — A l'origine, le **fumé** était l'empreinte, aussitôt après la fonte, d'un caractère typographique. En le noircissant à la fumée, on pouvait observer la qualité de la gravure. Cette dénomination s'attacha par la suite aux premières épreuves des gravures sur bois de teinte. Les fumés se font presque toujours avec des papiers de Chine qui prennent parfaitement l'encre et toutes les finesses des tailles.

MANIÈRE DE RECONNAITRE UNE ÉPREUVE TYPOGRAPHIQUE

La gravure au trait ou au canif s'imprime sur tous les papiers. Selon leur épaisseur ou leur grain, la pression au tirage se fait plus ou moins forte, mais laisse au verso de l'épreuve un léger relief, visible au jour frisant, appelé foulage.

La minutie de la gravure au burin sur bois de bout exige des papiers fins et lisses. Les meilleures épreuves d'une planche sont habituellement sur papier de Chine ou sur papier Japon.

AUTRES PROCÉDÉS DE GRAVURE EN RELIEF

GRAVURE SUR LINOLÉUM. — On pratique, de la même manière que pour le bois, la gravure sur linoléum épais. Celui-ci se prête peu au métier minutieux mais

très bien aux sujets ayant de larges aplats. Son usage convient aux parties que l'on réserve à chaque ton et imprime successivement dans une estampe en couleur ou en camaïeu.

CAMAIEU. — Les ressources de la gravure sur bois furent, au cours des siècles, très variées.

Le **camaïeu** ou gravure en clair-obscur connut, au XVI^e siècle, un grand succès. L'aspect est celui d'un lavis monochrome, parfois d'un dessin sur papier de ton neutre rehaussé de crayon blanc.

La technique consiste à imprimer une planche de trait, puis à couvrir l'épreuve obtenue, en la repérant, avec une autre planche de ton uniforme dans laquelle des blancs purs ou dégradés sont ménagés. Souvent, on ajoute une troisième planche pour les demi-teintes.

L'aspect de cette épreuve ton sur ton fait penser aux grisailles des peintres ou aux camées antiques qui donnèrent leur nom à ce genre de gravure (Pl. I).

LE CRIBLÉ. — Le XV^e siècle a quelquefois remplacé le bois par le métal pour obtenir plus de finesse dans le trait et de résistance au tirage. On ajoutait, dans les aplats, des demi-teintes en faisant, avec une pointe de burin ou de poinçon, de petits trous déterminant des points blancs sur l'épreuve ou criblé (fig. 57).

PROCÉDÉS DE REPRODUCTIONS PHOTOMÉCANIQUES

Le moyen de reproduire mécaniquement les images par sa platitude et sa froideur, son manque d'imprévu, la pauvreté de la matière ne fera jamais concurrence à la gravure originale. Toutefois, en raison des très grands services que rendent ces procédés photographiques pour la propagation de l'art, ils peuvent, dans certaines reproductions, aider à la confusion avec la

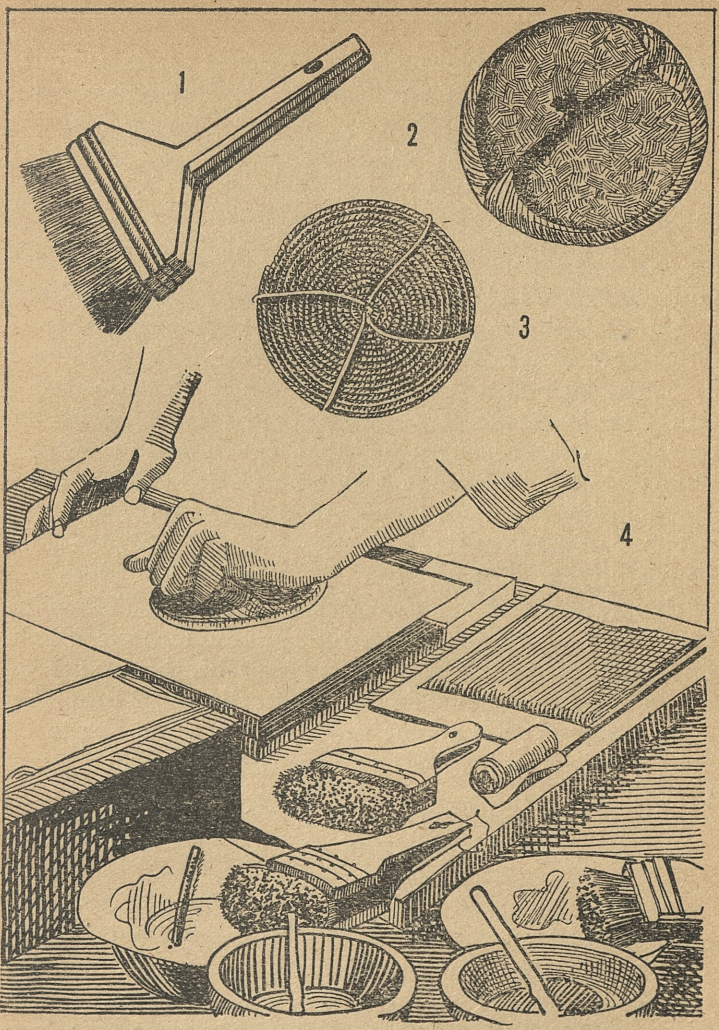


Fig. 23 à 26. — Impression à l'eau.

1. Brosse pour encrer. — 2. Baren. — 3. Cordelette de chanvre placée à l'intérieur du baren. — 4. Manière d'imprimer avec le baren.

gravure originale. Nous croyons nécessaire de signaler leur existence et d'en exposer sommairement les techniques.

PHOTOGRAVURE AU TRAIT

Pour reproduire mécaniquement un dessin ne comportant que des lignes, des aplats et des ombres traitées en hachures, on fait un cliché de **photogravure au trait.**

Sur une plaque au collodion on photographie, à la dimension demandée, un document à contrastes noir et blanc. La pellicule développée donne un négatif que l'on décolle du verre pour l'appliquer sur une feuille de métal (généralement du zinc) couverte au préalable d'un enduit à l'**albumine bichromatée,** insoluble à l'eau après insolation. Après exposition à la lumière de la pellicule photographique sur le zinc préparé, on lave ce dernier à l'eau. Dans les parties négatives du cliché, c'est-à-dire non exposées à la lumière, l'albumine se dilue. Seul reste adhérent au métal le trait insolé. En plongeant, après diverses opérations, la plaque de métal dans un bain acidulé, les parties non protégées par l'image photographiée sont rongées et le dessin au trait devient un relief propre à l'impression typographique.

PHOTOGRAVURE EN TEINTES OU SIMILI-GRAVURE

La simili-gravure reproduit en typographie les documents à teintes continues, photos ou lavis. On utilise pour cela une trame quadrillée sur glace qui, placée dans l'appareil photographique près de la couche sensible, transpose les teintes continues ou dégradées du modèle en teintes discontinues donnant l'aspect d'une image en pointillé. Le négatif obtenu est reporté sur métal sensibilisé à la **colle bichromatée,** puis après

insolation, lavage et « cuisson », la plaque de zinc ou de cuivre est creusée au moyen d'un mordant approprié qui transforme les points de l'image tramée en reliefs typographiques. Suivant la qualité du papier, qu'il faut très lisse — papier couché ou satiné — on se sert de trames plus ou moins fines.

GRAVURE SUR BOIS A LA MANIÈRE JAPONAISE

GRAVURE. — La gravure ne diffère pas beaucoup de celle pratiquée en Occident pour le bois de fil. La différence vient surtout de la manière d'imprimer. Le dessin est fait directement sur un papier mince et transparent que l'on colle à l'envers sur la surface du bois de fil. Le graveur évide tous les blancs avec le couteau et les **gouges** en tranchant papier et bois. Il a eu soin de réserver une bande large de deux à trois centimètres sur les côtés opposés de la planche pour les encoches-butoirs en forme d'équerre, servant au repérage si l'estampe à reproduire est en couleur. On grave autant de planches qu'il y a de couleurs.

TIRAGE. — L'encrage se fait à l'eau qui donne des tons délicats et transparents.

Le noir s'obtient en frottant un bâton d'encre de Chine (noir de fumée de matières résineuses et un agglutinant) dans le fond d'un plat avec quelques gouttes d'eau; les couleurs en délayant des poudres dans l'eau et en y ajoutant un peu de colle de riz. La couleur est étendue sur la planche dans le sens du fil du bois à l'aide de larges brosses aux crins très courts. Après application d'une feuille de papier Japon peu encollée et humide, on fait pression avec le **baren,** tampon circulaire d'environ 13 centimètres de diamètre. Il se compose d'une cordelette de chanvre enroulée en spirale recouverte de rondelles de papier, le tout

maintenu dans une feuille de bambou dont les extrémités tordues forment poignée (fig. 23).

La pression par mouvement giratoire se fait avec la paume de la main et autorise un grand nombre d'effets auxquels les Japonais ajoutent l'emploi des poudres d'or, d'argent, de mica, les gaufrages.

GRAVURE EN CREUX

La gravure en creux sur métal, dite aussi en **taille-douce,** comporte plusieurs procédés. Le plus ancien semble être la gravure au **burin** dont se servaient les orfèvres au XIII[e] siècle pour l'exécution de nielles (1) ornant les reliquaires, ostensoirs, ciboires. La **pointe sèche** en dérive.

Vient ensuite la gravure à **l'eau-forte,** puis deux procédés issus de l'eau-forte : le **vernis mou** ou **manière de crayon** et **l'aquatinte** en noir et en couleur ou gravure en **manière de lavis.**

Enfin, la **manière noire** ou **mezzotint.**

En mélangeant certains de ces procédés entre eux, on obtient une grande variété d'effets.

LE BURIN

Sur une plaque de cuivre rouge, très martelée afin d'en serrer les molécules et polie soigneusement (2), le graveur calque son dessin.

Pour calquer, il applique une feuille de gélatine

---

(1) Plaque de métal précieux gravée en creux, dont la toile est quelquefois garnie d'émail et fixée ensuite sur un ouvrage d'orfèvrerie.

(2) On les trouve toutes préparées dans le commerce ou chez les planeurs.



MANTEGNA. — La Vierge et l'enfant.

L'œuvre émouvante de Mantegna est faite d'un trait sensible et ténu. Les volumes sont exprimés par des tailles libres, obliques et parallèles ne se croisant que rarement.

PL. IV LA GRAVURE AU BURIN AU XVI^{e} SIÈCLE



Albert DURER. — La mélancolie (1514).

Jamais le métier de graveur au burin n'a été aussi loin qu'avec A. Dürer. La pureté du trait et des points en ménageant le blanc du papier fait miroiter la lumière.

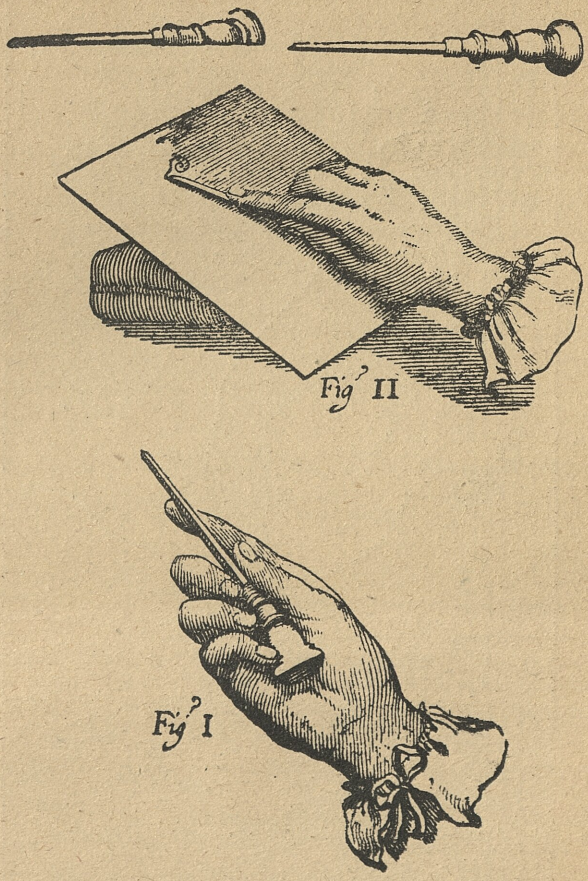


Fig. 27 à 30. — Burins et manière de tenir l'outil d'après Abraham Bosse, XVII^e siècle.



Fig. 31. — Manière d'exprimer les formes avec la taille au burin et à l'eau-forte d'après Abraham Bosse. XVII^{e} siècle.

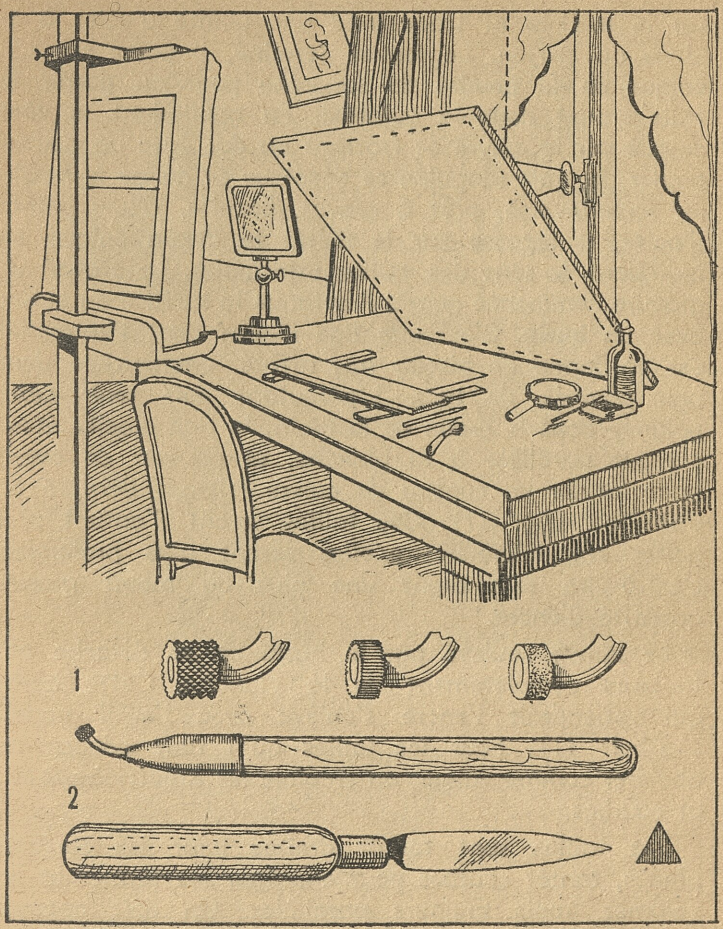


Fig. 32 à 35. — Installation d'un graveur. Ecran transparent, miroir, loupe.

1. Roulettes en acier (agrandies environ 3 fois) et grains différents. Roulette avec son manche (réduite de moitié). — 2. Ebarboir.

sur le modèle et trace avec une pointe d'acier à la place du crayon. Le travail terminé, il passe sur son calque de la poudre de sanguine pour en garnir le trait creusé dans la gélatine. En appliquant le côté calqué sur le cuivre et frottant au dos avec un coupe-papier, le trait sanguine se décalque et donne le dessin en sens inversé, prêt à graver. Ensuite, d'une pointe d'acier, il repasse sur le métal le dessin calqué en indiquant le sens des tailles principales. Le travail de gravure commence quand il attaque la surface du cuivre avec un **burin.** C'est une tige d'acier dont l'extrémité est en forme de biseau très affûté, emmanchée dans une poignée de bois. L'exécutant doit tenir cette poignée dans le creux de la main, la tige d'acier étant presque parallèle à la planche, et pousser en avant pour former un copeau de cuivre laissant derrière lui un sillon (fig. 27). Ces tailles seront d'autant plus noires sur l'épreuve qu'elles seront plus profondes, c'est-à-dire retiendront une plus ou moins grande quantité d'encre.

Le cuivre soulevé par le burin ne se détache pas toujours complètement de la planche. Cette barbe qui retiendrait l'encre s'enlève avec l'outil appelé **ébarboir** (1). Pour les tailles qu'il faut adoucir ou abaisser comme valeur, on emploie les **brunissoirs** droits et courbes.

Les tailles sont tantôt droites pour les surfaces planes, tantôt courbes pour exprimer les formes et les volumes, mais toujours parallèles. On doit appuyer ferme dans les parties du trait que l'on désire grasses et noires et soulager la main en approchant des extrémités pour obtenir des déliés et des tons adoucis. En surcoupant ces hachures par un travail en sens contraire

(1) Les outils, **burins, ébarboirs,** s'affûtent sur une pierre à huile bien plate.

IMPRESSION DE LA GRAVURE TAILLE-DOUCE

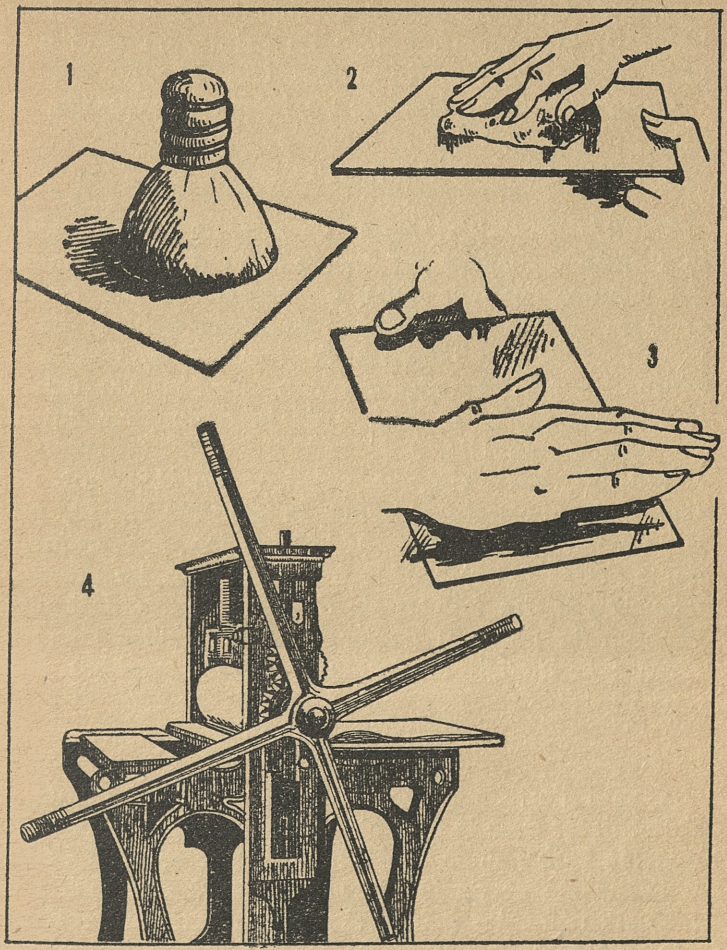


Fig. 36 à 39. — Impression en taille-douce.

1. Tampon pour encrer. — 2. Essuyage avec une poignée de mousseline. — 3. Essuyage définitif avec la paume de la main. — 4. Presse en métal pour le tirage des épreuves.

ou tailles croisées, auquel on ajoute les entretailles, les traits interrompus formés de points, on rend avec le burin des valeurs très variées (fig. 31).

Cette technique demande un long apprentissage.

IMPRESSION

ENCRAGE. — Le travail de gravure achevé, toute la surface du cuivre est encrée à l'aide d'un tampon qui bourre de noir gras et consistant les parties creusées par le burin. Après essuyage général de la planche avec des poignées de mousseline, l'encre se retire des parties unies ou non gravées. On achève le nettoyage avec la paume de la main pour obtenir des blancs purs (fig. 36).

TIRAGE. — L'épreuve s'obtient en déposant une feuille de papier humide sur la planche encrée, puis en soumettant le tout à la pression des cylindres d'une presse qui ressemble à un laminoir. La pression, adoucie par des feuilles de drap ou langes, fait alors pénétrer la pâte du papier dans les tailles chargées d'encre et produit ainsi une épreuve d'essai ou état.

POINTE SÈCHE

Quand l'artiste grave au burin ou à la pointe, il doit enlever avec le grattoir la partie soulevée du métal appelée **barbe,** sinon ce léger relief accrocherait l'encre à l'essuyage et produirait sur l'épreuve des taches ou paquets noirs. La **pointe sèche** n'est pas autre chose. Mais l'art consiste à manipuler ces taches, qui offrent un beau ton velouté, en abaissant leurs barbes soigneusement. Pour graver, il faut attaquer franchement le métal avec une pointe d'acier bien affûtée ou un diamant monté spécialement. L'effet, parfois un peu mou, mais très différent, de l'eau-forte et du burin,

ne dure pas longtemps. Les cylindres de la presse écrasent vite les barbes fragiles. Pour lui prolonger la vie, il faut aciérer la planche.

GRAVURE SUR ACIER

Pratiquée dans le cours du XIX[e] siècle, puis abandonnée, reprise de nos jours pour les travaux délicats que sont les timbres-poste, cette technique n'est pas autre chose que de la taille-douce dans de l'acier à la place de cuivre. Le résultat en est souvent la sécheresse.

L'EAU-FORTE

Pratiquée par les Arabes au Moyen âge à Damas et en Espagne pour la décoration des armes, **l'eau-forte** n'est appliquée à l'estampe que depuis les premières années du XVI[e] siècle.

VERNIS. — La surface polie d'une plaque de métal, cuivre ou zinc, est enduite d'une mince couche de vernis à base de cire vierge, de mastic en larmes et de bitume de Judée. Le vernis vendu dans le commerce se présente sous l'aspect solide d'un cône tronqué. Il faut avoir soin de l'envelopper dans un morceau de taffetas pour retenir les impuretés. En faisant chauffer par en dessous la planche de cuivre, le vernis fond. Pour l'étendre régulièrement, on se sert d'un tampon fait d'un paquet de ouate contenu dans une mousseline de soie, puis par petits coups rapides on tapote afin de l'étaler en une couche mince et bien égale. Tandis que la planche vernie est encore chaude, on l'enfume avec la fumée d'une bougie ou d'une mèche de cire. L'incorporation du noir de fumée au vernis le durcit. Pour ces opérations, il est nécessaire de maintenir le cuivre dans un étau à main.

La planche refroidie, le graveur dessine avec une pointe d'acier. Le tracé de l'outil égratignant la mince pellicule met le métal à nu. En soumettant ensuite cette plaque à l'action d'un acide, ce dernier creuse le dessin en rongeant le cuivre mais épargne les parties protégées par le vernis.

MORSURE. — La morsure est une opération délicate où l'on doit tenir compte de la température, la chaleur d'un temps orageux augmentant l'action des mordants. L'acide azotique du commerce s'emploie additionné d'eau entre 20° et 30° du pèse-acide (1). Cette morsure donne un trait rongé inégalement sur ses bords, retirant de la sécheresse au tirage, ce que souvent préfèrent les peintres. Le perchlorure de fer à 35° est d'action moins rapide. Parce qu'il creuse lentement et en profondeur, la taille au tirage est nette et pure. Les graveurs de reproduction l'adoptent presque toujours. Il peut en outre être déposé au pinceau et permettre de varier l'action rongeante.

Les maîtres ont quelquefois attaqué le métal en même temps que le vernis avec la pointe d'acier, pour donner plus de puissance au noir et une légère barbe au tirage.

Après morsure et rinçage à l'eau, la planche, que l'on avait protégée également au dos par du vernis au pinceau, est débarrassée de son enduit avec de l'essence et portée à l'imprimeur en taille-douce.

VERNIS A REMORDRE. — Le graveur, après examen du premier état de son travail et s'il trouve la taille trop faible, peut faire une nouvelle morsure à l'acide en couvrant sa planche d'un vernis dit **vernis à remordre**

(1) On emploie souvent cet acide dans la proportion d'un tiers pour deux tiers d'eau. Après plusieurs opérations, la préparation perd de sa vigueur. Il est nécessaire de la renforcer.



J. CALLOT. — Les Bohémiens.

L'eau-forte plus rapide d'exécution a la préférence de Callot. Son métier est fait de tailles parallèles éclairées donnant l'apparence du burin avec lequel il reprend souvent ses planches.



A. BOSSE. — Imprimerie en taille-douce sous Louis XIII.





REMBRANDT. — Le Christ guérissant les malades (1650).
Ensemble et détail. — Planche dite « Pièce de 100 florins ».

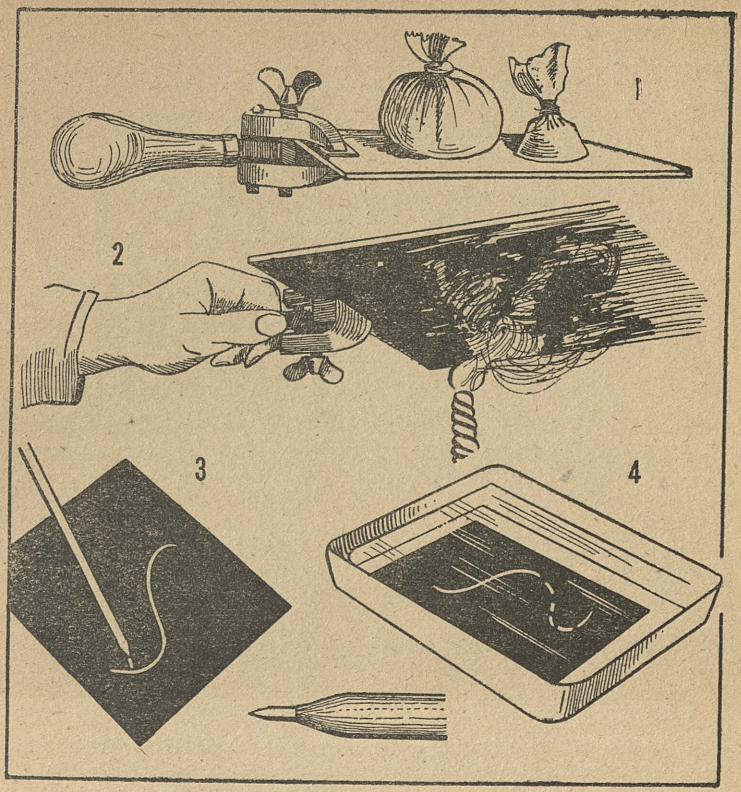


Fig. 40 à 44. — L'eau-forte. 1. Planche tenue dans un étau à main. Le vernis solide est contenu dans un tissu fin. Tampon de ouate pour égaliser. — 2. Enfumage du vernis. — 3. Mise à nu du cuivre avec une pointe et pointe d'acier grandeur réelle. — 4. La planche gravée, protégée au dos par du vernis est plongée dans l'acide.

déposé par un rouleau de cuir. Les surfaces unies du cuivre sont seules couvertes, le vernis n'ayant point pénétré à l'intérieur des tailles.

Par ce moyen on peut reprendre en les attaquant à l'acide et en les rongeant plus profondément les parties déjà gravées. Réciproquement, on protège les

travaux légers que l'on veut conserver en les couvrant avec un vernis liquide au pinceau ou **vernis à recouvrir.**

On obtient donc par des morsures successives des tailles plus ou moins creuses, retenant plus ou moins d'encre et donnant une gamme dont les valeurs vont du gris léger au noir profond.

EFFAÇAGE. RETOUCHE. — Les corrections ou suppressions dans les parties gravées se font en adoucissant avec un **brunissoir** et de l'huile ou en raclant le métal avec un **grattoir.** Les parties ainsi rectifiées sont polies avec un charbon de tilleul et de l'huile ou de la poudre d'émeri fine. Pour les morsures très profondes, le seul moyen est de les aplanir en frappant au verso, avec un marteau, la planche étant posée sur un tas d'acier.

Les graveurs au burin préparent et terminent souvent leur cuivre avec un léger travail d'eau-forte.

VERNIS MOU

La gravure à l'eau-forte imitant le crayon a été très pratiquée en France à la fin du XVIII[e] siècle. Le procédé consistait alors à promener sur le cuivre une roulette d'acier pointillée. L'apparition du **vernis mou** améliora considérablement la technique. La réussite tient surtout au vernis composé de trois parties de vernis noir et d'une partie de suif de bœuf dont est enduite la planche à graver. On applique ensuite une feuille de papier mouillé dont les bords sont rabattus et collés au dos de la planche. Le dessin s'exécute avec un crayon assez dur dès que le papier est tendu et sec. La légère pression de la mine colle le grain du papier au vernis. Le dessin terminé, la feuille enlevée, on voit sur la planche un tracé formé par le cuivre débarrassé du vernis et reproduisant le dessin avec les

grains du papier. Une morsure à l'acide, comme pour l'eau-forte, fixe ce dessin sur la planche de métal.

Si la planche terminée a besoin de retouches on se

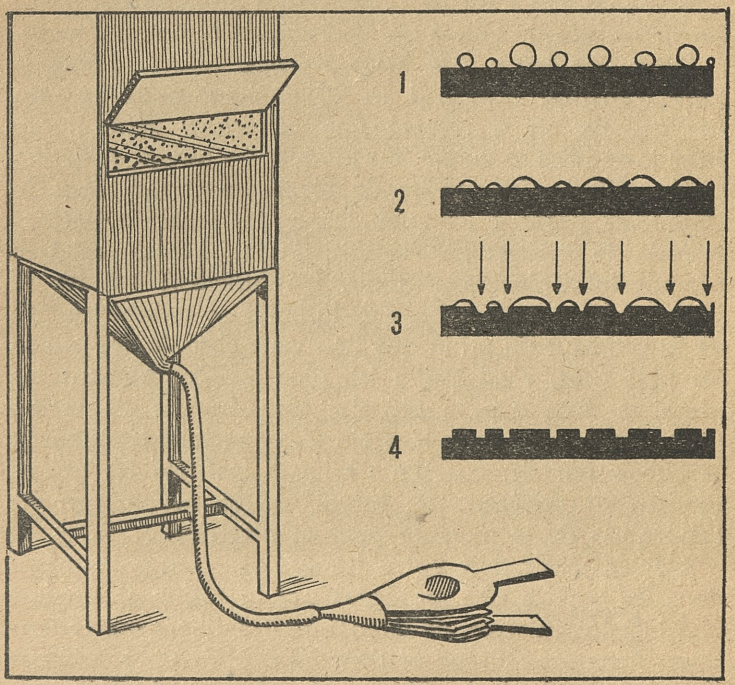


Fig. 45 à 49. — Aquatinte.

Boîte à grain. En coupe : 1. Grains de résine, considérablement grossis, déposés sur le cuivre. — Grains après cuisson. — 3. L'acide figuré par des flèches attaque le métal entre les grains. — 4. Aspect de la planche après morsure et débarrassée de la résine.

sert d'une **roulette,** petite molette d'acier pointillée que l'on promène dans tous les sens, laissant une empreinte dans le cuivre rendant l'aspect du crayon. Il existe plusieurs grosseurs de grains.

AQUATINTE

L'aspect du lavis s'obtient par un moyen de gravure d'exécution assez facile. Il consiste à produire par place sur la surface du cuivre un fond grainé retenant l'encre.

Dans une boîte dite **boîte-à-grain,** caisse rectangulaire d'environ 1 m à 1 m 50 de haut et à la base de laquelle on a réservé une ouverture assez large pour introduire le cuivre, on produit un nuage de résine par soufflerie. La poudre de résine se trouve dans le commerce prête à l'emploi. Dans les appareils perfectionnés le mouvement rotatif d'une roue à palettes produit le déplacement d'air. On introduit ensuite la planche à graver à la base de la boîte en tenant compte de la grosseur du grain que l'on veut obtenir, les grains les plus gros, c'est-à-dire les plus lourds, tombant les premiers. Dès que la planche est couverte de résine on la retire pour cuire le grain en chauffant légèrement le cuivre par dessous. En quelques instants les grains fondent et adhèrent au métal. Après refroidissement l'opération de la morsure peut commencer.

L'acide s'introduit entre les grains, creuse le métal dans les parties non protégées par la résine et produit une infinité de trous de diamètres irréguliers qui retiendront l'encre au tirage et donneront ainsi un ton ayant l'apparence de lavis. Si, avant morsure, à l'aide du vernis à recouvrir mis au pinceau certaines parties de la planche sont protégées, on obtient des réserves blanches (Pl. II).

Comme pour l'eau-forte des morsures successives donnent des valeurs très nuancées.

On peut faire mordre un grain de résine sur une planche déjà gravée au trait.

GRAVURE AU SUCRE

Avec de l'encre de Chine saturée de sucre l'artiste

travaille à la plume ou au pinceau sur la planche de cuivre soigneusement décapée. Son dessin terminé et sec il couvre le tout avec un vernis au pinceau très léger puis, après nouveau séchage, plonge la planche dans une cuve d'eau. Le sucre se dilue aussitôt et met le cuivre à nu dans les parties dessinées. Après application d'un grain de résine sur l'ensemble, il ne reste plus qu'à mordre à l'acide pour avoir une aquatinte.

AQUATINTE EN COULEUR

On obtient une gravure en couleur par deux moyens : l'impression au repérage et l'impression à la poupée.

REPÉRAGE. — Le graveur décompose l'œuvre peinte à reproduire en trois ou quatre couleurs plus une planche de noir. Il grave sa première planche, celle du noir, au trait et avec des aplats grainés. L'imprimeur lui en fait des reports sur des planches vierges en appliquant sur chacune l'épreuve du noir. Par une pression au dos de l'épreuve l'encre se dépose, donnant un décalque fidèle de l'image du trait. Le graveur couvrira d'un grain de résine l'ensemble de chaque planche puis garnira de vernis protecteur au pinceau les parties qui, dans chaque couleur, ne devront pas apparaître.

Deux trous d'aiguille placés dans des points opposés de la composition seront percés dans le cuivre et serviront de repères. Une planche étant réservée pour chaque couleur, chaque planche devra porter ces mêmes trous aux mêmes places que sur la planche du noir.

Le pressier commencera le tirage par la planche réservée aux parties jaunes en ayant soin, avant d'enlever l'épreuve, de percer le papier avec une aiguille à l'endroit des repères. Il portera cette même feuille sur la planche du rouge en la fixant avec deux aiguilles

qui traverseront les trous du papier et les repères de la seconde planche. Ainsi de même on pratiquera pour la planche du bleu puis du noir qui se tire toujours en dernier. La superposition des couleurs doit reconstituer le modèle original.

IMPRESSION A LA POUPÉE. — Inventé au XVIII[e] siècle, le procédé de gravure est ici plus simple mais le tirage des épreuves plus long.

Une première planche est réservée au trait et aux demi-teintes. Une seconde planche sert à toute la couleur. Cette dernière planche, entièrement gravée à l'aquatinte, se couvre par place d'encres de couleurs différentes. Le ton est étendu sur la partie grainée qui retiendra l'encre avec de petits tampons de mousseline ou poupées puis essuyé et adouci avec le doigt. Il y a une poupée pour chaque ton et chaque planche peut comporter dix, quinze, vingt tons et plus. Quand le cuivre est entièrement peint comme un tableau le **pressier** en tire une épreuve. La superposition de la planche du trait et des valeurs de noir est faite en dernier. L'épreuve s'obtient en deux, quelquefois trois passages sous presse.

Aujourd'hui on remplace les poupées par des pinceaux.

MANIÈRE NOIRE

La manière noire, procédé que les Anglais ont appelé « **mezzotint** », est d'une application facile. L'artiste établit sur toute la surface du cuivre un grain rugueux très fin avec l'outil appelé « berceau », instrument demi-circulaire garni d'aspérités et que l'on promène en tous sens sur la planche en un mouvement de berceuse comme son nom l'explique. Le graveur maintient le ton d'ensemble dans un noir moyen ou « **mezzotinto** ». A l'encrage la planche donnerait une

surface d'un noir uniforme si le graveur, avec le brunissoir et le **racloir,** ne venait écraser ou supprimer le grain pour produire un effet de lumière sortant de l'ombre. Certaines parties sont gravées à l'eau-forte directement sur le fond grainé et travaillées ensuite au burin s'il y a lieu.

Les noirs veloutés, d'aspect souvent mou, plaisaient beaucoup aux artistes anglais de la fin du XVIII[e] siècle et convenaient aux portraits enveloppés de REYNOLDS, LAWRENCE, etc.

POINTILLÉ

Importée par le Florentin BARTOLOZZI en Angleterre, en 1764, la manière de graver en pointillé (stipple) eut un succès très grand, mais court. Elle consiste à traduire les sujets à l'aide de points.

Les graveurs britanniques en s'en emparant le portèrent à un degré de perfection tel que le pointillé devint un genre spécifiquement anglais. Le dessin et ses ombres sont formés avec une infinité de points plus ou moins espacés exécutés soit sur le vernis, soit directement sur la planche. L'effet est doux et enveloppé.

MONOTYPE

Le monotype est une peinture à l'huile en noir ou en couleurs faite sur une planche de cuivre non gravée. On l'imprime comme une taille-douce tandis que la couleur est encore fraîche. Si l'on a soin de faire des essuyages sur la planche et des grattages, on obtient des effets de blanc comme en eau-forte.

La première et unique épreuve ramasse l'encre presque complètement. Une seconde épreuve est parfois obtenue mais alors très dépouillée et faible.

ACIÉRAGE. — Autrefois la vie d'une planche gravée

était brève. Il était nécessaire, de temps à autre, de reprendre à l'outil certaines tailles qui s'usaient, d'où la valeur qu'attachent les amateurs aux premières épreuves d'un tirage ancien. Aujourd'hui on remédie à ce dommage par l'aciérage ou dépôt par le procédé galvanoplastique d'une mince pellicule d'acier sur toute la surface du cuivre gravé.

REMARQUES. — On donne le nom de **remarques** aux croquis, essais de pointes faits par le graveur en marge sur le cuivre au cours de son travail. Ces indications se voient sur les épreuves d'artistes et états mais sont effacées pour le tirage définitif.

ÉPREUVE SÈCHE OU NATURE. — Quand l'imprimeur en taille-douce essuie complètement la planche avec la paume de la main, il ne reste d'encre que dans les tailles. L'épreuve obtenue donne un trait pur et franc sur un fond blanc très propre. L'aspect dépouillé et sec permet au graveur d'examiner son travail avant tout effet artificiel ou d'essuyage.

ÉPREUVE RETROUSSÉE. — Si l'artiste désire que sa composition soit plus enveloppée on laisse une légère teinte à l'essuyage sur les parties unies de la planche et on fait remonter l'encre des fonds avec une poignée de mousseline en caressant très légèrement. L'encre s'étale sur le rebord des tailles et augmente l'intensité des noirs. Cette pratique s'appelle le **retroussé.**

MARGES ET BISEAUX. — Les marges sont la partie du papier restant blanche autour d'une gravure. La grandeur des marges varie selon les modes et le goût des artistes. En général, les épreuves ayant toutes leurs marges intactes sont les plus recherchées.

Pour la gravure sur cuivre la limite de la planche est indiquée par la cuvette formée à l'impression par



NANTEUIL. — Portrait de Jean Loret.

C'est la perfection technique au service d'un talent de portraitiste remarquable. Chaque matière est rendue ici avec un travail particulier, mais l'esprit garde sa primauté sur l'habileté manuelle.



Laurent CARS. — Fêtes vénitiennes, d'après Watteau.

Au XVIII^e siècle, l'estampe sert à la décoration des murs. Les graveurs de traduction rendent la saveur picturale des originaux par un métier souple, spirituel, où se mêlent à la fois l'eau-forte, le burin et la pointe-sèche.

le biseau de la planche de cuivre. Il est en effet nécessaire d'adoucir par un plan incliné le bord du métal et d'éviter ainsi que la pression exercée coupe le papier. Cette cuvette n'est pas toujours estimée à l'intérieur d'un livre par les bibliophiles. Ils lui reprochent un creux dans la typographie au verso des feuillets. On y remédie en gravant, puis imprimant sur des planches plus grandes que la dimension des pages.

MANIÈRE DE RECONNAITRE UNE ÉPREUVE DE GRAVURE EN CREUX

En examinant une épreuve avec un verre grossissant ou un compte-fil on constate que le trait du burin est net et pur. Celui d'une eau-forte inégalement rongé sur ses bords.

Le papier d'une épreuve étant écrasé sur la planche, les tailles encrées produisent un léger relief que l'on sent au toucher en passant le doigt sur la partie gravée. Mais c'est surtout la qualité de l'encre et la beauté du noir qui révèlent la technique.

TAILLE-DOUCE PHOTOMÉCANIQUE

L'héliogravure est de la taille-douce industrielle. On copie photographiquement comme en photogravure, mais en positif, sur une planche de cuivre, un document au trait ou tramé de simili-gravure, seulement le trait ou les points qui forment l'image sont **gravés en creux.**

Pour le tirage, on procède comme pour les planches en taille-douce.

La **rototaille-douce** ou **héliogravure rotative** n'est autre que la **simili-gravure en creux** sur un cylindre de cuivre. A l'impression ce dernier plonge en tournant dans une encre très liquide. Au sortir de l'encrier une lame très souple, ou raclette, essuie le cylindre

sur les parties lisses, c'est-à-dire non gravées, ne laissant d'encre que dans les creux ou points de la simili-gravure. La pression d'un cylindre souple portant le papier fait pénétrer celui-ci dans les tailles de la gravure comme pour l'impression en taille-douce.

L'héliogravure produit au tirage une enveloppe teintée qui fait disparaître en partie la trame de la simili-gravure et offre de beaux contrastes noirs et blancs.

Ce procédé convient surtout aux tirages industriels.

LA LITHOGRAPHIE

La lithographie, connue à la fin du XVIII[e] siècle, n'est pratiquée en France que depuis le début du XIX[e] siècle. C'est un dessin sur pierre se décalquant sur papier.

DESSIN LITHOGRAPHIQUE

Sur une pierre calcaire de grain très fin le dessinateur trace son sujet avec un corps gras, encre ou crayon, composé de suif, savon, copal et noir de fumée. Le crayon s'accroche au grain de la pierre. On graine la surface en écrasant par frottement giratoire du grès fin et mouillé d'eau entre deux pierres placées l'une sur l'autre. Le grain peut être désiré moyen ou très fin. La pierre lisse sans grain est préférée pour le dessin à l'encre ne comportant que du trait ou des aplats.

En résumé, l'exécution d'une lithographie ne s'écarte pas de la manière de dessiner avec un crayon, sur une feuille de papier. Il faut préparer le dessin avec le crayon de ton léger et réserver les crayons de ton plus

monté pour les accents qu'au cours du travail on désire plus vigoureux.

Des grattages avec une lame d'acier ou une pointe



Fig. 50 à 52. — La lithographie.

1. Le dessin sur la pierre. — 2. Encrage sur la pierre humide. — 3. L'image se décalque sur le papier.

donnent des blancs purs. On peut mélanger les travaux d'encre et de crayon. Les effets d'estompe s'obtiennent en frottant le crayon avec un morceau de flanelle ou avec un bouchon de liège (Pl. XII).

IMPRESSION

L'imprimeur à qui la pierre est remise passe sur toute sa surface un léger mordant qui fixe le dessin et rend le calcaire plus absorbant à l'eau dans ses parties non couvertes par l'encre ou le crayon gras.

Au moment du tirage on humecte d'eau la pierre avec une éponge puis l'on passe le rouleau chargé d'encre grasse, qui dépose la teinte sur les parties déjà graissées par le dessin. Les surfaces nues du calcaire étant humides refusent l'encre. Il ne reste au pressier qu'à déposer une feuille de papier lisse comme la pierre, pour qu'après pression le dessin encré s'y reporte.

Ce procédé exclut les papiers à grain qui ne ramasseraient pas tous les détails encrés à la surface du calcaire. On use de papiers satinés, souvent de papier de Chine appliqué sur papier de pâte.

LITHOGRAPHIE EN COULEUR

Pour les reproductions et les affiches, les teintes sont décomposées en pointillés avec une pierre pour chaque ton dominant.

La superposition des tons au tirage rétablit le modèle original. On nomme cette technique : **chromolithographie.**

Dans la **lithographie originale** l'artiste fait autant de pierres qu'il y a de couleurs et le repérage à l'impression s'établit par des croix placées aux extrémités de l'axe principal dans les marges. Après tirage on réduit les marges en les rognant ou l'on efface les repères au papier de verre fin.

LITHOGRAPHIE SUR MÉTAL

On remplace quelquefois la pierre par des feuilles de zinc grainé. Cette matière est inférieure à la pierre

pour le crayon, mais convient surtout aux reproductions industrielles.

GRAVURE SUR PIERRE

Quand par destination un dessin exige une grande finesse d'exécution on pratique la gravure sur pierre.

La surface du calcaire est protégée par un enduit à base de gomme arabique et sanguine mis au pinceau. Le dessin s'exerce avec une pointe d'acier qui met à jour la pierre et la creuse légèrement. Le travail terminé on couvre avec de l'encre grasse toute la pierre. L'enduit protège les surfaces non dessinées mais les parties gravées se garnissent de graisse. L'enduit enlevé, le trait incisé et ténu, noirci d'encre, apparaît seul sur la pierre.

On opère ensuite comme pour le tirage d'une lithographie ordinaire, le tampon d'encre remplaçant le rouleau. Les épreuves offrent l'aspect d'une taille-douce sur acier, c'est-à-dire d'une grande sécheresse.

Ce procédé se trouve plus fréquemment au service de l'industrie (fonds d'actions, d'obligations, chèques, etc.) qu'à celui de l'estampe.

REPORTS OU TRANSPORTS. AUTOGRAPHIE

L'avantage de la lithographie est de permettre le report ou décalque d'une épreuve à l'encre grasse sur d'autres pierres et d'obtenir simultanément plusieurs tirages d'un même sujet. Mais cette économie intéresse beaucoup plus la production industrielle que la production artistique. Cependant, des artistes que le transport ou le maniement des lourdes pierres rebutent, peuvent dessiner sur le papier avec un crayon gras. Le pressier se chargera de reporter ce dessin sur la pierre par forte pression. On vend aussi des papiers spéciaux, dits **à report,** recouverts d'une couche de colle soluble à

l'eau. Le dessin gras se trouve isolé du papier par la colle. Pour le reporter, il suffit d'appliquer la feuille, côté dessin, sur la pierre et de la mouiller. La colle se dissout et le gras du crayon adhère au calcaire. Le procédé identique consistant à calquer à la plume avec de l'encre grasse un dessin et à le reporter ensuite sur pierre a été appelé **autographique.**

LE CRACHIS

En gravure originale on mélange souvent encre, crayon et crachis. Le crachis se fait avec une brosse trempée d'encre que l'on frotte sur une petite grille au-dessus de la pierre. Pour protéger certaines parties de la composition on couvre le dessin avant l'opération, avec de la gomme arabique mise au pinceau (Pl. XVI).

MANIÈRE DE RECONNAITRE UNE ÉPREUVE LITHOGRAPHIQUE

L'aspect d'ensemble est plat. L'encrage peu abondant. Il n'y a pas de foulage au verso du papier, ni relief sur l'image, excepté les grattages ou traits blancs quand ils sont profonds sur la pierre.

Enfin, le tirage se fait toujours sur des papiers lisses (1).

LITHOGRAPHIE INDUSTRIELLE OU ROTOCALCO ou encore OFFSET

L'impression sur **rotocalco** donne la lithographie industrielle et permet à la simili-gravure l'utilisation de papiers à grains.

Le document à reproduire — trait ou simili — est

(1) On ne parle ici que de la lithographie d'art et non des possibilités industrielles comme l'offset ou rotocalco.

reporté sur une plaque de zinc (métallographie) que l'on fixe sur le premier cylindre de la machine, qui en contient trois. Le cylindre porte-plaque est mouillé automatiquement et son image encrée. Celle-ci se reporte sur un deuxième cylindre porte-caoutchouc qui, très souple, décalque à son tour l'épreuve toute fraîche sur le papier grenu que porte le troisième cylindre appelé cylindre de marge.

La rotocalco est exclusivement au service de l'industrie.

PHOTOTYPIE. — On peut, dans une certaine mesure, rattacher à la lithographie le procédé phototypique. L'application photographique se fait sans trame et sur gélatine bichromatée épaisse. Le tirage, qui ne peut guère excéder quelques centaines d'épreuves, s'exécute comme pour une lithographie.

VOCABULAIRE TECHNIQUE S'APPLIQUANT A TOUS LES PROCÉDÉS DE REPRODUCTION

ÉPREUVE D'ARTISTE ET BON A TIRER. — Dès que la planche lui donne satisfaction l'artiste remet à l'imprimeur une épreuve modèle sur laquelle il inscrit : **Bon à tirer** pour X épreuves. Auparavant, il exécute pour lui-même quelques épreuves qui seront en plus du chiffre du tirage et intitulées : **épreuves d'artiste.** Leur nombre en est habituellement très limité.

ÉPREUVES AVANT LA LETTRE. — Les épreuves mentionnées avant la lettre sont celles que l'on imprime avant que le nom de l'auteur, le titre et l'adresse de l'éditeur aient été ajoutés ou gravés. Ce sont habituel-

lement des épreuves d'essai dont le nombre est également très restreint.

LIMITATION DU TIRAGE. — Pour des raisons personnelles ou pour donner plus de rareté et partant plus de valeur intrinsèque à ses estampes, le graveur en limite le nombre au tirage.

En signant au crayon chaque épreuve il ajoute le numéro d'ordre avec le nombre limite. Ainsi la deuxième sur cinquante épreuves s'écrira 2/50. Autrefois le tirage était limité par l'usure de la planche.

PROCÉDÉS DIVERS EN GRAVURE ORIGINALE

CLICHÉS SUR VERRE. — Le **procédé Cuvelier** correspondait au milieu du XIX^{e} siècle au progrès de la photographie. Sur une plaque de verre couverte d'un enduit fait d'encre d'imprimerie et de céruse l'artiste dessinait en se servant d'une pointe. La feuille de verre offrait alors l'aspect d'un négatif avec lequel on tirait des épreuves sur papier sensible comme en photographie. COROT en fit un grand nombre mais cet illustre parrainage n'empêcha pas l'invention de tomber en désuétude.

GYPSOGRAPHIE. — Inventé vers 1900 par le sculpteur Pierre ROCHE, l'estampe s'obtient en comprimant à la main une feuille de papier dans le creux d'un moule en plâtre, encré au pinceau et dont les aspérités retiennent l'encre. L'épreuve ressemble plutôt à un gaufrage, teinté par place.

LES PAPIERS ET LES ENCRES

Le support de la gravure occupe une place de première importance. Suivant la qualité du papier la planche gravée rendra de beaux noirs en laissant apparaître la finesse délicate de ses tailles.

La tradition situe le lieu de l'invention en Chine dans la province d'Hunnan vers l'an 105. Mais son introduction en Europe serait venue par deux voies, l'une par l'Arabie, donnant un papier spongieux, l'autre par la Perse et la Syrie, offrant une matière souple et fine.

Inventé en Chine par un général de l'empereur SI-HOANG-TI vers 220-210 av. J.-C. et fait d'écorce d'arbres et de chiffes, il est perfectionné en l'an 75 de notre ère par TS'AI LOEN. Au deuxième siècle il passe de l'Annam en Turkestan.

Le secret de la fabrication aurait été apporté à SAMARKAND en 751 par des prisonniers chinois. Par la voie arabe il part d'Alexandrie et pénètre en France par l'Espagne, époque de relations fréquentes entre Cordoue et Le Puy. Par la voie syrienne, c'est-à-dire de Damas, il parvient en France à travers la Méditerranée avec les croisés de la Septième croisade. Les monastères reprochèrent longtemps au papier sa fragilité et lui préféraient le parchemin coûteux.

Au sud de la France les premiers moulins à papier apparaissent au milieu du XIV^{e} siècle, c'est-à-dire au moment où l'usage du linge de toile se répandant, les vieux chiffons formèrent la matière première du papier.

Le papier à la cuve ou de fil, dit aussi chiffon, de chiffe ou encore à la forme, est constitué par des déchets de toile que l'on met à pourrir pour les assouplir. Des maillets de bois, actionnés par la roue d'un moulin,

les réduisent en bouillie avec de l'eau très claire. La pâte ainsi obtenue est étendue sur une **forme** par l'ouvrier coucheur. La forme est un châssis de bois tendu de fils de laiton très fins appelés **vergeures** et maintenus transversalement à distances égales, par des fils plus gros ou **pontuseaux.** C'est sur ce tamis que la pâte liquide s'étendra pour s'égoutter, limitée sur ses quatre côtés par un cadre de bois ou **couverte.**

L'ouvrier coucheur, dès que la pâte est égouttée, enlève la couverte et renverse la forme sur un feutre où la feuille de papier encore peu consistante se déposera.

Les feutres sont mis en pile, puis pressés afin de chasser l'eau. En quelques heures les feuilles de papier auront assez de solidité pour être suspendues sur des cordes et finir de sécher à l'air libre.

Les fibres de la pâte doivent être longues pour former une sorte de feutre. C'est par l'enchevêtrement des fibres que le papier acquiert de la souplesse.

ENCOLLAGE DU PAPIER. — Après séchage le papier est un buvard. Ce n'est qu'après avoir été trempé dans un bain de gélatine chaude et pressé entre des feutres qu'il devient nerveux au toucher et rend un bruit sonore au froissement. Aujourd'hui dans l'industrie on mélange à la pâte une solution chimique qui encolle le papier pendant sa fabrication.

FILIGRANE. — Un fil de laiton formant un dessin, composant la marque du fabricant, est fixé dans l'angle de la forme. L'épaisseur de la pâte étant diminuée par l'empreinte du laiton, le dessin ou **filigrane** paraîtra en transparence de valeur plus claire.

Les filigranes ou enseignes des premiers artisans donnèrent leurs noms aux formats des papiers : jésus, écu, raisin, couronne, pot, etc.

Les feuilles sont assemblées par paquet de 25 ou main. Vingt mains ou 500 feuilles font une rame.

La plupart des papiers se font aujourd'hui mécaniquement. Les matières sont nombreuses : chanvre, raphia, etc. Nous ne parlerons point ici des papiers industriels composés de matières cellulosiques obtenues



Fig. 53.
Fabrication du papier à la forme d'après Jost Amman. XVI[e] siècle.

mécaniquement ou chimiquement avec l'épicéa, le châtaignier ou l'alpha.

Le papier de Chine est formé des longues fibres du mûrier ou du bambou.

Le papier japon est fait de préférence avec les fibres de l'écorce du mûrier.

ENCRES

Les encres primitives étaient de qualité médiocre, faites de noir de fumée, d'huile filtrée et de résine pour obtenir une siccité rapide.

De nos jours les encres sont souvent préparées

industriellement. Le vernis, qui ne doit pas graisser le papier, s'obtient en cuisant l'huile de lin jusqu'à 300°. Le pigment noir que l'on broie avec lui est le produit des fumées d'huiles lourdes ou de gaz naturels.

Pour la taille-douce, le pressier prépare lui-même son encre. Elle doit être exempte de vernis et d'essence, d'une consistance ferme, obtenue par un mélange de noir d'Allemagne ou de noir d'os, d'huile claire et d'huile forte. Quand il désire un ton fort il incorpore au noir ordinaire du noir léger ou du noir bouju.

Pour la lithographie les encres sont plus compactes mais doivent varier suivant la température. Elles sont allongées avec des vernis de lin.

TROISIÈME PARTIE

LA GRAVURE DES ORIGINES A NOS JOURS

XV^{e} ET XVI^{e} SIÈCLES

Contrairement à ce qu'assurent certains historiens, il semble que le progrès dans la multiplication des images fut le fait, non de découvertes techniques en gravure mais de celle d'un support, permettant une grande diffusion, le papier. En effet, depuis l'antiquité, l'usage était courant de planches de bois gravées pour l'impression des tissus. La civilisation chinoise du IX^{e} siècle imprimait par ce moyen des textes. Aussi, dès l'apparition du papier au XIV^{e} siècle, la chrétienté trouva-t-elle dans le développement des images un moyen de propagande religieuse, plus efficace encore que par les autres arts. Dans chaque foyer pénétraient les xylographies pieuses distribuées par les monastères.

Antiquité

L'usage des jeux de cartes, répandu en Italie dès la fin du XIII^{e} siècle, aida encore à la création d'un artisanat d'imagiers. Un grand commerce d'exportation se faisait à Venise. L'on trouve des traces de fabrication en Belgique, en Allemagne et en France à Lille, Limoges, Avignon, Lyon dès le XIV^{e} siècle. Il est pour ces raisons pratiquement impossible d'indiquer le lieu où apparurent les premières planches gravées, toute découverte étant l'aboutissement d'une longue suite de tâtonnements, recherches, simultanés et universels. Chaque pays de l'ancienne Europe en revendique l'honneur. Il est plus sage d'écrire que les premières

Jeu de cartes

estampes furent des travaux collectifs, inspirés par des œuvres conçues en un lieu, souvent gravées en un autre, parfois très éloigné du premier. On cite telle planche que les uns affirment allemande d'après un type italien et que d'autres soutiennent bourguignonne d'après un modèle flamand.

Il ne paraît pas toutefois que les plus anciennes xylographies remontent avant la fin du XIVe siècle. Le Cabinet des Estampes à Bruxelles possède la **Vierge et l'Enfant Jésus** datée de 1418; le Ryland's Library à Manchester conserve le célèbre **Saint Christophe** de 1423 (fig. 55). Le **bois Protat** à Mâcon est d'un âge plus vénérable (vers 1370), mais semble avoir plutôt servi à l'impression des tissus qu'à celle des estampes.

Avant la découverte de l'imprimerie en caractères mobiles (1455), le bois gravé permettait déjà au livre populaire d'exister et peut-être le fit-il naître. Des compositions avec une part de texte, le tout gravé sur une planche appelée habituellement **xylographie** ou **tabellaire,** donnaient des pages que l'on assemblait ensuite (1). Ainsi parurent l' « **Apocalypse** », l' « **Ars Moriendi** » la « **Bible des pauvres** », le « **Miroir du Salut** », etc.

Avec l'exaltation des arts plastiques à la fin du XVe siècle, très rapidement, des écoles nationales vont naître.

L'Allemagne, qui sera le berceau de l'imprimerie, manifestera son génie par des compositions rudes, mais puissantes, qui s'adouciront avec l'usage de la gravure en creux. En Italie et en France, le bois gravé enrichira le livre imprimé. A Venise, il sera élégant, d'un trait dégagé sans lourdeur, telles les admirables planches du « **Songe de Polyphile** » (1499). De ce

(1) Ces impressions tabellaires portent souvent le nom de **donats,** la grammaire latine de Donatus en ayant été plusieurs fois le sujet.



Fig. 54. — Planche xylographique dite « Bois Protat » vers 1370. Hauteur de l'original : 0,50 × 60 c.).



Fig. 55. — Saint Christophe. 1423. Réduction.



Fig. 56. — Planche de l'Ars Mariendi. Vers 1409 (Réduction). Bibliothèque Nationale.



Fig. 57. — Gravure sur métal au criblé. La Vierge et l'Enfant (Fragment). Milieu du XV^{e} siècle. Bibl. Nat.

côté-ci des Alpes, le graveur prolongera dans les pages l'imagerie du porche de nos cathédrales. Art bien français, robuste et émouvant, que remplacera, au XVI[e] siècle, non sans lutte, le genre italianisant et maniéré.

GRAVURE EN CREUX. — Pendant le Moyen Age, l'orfèvrerie florentine fut fameuse et la gravure des nielles (1) d'usage fréquent. On ne peut s'étonner que les plus célèbres des incunables (2) de la gravure en creux sur métal soient d'origine italienne.

La paternité de la taille-douce fut longtemps attribuée à l'orfèvre Maso FINIGUERRA, auteur de la fameuse « **Paix** » (1460) de la Bibliothèque Nationale. Mais, comme pour la gravure sur bois, il semble que des éclosions se soient produites à la fois en des lieux éloignés les uns des autres. Berlin vénère dans son Cabinet des Estampes une **Flagellation** de 1446 et l'on cite un jeu de cartes de l'école allemande vers 1440 ainsi qu'un **Christ devant Pilate** de l'école du Maître des **Cartes à jouer,** sans doute de 1441.

Dans le nord de l'Italie, la gravure sur métal l'emporte sur toute autre technique. BOTTICELLI (1457-1515), l'un des premiers peintres séduits par le nouveau procédé, a une heureuse influence. S'il n'a pas gravé lui-même, il fut remarquablement servi par Baccio BALDINI dont le dessin sensible égratigne légèrement le métal. MANTEGNA (1431-1506) s'exprime avec des tailles parallèles mais libres, tantôt dans une ordonnance toute antique qu'inspire le **Triomphe de Jules César,** tantôt comme dans la **Piéta** et la **Mise au tombeau** avec émotion dans un style d'une grande noblesse. L'art déjà académique de RAPHAËL a un interprète de goût

(1) Voir page 30.

(2) De « incunabulum » (berceau). Se dit de tous les ouvrages **imprimés avant l'an 1500.**

GRAVURE EN MANIÈRE DE CRAYON AU XVIII[e] SIÈCLE

PL. IX



G. DEMARTEAU. — Portrait de Madame Huet, d'après J.-B. Huet.

Inventé par J.-C. François, perfectionné par Gilles Demarteau, le procédé en manière de crayon servait à rendre en fac-simile les dessins des maîtres. Celui-ci obtenu avec un premier cuivre gravé pour la sanguine et un second repéré pour le crayon noir donne au point d'en faire un pastiche, la reproduction de l'original.



J.-M. MOREAU LE JEUNE. Illustration pour **Chansons mises en musique,** par M. de La Borde, 1773.
Magneleur, graveur.



GRAVELOT. Illustration pour le **Théâtre** de P. Corneille, 1764.
Le Mire, grav.

mesuré en Marc-Antoine RAIMONDI (1475-1530). Les CARRACHE à Bologne, surtout Augustin, apportent plus de souplesse dans le métier.

A Venise, G. CAMPAGNOLA (1482-1550) use, l'un des premiers, du pointillé dans les ombres et apporte de la grâce dans l'exécution d'un **Ganymède** et une grande beauté dans celle d'une **Samaritaine.** Mais il faut l'arrivée du PARMESAN (1503-1540) pour démontrer le riche parti que l'on pouvait tirer de l'eau-forte.

ALLEMAGNE DES ORIGINES A LA FIN DU XVI[e] SIÈCLE. — Le génie allemand se satisfait mieux avec le cuivre qu'avec le bois. La fin du XV[e] siècle produit une floraison de génies. Le maître E. S. de 1466, forte personnalité dont nous ne connaissons que les initiales, indique la tendance de l'art germanique, le sentiment de la réalité. Martin SCHONGAUER (1456-1493) produit des compositions presque toutes religieuses, avec un sens profond de la vie et de la nature, en s'aidant de tailles larges et croisées révélant un progrès rapide de la technique. C'est vers ce moment qu'un nom s'impose et domine en Allemagne : Albert DURER (1471-1528). Son œuvre est considérable et variée. S'il ne paraît pas avoir gravé lui-même dans le bois, il a fourni des compositions nombreuses, de formes parfaites, traitées avec un trait vigoureux, comme la série de l' « **Apocalypse** » (1498), la « **Passion** », la « **Vie de la Vierge** », et de superbes portraits dont celui de Maximilien.

Fruit d'une éducation artistique accomplie, qu'il devait à son maître Michel WOHLGEMUTH, à l'atmosphère spirituelle de la célèbre imprimerie Koburger à Nuremberg, où il travailla, enfin, à ses voyages à Venise et en Flandre, A. DURER est le génie de la gravure allemande au burin. Son éducation d'orfèvre l'avait préparé à la maîtrise. Dans ses planches les

plus touffues, on est toujours séduit par la perfection et la diversité du métier, la sûreté d'un outil discipliné, la souplesse du trait enveloppant les formes. Il est de ces artistes privilégiés que la nature choie. Chez lui, la plastique et les idées les plus inattendues se concilient. Son œuvre fourmille de sujets chrétiens et profanes, scientifiques et philosophiques, mais il reste toujours objectif. Il s'enthousiasme pour les idées nouvelles de la Réforme.

Il passe pour être l'un des premiers à appliquer la technique de l'eau-forte à l'estampe. Sa planche **Paysage au grand canon,** exécutée sur une plaque de fer, date de 1518.

Après lui, son disciple Hans SCHAUFELEIN, illustrateur du **Thevœrdanck,** ou son contemporain BURGMAIER, imageant **Der Weiss Kunig,** malgré leurs grandes qualités et la protection de l'empereur Maximilien, pâlissent.

Aux grands noms de l'école allemande, on doit ajouter encore celui du maître de Bâle, HOLBEIN (1490-1543) qui, faute de graver lui-même, fournit aux artisans des planches techniquement composées comme les **« Simulacres de la mort »** et ceux des maîtres du sud de l'Allemagne, Hans Baldung GRUN (1470-1545), ALTDORFER (1488-1538), Lucas CRANACH (1470-1553). Ce dernier, assez abondant dans la gravure sur bois qu'il manie avec verve, traite sincèrement les sujets pieux et reste Allemand. On n'en pourra dire autant de ses successeurs. L'influence romaine de RAPHAËL et de l'Antiquité, la sévérité de la Réforme conduisent pour une bonne part la gravure allemande vers la décadence.

Après Bartel BEHAM (1502-1540) et son frère Hans SEBALD BEHAM (1500-1550), ALDEGREVER (1502-1558), lequel relève un moment le prestige du cuivre, et Johst AMMAN (1539-1591), illustrateur et



Fig. 58. — A. Dürer. Planche extraite de : « La Passion ».
Suite de gravures sur bois. 1511 (Réduction).

vignettiste, on ne rencontrera plus dans les siècles suivants de grands noms.

La gravure en camaïeu ou clair-obscur, introduite en Allemagne au début du XVI[e] siècle, fut adoptée par la plus grande partie des graveurs sur bois : DURER,





Fig. 59-60. — Holbein. Deux planches extraites des « Simulacres de la Mort ». 1530. Grandeur réelle.

Hans BALDUNG GRUN, CRANACH. En Italie, le camaïeu prend une facture de peintre. UGO DA CARPI en est le meilleur représentant.

FLANDRE ET PAYS-BAS DES ORIGINES AU XVI[e] SIÈCLE. — On a toujours attribué aux Pays-Bas une part active dans la découverte de la gravure sur bois et sur métal. Laissant aux chercheurs le soin d'en discuter, nous commencerons l'histoire de l'estampe

avec Lucas LEYDE (1494 ?-1530 ?), buriniste dont l'inspiration presque toujours religieuse est au service d'un métier souple, fouillant la nature humaine et la situant dans des paysages aux fonds légers. Son œuvre très abondante, tracée d'une pointe intelligente et sensibe, se mêle quelquefois d'eau-forte pour obtenir plus de vigueur. Croyant trouver des ressources nouvelles dans la contemplation des estampes de DURER, il se laissa influencer par ce dernier entre 1520 et 1527. Le portrait de Maximilien est l'une de ses plus célèbres planches.

Chez les graveurs d'Anvers, au XVI[e] siècle, on trouve à défaut de grands noms la plus fiévreuse activité. Le vieux port, devenu sous la domination espagnole un centre commercial de premier ordre, mit sa puissance maritime au service de la religion catholique en exportant des images et des livres pieux pour la conversion des Amériques.

PLANTIN, Tourangeau, établi imprimeur à Anvers, eut l'idée de coller en tête de ses ouvrages bon marché pour les rendre moins austères une planche gravée sur cuivre hors du texte. Il y trouva succès, fortune et créa en outre une tradition. Aussi de nombreuses familles de graveurs se fondèrent : A. COLLAERT, les WIERIX, les GALLE qui traduisirent les œuvres de Martin DE WOS, Peter DE JODE, BREUGHEL-LE-VIEUX, etc.

Henri GOLTZIUS (1558-1617) termine avec virtuosité mais sans éclat l'histoire de la gravure flamande au XVI[e] siècle.

EN FRANCE DU XV[e] A LA FIN DU XVI[e] SIÈCLE. — Le livre imprimé s'était installé par toute l'Europe que la France discutait encore de sa pénétration à la Sorbonne. L'événement ne s'accomplit qu'en 1469 mais

la conquête fut si rapide, la multiplication des imprimés si importante que les officines parisiennes ou lyonnaises dépassèrent rapidement en qualité, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, leurs aînées d'Allemagne et d'Italie.

Citer les noms des imprimeurs-libraires Jean DU PRÉ, P. LE ROUGE, Antoine VÉRARD, Simon VOSTRE, etc., c'est rappeler la période glorieuse où les livres d'Heures, d'Histoire ou de Chevalerie sont des chefs-d'œuvre d'équilibre, de convenance et de proportions qu'éclairent des gravures sur bois robustes, sensibles et spirituelles.

Avec le XVI^e siècle et François I^er, ces qualités nationales abdiquent devant l'italianisme triomphant que Fontainebleau accueille. C'est l'âge où règnent les nymphes élancées, aux cous flexibles, aux longues jambes, aux têtes petites, aux extrémités menues.

Geoffroy TORY (1480-1533) est la personnalité dominante du siècle. Humaniste complet, il dessine un alphabet romain : le « **Champfleury** », grave sur bois, imprime d'élégantes compositions et encadrements pour des **livres d'Heures** qu'il signe, comme plusieurs de ses amis, d'une croix de Lorraine. Son contemporain Bernard SALOMON, dit le « Petit Bernard » (1508-1561), exerce son riche talent dans l'illustration comme on peut le voir dans les « **Métamorphoses figurées** » (Lyon, 1557), mais c'est Jean COUSIN qui incarne avec TORY l'esprit de la Renaissance : le « **Livre de Perspective** » (1560) et le « **Livre de Portraiture** » sont des ouvrages typiques.

De même que pour l'imprimerie, la France adopte, avec un retard sensible, la gravure en creux sur métal.

Si les grandes planches un peu touffues du plus célèbre de nos premiers graveurs orfèvres Jean DUVET (1485-1562 ?) pour l' « **Apocalypse** » démontrent une



Fig. 61. — Antoine Vérard. Heures de la Vierge. Paris, XV^e siècle.



Fig. 62. — Geoffroy Tory. François 1[er] écoutant une traduction de Macault (1533).

L'aage de Fer.



L'aage d'Or fut estimé trouué pire,
Non vicieus, quoy qu'il fust prompt aux armes:
Mais cil de Fer procedant à l'empire,
Reduisit tout à merci de gendarmes.
Le pere aux fils liure cruels alarmes:
L'hoste n'est point de son hoste à seurté,
Le seul recours du foiblet gist aux larmes:
Bref, tout est sang, fraude, dol, malheurté.

Fig. 63. — Bernard Salomon dit « Le petit Bernard », « Les Métamorphoses Figurées ». Lyon, 1557.

grande imagination, elles évoquent, par le métier, MANTEGNA et les maîtres italiens.

En développant l'artisanat des métiers de luxe et le goût pour les arts, la Renaissance a créé un besoin auquel répondait la publication de recueils de planches groupant les modèles des ornemanistes. J. DUVET déjà cité, WOÉRIOT (1532-1596), Etienne DELAUNE (1519-1583) excellèrent plus encore dans ce genre que dans les autres travaux. L'architecte Jacques ANDROUET DU CERCEAU (1515-1585) laissa lui aussi une œuvre documentaire : « **Les plus excellents bâtiments de France** ». On pourrait rattacher à ces derniers artistes, TORTOREL et PÉRISSIN, qui publièrent une suite de quarante planches tantôt sur bois, tantôt sur cuivre, relatant les scènes pénibles des guerres de religion entre 1559 et 1570.

XVII[e] SIÈCLE

LA FRANCE AU XVII[e] SIÈCLE. — Le commerce des images gravées augmente de siècle en siècle. Au XVII[e], la politique, la religion, les modes s'emparèrent de l'estampe, mais tandis que sous Henri IV et Louis XIII les artistes traitent librement des sujets familiers, sous Louis XIV l'art prend un ton affecté et guindé.

Les graveurs en taille-douce, Léonard GAULTIER (1551-1641) et Thomas DE LEU (1560-1612), d'origine flamande, ouvrent le siècle et commencent la série des graveurs de portraits. Ceux-ci feront la gloire de la France de Louis XIV à la Révolution.

Jacques CALLOT (1592-1635), né à Nancy, est la grande figure du règne de Louis XIII. Pratiquant de préférence l'eau-forte et dessinant sur nature, il couvre ses planches d'une humanité besogneuse et grouillante. Ses traits fermes et parallèles, ou procédé de la ligne

unique, ses tailles éclairées ou manière « à une seule taille », ses oppositions franches de lumière et d'ombre font regretter qu'il n'ait pas produit davantage dans l'illustration des livres tant sa facture s'accorde avec la typographie. Sa vie aventureuse inspira le choix de ses motifs, ayant suivi des Bohémiens puis vécu à Rome et à Florence où il apprit son métier. La grande planche **Impruneta** ou **Foire annuelle de Florence** résume son talent : composition parfaitement équilibrée, application de perspective, mouvements et vie intense des personnages qui sont plusieurs centaines et dont le mouvement d'aucun n'est négligé. Enfin, souci de la couleur par le noir et le blanc. C'est lui qui eut l'idée de remplacer le vernis mou par celui plus dur des luthiers (1), autorisant à sa pointe, par ce moyen, de grandes délicatesses, que l'on peut à première vue confondre avec le travail au burin. Rares sont ceux qui ignorent les « **Caprices** », les « **Balli di Sfessania** », les « **Gueux** », les « **Misères de la Guerre** », les « **Bohémiens** », le « **Siège de La Rochelle** » et ses nombreux sujets religieux. On lui attribue plus de 1.405 planches. Peu de graveurs connurent une telle popularité et jamais œuvre ne fut plus souvent regravée d'où, parfois, la difficulté de reconnaître les épreuves d'origine.

Abraham BOSSE (1605-1678) est, après CALLOT, le nom le plus populaire. Son génie trop court, son art assez froid, son métier solide, s'appliquent à tracer heure par heure la vie de ses contemporains. Scènes de rues, d'intérieurs nobles, bourgeois ou d'artisans, portraits de jeunes élégants sont toujours de précieux et fidèles documents historiques. Technicien habile, il s'est montré aussi théoricien savant dans un traité sur l'eau-forte demeuré célèbre.

(1) Le vernis dur fut abandonné après A. Bosse. Le vernis actuel, plus mou, est à peu près celui du XVIII[e] siècle.

Abondantes sont aussi les productions d'Israël SILVESTRE : paysages de France et d'Italie, de PÉRELLE, les fantaisies de Pierre BRÉBIETTE (1598-1650 ?).

Claude LORRAIN (1600-1682) n'a gravé que quelques pièces mais traitées librement en peintre. L' « **Abreuvoir** » ou le « **Bouvier** » peut suffire à la réputation d'un graveur.

Avec le règne de Louis XIV, la fantaisie disparaît. La gravure, comme les autres arts, se met au service et aux goûts de la monarchie. On dédaigne l'eau-forte pour la taille-douce plus disciplinée.

C'est le moment où Claude MELLAN (1598-1688) pratique le tour de force avec son burin mais n'évite pas la sécheresse. Il conduit de longues tailles parallèles avec aisance et ne les croise presque jamais. Jean MORIN (1600-1666), remarquable dans ses portraits, les modèle avec des points.

Ces maîtres de la technique savante fertilisent le terrain où se développera le génie de Robert NANTEUIL (1625-1678). Mondain, cultivé, son talent facile sera connu très tôt mais la maturité ne se fera que vers 1660. C'est alors une série de portraits expressifs où les modèles emperruqués, dont l'acuité du regard dissimule mal les passions, se donnent des apparences calmes. Tous les grands personnages, de Louis XIV à Colbert, ont posé devant lui, souvent plusieurs fois. Sa technique, burin et eau-forte, d'une admirable souplesse pour rendre la diversité des chairs, des tissus, des fonds, n'obsède pas. On l'oublie tandis qu'on interroge ces grandes effigies.

Avec Gérard EDELINCK (1640-1707), excellent portraitiste, et Gérard AUDRAN (1640-1703), traducteur des « **Batailles d'Alexandre** » de Lebrun, la gravure de reproduction devient un moyen de propager les œuvres célèbres. Le plus remarquable des interprètes, possesseur du « beau métier », fut Antoine MASSON (1636-1702).



Fig. 64. — Van Dyck. Lucas Vorsterman. Eau-forte originale.

Sa pièce maîtresse, « **Portrait du Comte d'Harcourt** », gravée en 1667, est étourdissante comme maniement du burin.

Si beaucoup de noms jalonnent en France, l'histoire de la gravure au XVII[e] siècle : CHAUVEAU (1620-1676), Michel LASNE, Sébastien LECLERC (1637-1714) qui remit à la mode la vignette, Nicolas COCHIN l'Ancien, Jean LE PAUTRE (1617-1682), il ne faut pas omettre les décorateurs du style Louis XIV : les BÉRAIN, Daniel MAROT, Antoine TROUVAIN, etc.

FLANDRE ET HOLLANDE AU XVII[e] SIÈCLE. — La gravure dans les Flandres offre, au XVII[e] siècle, une riche production par la qualité. GOLTZIUS, dont il a déjà été parlé, marque un bon départ, suivi par les graveurs de RUBENS dont les plus célèbres furent Lucas VORSTERMAN (1595-1667), PONTIUS (1603-1658), BOËCE et SCHELTE à BOLSWERT (1586-1659). De nature impatiente, RUBENS négligea le métier minutieux du graveur et se contenta de surveiller étroitement ses interprètes; tout autre fut VAN DYCK (1599-1641). On connaît les effigies de ses confrères, enlevées avec aisance par une pointe décidée. Il raye le vernis du cuivre, comme il fait un croquis sur papier, d'où une sobriété dans l'expression et un effet de vie intense. Malheureusement, ces belles épreuves si spontanées sont rares. En voulant les incorporer à un recueil commercial, elles furent reprises dans certaines parties pour leur donner un aspect terminé produisant un alourdissement de l'ensemble.

La scission entre la Flandre et la Hollande apporta à cette dernière une prospérité matérielle dont profita la gravure. Aussi voit-on éclore en même temps qu'en

peinture, de nombreux talents méticuleux et objectifs. SUYDERHOEF (1600-1670) et WISSCHER (1620-1658) traduisent Franz HALS ou VAN OSTADE, Jean VAN GOYEN (1596-1656), A. VAN EVERDINGEN (1620-1676), BERCHEM (1620-1683), Karel DU JARDIN (1635-1678), CUYP (1620-1691), P. POTER (1625-1654) s'adonnent aux paysages ou à la représentation des animaux domestiques et des scènes rustiques. Le plus intéressant dans ce dernier genre fut sans discussion VAN OSTADE (1610-1685). Il a laissé une cinquantaine de pièces dont la vie paysanne en est le thème : scènes de ferme ou de cabaret, colporteurs et musiciens ambulants, fête villageoise et intérieur familial sont représentés sans vulgarité, donnant de l'intérêt à chaque objet par une facture pleine de verve.

La gravure de peintre, c'est-à-dire une répartition de belles taches noires et blanches, le tout servi par un métier libre se laissant dominer par l'émotion, peut être résumée en REMBRANDT, Harmenz VAN RIJN (du Rhin) (1606-1669). Il est l'un des plus grands noms de la gravure et son génie défie l'analyse. Il se laisse conduire par son instinct des formes, des volumes et de la construction. L'œil du peintre distribue les taches d'ombre et lumière, mais avant d'être satisfait il renverse et déplace souvent les valeurs. Ainsi s'expliquent les nombreux états d'une même planche et leurs travaux dissemblables. Ses cuivres, mordus à l'eau-forte, étaient retravaillés à la pointe sèche, quelquefois au burin. Il tirait un grand parti des barbes et des effets d'essuyage.

La contemplation d'une gravure de REMBRANDT nous émeut profondément. Sur quelques centimètres carrés, l'immense drame humain déborde. Pas de reconstitution archéologique mais une atmosphère qui nous empoigne parce qu'elle est celle de l'éternel

humain. Le mouvement en avant d'un corps, la callosité d'une main tracés avec un trait fragile nous parlent autant que l'expression d'un visage.

Qui ne connaît au moins l'une des trois cent cinquante planches de son œuvre gravé ? L'« **Ange disparaissant devant Tobie** » (1641), le « **Retour de l'Enfant prodigue** » (1636), « **Jésus au milieu des docteurs** » (1630), le « **Triomphe de Mardochée** » (1639), « **Jésus prêchant dit la Petite tombe** » (1652), la dramatique planche des « **Trois croix** » (1653), le célèbre « **Christ guérissant les malades** » (1649) dite « **Pièce de Cent Florins** » (1) ou encore ses portraits, ses paysages.

La personnalité de REMBRANDT écrase ses contemporains et ses successeurs; il semble dans l'école hollandaise un accident. Son goût de la fiction lui est particulier et c'est avec la Bible qu'il s'échappe dans le rêve. Il groupe ses souvenirs du quartier juif d'Amsterdam aux ouvriers meuniers de son père, et fait avec eux un coin grouillant de Judée d'où jaillit victorieuse de l'ombre, la blanche et rayonnante figure du Christ. Il transfigure tout. Il semble que l'univers lui appartient, qu'il en dispose au gré de son génie.

Après lui, l'art hollandais, comme essouflé, s'arrête.

L'ITALIE AU XVII[e] SIÈCLE. — On doit au PARMESAN (1503-1540) non la technique de l'eau-forte, mais, comme il a été dit plus haut, l'usage qu'on en pouvait faire. On connaît peu de gravures creusées à l'acide avant DURER. Celui-ci, qui gravait sur des planches de fer, recherchait plutôt l'apparence du travail au burin. Le PARMESAN montra, dans une quinzaines de pièces, les effets qu'on en pouvait tirer.

---

(1) La dénomination lui vient d'un échange que le graveur fit de cette épreuve avec un marchand de Rome possédant des estampes de Marc Antoine valant cent florins.

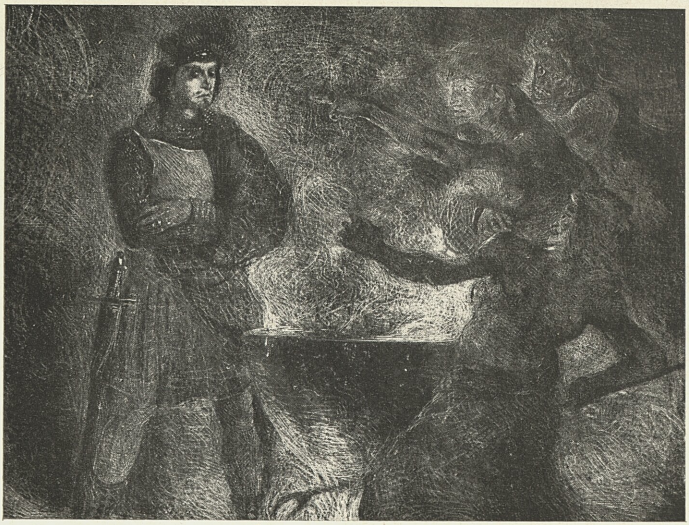


GOYA. — Les Caprices, 1797-1803.
(Collection P. Prouté)

Inventée au XVIIIe siècle, l'aquatinte ou grain de résine appliquée sur une planche déjà gravée à l'eau-forte rend l'effet d'un lavis. Goya, l'un des plus parfaits génies de l'art espagnol, s'en est beaucoup servi.



DAUMIER. — Croquis d'expressions. Crayon et encre.



DELACROIX. — Macbeth, 1825 (fragment). Crayon, encre et grattages.

A son exemple, d'autres peintres s'initièrent au procédé comme le GUIDE (1575-1642), Simone CANTARINI (1612-1648), GUERCHIN (1590-1666), Stefano della BELLA (E. de la Belle) (1610-1644), CASTIGLIONE (1616-1670), Salvator ROSA (1615-1670), enfin RIBERA (1588-1656).

XVIII[e] SIÈCLE

LE XVIII[e] SIÈCLE EN FRANCE. — L'esprit et le goût français règnent au XVIII[e] siècle sur toute l'Europe malgré l'opposition allemande et la propagande en leur faveur vient peut-être, pour une grande part, de la gravure.

Les artistes vivent, en la flattant, de cette société charmante d'apparence frivole. Ils servent ses passions et ses travers, représentent ses modes et ses occupations. Ces feuillets légers répandirent à travers le monde la figure d'une France élégante, qui voulait plaire. Les moralistes de la Révolution, et d'après, eurent, certes, beau jeu, mais n'empêchèrent pas de regretter une société où l'estampe avait si grande place. Jamais l'on ne vit plus d'amateurs encourager la gravure et de grands personnages s'y essayer. Le Régent, Madame de Pompadour, Louis XVI, MM. de Caylus, de Julienne, l'Abbé de Saint-Non, La Live de July et d'autres tinrent timidement ou bravement la pointe d'acier.

La clientèle des artistes du siècle précédent était celle des seigneurs et des riches bourgeois, tous imprégnés des principes et des manières solennelles de Versailles; le XVIII[e] siècle est le siècle et le règne de la femme. Ses désirs prennent forme concrète, tous s'appliquent à lui plaire.

Le portrait gravé d'après la peinture d'un maître s'impose comme au XVII[e] siècle. Les effigies peintes

par Hyacinthe RIGAUD sont traduites magistralement par Pierre DREVET (1663-1738) et son fils P. Imbert DREVET (1697-1739). Jean DAULLÉ (1703-1763), FICQUET (1719-1794), Augustin de SAINT-AUBIN (1736-1807) portent dans le cuivre les œuvres de Van der MEULEN, CAFFIERI ou COCHIN.

La mode des hôtels clairs, des pièces intimes et peintes en blanc d'un usage nouveau, comme la salle à manger et le boudoir, entraîne les artistes à produire des œuvres de dimensions plus petites qu'auparavant. Des sujets plaisants, souvent galants, succèdent aux compositions pompeuses de Lebrun. WATTEAU, François LEMOISNE, LANCRET, BEAUDOIN, FRAGONARD, voient transposer en noir léger leurs palettes nacrées par des interprètes habiles, éduqués et sensibles. N. TARDIEU, Charles-Nicolas COCHIN, le père (1688-1754), Laurent CARS (1702-1771), Nicolas De LARMESSIN (1684-1755), Pierre AVELINE (1697-1760), B. LÉPICIÉ (1698-1755), Jacques-Philippe LE BAS (1707-1783), J.-F. BEAUVARLET (1731-1797) sont les plus célèbres.

L'époque demande des planches pouvant être accrochées aux murs et faisant partie de la décoration intérieure. La gravure de peintre, de format réduit n'intéresse plus autant, d'où le petit nombre d'estampes originales. On trouve cependant de charmants croquis de WATTEAU, gravés par lui-même, des traductions de celui-ci par BOUCHER qui fixa aussi sur cuivre quelques-uns de ses propres dessins donnant ainsi le ton aux graveurs professionnels, de FRAGONARD les exquises feuilles : **Les jeux des satyres** si pleines de verve et d'esprit. Mais le plus séduisant des graveurs originaux est Gabriel de SAINT-AUBIN (1724-1780). Il résume tout le siècle par son esprit indépendant, ses improvisations faciles toutes d'émotion devant les scènes de la rue parisienne. Son trait vibre à fleur de cuivre

dans de minuscules planches. « **Charlatan au Pont-Neuf** », « **Spectacle des Tuileries** », le « **Salon de 1753** ».

Plus encore que dans l'estampe, c'est dans le livre que l'on doit tâter le pouls des graveurs français. Jamais époque n'a prodigué plus de fantaisie et de technique parfaite dans l'illustration. Le maître de WATTEAU, Claude GILLOT (1673-1722) avait ouvert la voie par de petites eaux-fortes spirituelles pour les « **Fables d'Houdard de La MOTHE** » (1719), mais les plus célèbres ouvrages seront des compositions de peintres gravées par les meilleurs professionnels du burin. Molière illustré par BOUCHER est gravé par Laurent CARS (1734), les « **Contes moraux de Marmontel** » (1765), la « **Nouvelle Héloïse** » (1762) et les œuvres de Corneille sont illustrés par GRAVELOT, l'un de ceux qui composent le mieux des scènes exquises dans un petit format.

Les « **Contes de La Fontaine** », édition aux frais des Fermiers Généraux (1762) est illustrée par EISEN ainsi que les fameux « **Baisers de Dorat** » (1770). MOREAU le JEUNE est celui qui a sans doute le plus produit. Les célèbres « **Chansons par M. de La Borde** » (1773), les « **Œuvres de J.-J. Rousseau** » (1774-1783), dont les planches de la « **Nouvelle Héloïse** » sont liées si étroitement au texte, les « **Œuvres de Voltaire** » (1784-1789) dites édition de Kehl, le « **Monument du Costume** » (1775-1783). C'est l'œuvre d'un narrateur des mœurs et des résidences, qui l'est avec grâce et sait même se montrer historien quand il retrace les scènes du **Sacre du Roi à Reims.**

Il faut citer encore les « **Contes de La Fontaine** » (1743), et un « **Télémaque** » (1773) dus à COCHIN. Enfin, l'importante édition des « **Fables de La Fontaine** » (1755) commentée par 275 planches d'OUDRY.

Toutes ces compositions sont mises sur cuivre par

BAQUOY, BASAN, de GHENDT, AVELINE, de LAUNAY (1739-1792) le plus célèbre, l'interprète de : « **Les hasards heureux de l'Escarpolette** », de FRAGONARD, du « **Billet doux** » de LAVREINCE, LEMIRE, CHOFFARD, etc. A ce dernier, de préférence, est confiée la partie ornementale : encadrements, lettrines et surtout culs-de-lampe, fleurons, ex-libris dont la diversité et l'élégance expriment la joie de créer.

Une si grande sollicitude du public pour les graveurs devait produire entre eux l'ambition de mieux faire.

A partir de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle des inventions nouvelles enrichissent la technique:

La gravure en manière de crayon donne le fac-simile d'un dessin au crayon gras. Le mérite du procédé en revenait à J.-C. FRANÇOIS (1717-1769) et consistait en une roulette inégalement pointillée montée sur un pivot, que l'on promenait sur le vernis. Quelquefois la roulette entamait le cuivre directement. DEMARTEAU (1722-1788), d'origine wallonne, perfectionna le procédé et reproduisit, à s'y méprendre, les dessins à la sanguine ou aux crayons par le moyen de deux planches, une pour le bistre l'autre pour le noir, de son maître BOUCHER. Quelquefois le tirage s'exécutait sur papier de couleur gris ou bleu, auquel on ajoutait une impression de blanc pour donner la contrefaçon d'un dessin rehaussé.

On doit à Jacob-Christophe LE BON, peintre, les premiers essais de gravures en couleurs où les tons ne sont pas obtenus en déposant l'encre sur le cuivre avec de petits tampons de tissu appelés **poupées** mais par la superposition de trois planches gravées une pour le jaune, une pour le rouge, la dernière pour le bleu et repérées très exactement. En 1737, un arrêté royal lui donnait le droit d'exploiter son invention. Le résultat fut l'étonnant pastiche d'un tableau peint à l'huile, **le portrait de Louis XV** (1738). Après la mort misérable

de LE BON en 1741, GAUTIER-DAGOTY qui avait quatre fils fut autorisé par arrêt du Conseil à imprimer et vendre des planches aux trois couleurs fondamentales auxquelles il ajoutait une quatrième : le noir. Ce cuivre complémentaire permettait les modelés mais ajoutait encore à l'illusion du tableau. Le portrait de **Madame Du Barry prenant son café** (1771), gravé au mezzo-tinto et imprimé en couleur au repérage reste d'aspect lourd mais fit la célébrité de J.-B.-A. GAUTHIER-DAGOTY.

La gravure **en manière de lavis** avait été découverte par FRANÇOIS. Elle consistait, après avoir gravé le trait en eau-forte, à produire des tons gris en couvrant le cuivre nu avec un mordant mis au pinceau puis lavé aussitôt. Il en donnait le résultat en 1758 avec une composition d'après BOUCHER. Augustin DE SAINT-AUBIN, puis l'abbé DE SAINT-NON en firent après lui de nombreuses démonstrations.

Louis MARIN-BONNET (1743-1796), élève de FRANÇOIS, reprend les méthodes de son maître et les améliore. Il excelle surtout dans la reproduction des pastels qu'il obtient en superposant autant de planches gravées en manière de crayon qu'il avait de tons à reproduire. Il donne ainsi une tête d'après BOUCHER en huit planches (1769) et la Comtesse du Barry d'après F. DROUAIS en cinq planches la même année.

J.-B. LEPRINCE (1733-1781) apporta sa contribution au progrès de la technique et perfectionna en 1769 le procédé de la gravure **en manière de lavis** qui devait aboutir quelques années plus tard avec JANINET en gravure à l'aquatinte.

Avec JANINET (1752-1814) et DESCOURTIS (1753-1826) la gravure en couleur ne cherche plus à contrefaire la peinture. L'usage de l'aquatinte force à plus de légèreté et laisse au blanc du papier le soin de produire les effets lumineux. JANINET traduit LA-

VREINCE en des planches pleines de grâce et de mesure ou laisse des portraits spirituels dont l'un est un véritable petit chef-d'œuvre : **Mademoiselle Bertin.**

Son élève DESCOURTIS est plus artificiel, sans chaleur. Il transpose les œuvres de TAUNAY et de SCHALL avec étroitesse.

Peintre et pouvant se traduire lui-même DEBUCOURT (1755-1832) dépasse aisément les graveurs de son temps ; avec lui, c'est l'apogée de la gravure en couleurs. Dans son métier, libre et plein d'invention, les gris sont légers, transparents et n'ont plus le grain mécanique et parfois lourd de ses prédécesseurs. Il se classe avec l'amusant **Menuet de la Mariée** (1786) et la **Noce au Château** (1789) et surtout par la célèbre planche : **Galerie du Palais-Royal** (1787). Cependant son chef-d'œuvre devait être, cinq ans plus tard, la **Promenade publique.** DEBUCOURT, en chroniqueur spirituel, note les gestes provocateurs et les modes affolantes des muscadins et des merveilleuses. Sa gravure conserve l'aspect d'un dessin enlevé, exempt de sécheresse, aux tonalités délicates.

Avec ALIX (1752-1809) et SERGENT-MARCEAU (1751-1847) portraitiste de sa femme et de Marceau, nous compléterons la liste des principaux graveurs de la couleur au XVIII[e] siècle en remarquant que dans leur admiration pour la virtuosité technique, le pastiche, le trompe-l'œil et la rareté de certaines épreuves, les amateurs ont donné une place inconsidérée à ce genre de gravure.

La gravure sur bois ne se pratique plus que pour l'imagerie populaire. Une famille cependant, les PAPILLON, la font apparaître de temps à autre dans le livre sous l'aspect de bandeaux décoratifs, culs-de-lampe, ornements typographiques et Godard d'ALENÇON, né en 1768, s'exerce dans quelques illustrations dont les **Fables de La Fontaine.**

LA GRAVURE EN ANGLETERRE ET EN ITALIE AU XVIII[e] SIÈCLE

L'indifférence pour les arts, particulièrement la peinture, était chose à peu près courante en Angleterre avant le séjour de VAN DYCK quand à la fin du XVIII[e] siècle, dans une poussée spontanée s'épanouirent les plus belles figures du génie anglais.

Les graveurs de la Grande-Bretagne adoptent tout de suite la manière noire. John SMITH (1652-1742) y acquiert la célébrité mais c'est le peintre REYNOLDS qui montre le chemin aux graveurs nouveaux qui seront nombreux : James WATSON (1740-1790), Thomas WATSON (1750-1781) avec son beau portrait de Lady Bampfylde, Richard EARLOM (1743-1822), John-Raphaël SMITH (1752-1812), etc. Tous répandront les effigies fondues et délicates des modèles de REYNOLDS, HOPPNER, ROMNEY, GAINSBOROUGH, tandis que W. WARD d'après les tableaux de G. MORLAND, offre des scènes rustiques ou de chasses. Le procédé de la **mezzotinte** rendit à la perfection par ses noirs veloutés, ses facilités d'envelopper les formes, la facture si convenable à l'école anglaise.

La manière noire n'était pas le seul moyen pour donner de la suavité et de la douceur aux sujets peints des maîtres anglais. Le pointillé, comme le dit son appellation, décomposait les ombres ou les tons en points. A l'encrage les couleurs déposées avec des poupées donnaient des tonalités légères. Le Florentin BARTOLOZZI (1735-1813) introduisit cette méthode en Angleterre en 1764. Son portrait de **Miss Farren** (1792) d'après Lawrence est très séduisant. Ses élèves KNIGHT (1744-1826), TOMKINS (1760-1840) profitèrent de son succès tandis que RYLAND, BURKE, John-Raphaël SMITH, Caroline WATSON et d'autres

encore répandaient à profusion des images grises et roses.

La gravure française en couleur du XVIII[e] siècle connut une redoutable concurrence dans la gravure anglaise. Il s'était fondé à Londres en 1756 une association de riches négociants pour faire exécuter et vendre des estampes de qualité. Aidé par le gouvernement britannique, lequel accorda des subventions pour l'exportation et éleva considérablement les droits d'entrée sur la gravure française, la gravure anglaise, qui s'exécutait surtout au **pointillé** et à la **manière noire,** poussée par la mode, prit un grand essor aux dépens de la production française. Devant la mévente, le désintéressement du gouvernement et l'anglomanie triomphante, les Français recoururent à des supercheries en inscrivant en anglais les titres des sujets, et l'adresse d'un éditeur français établi à Londres.

Nous avons dit, plus haut, la place considérable que le commerce des estampes occupa en Angleterre à cette époque. Le burin pur n'avait jamais été délaissé. F. VIVARÈS (1712-1782), WOOLETT (1735-1785) le conduisirent avec maîtrise. HOGARTH (1698-1764) s'en sert pour traduire ou faire fixer sur le cuivre par des interprètes ses célèbres satires peintes.

L'Italie au XVIII[e] siècle est toujours la terre des arts, mais la qualité y devient de plus en plus rare. G.-B. TIEPOLO (1693-1770) trace d'une pointe plus habile qu'émue des compositions d'une abondante imagination. Ses fils, Gio-Domenico TIEPOLO (1727-1804), le plus célèbre et Lorenzo TIEPOLO recueillent sa virtuosité.

On doit réserver une admiration toute particulière pour Antoine CANAL, dit le Canaletto (1697-1768). En des planches blondes, aérées, il nous dit avec calme et sans emphase le ciel limpide de Venise, le gris des

pierres, la vie grouillante des places publiques. Tout à l'opposé Gio-Baptista PIRANESI (1707-1778) prend position dans le gigantesque. Seul, le monde antique le passionne. Il fixe la grandeur monumentale de la Rome Impériale. C'est un amas superbe de colonnes, de murs pour géants, d'escaliers, d'amphithéâtres écroulés, rendus avec des tailles profondes et libres. Ses visions du « **Colisée** », de la « **Campagne romaine** », des « **Prisons** » sont inoubliables. Francesco PIRANESI (1756-1810) le fils imita le père.

Le Polonais CHODOWIECKI (1726-1801) est le plus illustre des graveurs illustrateurs de l'Europe centrale du XVIII[e] siècle.

XIX[e] SIÈCLE

La rafale révolutionnaire de 1789 bouleversera la gravure comme elle le fera pour toutes choses. La clientèle éduquée disparaît dans la tourmente ou bien ruinée, a d'autres soucis. Ce n'est pas que le destin de l'image fût compromis, car toutes les sociétés en ont un besoin grandissant qu'elles mettent au service de leur propagande. C'est la qualité et le choix qui un moment faiblirent.

En fait, depuis le règne de Louis XVI, l'Allemand J.-G. WILLE (1715-1807) impose son genre froid et ennuyeux. Ses planches de reproductions sont exécutées avec des tailles droites ou courbes parfaitement parallèles. Il les croise sous des angles différents et place, dans les losanges ainsi formés, des points. Le travail, mené avec principe et rigueur, obsède mais séduit ses nombreux élèves.

DAVID, devenu dictateur des arts sous la Révolution puis sous l'Empire, impose le culte des Grecs et des Romains. Ses élèves n'ont que dédain pour les œuvres

de FRAGONARD et de BOUCHER. On doit convenir que les modes pour le style pompéïen, les ouvrages de Winckelmann, le sentiment des ruines antiques par Hubert ROBERT avaient préparé le terrain depuis Louis XVI.

On ne s'étonnera donc plus qu'un style rigide et réfrigérant remplace celui enjoué de la monarchie. MOREAU LE JEUNE, CHOFFARD, d'autres encore essayent de se mettre au goût du jour sans parvenir à chasser le « joli » dans leur œuvre et tenir le langage nouveau. DUPLESSI-BERTAUX (1747-1818) trace les tableaux historiques de la Révolution sans chaleur.

C'est hors de France qu'il faut voir à ce moment l'un des plus hauts sommets de la gravure. GOYA (1746-1828) a illustré l'Espagne au même titre que ses grands capitaines. En une série d'eaux-fortes originales, complétées d'aquatinte, il a laissé déborder son imagination dans les « **Caprices** » et exprimé sa rancune sur Napoléon dans les « **Désastres de la Guerre** », inédits jusqu'en 1863. Dans d'autres planches célèbres comme le « **Garot** » ou les « **Scènes de la Tauromachie** » (1813), il expose avec complaisance et génie le goût de ses compatriotes pour les scènes dramatiques

Après l'Angleterre qui donne, avec GILLRAY (1757-1815) et surtout ROWLANDSON (1756-1827) au trait vivant et libre une place trop importante à la caricature politique, il faut revenir en France où la gravure originale a momentanément disparu au bénéfice de la gravure de traduction. On favorise particulièrement le burin par la fondation sous l'Empire, en 1804, du prix de Rome de gravure.

BERVIC (1756-1822), buriniste du genre de Wille, donne le ton dans des planches où le souci des belles tailles claires et froides est poussé au maximum. Son élève Henriquel DUPONT (1797-1892) crée le genre

qui devait être officiel, l'idéal bourgeois du XIXe siècle. Cet art, savant, ennuyeux, dépourvu d'émotion, devint une doctrine qu'enseigna à de nombreuses générations, l'École des Beaux-Arts (1). Une production monotone répandait ainsi les œuvres peintes de INGRES, P. DELAROCHE, LÉOPOLD-ROBERT ou GÉROME, quand un maître montra à la fin du XIXe siècle ce que la science et l'intelligence à conduire le burin au service d'un idéal d'artiste pouvaient donner : Ferdinand GAILLARD (1834-1887), dans « **l'Homme à l'Œillet** » de Van EYCK ou dans le portrait de « **Dom Guéranger** », a obtenu sur le cuivre des modulations, des teintes subtiles sans laisser apparaître la virtuosité.

La gravure de traduction se vit de nombreux fidèles tant que la photographie vécut timidement. La production gravée fut en fonction du désir toujours plus grand du public pour les œuvres célèbres de la peinture. Cependant peu de pièces méritent, en dehors de leur valeur documentaire ou d'enseignement, la célébrité. Tout autre sera le rôle de la gravure originale traitée par les peintres.

LE ROMANTISME

Le Romantisme n'est pas étranger à l'essor magnifique de la gravure originale. Ce mouvement révolutionnaire, aussi artistique que littéraire, né vers 1825 pour protester contre la tyrannie des Grecs et des Romains, c'est-à-dire des sujets imposés par DAVID, permettra aux artistes de s'exprimer selon leur tempérament propre. Victor Hugo écrivait en 1827 : « Mettons le marteau dans les théories ». DELACROIX avouait : Si

(1) Nous entendons ici la période qui a précédé l'époque actuelle. On constate avec satisfaction que l'esprit nouveau pénètre depuis quelques années dans l'administration et dans la vieille Ecole.

l'on entend par mon romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, mon éloignement pour les types invariablement calqués dans les écoles et ma répugnance pour les recettes académiques, je dois avouer que je suis romantique ».

LA LITHOGRAPHIE. — L'esprit romantique ou la prépondérance de l'imagination sur la raison, conduit les graveurs, dans leur enthousiasme à tout montrer et à tout exprimer. Ils le feront d'autant plus facilement qu'un procédé nouveau d'imprimer les images, la lithographie, n'exige qu'un court apprentissage.

Découvert par le Bavarois A. SENEFELDER (1772-1834) en 1796, il ne fut introduit en France qu'en 1802 mais pratiqué vraiment qu'à partir de 1816.

Le dessin sur pierre fit aussitôt la conquête des artistes créateurs. Les plus fameux furent Carle VERNET, GÉRICAULT, BOILLY (1761-1845), DELACROIX (1798-1863) et ses illustrations de « Faust » (1828), DECAMP, PRUD'HON, Jean GIGOUX, Célestin NANTEUIL, E. LAMI, DEVÉRIA, CHARLET (1792-1845), dont le talent se consacra à la vie du soldat de la Grande Armée comme RAFFET (1804-1860). Le crayon de ce dernier raconta l'épopée en des pages émouvantes aux valeurs subtiles.

La lithographie, par son exécution rapide, pouvait collaborer avec la Presse naissante. Les croquis d'Henri MONNIER (1805-1877) et les lorettes de GAVARNI (1804-1866) y trouvèrent un large accueil. Avec DAUMIER (1808-1879), le plus grand de tous, polémiste ardent, la lithographie est enrôlée dans la vie politique. Génie abondant, il flétrit le despotisme ou expose au grand jour les travers du bourgeois trop tôt parvenu en des œuvres puissantes, fougueuses : le **« Ventre législatif »**, **« Enfoncé Lafayette »**. (1834), quelquefois sublimes, **« La rue Transnonain »**. Ses types,

devenus classiques, sont impatients de vivre, construits tout en volumes solides, que colorent de belles taches noires et le blanc du papier.

L'engouement pour la lithographie fut sans doute la raison pour laquelle les peintres négligèrent pendant le premier tiers du siècle l'eau-forte. A part quelques réussites heureuses d'INGRES, **Portrait de Monseigneur de Pressigny** en 1816, des paysages de BONINGTON, il faut attendre 1830.

LES PEINTRES-GRAVEURS. — L'illustration romantique ramenant les artistes à la pratique du cuivre et du bois gravé, les peintres graveurs vont devenir nombreux.

DELACROIX (1798-1863), qui a beaucoup donné en lithographie, s'essaye dans un portrait, un « **Forgeron** » en aquatinte, des « **Juives d'Alger** » et quelques croquis d'animaux féroces.

R. BRESDIN (1825-1885) visionnaire apocalyptique, CHASSÉRIAU (1819-1856) âme délicate et contemplative, A. HERVIER (1818-1879) paysagiste tourmenté, Charles JACQUES (1813-1894) et son ami MILLET (1814-1875) tous deux fervents admirateurs de la vie rustique, des bergers et des troupeaux, Théodore ROUSSEAU (1812-1867), disciple du groupe de Barbizon, COROT (1796-1875) fixant par des graffiti ses souvenirs de Toscane ou d'Ile-de-France, nous livrent leurs pensées et leurs émotions sans jamais être arrêtés par la science ou la routine. Leurs écritures sont variées comme le sont leurs sentiments devant la nature. C'est l'identification d'un état d'âme.

L'IMAGERIE POPULAIRE. — L'imagerie populaire devrait avoir sa place, si modeste soit-elle, dans toute histoire de la gravure. Elle a aidé dès les origines, aux progrès de la technique. Au XVI^{e} siècle, elle prit sa part des luttes politiques et religieuses. Au

XVIII[e] siècle, elle amusa les campagnes avec des chansons illustrées aux brillantes couleurs. En 1789 elle se rangea au côté des révolutionnaires mais sombra dans la caricature et la satire politique sans caractère artistique.

C'est le Premier Empire qui la réhabilita avec les planches sur bois, coloriées au patron d'Antoine REVEILLÉ. Ancien soldat de la Grande Armée, menuisier de son état, il épancha, comme François GEORGIN (An IX-1863), dans la gravure fruste ses goûts d'artiste et ses sentiments pour l'Empereur. Leurs compositions militaires, leurs scènes de bataille sont exprimées naïvement, avec fraîcheur et sincérité. Ils sont la gloire de cette imagerie d'Epinal qui fit tant sur l'imagination enfantine.

Tout de son long le XIX[e] siècle connut cet art à la santé vigoureuse, simple et enchanteur, de tendance décorative aux couleurs robustes que répandirent, sous forme de complaintes, légendes célèbres, scènes historiques, vues d'optique, les artisans de Chartres, du Mans, de Caen, de Toulouse, de Nancy, de Metz.

Avant de pénétrer plus avant dans le XIX[e] siècle, il faut observer le retour de la gravure sur bois pour les besoins du livre puis, vers le milieu du siècle, sa croissance rapide.

Le Premier Empire et la Restauration laisseront peu d'éditions illustrées. L'esthétique du temps n'étant pas favorable aux vignettistes et illustrateurs.

Didot, excellent maître imprimeur, donne trop de prix à la belle typographie et trop peu de liberté aux dessinateurs. La mode anglaise impose à son tour des tailles-douces sur acier dont le métier parfait et sec encourage peu l'imagination.

LE BOIS DE BOUT. — Dans les dernières années du XVIII[e] siècle, l'Anglais Thomas BEWICK (1753-

1828) avait transformé la technique du bois gravé. Le buis s'employait de bout, c'est-à-dire que les fibres étant perpendiculaires à la surface de la planche on gravait dans leur extrémité. Cette technique permettait une grande résistance et une grande finesse. THOMSON,



Fig. 65. — Jean Gigoux. Illustr. de Gil Blas de Santillane (1835). Gravure sur bois de bout en fac-simile par Lavoignat.

en 1817, l'importa en France où déjà, en 1801, GODARD D'ALENÇON s'était signalé par des tentatives et BRÉVIÈRE, à Rouen, en 1815. Cette nouveauté coïncidait avec le développement de la Presse, la création d'éditions bon marché ou de publications à grand tirage. Le bois de bout, pouvant être habillé avec le texte typographique, permit, en 1833, la création du « Magasin Pittoresque », à deux sous le numéro. Peu

après, en 1835, l'éditeur Paulin eut l'idée de lancer par livraisons un « Gil Blas » illustré par J. GIGOUX. L'ouvrage connut un succès si considérable que l'artiste dut produire plus de 800 vignettes (fig. 65).

Désormais le bois est agréé par les éditeurs et l'on

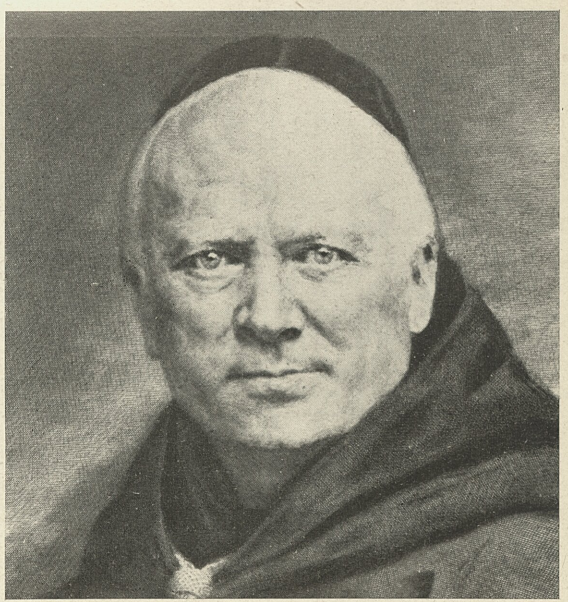


Fig. 66. — Gustave Doré. Illustr. des « Contes Drolatiques de Balzac (1856). Gravure sur bois de bout en teinte par Dechouy.

voit se succéder des ouvrages illustrés par Tony JOHANNOT, MONNIER, TRAVIÈS, GRANDVILLE, Horace VERNET, RAFFET, MEISSONIER. Ils sont gravés par les professionnels PORRET, BRÉVIÈRE, LAVOIGNAT, dont l'outil s'efforce de rendre l'effet du crayon ou de la plume. On disait alors que leur taille était en **fac-simile.** Les illustrateurs, étonnés des résultats de leurs interprètes, osèrent la difficulté et défièrent leur maîtrise. Ils offrirent des compositions où le trait se fondait dans le lavis. L'habileté des graveurs se joua encore des obstacles et fit donner à ce genre le nom



Henriquel DUPONT. — Rachel, 1852
(fragment).



GAILLARD. — Dom Guéranger, 1878
(fragment).
(Gazette des Beaux Arts.)

A la doctrine académique d'Henriquel Dupont faite d'un métier savant et froid, de tailles surcoupées et de points s'oppose, au XIXe siècle, la facture libre, expressive et souple de Gaillard.



HOKUSAI. — La lune d'automne.

A une profonde observation de la nature et de la vie, les Japonais ajoutent dans leurs estampes gravées sur bois et imprimées avec des couleurs à l'eau, la recherche d'une arabesque décorative. Ils ne représentent jamais l'ombre portée.

de **gravure de teinte ou d'interprétation.** Gustave DORÉ dessina le plus souvent au pinceau, directement sur le bois et fut mis en gravure par H. PISAN. Son œuvre est considérable : plus de 119 ouvrages. Nous rappellerons ses livres les plus connus : « **Contes Drolatiques de Balzac** » (1856) (fig. 66), « **l'Enfer de Dante** » (1861), « **Don Quichotte** » (1863). Plus tard, Daniel VIERGE (1851-1904) ouvrira la voie à une illustration plus lumineuse et toute de contraste.

La gravure de teinte devait trouver son emploi dans des ouvrages d'information, « l'Illustration » (1843), « le Monde Illustré » (1857), les livres classiques plus encore que dans les ouvrages de bibliophilie.

La technique, si elle rendait à s'y méprendre l'original, était parfois lourde d'aspect, ne laissant pas au papier le rôle important qu'il devait tenir dans une page. On s'éloignait de plus en plus des principes qui étaient ceux du livre au XV^e^ siècle et avaient permis des pages harmonieuses, aérées et homogènes.

Par habileté et dextérité, on arrivait à graver des photographies dont la pellicule avait été appliquée sur le bois. Certains travaux se divisaient pour être confiés à des spécialistes. Il y avait les graveurs de ciels et ceux des figures, ceux des tableaux et ceux des objets. Dans les grands ateliers travaillant pour « l'Illustration », on exécutait en une nuit la gravure d'une page entière. A ces tours de force, qui n'étaient que de métier et non d'art, le progrès matériel répondit par l'invention de procédés photomécaniques. A partir de 1890, les graveurs sur bois durent, devant des conditions économiques nouvelles, abdiquer puis en partie disparaître.

Auguste LEPÈRE (1847-1918), en véritable artiste, avait compris le danger. Ayant fait tout son apprentissage dans les ateliers de « l'Illustration », il sut revenir aux principes du trait franc ou de la taille en

fac-simile (fig. 67) en interprétant ses propres œuvres : « **Nantes en 1900** », « **la Bièvre, le Quartier des Gobelins, Saint-Séverin** » (1901), « **A Rebours** », etc.

Le XIX^e^ siècle a été pour les arts indépendants, comme la peinture et la gravure, moins soumis que les autres aux exigences de la clientèle, une période d'inquiétude et de liberté. Certes, il y eut, comme il y aura toujours, la tyrannie des modes, mais chacun put, même s'il vivait mal, s'exprimer totalement. Le résultat en est une diversité attrayante.

MÉRYON (1821-1868) s'attacha aux sites du vieux Paris qu'il fouilla, dans ses eaux-fortes, d'une pointe acérée. Ses moyens sobres, sa perception des formes, ses contrastes puissants de lumière et d'ombres transparentes, nous font penser à CALLOT.

Les paysagistes BRACQUEMOND, technicien excellent, DAUBIGNY, BUHOT laissent une œuvre importante et diverse.

C'est peu avant 1870 qu'un grand nombre de peintres trouvent dans la gravure sur cuivre ou la lithographie une diversion récréative. Ce qui restera dans l'histoire sera sans doute ces feuillets noircis dans un instant d'enthousiasme, ces confessions écrites.

DELACROIX et COROT avaient ouvert le chemin. MILLET (1814-1875) y passe avec ses « **Bêcheurs** » qui sentent la terre grasse. MANET (1832-1883) transpose, en des moments de détente, ses tableaux : « **Jeanne** », « **Lola de Valence** », les « **Gitanos** » et DEGAS (1834-1917) ses modèles en d'inattendues mises en pages.

L'école impressionniste découvre avec la pointe le moyen de noter rapidement comme en peinture et Camille PISSARRO (1830-1902), SISLEY (1839-1899) indiquent par des taches légères l'atmosphère d'Ile-de-France. CÉZANNE construit quelques rares



Fig. 67. — Auguste Lepère. Illustr. de « La Bièvre, le quartier des Gobelins, Saint-Séverin » de J.-K. Huysmans. « Société de propagation des Livres d'Art », 1901.

portraits tandis que RENOIR (1841-1919) et TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901), préférant le crayon lithographique, fixent la forme féminine en des planches magistrales, l'un en la caressant, l'autre avec vigueur, âpreté et rancune.

De l'école symboliste, Paul GAUGUIN (1848-1903)

extériorise, par le bois au canif, en de sobres images, le primitif qui vit en lui.

A. LEGROS (1837-1911) compose de nobles allégories relevées de pointe sèche; Albert BESNARD des scènes de famille à l'eau-forte. La pierre reçoit les portraits et les fleurs de FANTIN-LATOUR (1835-1904), les visions fantastiques d'Odilon REDON, les portraits aux volumes puissants, aux formes analysées d'Eugène CARRIÈRE (1894-1906). Les illustrateurs STEINLEN (1859-1923), inspiré par la vie âpre de l'ouvrier des villes et des mines, FORAIN (1852-1931), fustigeur des bourgeois bornés et des gens d'affaires, pratiquent à la fois la pierre et le cuivre. La pointe sèche est le domaine du peintre HELLEU (1859-1927), narrateur superficiel des élégances du début du XX^{e} siècle, tandis qu'un autre peintre, VALLOTON (1865-1925) retrouve le bois au canif pour d'amusantes illustrations.

Il n'est pas jusqu'aux sculpteurs comme l'animalier BARYE (1796-1875), CARPEAUX, RODIN, qui n'essayèrent d'égratigner le cuivre. RODIN (1840-1917) a laissé, parmi plusieurs planches, les portraits enlevés à la pointe sèche d'Antonin Proust et d'Henri Becque.

L'étranger a montré, lui aussi, pendant le XIX^{e} siècle, une grande activité. L'Angleterre s'est toujours passionnée pour la gravure et particulièrement l'eau-forte. Le grand mouvement produit par Walter CRANE et William MORRIS a surtout servi la gravure sur bois pour la rénovation du livre. WHISTLER (1834-1902), Américain, partageant sa vie entre Paris et Londres, montra dans des notations sur cuivre rapides et vivantes une sensibilité aiguë. Son disciple, Seymour HADEN (1818-1910) fut possesseur d'une technique remarquable. L'Américaine Mary CASSAT épancha ses sentiments dans des scènes charmantes de maternité.

En Belgique, Félicien ROPS (1821-1898), savant

ouvrier du cuivre, produisit une œuvre importante, mêlée d'eau-forte, de vernis mou, d'aquatinte, dont la femme et Satan se disputent le thème.

Il faut noter encore en Suède Anders ZORN (1860-1922), habile portraitiste; en Norvège, THAULOW (1847-1906) et avant tout le grand paysagiste hollandais JONGKIND (1819-1891).

L'ESTAMPE JAPONAISE

Venue de Chine, sans doute vers le IX^e^ siècle, la gravure sur bois japonaise, imprimée à l'eau, servit d'abord à la propagande religieuse. Avant le XVIII^e^ siècle, les épreuves sont tirées en noir et souvent coloriées à la main.

Au XVII^e^ siècle se forme une école dite de l'Ukiyoye (imagerie populaire) pour réagir contre l'académisme importé.

Ses sujets sont rarement religieux et la production se fait sous forme de feuillets détachés que l'on colle sur les paravents, cloisons d'habitations à l'usage des classes moyennes ou inférieures. Ceci explique l'état souvent précaire dans lequel ont été retrouvées les épreuves des maîtres anciens. L'illustration se développe abondamment.

Inspiré par la nature, c'est un art surtout décoratif, où la recherche de la ligne harmonieuse, de l'arabesque et de la grâce dominent. Pas d'effets de clair-obscur. On remarquera l'absence d'ombre portée, excepté dans les œuvres de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire à l'époque de la décadence.

Le dessin, toujours au pinceau, d'un trait cursif, saisit l'essentiel du mouvement.

A la beauté des lignes, les Japonais joignent la maîtrise de la tache et la perspective cavalière. Les couleurs sont traitées en aplats superposés.

L'influence de l'estampe japonaise sur notre école impressionniste n'est plus contestée.

L'un des plus anciens maîtres est sans doute MATABEE (1578-1650), suivi par RIPPO (1599-1669) (1).

MARONOBU (1618-1694), artiste séduisant au dessin vivant, est l'un des premiers cherchant ses motifs dans les scènes de la vie populaire.

KIYOMOTO (1645-1702) ouvre l'une des premières grandes dynasties de l'Ukiyoye, les TORII avec des sujets de théâtre. Son fils KINOYOBU (1664-1729) donne encore plus d'élan au mouvement. ITCHYO (1652-1724) a laissé surtout des albums. SUKENOBU (1671-1751) est un dessinateur délicat.

CHYOSHYUN (1682-1752) s'adressa de préférence aux classes élevées. MASSANOBU (1685-1764) était l'illustrateur poète. Avec lui commence l'impression en deux tons, rose et vert. Ces estampes se désignent par le nom de **béniyés.** HARUNOBU (1718-1770) est l'un des maîtres les plus charmants et le plus typiquement XVIII^e^ siècle. Il encadre ses délicieuses figures d'un paysage ou de perspectives aux couleurs délicates, la polychromie se généralisant à partir de 1765. TOYONOBU (1711-1785) est original et très abondant. BUNCHYO (?-1796) et SHYARAKU (1775 ?-

(1) Nous donnons une liste très réduite des principaux artistes de l'estampe japonaise et nous choisissons la présentation chronologique, plus frappante. La classification par Ecoles nous semblant mieux à sa place dans des ouvrages spéciaux.

1810 ?) transmettent les portraits des acteurs célèbres. UTAMARO (1754-1806) nous fait feuilleter la collec-

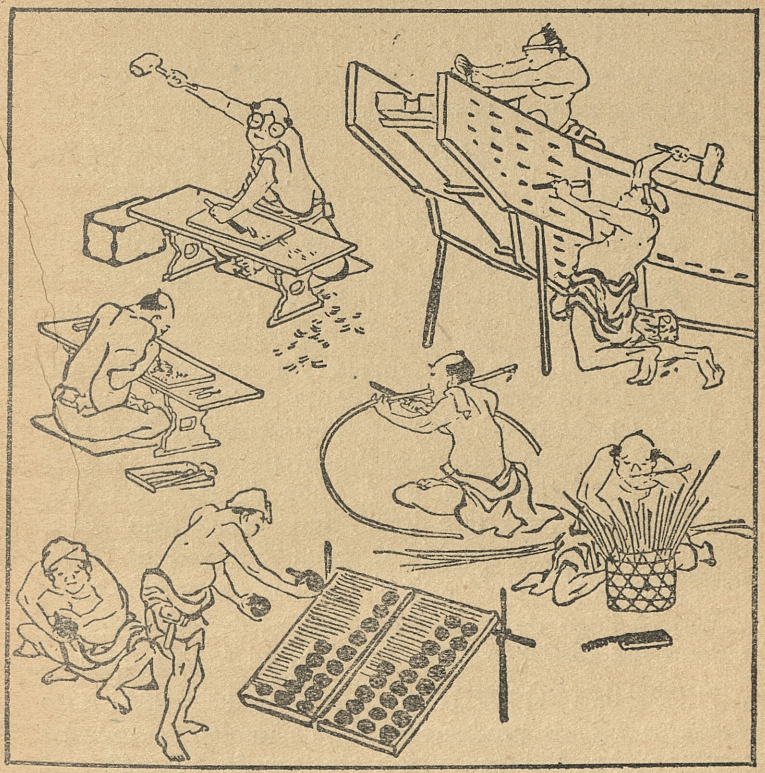


Fig. 68. — Hokusaï. Page extraite de « Mangwa ». Album gravé sur bois et imprimé à l'eau. On remarque un graveur au travail et au-dessus un autre occupé à champlever les parties non gravées d'une planche.

Extrait de H. Martin. «L'Art Japonais».

tion séduisante des effigies de courtisanes du Yoshiwara. C'est le peintre voluptueux de la femme, tandis que KIYONAGA (1752-1815) est celui des élégantes aux silhouettes allongées. TOYOKUNI (1769-1825), grand

narrateur du théâtre, et EISCHI (?-1829), dont l'art est tout de distinction, nous conduisent à HOKUSAÏ (Pl. XIV).

HOKUSAÏ (1760-1849) est l'une des plus grandes figures de l'estampe. Génie encyclopédique, il a touché à tout. Ses œuvres les plus connues sont les **Trente-six vues du Fuji,** la **Mangwa** ou croquis impromptus en quinze volumes. C'est en guise de préface qu'il écrivit : « Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner les formes des objets. Vers l'âge de cinquante ans, j'ai publié une infinité de dessins; mais je suis mécontent de tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la forme et la nature vraie des oiseaux, des poissons, des plantes. Par conséquent, à l'âge de quatre-vingts ans, j'arriverai au fond des choses; à cent, je serai décidément parvenu à un état supérieur, indéfinissable, et à l'âge de cent dix ans, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant dans mon œuvre. Je demande à ceux qui vivront aussi longtemps que moi de voir si je tiens ma parole. »

Ecrit à l'âge de 75 ans par moi, ci-devant Hokusaï, aujourd'hui Gywakyô-Rojin (le vieillard fou de dessin).

HIROSHIGÉ (1797-1858) est avec HOKUSAÏ l'un des plus grands producteurs de l'estampe, surtout en paysages. Les **Cinquante-trois stations du Tôkaïdô** sont très connues.

Dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, moment où le Japon ouvre ses ports au commerce européen (1868), l'estampe périclite.

L'apparition en Orient des couleurs chimiques d'Occident et surtout d'aniline pousse les artisans à une production vulgaire aux tons aigres et violents.

Beaucoup d'œuvres célèbres ont été réimprimées ou

regravées. L'habileté des graveurs et des imprimeurs est sans limite. Nombreuses sont les estampes comptant 15 à 20 tirages superposés dont certains servent à faire les parties gaufrées.

Les dessins originaux sont rares. Leur exécution se faisait sur un papier pelure que l'on collait à même le bois. Le graveur professionnel entaillait à la fois le papier et le bois.

CONCLUSION

A la joie d'admirer une gravure s'ajoute souvent celle de pouvoir la posséder. L'estampe étant par destination un objet de diffusion, son prix de revient en permet l'achat au plus grand nombre. Car posséder, c'est la possibilité de converser à toute heure du jour avec l'artiste. Dans la frêle feuille de papier noirci, il livre son âme. Entre les nombreuses techniques, il a choisi celle où son tempérament s'exprime le mieux pour nous parler plus directement. Certes, on entend répéter les prix élevés de certaines pièces, mais le prix peut-il avoir un rapport avec l'art ? Les modes, la vanité, les spéculations mercantiles ne sont-elles pas trop souvent la cause de ces taux élevés ? On peut admettre qu'une épreuve défraîchie, sans marges, tachée, vaille quelques francs, et qu'une autre du même tirage, rendue rare par son état de parfaite conservation, aux noirs intenses, avec ses marges immaculées, coûte dix fois plus. Pour l'homme de goût, cependant, mais peu fortuné, la première épreuve donnera beaucoup de joies, car elle contiendra, comme la seconde, l'essentiel : la conception de l'artiste.

L'amateur commence habituellement par des achats en rapport avec son budget, puis, par la suite, le temps aidant, il échange ses moyennes épreuves contre d'autres en meilleur état.

L'homme avisé est celui qui, après s'être informé et cultivé, choisit selon son cœur. Jamais on a tant raffolé de l'estampe qu'au XVIII^e^ siècle et jamais fin de siècle ne l'a tant délaissée. On cite l' « **Escarpolette** » d'après FRAGONARD dont une épreuve avant la lettre fut vendue péniblement 9 francs en 1798. Quand les Goncourt publièrent, à partir de 1857, leurs études sur les graveurs du XVIII^e^ siècle, ils réveillèrent l'opinion. Après un long délaissement, on vit ces planches

remarquables faire l'objet de surenchères. On sait aujourd'hui ce que vaut l' « **Escarpolette** » dans les ventes publiques.

On objectera que devant la difficulté de reconnaître les bons tirages, les planches authentiques, résultat d'une longue pratique, beaucoup d'acheteurs trouveront dans le prix élevé d'une estampe une garantie. On répondra que la gravure ancienne, plus que toute autre production artistique, doit être acquise chez les gens connaissant parfaitement ce qu'ils vendent. Les marchands d'estampes sérieux, connus dans la corporation, donnent toutes garanties. Ils s'offrent souvent pour renseigner le public et le guider.

Enfin ! si nous trouvons chez les maîtres les plus hautes qualités, nous ne devons pas pour cela négliger la cohorte anonyme des artisans, tous ceux que les génies font naître dans leur sillage et qui, avec eux, donnent son caractère à une époque. Que de joies réservent dans une collection, des œuvres modestes, méconnues et non cotées ! Ces feuilles gravées sont sœurs des objets usuels qui reçoivent dans les grands siècles l'empreinte du beau et à son défaut celle du goût certain. On devra montrer aux amateurs qu'en dehors des œuvres maîtresses, des œuvres secondaires mais de bonne technique peuvent offrir beaucoup de satisfaction.

Ceux qui préfèrent ne se fier qu'à leur seul goût ne seront jamais trompés sur la provenance s'ils achètent aux artistes qui sont leurs contemporains. Jamais période n'a été plus brillante par le nombre, la qualité et la diversité. Les salons ou sociétés d'artistes révèlent chaque année des talents nouveaux. Jamais art n'a été si vivant.

Nous entendons ici par estampes les planches exécutées avec les moyens décrits dans ce livre et non

les productions photomécaniques, héliogravure ou trichromie, d'après des dessins ou des tableaux, que certains éditeurs vendent numérotées et parfois signées au crayon d'un nom d'artiste. L'aspect en est toujours lourd et mou. Ces planches ne doivent pas être vendues sous le nom de gravures originales.

De tous les arts plastiques, la collection d'estampes est donc celle qui, sous un petit volume, peut se faire dans des conditions modiques et dans l'un de ses nombreux genres. Souvent, elle pourra servir, comme au XVIII[e] siècle, à l'ornementation des murs. On aimerait voir la jeunesse y trouver un loisir récréatif et élevé.

CHOIX D'ŒUVRES CÉLÈBRES DE LA GRAVURE

En composant ici une collection idéale de l'estampe (non de l'illustration) nous nous proposons d'offrir au lecteur un guide général, dans l'ordre chronologique, pour la visite des collections publiques, la compréhension rapide des albums de reproductions et peut-être un conseiller pour les collectionneurs débutants.

Comme tout résumé il pourra sembler incomplet, surtout dans l'indication en caractères gras des artistes les plus célèbres.

Ajoutons qu'il est possible d'étudier les maîtres-graveurs à Paris, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, à la Collection Dutuit au Petit-Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), au Musée Carnavalet et à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. En province, il est rare que les Musées ou Bibliothèques n'aient pas des cartons légués par des amateurs.

Enfin on peut acquérir des épreuves tirées sur les planches anciennes et modernes des maîtres que possède la Chalcographie du Louvre (Palais du Louvre à Paris).

XV[e] ET XVI[e] SIÈCLES

ALLEMAGNE (Gravure sur cuivre)

ALDEGREVER. Portrait de Van der Halle.
ALTDORFER. Crucifixion.
DURER (Albert). Sainte Famille à la sauterelle.
— La Grande Fortune.
— Le Canon.
— Saint Eustache.
— Le gros cheval.
— La Vierge au singe.
— Mélancholie.
DURER (Albert). L'Oisiveté ou le Rêve du docteur.
— Adam et Eve.
— Pickheimer.
MAITRE E. S. DE 1466. L'Enfant Jésus au bain.
SCHONGAUER (Martin, ou Martin Schœn). Le Portement de croix.
— La Grande Crucifixion.
— La Fuite en Egypte.

ALLEMAGNE (Gravure sur bois)

CRANACH (Lucas). Repos en Egypte.

DURER (Albert). Naissance de la Vierge.

DURER (Albert). Maximilien (Portrait).

— Repos de la Sainte Famille.

— Cavaliers de l'Apocalypse.

FLANDRE (Gravure sur cuivre)

GOLTZIUS. Porte-Enseigne.

LUCAS DE LEYDE. Retour de l'enfant prodigue.

— Maximilien I^er^.

LUCAS DE LEYDE. L'Espiègle.

MAITRE DE 1480. Le Couple amoureux.

ITALIE (Gravure snr cuivre)

BACCIO BALDINI. Thésée et Ariane.

— La Sibylle de Cumes.

CAMPAGNOLA. La Samaritaine.

CARRACHE. Titien.

MANTEGNA. Triomphe de Jules César.

— Vierge douloureuse.

MANTEGNA. Bacchanale à la cuve.

RAIMONDI (Marc-Antoine). Le Jugement de Pâris.

— Lucrèce.

— Les trois docteurs

PARMESAN (LE). Le Berger.

— L'Annonciation.

ITALIE (Gavure sur bois)

PARMESAN (D'APRÈS LE). Camaïeu: Martyre de saint Pierre et saint Paul.

UGO DA CARPI. Camaïeux d'après Raphaël.

FRANCE (Gravure sur cuivre)

COUSIN (Jean). L'Ensevelissement.

DELAUNE. Portrait d'Ambroise Paré.

DUVET. Planches de l'Apocalypse.

XVII[e] SIÈCLE

ITALIE (Gravure sur cuivre)

CASTIGLIONE. Bacchanales.

RIBERA. Le Poète.

FRANCE (Gravure sur cuivre)

AUDRAN (Gérard). Voûte des appartements du roi à Versailles, d'après Mignard.

BOSSE (Abraham). Visite à l'accouchée.

— Galerie du Palais.

CALLOT. L'Impruneta.

— Les Caprices.

— Les Balli.

— Siège de La Rochelle.

— Grandes misères de la guerre.

— Tentation de saint Antoine.

— Martyre de saint Sébastien.

— Parterre de Nancy.

EDELINCK. Portrait de J.-C. Parent.

— Portrait de Descartes, d'après F. Hals.

— Portrait de Lionne.

FEVRE (Claude Le). L'Artiste par lui-même.

GELLE dit Claude LORRAIN. Le Bouvier dit aussi L'Abreuvoir.

LASNE (Michel). Cardinal de Retz.

LE CLERC (Sébastien). Louis XIV visitant l'Observatoire.

— Vue de l'Hôtel des Invalides.

MASSON (Antoine). Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, dit « le cadet à la perle ».

— Lefebvre d'Ormesson.

MELLAN (Claude). Henri-Louis-Hubert de Montmor.

MORIN (Jean). Antoine Vitré.

NANTEUIL. Le Duc de Bouillon.

— Maréchal de Turenne.

— Louis XIV (1667).

— J.-B. Colbert (1676).

— Jean Loret.

PESNE (Jean). Mise au tombeau.

— Nicolas Poussin.

SYLVESTRE (Israël). Château de Fontainebleau.

FLANDRE ET PAYS-BAS (Gravure sur cuivre)

REMBRANDT. Le Christ guérissant les malades, dit « pièce de cent florins ».

— Jésus prêchant, dit « la petite tombe ».

— Les Juifs à la Synagogue.

— L'Ange disparaissant devant Tobie.

— Jésus au milieu des docteurs.

REMBRANDT. Mort de la Vierge.

— Triomphe de Mardochée.

— Jésus présenté au peuple.

— Les trois croix.

— Son portrait.

— La Présentation au temple.

— Vue d'Omval.

— Le Moulin.

— Les trois arbres.

FLANDRE ET PAYS-BAS (Gravure sur cuivre) (suite)

RUYSDAEL. Les Voyageurs.
— Le Bouquet de trois chênes.
VAN DYCK. Le Christ au Roseau.
— Lucas Vorstermann.
— Jean Snellinx.
VAN OSTADE. La Grange.
— Le Paysan payant son écot.
— La Famille.
VORSTERMAN (Lucas). L'Adoration des bergers, d'après Rubens.

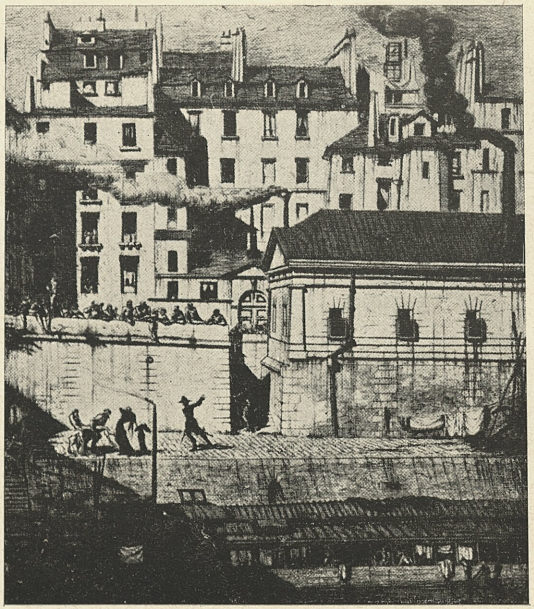
XVIII° SIÈCLE

FRANCE (Gravure sur cuivre)

AVELINE. La Famille, d'après Watteau.
BACQUOY. Les Petits parrains (Monument du Costume, d'après Moreau le Jeune).
BEAUVARLET (J.-F.). Le Retour du bal, d'après de Troy.
BONNET (L.-M.). Tête de Flore, d'après Boucher (en couleurs).
— Sommeil de Vénus, d'après Boucher (gravure aux deux crayons).
BOUCHER. Le Printemps, d'après Watteau.
— Watteau, d'après lui-même.
CARS (Laurent). Les Fêtes vénitiennes, d'après Watteau.
— La Camargo, d'après Lancret.
— La Bonne mère, d'après Greuze.
COCHIN (Charles - Nicolas, le père). Le Jeu du pied de bœuf, d'après de Troy.
— Décoration du bal masqué donné en 1745 à Versailles.
COCHIN. Mariage du Dauphin (1747), suite de planches.
DAULLE. Hyacinthe Rigaud, d'après Rigaud.
DEBUCOURT. Menuet de la Mariée (en couleurs).
— Noce au château (en couleurs).
— Galerie du Palais-Royal (en couleurs).
— Promenade publique (en couleurs).
DEMARTEAU. Tête de jeune fille, d'après Boucher.
— La Jardinière, d'après Boucher.
DESCOURTIS. Le Tambourin, d'après Taunay (en couleurs).
DREVET (Pierre). Portrait de Robert de Cotte.
DREVET (Pierre-Imbert). Bossuet.
— Le financier Samuel Bernard.
DUCLOS (G.-A.). Le Bal paré, d'après A. de Saint-Aubin.
DUPLESSI-BERTAUX. Tableaux historiques de la Révolution.
FRAGONARD. Le Parc.
— Jeux des Satyres.
GAUTIER - DAGOTY (J.-B.-A.). Madame du Barry prenant son café (en couleurs).



COROT. — Le Dôme Florentin.



MÉRYON. — La Morgue.
(Collection P. Prouté.)

Parmi les procédés de gravure, celui rendant avec vigueur le jeu savant des noirs semble être l'eau-forte. Corot s'en sert en peintre pour des effets à contraste. Méryon explique les plans, les volumes et reste concis dans le détail. L'un et l'autre traduisent en maîtres la poésie et la beauté de la lumière.



MANET. — Jeanne, 1882.
Eau-forte.
(Gazette des Beaux-Arts).



TOULOUSE-LAUTREC. — Aristide Bruant.
Lithographie avec crayon, encre et crachis.

FRANCE (Gravure sur cuivre) (suite)

JANINET (F.). L'aveu difficile, d'après Lavreince.
— L'Indiscrétion, d'après Lavreince.
— Mademoiselle Bertin (en couleurs).
— Madame Dugazon (en couleurs).

LA LIVE DE JULLY. Madame de Nettine.

LARMESSIN (Nicolas de). Le Jeu de cache-cache, d'après Lancret.

LAUNAY (N. de). Les Beignets, d'après Fragonard.
— Hasards heureux de l'escarpolette, d'après Fragonard.
— La Bonne mère, d'après Fragonard.

LE BAS (Jacques-Philippe). L'Assemblée galante, d'après Watteau.

LEPICIE (Bernard). Le Déjeuner, d'après Boucher.
— La Gouvernante.
— L'Etude du dessin, d'après Chardin.

MARTINI et GODEFROY. Exemple d'Humanité donné par Madame la Dauphine, d'après Moreau le Jeune.

MOREAU LE JEUNE. La Dormeuse.
— Le Sacre de Louis XVI.
— Fêtes données en 1792 pour la naissance du Dauphin.

LE PRINCE. La Correction maternelle, d'après Boucher (en « manière de lavis »).

SAINT-AUBIN (Augustin de). Madame de Mézière du Crest.

SAINT-AUBIN (Gabriel). Charlatan au Pont-Neuf.
— Salon de l'année 1753.
— Le Tonneau d'arrosage.
— Les Chaises aux Tuileries.

SAINT-NON (J.-C. Richard de). Ronde d'amours, d'après Fragonard (aquatinte).

SCOTTIN. L'Indifférent, d'après Watteau.

SERGENT (Marceau). Emira Marceau (en couleurs).

WATTEAU. Recrue allant rejoindre son régiment.
— Les habits sont italiens.

ANGLETERRE (Gravure sur cuivre)

BARTOLOZZI. Miss Farren, d'après Lawrence.
— Lady Smith, d'après Reynolds.
— Miss Gwatkin, d'après Reynolds.

ROWLANDSON. Misères de la vie humaine (suite de planches).

SMITH (J.-R.). Bacchante, d'après Reynolds.

WATSON (James). Duchesse de Buccleugh, d'après Reynolds.
— Miss Stanhope.

WATSON (Thomas). Lady Bampfylde, d'après Reynolds.

ITALIE (Gravure sur cuivre)

CANAL (A.), dit LE CANALETTO. Les Abords d'une ville.
— La Torre di Malghera.
— La Piera del Bando.
PIRANESI (Gio-Baptista). Le Colisée.
— Campagne romaine.
PIRANESI (Gio-Baptista). Les Prisons.
TIEPOLO (Gio-Battista). Adoration des Mages.
— Caprices.
TIEPOLO (Gio-Domenico). Fuite en Egypte.

XIX° SIÈCLE

FRANCE (Gravure sur cuivre)

BERVIC. L'Education d'Achille, d'après J.-B. Regnault.
BESNARD (Albert). La Convalescence.
— La Mère malade.
— Dans les cendres.
— Elle.
BRACQUEMOND. Haut d'un battant de porte.
BUHOT. Place Pigalle.
— Westminster Bridge.
— The clock tower.
COROT. Souvenir de Toscane.
— Environs de Rome.
DAUBIGNY. Les Chevaux de halage.
— Plage de Villerville.
DEGAS. Au Louvre.
— Degas, par lui-même.
DELACROIX. Forgeron.
— Arabes.
— Tigre couché.
DESBOUTIN. L'Homme à la pipe.
GAILLARD (F.). L'Homme à l'œillet, d'après Van Eyck.
— Don Guéranger.
HENRIQUEL-DUPONT. Madame de Mirbel (1831), d'après Champmartin.
— Alexandre Brongniart.
HELLEU. Femme au collet de fourrure.
— Portrait de Whistler.
INGRES. Monseigneur de Pressigny.
JACQUES (Charles). Les Tueurs de cochons.
— Truffière.
JONGKIND. Port d'Anvers.
LEGROS (Alphonse). Mort de saint François.
— La Charrue.
— La Mort et le Bûcheron.
MANET. Le Guttarero.
— Lola de Valence.
— Gitanos.
— Jeanne.
MERYON. Stryge.
— Saint-Etienne-du-Mont.
— Pompe Notre-Dame.
— L'Abside de Notre-Dame.
— La Morgue.
— Pont-Neuf.
— La Galerie Notre-Dame.

FRANCE (Gravure sur cuivre) (suite)

MILLET (J.-F.). Bêcheurs.
— La grande Bergère.
— Départ pour le travail.
RAFFAELLI. Les Invalides (pointe-sèche en couleurs).
RODIN. Victor Hugo.
— Antonin Proust.
— La Ronde.
ROPS (Félicien). Le Pendu.
— Buveuse d'absinthe.
— Tante Johanna.
ROUSSEAU (Théodore). Chênes de Roche.
SISLEY. Bords du Loing.

FRANCE (lithographie)

BRESDIN. Le Bon Samaritain.
BONINGTON. La Tour du Gros Horloge à Rouen.
BONHOMMÉ. Mineurs français du Creusot.
BOILLY (L.-L.). Réjouissances publiques.
CARRIERE (Eugène). Alphonse Daudet.
— Verlaine.
— E. de Goncourt.
CHARLET. Le Marchand de dessins lithographiques.
— Carabinier.
— Voltigeur d'infanterie.
— A la Petite Provence (Tuileries).
COROT. Le Repos des philosophes (autographie).
— Moulin de Cuincy.
DAUMIER. Le Ventre législatif.
— Enfoncé Lafayette.
— Rue Transnonain.
DECAMPS (A.). Sujets de chasse.
— Halte de caravane.
DEGAS. Chanteuse de café-concert aux Ambassadeurs.
— Femme nue dans son cabinet de toilette.
DELACROIX. Macbeth.
DELACROIX. Faust (suite).
— Hamlet.
— Cheval sauvage terrassé par un tigre.
— Médailles antiques.
DEVERIA. Alexandre Dumas assis.
— Le Goût nouveau.
FANTIN-LATOUR. Les Brodeuses.
— Hommage à Berlioz.
FORAIN. Scène de grève.
— L'Audience.
GAVARNI. Le Foyer ou le Bal de l'Opéra.
— Fourberies de femmes (suite de planches).
— Les Lorettes (suite de planches).
GERICAULT. Le Postillon.
— Combat de deux chevaux gris pommelé.
GIGOUX (Jean). Delacroix.
— A. de Vigny.
ISABEY (J.-B.). Le Coup de vent.
— Un couple.
ISABEY. Vue prise aux environs de Dieppe.
LAMI (Eugène). Une barrière.
MANET. Les Courses.
— La Barricade.

FRANCE (lithographie) (suite)

MONNIER (Henry). Joseph Prud'homme.
— Une bonne mère.
— Surnuméraire.
PISSARRO. Mendiant et paysanne.
PRUD'HON (P.-P.). Une famille malheureuse.
— L'Enfant au chien.
RAFFET. Revue nocturne.
— Ils grognaient et suivaient toujours.
REDON (Odilon). Pégase captif.
RENOIR. Figures en couleurs.
RIBOT. Lecture.
STEINLEN. Le Retour du lavoir.
— Vagabond sous la neige.
TOULOUSE-LAUTREC (H. de). La Grande loge (en couleurs).
— Blanche et noire.
— Danse au Moulin-Rouge.
— Miss May Belfort.

FRANCE (Gravure sur bois)

GAUGIN. Navena Fenua.
LEPERE. Marché aux pommes.
— Paris sous la neige.
LEPERE. Le Parlement à 9 heures du soir.
— Nantes en 1900.

ESPAGNE (lithographie)

GOYA. Tauromachie de Bordeaux (4 planches).

ESPAGNE (Gravure sur cuivre)

GOYA. Le Garot.
— Les Caprices.
— Tauromachie (suite de pl.).
GOYA. Les Désastres de la guerre (suite de planches).

ANGLETERRE ET ÉTATS-UNIS (Gravure sur cuivre)

CASSAT. (Miss Mary). Maternité.
HOGARTH. Aventures d'une fille publique (suite de planches).
SEYMOUR HADEN. Jardins de Kensington.
WHISTLER. Tamise (suite de planches).

SUÈDE (Gravure sur cuivre)

ZORN. Renan.

BIBLIOGRAPHIE

BARTSCH. Le peintre graveur. 21 vol. Vienne. 1803-1821.

BLUM (André). Les origines de la gravure en France. Paris, 1927.

— Les origines du livre à gravures en France. Paris, 1928.

BONFILS (Robert). La gravure et le livre. Edition de l'Ecole Estienne, Paris, 1938 (non dans le commerce).

BOSSE (A.). Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain par l'eau-forte. Paris. 1645.

BOUCHOT. Les livres à vignettes du XV^e^ au XIX^e^ siècle. Paris, 1891.

BOUCHOT et DUPLESSIS. Dictionnaire des marques et monogrammes des graveurs, 3 vol. Paris, 1886.

BOUCHOT (H.). Le Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale. Paris, 1895.

CLAUDIN (A.). Histoire de l'Imprimerie en France au XV^e^ et au XVI^e^ siècle. Paris, Imprimerie Nationale, 3 vol., 1900-1904.

COURBOIN (F.). La Gravure en France. Paris, 1923.

— L'Eau-Forte. Art et Décoration, 1906.

DELABORDE. La Gravure. Paris, 1882.

DELTEIL (Loys). Le Peintre-Graveur Illustré, 31 volumes. Paris, 1906-1926.

DIDOT (Firmin). Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris, 1863.

DIMIER (Louis). La Gravure. Paris, 1930.

DUPLESSIS. Histoire de la Gravure. Paris, 1880.

— Essai de bibliographie de la Gravure (1862).

— Traité de Lithographie. Paris, 1839.

ENGELMANN. Manuel du Dessinateur-Lithographe. Paris, 1824.

FOCILLON. Piranesi. Paris, 1928.

GONCOURT (E. et J.). L'art au XVIII^e^ siècle, 3 vol. Paris, 1896.

GUSMAN (P.). La Gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIV^e^ au XX^e^ siècle. Paris, 1916.

ISAAC. Gravure sur bois à la manière japonaise. Art et Décoration, 1912.

PAPILLON. Traité historique et pratique de la Gravure sur bois. Paris, 1767.

PASSAVANT. Le Peintre-Graveur : contenant l'histoire de la Gravure sur bois et sur métal jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, l'histoire du nielle et un catalogue supplémentaire à Bartsch, 6 v., 1860-1864.

QUATRE ENTRETIENS SUR LA GRAVURE ORIGINALE, par C. Roger-Marx, Jacques Beltrand, J.-E. Laboureur, Luc.-Albert Moreau. Paris, 1938.

PORTALIS et BÉRALDI. Les graveurs du XVIII[e] siècle, 3 vol. Paris, 1880-1882.

INDEX DES TERMES TECHNIQUES

Acier (Gravure sur), 37.
Aciérage, 45.
Aquatinte, 30, 42.
Aquatinte en couleur, 44.
Autographie, 51.

Barbe, 36.
Baren, 29.
Biseaux, 46.
Bois de bout, 20, 92.
Bois de fil, 14.
Boîte à grain, 42.
Bon à tirer, 53.
Brunissoir, 34, 40.
Burin, 10, 31, 32.
Bute-avant, 16.

Camaïeu, 26.
Champlevage, 16.
Chromolithographie, 50.
Clichés sur verre, 54.
Crachis, 52.
Criblé, 26.

Eau-forte, 10, 30, 37.
Ebarboir, 34.
Epreuve avant la lettre, 53.
Epreuve d'artiste, 53.
Epreuve sèche, 46.
Epreuve retroussée, 46.
Etats, 25.

Fac-simile, 94.
Filigrane, 56.
Forme, 55.
Frotton, 16.
Fumé, 25.

Gouge, 16.
Gravure au sucre, 42.
Gravure de teinte, 95.
Gravure d'interprétation, 95.
Gravure de traduction, 7, 8.
Gravure sur linoléum, 25.
Gravure originale, 8.
Gravure de reproduction, 7.
Gravure sur pierre, 51.
Gravure en creux, 30, 62.
Gravure en relief, 14.
Gypsographie, 54.

Lithographie, 11, 48, 90.

Manière de crayon, 30, 82.
Manière de lavis, 30, 83.
Manière noire, 30, 44, 86.
Marbre, 19.
Marges, 16.
Mezzotint, 30, 44, 85.
Mise en train, 16.
Monotype, 45.
Morsure, 38.

Picot, 19.
Pointe sèche, 30, 36.
Pointillé, 45, 86.
Pointures, 19.
Pontuseaux, 56.
Poupée (impression à la), 44, 82.
Pressier, 43.
Procédé Cuvellier, 54.

Racloir, 45.
Remarques, 46.
Repérage, 43.
Retouches, 40.
Retroussé, 46.
Roulette, 41.

Taille-douce, 10, 30.
Taille d'épargne, 14.
Tailles en fac-simile, 21.
Tailles en teinte, 21.
Tympan, 19.

Vergeures, 56.
Vernis mou, 30, 40.
Vernis à recouvrir, 40.
Vernis à remordre, 38.
Vélo, 21.

Xylographie, 14.

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

ALDEGREVER, 64.
ALIX, 84.
ALTDORFER, 64.
ALENÇON (G. d'), 84, 93.
AMMAN, 64.
AUDRAN (Gérard), 74.
AVELINE (Pierre), 80, 82.

BALDINI (Baccio), 62.
BAQUOY, 82.
BARYE, 98.
BARTOLOZZI, 45, 85.
BASAN, 82.
BEAUDOIN, 80.
BEAUVARLET, 80.
BEHAM (Bartel), 64.
BEHAM (Hans Sebald), 64.
BERCHEM, 77.
BERAIN, 76.
BERVIC, 89.
BESNARD (Albert), 98.
BEWIC, 92.
BOECE, 76.
BOILLY, 90.
BOILVIN, 11.
BONINGTON, 91.
BOSSE (A.), 73.
BOTTICELLI, 62.
BOUCHER, 7, 81, 82, 84, 88.
BRACQUEMOND, 96.
BREBIETTE (P.), 74.
BRESDINS, 91.
BREUGHEL LE VIEUX, 67.
BREVIERE, 93, 94.
BUHOT, 96.
BUNCHYO, 100.
BURGMAIER, 64.
BURKE, 85.

CAFFIERI, 80.
CALLOT (Jacques), 12, 72, 96.
CAMPAGNOLA, 63.
CANALETTO, 8, 86.
CANTARINI, 79.
CARPEAUX, 98.
CARPI (Ugo da), 66.
CARRACHE, 63.
CARRIERE, 12, 98.
CARS (L.), 80, 81.
CASSAT (M.), 98.
CASTIGLIONE, 79.
CEZANNE, 96.
CHARLET, 90.
CHASSERIAU, 91.
CHAUVEAU, 76.
CHODOWIECKI, 87.
CHOFFARD, 82, 88.
CHYOSHYUN, 100.
COCHIN, 76, 80, 81.
COLLAERT, 67.
COROT, 12, 91, 96.
COUSIN (J.), 68.

CRANACH, 8, 64, 66.
CRANE (W.), 98.
CUYP, 77.

DAUBIGNY, 96.
DAULLE, 80.
DAUMIER, 8, 12, 90.
DAVID, 87, 89.
DEBUCOURT, 84.
DECAMP, 90.
DEGAS, 12, 96.
DE JODE, 67.
DELACROIX, 12, 89, 90, 91, 96.
DELAROCHE, 89.
DELAUNE, 72.
DELLA BELLA, 79.
DE LEU, 72.
DEMARTEAU, 82.
DESCOURTIS, 83.
DEVERIA, 90.
DE WOS, 67.
DORE, 21, 95.
DREVET (Pierre), 80.
DREVET (Imbert), 80.
DROUAIS, 83.
DU CERCEAU, 72.
DU JARDIN (Karel), 77.
DUPLESSI-BERTAUX, 88.
DUPONT (H.), 88.
DU PRE (J.), 68.
DURER (A.), 8, 12, 63, 66, 67.
DUVET (J.), 68, 72.

EARLOM (R.), 86.
EDELINCK, 74.
EISCHI, 102.
EISEN, 81.

FANTIN-LATOUR, 98.
FICQUET, 80.
FINIGUERRA, 62.
FORAIN, 98.
FRAGONARD, 12, 80, 82, 88.
FRANÇOIS, 82, 84.

GAILLARD, 89.
GAINSBOROUGH, 85.
GALLE, 67.
GAULTIER, 72.
GAULTIER-DAGOTY, 83.
GAUGUIN, 97.
GAVARNI, 90.
GEORGIN, 92.
GERICAULT, 90.
GEROME, 89.
GHENDT (G. de), 82.
GIGOUX, 90, 94.
GILLRAY, 88.
GILLOT, 81.
GOLTZIUS, 67, 76.
GOYA, 8, 12, 88.
GRANDVILLE, 94.
GRAVELOT, 81.
GRUN (Hans Baldung), 64, 66.
GUIDE (LE), 79.
GUERCHIN, 79.

HADEN (S.), 98.
HALS (Fr.), 77.
HARUNOBU, 100.
HELLEU, 98.
HERVIER, 91.
HIROSHIGE, 102.
HOGARTH, 86.
HOKUSAI, 102.
HOLBEIN, 64.
HOPPNER, 85.

INGRES, 12, 89, 91.
ITCHYO, 100.

JACQUES, 91.
JANINET, 83.
JOHANNOT (T.), 94.
JONCKIND, 13, 99.

KINOYOBU, 100.
KIYOMOTO, 100.

KIYONAGA, 101.
KNIGHT, 86.

LAMI, 90.
LANCRET, 80.
LARMESSIN (N.), 80.
LASNE (M.), 76.
LAUNAY (de), 82.
LAVOIGNAT, 94.
LAVREINCE, 82, 83.
LAWRENCE (Th.), 45.
LE BAS, 80.
LE BON, 82.
LECLERC (S.), 76.
LEGROS, 98.
LEMIRE, 82.
LEMOISNE, 80.
LE PAUTRE, 76.
LEPLRE, 10, 95.
LEPICIE, 80.
LEPRINCE, 84.
LE ROUGE (P.), 68.
LEYDE (Lucas), 66.
LORRAIN (Claude), 74.

MANET, 12, 96.
MANTEGNA, 62, 72.
MARIN-BONNET, 83.
MARONOBU, 100.
MAROT, 76.
MASSANOBU, 100.
MASO FINIGUERRA, 62.
MASSON, 12, 74.
MATABEE, 100.
MELLAN, 74.
MEISSONIER, 94.
MERYON, 12, 96.
MILLET, 91, 96.
MONNIER, 90, 94.
MOREAU-LE-JEUNE, 81, 88.
MORIN, 74.
MORLAND, 85.
MORRIS (W.), 98.

NANTEUIL, 9, 12, 74, 90.

OUDRY, 81.

PAPILLON, 84.
PARMESAN, 63, 78.
PERELLE, 74.
PERISSIN, 72.
PIRANESI, 12, 87.
PISAN, 94.
PISSARRO, 96.
PLANTIN, 67.
PONTIUS, 76.
PORRET, 94.
POTER, 77.
PRUD'HON, 90.

RAFFET, 90, 94.
RAPHAEL, 62, 64.
RAYMONDI (M.-A.), 63.
REDON (O.), 12, 98.
REMBRANDT, 8, 11, 12, 77.
RENOIR, 97.
REVEILLE, 92.
REYNOLDS (J.), 46, 85.
RIBERA, 79.
RIGAUD, 80.
RIPPO, 100.
ROBERT (Hubert), 88.
ROBERT (Léopold), 89.
RODIN, 98.
ROMNEY, 85.
ROPS, 98.
ROSA, 79.
ROUSSEAU, 91.
ROWLANDSON, 88.
RUBENS, 7, 76.
RYLAND, 85.

SAINT-AUBIN (de), 12, 80, 83, 84.

SAINT-NON (de), 83.
SALOMON (Bernard), 68.
SCHAUFELEIN, 64.
SCHONGAUER (M.), 63.
SHYARAKU, 100.
SENEFELDER (A.), 90.
SERGENT-MARCEAU, 84.
SILVESTRE (I), 74.
SISLEY, 96.
SMITH (J.), 85.
STEINLEN, 98.
SUKENOBU, 100.
SUYDERHOEF, 77.

TARDIEU, 80.
TAUNAY, 84.
THAULOW, 99.
THOMSON, 94.
TIEPOLO (G.-B.), 86.
TIEPOLO (G.-D.), 86.
TIEPOLO (L.), 86.
TINTORET, 11.
TOMKINS, 85.
TORII, 100.
TORY (G.), 68.
TORTOREL, 72.
TOULOUSE-LAUTREC, 12, 97.
TRAVIES, 94.
TROUVAIN (A.), 76.
TOYOKUNI, 101.
TOYONOBU, 100.

UTAMARO, 101.

VALLOTON, 98.
VAN DER MEULEN, 80.
VAN DYCK, 8, 78, 85.
VAN EVERDINGEN, 77.
VAN EYCK, 89.
VAN GOYEN, 77.
VAN OSTADE, 77.
VERARD (A.), 68.
VERNET (Carle), 90.
VERNET (Horace), 94.
VIERGE (D.), 21, 95.
VIVARES, 86.
VOSTERMAN, 76.
VOSTRE (S.), 68.

WARD, 85.
WATSON (Caroline), 85.
WATSON (James), 85.
WATSON (Thomas), 85.
WATTEAU, 7, 80, 81.
WIERIX, 67.
WHISTLER, 98.
WISSCHER, 77.
WILLE, 87.
WOHLGEMUTH, 63.
WOERIOT, 72.
WOOLETT, 86.

ZORN (A.), 99.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : **L'ESTHÉTIQUE** 5

DEUXIÈME PARTIE : **LA TECHNIQUE** 19

Gravures en relief : Bois de fil, Impression, Bois de bout, Taille en fac-simile et taille en teinte, Le Criblé, Etats, Fumé, Manière de reconnaître une épreuve typographique, Linoléum, Camaïeu, Manière japonaise 14

Gravure en creux : Burin, Encrage, Tirages, Pointe sèche, Eau-forte, Vernis à remordre, Effaçage, Retouche, Vernis mou, Aquatinte, Gravure au sucre, Aquatinte en couleur, Impression à la poupée, Manière noire, Pointillé, Monotype, Aciérage, Remarques, Epreuve sèche ou Nature, Epreuve retroussée, Marges et biseaux, Manière de reconnaître une gravure en creux 30

La Lithographie : Dessin, lithographie en couleur, sur métal, gravure sur pierre, Reports, Autographie, Manière de reconnaître 48

Vocabulaire technique 53

Procédés divers en gravure originale 54

Papiers et encres 55

TROISIÈME PARTIE : **LA GRAVURE DES ORIGINES A NOS JOURS**

XV^e^ et XVI^e^ siècles 59

XVII^e^ siècle 72

XVIII^e^ siècle 79

XIX^e siècle 87
Estampe japonaise 99
Conclusion 104
Choix d'œuvres célèbres 107
Bibliographie 115
Index des termes techniques 117
Index des noms d'artistes 121
Table des matières 123

L'Union Typographique, imprimeur, 31-0964, Villeneuve-St-Georges (S.-et-O.)
Dépôt légal : 3^er trimestre 1948.
Flammarion et C^ie, éditeurs (N° 1138). N° réimpression : 648-47

HENRI MARTIN

Archiviste Paléographe

"LA GRAMMAIRE DES STYLES"

Collection de Précis sur l'Histoire de l'Art
Volumes in-8°, illustrés de 60 à 80 figures.

I. **ART GREC ET ROMAIN.**
II. **ART ROMAN.**
III. **ART GOTHIQUE.**
IV. **RENAISSANCE ITALIENNE.**
V. **RENAISSANCE FRANÇAISE.**
VI. **STYLE LOUIS XIII.**
VII. **STYLE LOUIS XIV.**
VIII. **STYLE LOUIS XV.**
IX. **STYLE LOUIS XVI.**
X. **STYLE EMPIRE.**
XI. **ART ÉGYPTIEN.**
XII. **ART INDIEN ET CHINOIS.**
XIII. **ART JAPONAIS.**
XIV. **ART MUSULMAN.**
XV. **ART BYZANTIN.**

ANDRÉ DEVÈCHE

XVI. **LES STYLES ANGLAIS.**
(Des origines à 1660).

XVII. **LES STYLES ANGLAIS.**
(De 1660 à 1830).

"LES ARTS DÉCORATIFS"

DE L'ANTIQUITÉ AU XIX° SIÈCLE

LES MEUBLES, par G. Janneau.
Tome I : **DE L'ANTIQUITÉ AU XVII° SIÈCLE** (56 fig.).
Tome II : **XVIII° SIÈCLE** (72 fig.). Tome III : **XIX° SIÈCLE** (134 fig.).

LES SIÈGES, par G. Janneau.
Tome I : **DE L'ANTIQUITÉ AU XVII° SIÈCLE** (42 fig.).
Tome II : **XVIII° ET XIX° SIÈCLES** (48 fig.).

LA TAPISSERIE, par L. Guimbaud (31 fig., 12 pl. H.-T.).

LA FERRONNERIE D'ART, par R. Subes (64 fig.).

LES JARDINS, par G. Rémon (56 fig.).

LE VITRAIL, par L. Gaudin (50 fig.).

LE COSTUME, par J. Rupert.
Tome I : **ANTIQUITÉ, MOYEN AGE** (155 fig.).
Tome II : **RENAISSANCE, LOUIS XIII** (100 fig.).
Tome III : **LOUIS XIV, LOUIS XV** (137 fig.).
Tome IV : **LOUIS XVI, DIRECTOIRE** (150 fig).
Tome V : **XIX° SIÈCLE** (145 fig.).

LE LUMINAIRE, par G. Janneau (105 fig.).

LA CÉRAMIQUE (Faïence et Porcelaine), par J. Giacomotti.
Tome I : **LA FAIENCE, EN GRÈCE, EN ÉGYPTE ET EN CHINE.**
(97 fig. en noir et 4 planches en couleurs).
Tome II : **FAIENCE EN EUROPE.**
(83 fig. en noir et 4 planches en couleurs).
Tome III : **FAIENCE FINE ET PORCELAINE.**
(71 fig. et 4 planches en couleurs).

ROBERT DUCHER

CARACTÉRISTIQUE DES STYLES

Volume illustré de 410 sujets de styles
dont 18 reproductions photographiques.