

Conditions d'utilisation des contenus du Conservatoire numérique

1- [Le Conservatoire numérique](#) communément appelé [le Cnum](#) constitue une base de données, produite par le Conservatoire national des arts et métiers et protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle. La conception graphique du présent site a été réalisée par Eclydre (www.eclydre.fr).

2- Les contenus accessibles sur le site du Cnum sont majoritairement des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public, provenant des collections patrimoniales imprimées du Cnam.

Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 :

- la réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur ; la mention de source doit être maintenue ([Cnum - Conservatoire numérique des Arts et Métiers - http://cnum.cnam.fr](#))
- la réutilisation commerciale de ces contenus doit faire l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

3- Certains documents sont soumis à un régime de réutilisation particulier :

- les reproductions de documents protégés par le droit d'auteur, uniquement consultables dans l'enceinte de la bibliothèque centrale du Cnam. Ces reproductions ne peuvent être réutilisées, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

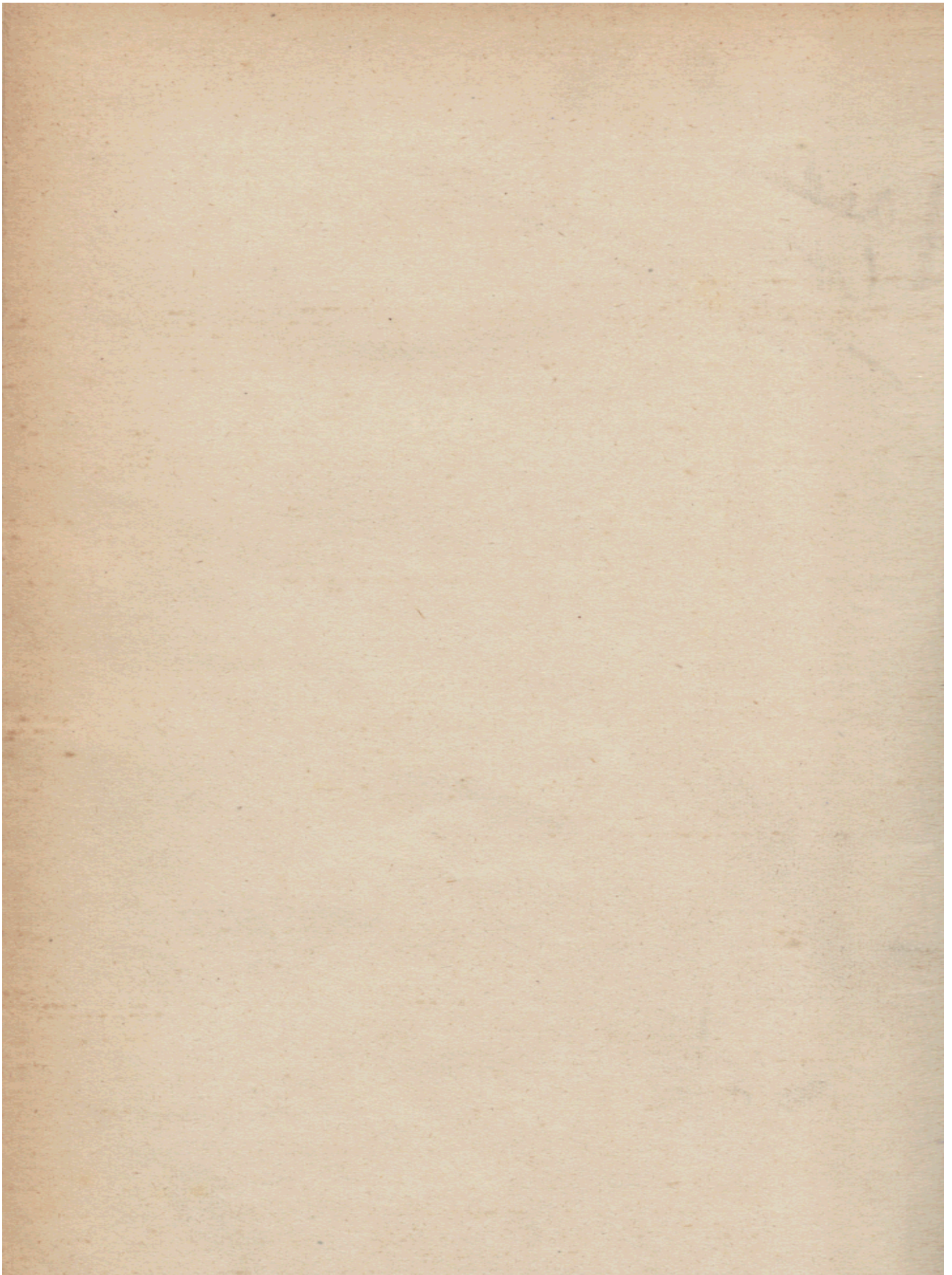
4- Pour obtenir la reproduction numérique d'un document du Cnum en haute définition, contacter [cnum\(at\)cnam.fr](mailto:cnum(at)cnam.fr)

5- L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

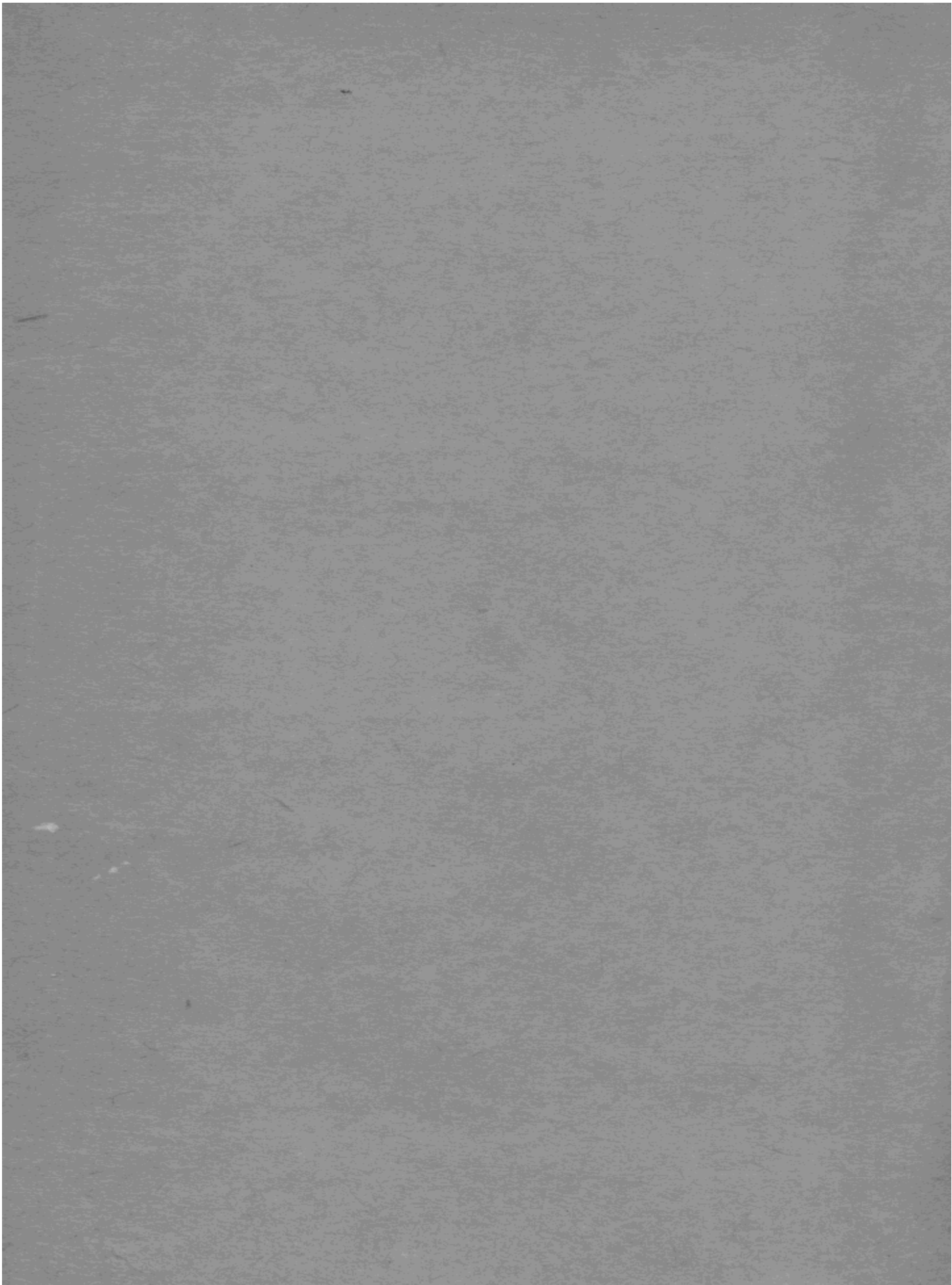
6- Les présentes conditions d'utilisation des contenus du Cnum sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Auteur(s)	Busset, Maurice (1879-1936)
Titre	La technique moderne du bois gravé et les procédés anciens des xylographes du XVIe siècle et des maîtres graveurs japonais : recueillis et mis à la portée des artistes et des amateurs : édition ornée de bois gravés par l'auteur et de nombreuses reproductions de gravures de maîtres
Adresse	Paris : librairie Delagrave, copyright 1925
Collation	1 vol. (172 p.) : ill. ; 26 cm
Nombre d'images	186
Cote	CNAM-BIB 8 K 216
Sujet(s)	Gravure sur bois -- 16e siècle Gravure sur bois -- 20e siècle Gravure sur bois -- Japon
Thématique(s)	Technologies de l'information et de la communication
Typologie	Ouvrage
Langue	Français
Date de mise en ligne	21/01/2021
Date de génération du PDF	20/01/2021
Permalien	http://cnum.cnam.fr/redir?8K216



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires

LA TECHNIQUE DU BOIS GRAVÉ



Ex libris.



L'ŒUVRE GRAVÉ DU PEINTRE
MAURICE BUSSET

En Avion. — 24 planches en camaïeu 31×50 , avec texte. Paris. Delagrave, éditeur, 1919.

La technique du bois gravé, 1 volume contenant 80 bois gravés de l'auteur et 24 reproductions d'après les maîtres. Delagrave, éditeur, 1925.

Le Vieux Pays d'Auvergne. — Recueil des coutumes, des types et des costumes de Basse et Haute Auvergne, 50 estampes gravées en 2 tons (32×25) et nombreux bois dans le texte. Mont-Louis, éditeur, Clermont-Ferrand, 1924.

Paris bombardé. Au temps des Gothas. — 13 bois en couleurs, 3 eaux-fortes, format 28×50 . Blondel, éditeur, 7, rue Saint-Lazare. Édition de grand luxe, tirée à 250 ex. numérotés, 1920.

Nos escadrilles. — 20 bois en couleurs 31×50 , imprimés et édités par l'auteur; chez l'auteur, 3, rue Racine, Paris.

L'Auvergne, ses vieux costumes, ses antiques coutumes, pochette de 10 cartes postales, bois gravés. Blondel La Rougerie, éditeur, 7, rue Saint-Lazare, Paris.

Au Pied des Puys. 150 gravures en noir et en couleur. Édition de luxe 28×50 (épuisée).





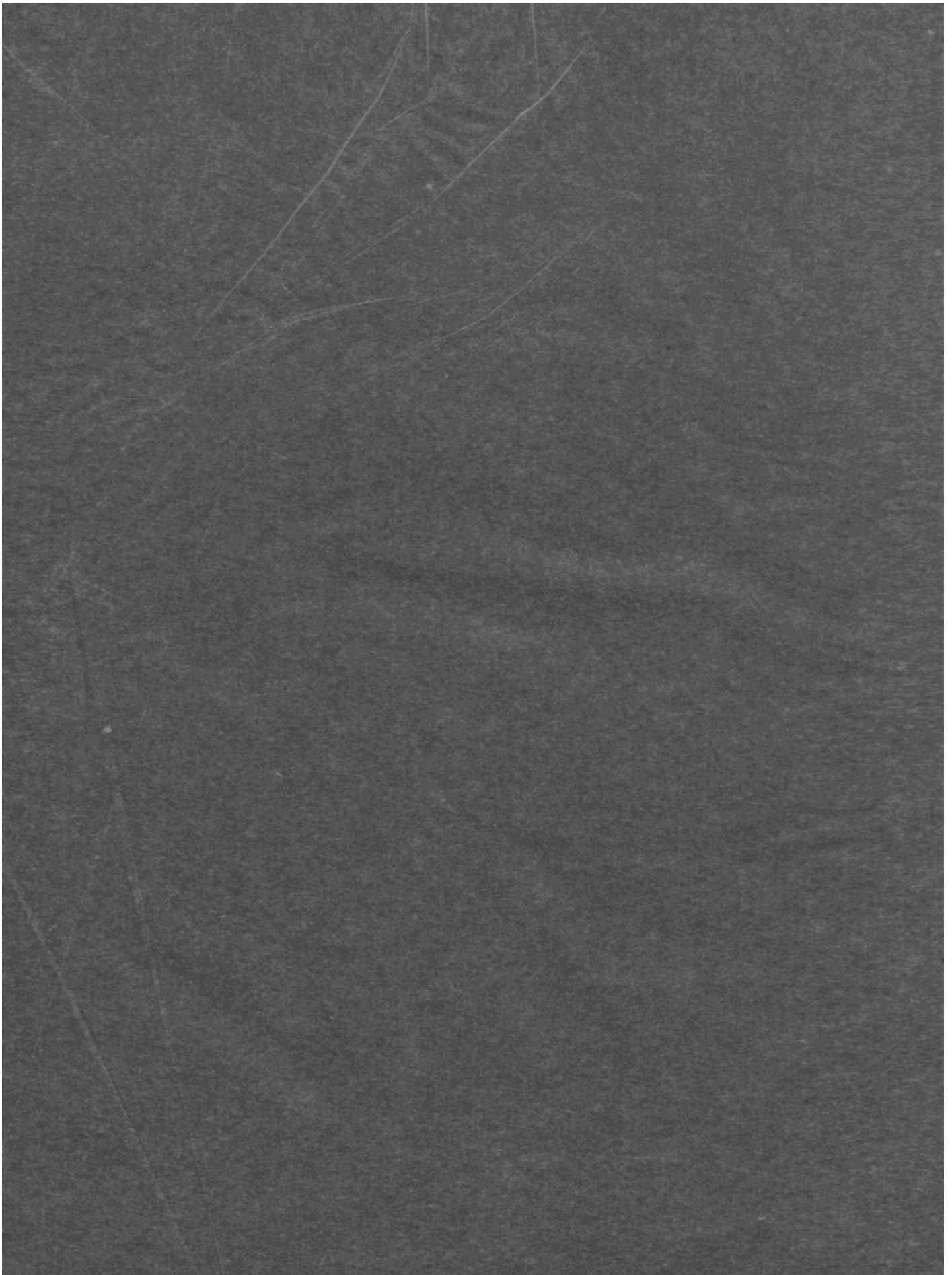


UN CAMP D'AVIATION.
Gravure en camaïeu.

BOIS AU CANIF DE
MAURICE BUSSET



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires

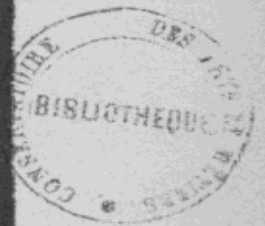


Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires

8° K. 216.

LA TECHNIQUE MODERNE DU BOIS GRAVÉ

et les procédés anciens des xylographes du XVI^e siècle
et des maîtres graveurs japonais, recueillis et mis
à la portée des artistes et des amateurs. Édition
ornée de bois gravés par l'auteur et de nombreuses
reproductions de gravures de maîtres.



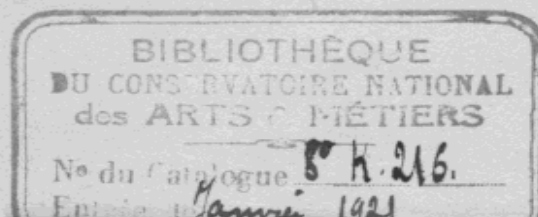
*Garder
couverture*

par

Maurice Bussat

**Maurice
Bussat**

Librairie DELAGRAVE, 15, Rue Soufflot. PARIS (V^e)





Ex libris.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

Copyright by Librairie Delagrave, 1925.



Un graveur sur bois au travail.

Maurice Duguet.

INTRODUCTION



Un bloc de cerisier ou de hêtre, un canif d'acier. Tels sont les éléments peu complexes qui permirent aux artisans xylographes du *xvi^e* siècle et aux *maîtres graveurs de Yédo* de nous transmettre la pensée des artistes de leur temps. Simplement, comme il sied à de bons *tailleurs d'Ymaiges*, ils surent dégager le trait évocateur, rude parfois, et brutalement épais; tantôt délié comme un mince cheveu de femme, et firent saillir de l'aubier, l'arabesque qui parle au cœur des foules.

Car ces moyens rudimentaires d'expression firent justement que, dès l'abord, la gravure sur bois s'adressa directement aux simples; le premier livre occidental qu'elle illustre est la *Bible des pauvres*; le maître qui personnifie l'art du bois gravé en Extrême-Orient, Hokousaï, fut le peintre des humbles. A l'encontre de sa rivale, la gravure en creux sur

métal, qui intéresse surtout les lettrés et plaît aux raffinés par la complexité de ses effets, la xylographie n'a d'autre moyen d'expression que la franchise; ici pas d'entre-croisements de tailles se superposant à l'infini, pas de tours de mains d'encrage au chiffon, noyant la surface sous des demi-teintes fuligineuses et escamotant les formes.

Le grand intérêt de la gravure sur bois est d'être une synthèse; les artistes qui la pratiquèrent ont dû éliminer tout ce qui ne concourt pas directement à l'expression linéaire. Il leur a fallu *styliser* et ne garder que l'essentiel dans leurs compositions; et c'est ce parti pris, nécessité par la difficulté d'œuvrer les fibres rebelles du bloc générateur, qui donne à ces estampes leur grand caractère. Des lignes calligraphiées, quelques à-plat et des tailles parallèles franchement écrites sur le fond immaculé du papier de chiffon suffisent au *tailleur de formes* pour suggérer la nature entière et nous transporter aux pays légendaires.

L'imagination supplée aux lacunes de la technique, et vagabonde entre les tailles. Tout le mystère des forêts hallucinées est enclos entre les quatre traits marginaux des estampes de Dürer. — Le cavalier et la mort chevauchent ensemble sous les branches millénaires des chênes de Franconie. — Le serpent séduit la première femme devant le décor géant d'une forêt nordique. — Cranach accroche son écusson, deux poignards enlacés, aux branches contournées et tordues des chênes qui abritent le repos des Saintes Familles; tandis que les anges musiciens nichent ainsi que des volées d'oiseaux.

Les sources courent sous les halliers, les saints anachorètes s'abritent au creux des rocs. Les innombrables végétaux qui peuplent les sylves s'enlacent aux colonnes torsées des grands arbres. La poésie pénétrante des vieilles légendes septentrionales émane de ces estampes, intimement mêlée aux arabesques des ramures.

La simplification xylographique et la magie qui en émane sont incontestablement un des grands charmes des gravures du xvi^e siècle; elles transfigurent ces feuillets jaunis où furent imprimés quelques traits rudes, ciselés dans la chair du poirier par le canif des *Formschneiders*. Leur puissance de suggestion est telle que nous rêvons encore, quatre siècles écoulés, envahis par la nostalgie des forêts profondes, lorsque, les soirs d'automne, dans nos villes trépidantes du xx^e siècle, nous feuille-

tons, sous la clarté ronde de la lampe d'étude, les cartons d'estampes des maîtres *Ymaigiers*.

Sur l'autre face de la terre, les graveurs orientaux, dans les îles japonaises entourées par les flots de la mer Pacifique, surent évoquer de façon non moins pénétrante la poésie des eaux et des rivages escarpés. Golfes qui se creusent entre des falaises couvertes de cèdres et de pins, vagues ruées à l'assaut éternel des rocs isolés, lointains horizontaux des immensités océannes au fond desquelles, écartant les brumes longues, monte le disque de la pleine lune; et tout cela, animé par le peuple minuscule des pêcheurs, dont les barques aux voiles carrées glissent parmi les lignes sinueuses qui suggèrent la surface marine.

Avec des moyens peut-être encore plus rudimentaires que ceux des graveurs d'occident, ils surent traduire en bois gravé la courbe souple du pinceau chargé d'encre de Chine. Un trait délié devient par eux générateur de tout un monde élégant surgi des flots de la mer, en pleine clarté.

La limpidité atmosphérique des pays du soleil levant, est rendue à merveille par ces estampes où *il n'y a pas d'ombres*, où les surfaces vides étendent leur blancheur immaculée, sur le fond soyeux des papiers faits avec les fibres du bambou.

Les montagnes centrales de leurs îles volcaniques, dressées en lignes simples, telles de gigantesques pyramides, émergent des nuages horizontaux qui flottent sur les golfes. Des vols de cigognes ou de mouettes barrent en diagonale le cône neigeux du Fouzi-Yama, et la pluie en longues stries parallèles raye les lointains gris. La gravure japonaise est avant tout *atmosphérique*. A l'encontre des maîtres occidentaux, qui meublent leurs estampes de feuillages et de rameaux serrés, ne laissant apparaître le blanc du papier qu'entre les tailles modelant les volumes, le Japonais fait partout pénétrer la clarté originelle des grands vides marins, qui caractérisent ses paysages insulaires. Et c'est pour cela que l'influence des bois gravés japonais fut si grande sur les artistes de notre époque, au point même de rénover entièrement leur technique. Lorsque les Goncourt, vers le milieu du *xix^e* siècle, eurent mis à la mode les estampes d'Hokousaï, les yeux des peintres européens semblèrent s'ouvrir à la clarté, et même beaucoup oublièrent qu'un tableau peint à l'huile

n'est pas une estampe, et répond à des lois différentes ; l'école impressionniste tout entière découle du grand coup de lumière qui pénétra dans les ateliers romantiques lorsque fut révélée la clarté de la terre et des eaux japonaises. La technique des graveurs japonais est extrêmement simple : ils ignorent le clair-obscur ; quelques traits déliés dégagés à la gouge et au maillet, généralement dans un bloc de cerisier, suffisent pour meubler la planche ; les vagues et le mouvement des eaux courantes sont rendus par des lignes onduleuses et parallèles ; *le ciel reste toujours vide.*

Ces deux techniques si différentes, l'occidentale et l'orientale, se complètent et se pénètrent dans les œuvres des graveurs actuels. Ce sont elles qui ont permis la renaissance de la gravure sur bois, au début du ^{xx}e siècle, lorsque, saturés des complexités des procédés photographiques, quelques artistes comprirent la grande nécessité de remonter aux sources et d'étudier les procédés anciens des *Formschneiders* et des *maîtres graveurs de Yédo.*

La gravure au canif s'harmonise merveilleusement au caractère typographique, étant comme lui composée de pleins et de déliés ; exécutée sur bois durs, elle peut résister à de nombreux tirages et permet la reproduction à des milliers d'exemplaires. Enfin elle peut être tirée sur les papiers les plus communs. Toutes choses que ne peuvent donner les reproductions sur métal ou les clichés en photogravure. Ceux-ci en effet exigent l'emploi de papiers spéciaux, dits papiers couchés, qui portent à leur surface une mince couche de blanc, polie comme une glace. Ces papiers, très lourds, d'un aspect froid et métallique, ne peuvent résister à l'humidité, qui colle les feuillets l'un contre l'autre ; ils s'effritent facilement et deviennent cassants. Leur conservation est donc difficile, et les ouvrages qui en sont composés sont voués à une destruction rapide.

La souplesse des papiers de chiffon et leur inaltérabilité ont fait que les gravures anciennes ont traversé les siècles : les tableaux de Dürer ont noirci, les tons en sont décomposés ; ses estampes sont aussi fraîches qu'au lendemain de leur tirage.

Simplicité d'exécution et de tirage, conservation assurée, voici, au point de vue purement technique, les grands avantages des épreuves en xylographie.

Nous allons, au cours de cet ouvrage, étudier, au double point de vue historique et technique, les procédés pratiques, qui caractérisent les deux grandes écoles qui portèrent à son point culminant l'art du bois intaillé. Des recherches poursuivies inlassablement, depuis vingt ans, dans le calme d'une vieille cité provinciale, nous ont permis d'expérimenter des procédés oubliés. Nous avons nous-même préparé et comparé les diverses essences d'arbres propres à la gravure. Les vieux papiers du ^{xvi}^e siècle se fabriquant encore à la main dans deux ou trois vallées du Massif Central, nous pûmes en étudier la fabrication.

Nous plaçant dans les mêmes conditions de travail que les anciens xylographes, et employant comme eux des moyens rudimentaires, nous avons voulu nous refaire la mentalité de ces bons artisans.

Ce sont leurs procédés techniques, depuis longtemps perdus, ou dispersés, que nous livrons aujourd'hui aux artistes que pourraient tenter le bloc de poirier des *Formschneider* et le frotton de crins de l'imprimeur de molles.

Maurice BUSSET.





Le Taureau.

Maurice BUSSET.

Première partie

LES PROCÉDÉS DE REPRODUC TION D'UN DESSIN AUX TEMPS — PASSÉS —





Le Puy de Dôme.



Les dolmens de Chaville.

L'ORIGINE DES ARTS DE RE PRODUCTION



REPRODUIRE et multiplier son œuvre, par un procédé mécanique fut, dès l'origine de l'art, la préoccupation de l'artiste primitif.

Aussitôt qu'il eut ébauché ses premières silhouettes, il chercha à répéter celles-ci, sans avoir à fournir un nouvel effort de tracé et de mise en place.

Une ombre portée par un profil violemment éclairé, fut probablement la révélation du plus élémentaire des moyens de reproduction, le *patron*, ou *poncif*.

Un soir de veille, auprès du feu de campement, un de ces antiques chasseurs, nos ancêtres, chez qui l'instinct artistique s'éveillait, dut suivre à l'aide d'un charbon arraché au brasier le contour de sa main ouverte ; et ce sont ces balbutiements des premiers imagiers qui viennent de nous restituer les découvertes de la préhistoire.

Dans les abris de Gargas, au bord de la Dordogne, apparaissent, silhouettées en rouge ou en noir sur le fond ocre du rocher, des mains aux doigts écartés ou repliés, orientées de façons différentes. Ces poncifs, obtenus en appliquant la paume sur la paroi et en passant ensuite

autour une teinte faite d'argile colorée, délayée à l'eau, furent apposés là, selon les estimations les plus modestes, il y a vingt mille ans, par les peuples quaternaires de la période aurignacienne. Nous ignorons complètement ce que furent ces hommes; quelques pointes de silex, des galets gravés, et les étranges empreintes décrites, qui sont probablement les signes d'un alphabet naissant, voici tout ce que nous ont laissé ces races disparues depuis des dizaines de millénaires.

Leur habileté artistique et leurs facultés d'observation étaient déjà grandes, et les figures qu'ils tracèrent peuvent absolument être comparées aux productions japonaises ou chinoises de la meilleure époque.

Sous les collines, dans l'ombre humide, encroûtées par l'albâtre des stalactites qui les a préservées, des silhouettes de bêtes monstrueuses incisées dans le roc témoignent de l'impérieux besoin d'art qui hanta les hommes des cavernes. Aussitôt que l'existence matérielle leur fut à peu près assurée, durant les longues heures d'inaction des périodes hivernales, sous les plafonds bas des couloirs rocheux où s'abritait leur race, ils fixèrent les profils des aurochs et des mammoths, qui peuplaient alors les territoires de chasse.

Et les grottes qui virent les hommes du passé intailler, de leurs grattoirs de silex, l'image des monstres quaternaires, furent également les asiles où naquirent les premiers essais de reproduction d'un dessin. Les peuples disparus de la période aurignacienne de la pierre taillée ont été les inventeurs du dessin au *patron* et nous ont laissé le premier exemple connu de *multiplication graphique d'une forme*.

Ces figurations primitives nous transportent bien loin des légendes classiques, qui attribuaient aux Grecs l'invention du dessin.

Un abîme se creuse entre les périodes anciennes et les époques historiques, où nous pouvons ensuite entrevoir l'évolution de cette découverte. Les Égyptiens des premières dynasties, 5.000 ans avant notre ère, employaient, pour la décoration de leurs sarcophages, un procédé de reproduction et de retournement des motifs qui implique l'emploi d'un *patron* en silhouette, ou d'un *pochoir* découpé dans un fragment de peau ou de papyrus. En effet, dans plusieurs étuis à momies conservés au Louvre, les figures symboliques se répètent, et peuvent même se superposer avec la similitude parfaite que seul donne l'emploi d'un poncif.

En Chine, en Perse et aux Indes, le procédé du *patron*, dès les temps les plus reculés, fut employé pour décorer les étoffes, et les merveilleux pochoirs japonais, véritables dentelles ajourées avec une habileté prodigieuse (fig. 18, p. 55), nous montrent l'ultime perfectionnement de ce procédé primordial d'impression.

Découper une silhouette à jour dans une matière molle comme le cuir ou l'étoffe, et exécuter le même travail sur pierre ou sur bois en champlevant la surface, fut une transition qui dut intervenir de bonne heure chez les peuples artistes. La technique des stèles gravées égyptiennes notamment est caractéristique; sur une face lisse se découpent, taillées pour ainsi dire à l'emporte-pièce, des figures



Fig. 1. — Empreintes des grottes de Gargas (20.000 av. J.-C.).

champlevées. En Chine existait déjà, au II^e siècle avant notre ère, un procédé d'impression sur pierres gravées au trait. Un parchemin mouillé, étendu sur la pierre et gaufré dans les creux, recevait ensuite, au pinceau ou à la brosse, une teinte d'encre de Chine, qui ne pénétrait pas dans les traits gravés. On obtenait ainsi une sorte de négatif sur fond noir, les figures se détachant ainsi que des dessins à la craie; les bas-reliefs de Hiao-t'ang-Chan (fig. 2, p. 24), de Ou-Leang-Tse reproduisent surtout des chevaux dont les mouvements, merveilleusement observés, sont d'un art très pur. Ce procédé infiniment curieux, ancêtre lointain de notre gravure lithographique, fut-il connu des Égyptiens, ainsi que nous porterait à le croire l'examen de leurs pierres gravées?

L'employèrent-ils sur étoffes? Il est certain qu'il manque là plusieurs maillons à notre chaîne. Nous retrouvons bien au IV^e siècle, dans la vallée du Nil, des étoffes imprimées visiblement à la planche; mais la perfection de cet art nous donne à penser qu'il était pratiqué déjà depuis fort longtemps.

Il est impossible, lorsque l'on examine au Louvre le sarcophage en cèdre ciselé qui renfermait la momie de Nakhti, provenant d'Assiout, premier empire thébain, de ne pas être frappé de la similitude des intailles qui décorent ses parois avec une de ces planches, ou formes, que l'on emploie encore couramment de nos jours pour l'impression sur étoffes.

Les procédés de décoration des bois par des silhouettes champlevées sur des surfaces planes étaient donc pratiqués dès l'antiquité la plus lointaine; ont-ils servi à impressionner les étoffes en *réserve*, c'est-à-dire en dessins blancs sur fonds colorés, à la façon du *batik*? Nous pouvons répondre par l'affirmative, car, ainsi que nous l'avons vu, des fragments de tissus parvenus jusqu'à nous témoignent de l'emploi de ces procédés. Il existe même, au Musée de Nuremberg, des bois gravés *debout* exécutés

au iv^e siècle après J.-C., d'une technique supérieure, provenant de Panopolis (Haute-Égypte) et qui ont servi à imprimer sur étoffes.

Les Grecs et les Romains, malgré leur haute culture artistique, ne paraissent pas avoir connu, tout au moins pratiqué les procédés de reproduction des dessins. On connaît pourtant un texte curieux de Pline faisant allusion à « l'invention merveilleuse et presque divine de Varron (126 av. J.-C.) qui reproduisit, dans son livre des *Imagines*, 700 portraits de Romains illustres, de façon que les figures ainsi reproduites ne faisaient qu'un avec le livre, et pouvaient être expédiées en tous pays ».

Quelle serait au juste cette invention? Serait-ce vraiment un procédé de gravure, ou plutôt devons-nous voir là un emploi du *pochoir*, donnant une silhouette à la manière des enlumineurs de sarcophages égyptiens? Si Varron se servait du papyrus pour composer ses manuscrits, seul ce procédé lui eût permis de vaincre la rugosité des fibres, et de produire un à-plat coloré.

S'il employait le vélin ou une peau préparée, la pierre intaillée, permettant le gaufrage à la manière chinoise, ou le métal gravé, à la façon des miroirs pompéiens, lui eussent donné un trait blanc sur fond noir.

Là aussi, il nous est impossible d'avoir une certitude, car ces impressions ont disparu.

De l'examen des seuls documents précis qui soient parvenus jusqu'à nous, nous pouvons dégager les conclusions suivantes.

Les procédés de reproduction des dessins, avant l'invention du papier, étaient : le *patron* ou *pochoir*, le *gaufrage* des peaux sur pierres intaillées et le coloriage des étoffes en réserve, dessins blancs sur fond teinté, obtenu à l'aide de formes champlevées sur bois ou sur pierre. *Il nous est impossible de retrouver dans l'antiquité l'emploi de la véritable gravure sur bois ou sur métal, donnant un trait noir sur fond blanc.*





Batelier de Seine.

Maurice BUSSET.

LES PREMIÈRES IMPRESSIONS CHINOISES EN BOIS GRAVÉ ET LES PAPIERS DE CHINE



Nu delà des mers, dans des contrées inconnues des empires méditerranéens, qui dominèrent tour à tour le monde antique, se développait une civilisation raffinée, qui vit apparaître, conséquence inévitable de l'invention du papier, les premières gravures sur bois en traits noirs *épargnés* sur fonds blancs.

Le plus ancien bois gravé que nous connaissons se trouve au Louvre, dans la salle réservée aux arts d'Extrême-Orient; il date de 800 environ après J.-C. et représente un bouddha assis; il est gravé sur bois de saule avec une assez grande dextérité; il se trouvait dans une grotte explorée par M. Pelliot à Douldour-Aqour (Turkestan chinois). Une estampe plus complexe de la même époque, tirée sur papier, et représentant Bouddha aux cent bras, a été recueillie également dans cette région.

Cet art est déjà parvenu à un haut degré d'habileté; le trait noir, d'aspect calligraphique, agrémenté de quelques à-plat, est épargné sans

bavures par des mains expertes. Ce ne sont pas là les balbutiements d'une méthode à ses débuts, mais le résultat d'une déjà longue technique. Nous pouvons donc affirmer que la formule du bois gravé en épargne fut, en Chine, bien antérieure à l'an 800, et suivit presque immédiatement la découverte du papier, subjectile parfait pour son application.

Les premières tentatives des Chinois pour imprimer sur papier des images nous échappent; nous connaissons plusieurs rituels très anciens, sortes de catalogues, dans lesquels les formes des objets de bronze que pouvaient fabriquer les artisans chinois étaient minutieusement codifiées et arrêtées, avec leurs dimensions et leurs poids invariables, depuis 2.500 ans.

Ainsi le Po-Kou-tou, ou *Figures d'un grand nombre d'antiquités*, composé vers l'an 1200, sous la dynastie des Soung.

Le Tcheou-Li, ou *Rites des Tcheou*, encore plus antique, date de l'an 1100 avant J.-C.

Nous avons vu précédemment comment les Chinois utilisaient les pierres gravées, deux siècles avant notre ère, pour impressionner au tampon des feuilles de parchemin; les premières impressions sur papier procédaient du même principe, et donnaient des silhouettes blanches sur fond noir (fig. 2).

Ce mode de gravure, employé également plus tard par les Japonais, a fait donner à ces estampes le nom d'*Ishisuri*.

Ces premiers tirages sur papier étaient parfois rehaussés de teintes rouge vif, appliquées à la main et parfois même au *patron*.

Mais les imprimeurs chinois et coréens ont été plus loin encore; ils ont pressenti, et peut-être même inventé l'imprimerie en caractères mobiles. Certains livres bouddhiques ont été imprimés en Corée vers le XII^e siècle, à l'aide de signes mobiles en bronze.

Nous connaissons encore bien mal l'histoire de la gravure en Chine; jusqu'à nos jours elle nous est apparue surtout à travers l'art japonais, mais de récentes découvertes nous montrent que celui-ci ne fut que l'imitateur de la technique chinoise.

La Chine créatrice se figea bientôt dans des formules hiératiques, répétant sans cesse les mêmes motifs; ses premiers essais pourtant furent réalistes, et les gravures d'animaux en action, et surtout de chevaux, qui nous sont parvenues, ont été observées avec une précision extrême. Certains animaux en raccourci, ou exécutant des mouvements violents, sont d'une exécution étonnante.

LES PAPIERS DE CHINE.

La découverte du papier fut l'événement capital qui domine l'histoire de la gravure. Son invention détermina, chez tous les peuples qui l'employèrent, l'apparition de l'estampe et de son moyen primordial de réalisation, le *bois gravé*.

Les anciens connaissaient bien le papyrus d'Égypte, qui est l'ancêtre de notre papier moderne; mais la texture fibreuse de ce produit s'opposait à son gaufrage dans les



Fig. 2. — Parchemin chinois gaufré sur pierre (II^e s. av. J.-C.).

tailles d'un bloc de pierre, à la façon chinoise, ou à son estampage. Le papyrus, en effet, est composé des enveloppes intérieures d'une tige ligneuse, déroulées et collées bout à bout. Les feuilles ainsi obtenues sont assez friables et manquent de souplesse; les fibres parallèles qui les composent restaient cassantes, malgré les préparations qu'on leur faisait subir. On contrecollait en effet deux ou plusieurs feuilles en contrariant les fibres, comme l'on fait maintenant pour les plaques de bois contreplaqué.

C'est aux peuples d'Extrême-Orient que revient l'honneur d'avoir créé le livre et la gravure, tels que nous les employons encore à l'heure présente.

Le papier apparut en Chine vers les premiers siècles de notre ère; il était au début fabriqué à l'aide des fibres du bambou, ou avec l'écorce intérieure du mûrier à papier.

Le Fou-Yong (*hibiscus*) et les filaments du cotonnier furent aussi

employés; ce n'est que plus tard qu'apparut la fabrication à l'aide des chiffons de soie.

Le véritable papier de Chine diffère considérablement du papier européen; il est beaucoup plus poreux et léger, quoique très résistant, et convient à merveille à l'impression des estampes, sa transparence permettant de suivre au revers les progrès du frottis, dans les impressions à la main.

Il ne doit pas être confondu avec les fabrications européennes de papiers mécaniques, également nommées Chine ou Japon, mais qui sont plutôt semblables au vélin par la dureté et l'opacité.

Les feuilles du Chine véritable, étant très légères, doivent être montées sur un papier plus résistant, pour l'impression à la machine.

Voici comment est fabriqué ce papier.

Les tiges nouvelles du bambou chinois ou *Tchour*, coupées au commencement de juin, sont mises à tremper dans des bassins à la façon du chanvre, puis battues au maillet et mélangées de chaux; l'ensemble, trituré ensuite dans des mortiers de bois, reçoit une liqueur visqueuse extraite d'une plante nommée *Kotang*, qui agglutine les fibres.

Les formes servant à mouler les feuilles sont en fibres très fines de bambou, tendues sur un cadre. On plonge celui-ci dans la pâte, puis la feuille égouttée et pressée est mise sécher en plein soleil. Les Japonais emploient un procédé plus expéditif pour les feuilles de petit format: ils couchent simplement la pâte à l'aide d'une brosse, sur une pierre plate, très chaude; la feuille est faite et séchée en même temps.

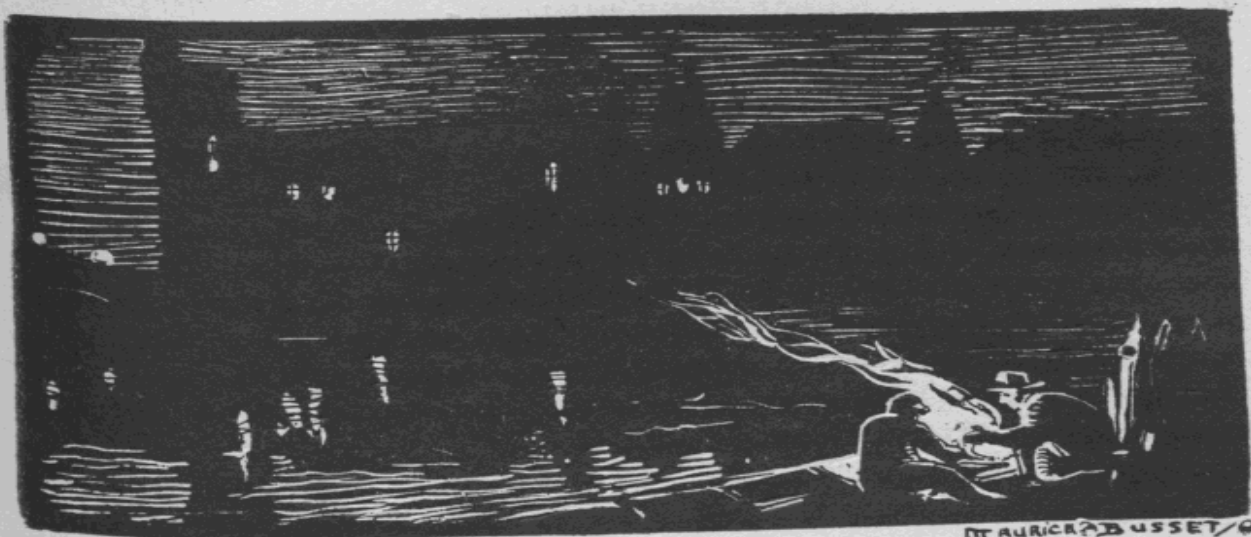
Les Chinois font aussi un papier fin et très lisse, que l'on nomme *papier de riz*, qui, ainsi que le papyrus, est simplement formé d'une pellicule découpée dans la moelle d'un roseau, l'*arabia papyrifera*.

Les papiers chinois et japonais sont très peu collés et nécessitent une petite préparation avant l'impression des estampes; nous étudierons cette opération dans la partie technique de cet ouvrage. La pâte du papier n'est pas la même des deux côtés; la partie satinée est destinée à recevoir la gravure, et c'est elle qui doit être encollée.

Les estampes japonaises modernes sont imprimées sur les papiers *Massa* et *Hoshô*, suffisamment épais pour résister au *frotton* ou au *baren*.

Pour dessiner, les artistes japonais se servent de papier sans fibres et très peu collé, fait avec le bambou. On le fabrique en deux qualités, le *Tôshi* du Japon, et celui de la Chine. Plus transparents, les papiers *Minogami* et *Usumino* peuvent servir à calquer ou à coller sur les blocs de bois.

Les Chinois emploient couramment le papier du *Ku-chû*, espèce de mûrier, qui donne un produit plus résistant que celui du bambou et se fait de la même manière.



La Conciergerie.

LES PAPIERS EUROPÉENS DU SEIZIÈME SIÈCLE



ES Persans prirent en Chine les procédés de fabrication du papier et transmirent ceux-ci aux Arabes, dont la civilisation était alors florissante. Dès le IX^e siècle, Damas devint le centre de la nouvelle industrie. Nous possédons de cette époque un texte de *Coran* gravé sur bois et imprimé sur papier. Mais de bonne heure les musulmans remplacèrent la tige du bambou par le duvet du cotonnier, puis par le chiffon de coton. Au X^e siècle, le papier est connu de tout le monde arabe; des fabriques sont installées en Espagne, surtout à Valence, occupée par les Maures, et ceux-ci impriment couramment leurs textes religieux.

Sous le règne de saint Louis, parmi les soldats qui suivirent ce prince en Égypte et s'embarquèrent à Aigues-Mortes pour la septième croisade, se trouvaient trois originaires des monts d'Auvergne, qui se nommaient Montgolfier, Malmenaide et Falguerolles; un petit bourg du Livradois porte encore le nom de Montgolfier. Faits prisonniers par les Arabes, ils furent employés par ceux-ci à la fabrication du papier de coton. Libérés après plusieurs années de captivité, ils revinrent en France et installèrent

dans leur pays natal la première fabrique de papier. Il faut croire que cette importation fut assez goûtée en haut lieu, car le premier document français sur papier que nous possédons est une lettre du Sire de Joinville à saint Louis, datée de 1270.

Les ruines des moulins à papier, installés par Montgolfier et ses amis, existent encore, enfouies sous la verdure au creux d'une petite vallée du Livradois, près Ambert; la tradition locale a conservé les noms de ces fabriques, que l'on nommait Damas et Ascalon. De là les Montgolfier émigrèrent pour se fixer à Annonay; leurs associés continuèrent leur fabrication en Auvergne, et sous Louis XIV il existait plus de deux cents moulins à papier aux environs d'Ambert.

Les papiers portaient dans la pâte une impression en épaisseur, que l'on nommait le filigrane. Ces reliefs légers, obtenus par un monogramme en fil de laiton, apposé au centre du châssis, ou *forme*, servait à identifier les différentes espèces de papier. La tête de bœuf timbraît les feuilles que l'on fabriquait à Mayence; le pot, les papiers auvergnats.

La balance était la marque du papetier Jenson de Venise, qui fournissait une partie de l'Italie. La couronne, les oliphants, le chapeau de cardinal désignaient encore des papiers italiens. Le jésus est maintenant un format de papier: c'était autrefois le nom d'un filigrane, qui portait un Enfant Jésus; le raisin est encore également employé pour désigner le format 50×65 ; l'aigle, le grand-aigle sont aussi restés pour nommer des dimensions de feuilles encore employées et qui mesurent $1^m \times 0.60$. La colombe, la coquille, le colombier sont également, à notre époque, d'usage courant en librairie.

Nous dûmes à l'obligeance du poète Henri Pourrat, passionné pour les vieilles histoires de son pays d'Auvergne, de visiter, un matin d'été, le dernier moulin à papier survivant de la grande époque des papetiers d'Auvergne. On y fabrique encore la feuille à la cuve, dans le même décor et avec les mêmes moyens primitifs qu'il y a 700 ans; nous en avons rapporté les croquis qui nous servirent à graver au canif les trois bois qui illustrent ces pages.

C'est à Valeyre, à 5 ou 6 kilomètres d'Ambert en Livradois; au bord d'un ruisseau qui dégringole à travers les rochers moussus, un antique moulin est tapi dans les branches des vergnes et des saules. Les grandes roues à aubes, verdies par le lichen, tournent lentement; dès l'abord, en cheminant le long du sentier étroit, un rythme étrange de martèlements secs, alternés trois par trois, pan, pan, pan... pan, pan, pan, nous avait surpris. Henri Pourrat nous explique, que c'est là le bruit séculaire des pilons broyant le chiffon dans les cuves de granit, et qui, au temps jadis, résonnait dans toutes les combes de là montagne.



Planche 3. — MOULIN A PAPIER DE VALEYRE (LIVRAOIS).
La salle des pilons.

Bois au canif sur hêtre
de Maurice BUSSET.

Nous entrons dans une sorte de cave humide, aux murs énormes ; un jour verdâtre filtre par l'unique fenêtre ; un pressoir en troncs de chênes, à peine équarri, cerclé de fer, occupe la majeure partie de l'espace vide ; une sorte de cabestan lui fait face ; des hommes malingres, aux têtes énormes, tassés sur eux-mêmes et dont le cou semble entré dans les épaules, empilent des plaques de feutre brunes. Au fond, dans la demi-clarté des carreaux épais, le maître papetier plonge un tamis carré dans la cuve, où macère une bouillie grise aux odeurs de chlore. Il secoue le tamis et le passe à un ouvrier qui l'applique contre une lame de feutre, sur laquelle se fixe la mince pellicule de pâte. Ces lames empilées l'une sur l'autre forment bientôt un bloc cubique que l'on va mettre au pressoir : c'est ce que l'on nomme une *porce* (planche 6).

Les ouvriers aux corps difformes s'attellent au cabestan ; la tête appliquée contre les barres, ils poussent de tout le corps, à la façon des bœufs, et courent en cercle, leurs sabots martelant l'aire battue ; la corde s'enroule lentement sur l'arbre, la vis du pressoir craque, l'attelage humain halète, les pieds s'agrippent au sol (planche 4).

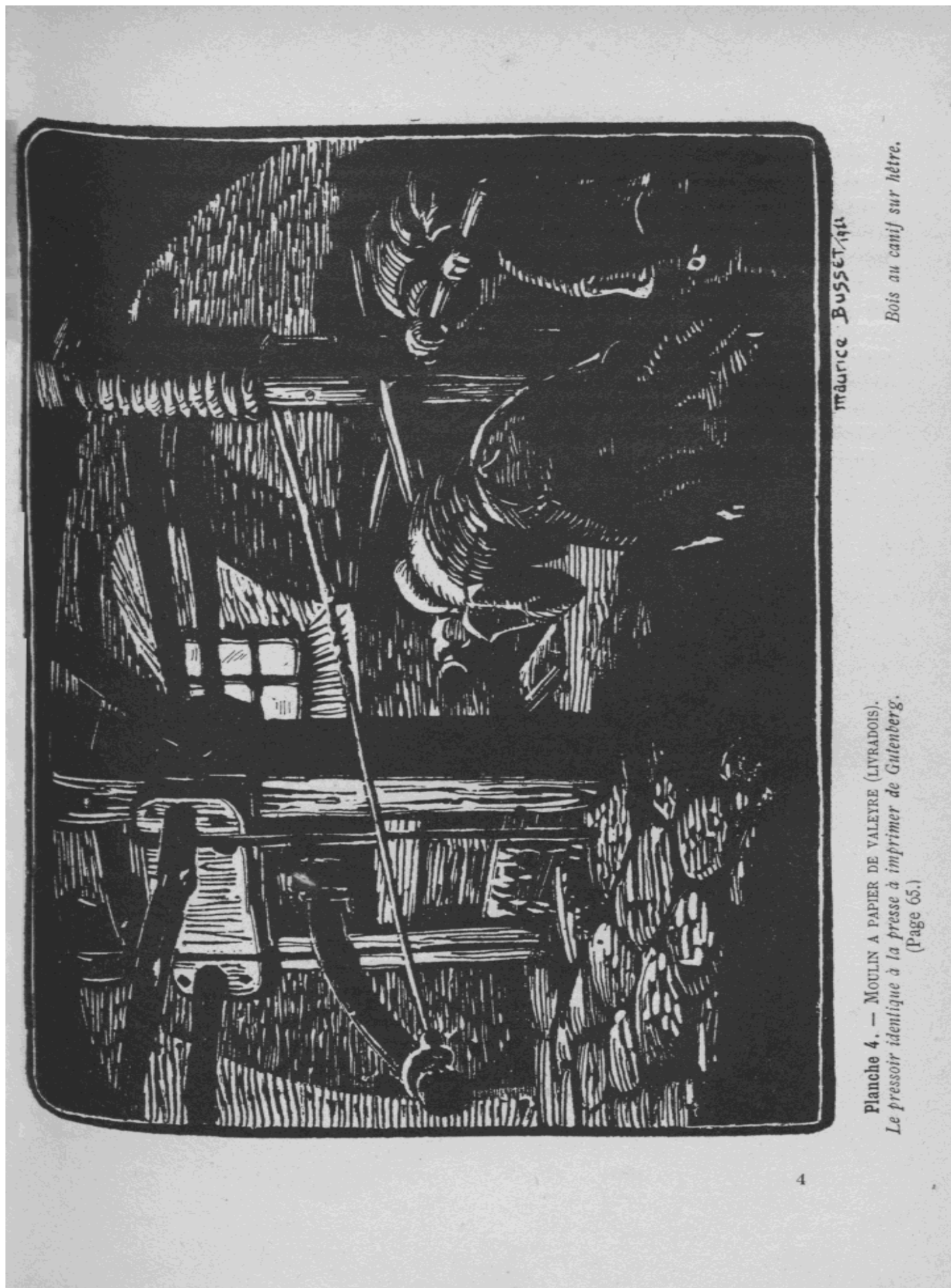
Nous avons l'impression étrange d'assister dans cette cave suintante à quelque travail de captif, et, à travers les brumes du passé, nous évoquons Montgolfier, Malmenaide et Falguerolles virant les cabestans des Infidèles, bien loin par delà les mers, aux temps lointains du Sire de Joinville et du bon roi Louis IX.

C'est ce travail forcené exécuté depuis des générations dans les vapeurs de chlore qui donne à ces gens une physionomie étrange, et à la longue a déformé leurs corps. L'usage séculaire étant de travailler de nuit, l'ouvrage commence à 3 heures du matin, même l'hiver sous la neige, lorsque l'eau n'est pas encore prise et que le moulin peut encore tourner.

Au fond de la salle du pressoir, s'ouvre la salle des pilons, galerie voutée, le long de laquelle tourne un arbre mu directement par la roue à aubes. Cet arbre porte des comes qui entraînent et soulèvent tour à tour d'énormes pilons de chêne, groupés par batteries de trois (planche 3).

L'extrémité de ces pilons, armée de fer, tombe et retombe dans une auge de granit où se trouvent les chiffons à déchiqueter, trempant dans l'eau additionnée de chlore. Le fracas produit par ces marteaux couvre le bruit de la chute d'eau ; c'est lui qui emplit la vallée de son rythme sec.

Au premier étage du moulin, sous un appentis de planches, sèchent les feuilles de papier étendues sur des cordes. Le papier ainsi fabriqué n'a pas l'aspect brillant et un peu métallique du papier à la machine ; il est souple, onctueux, très léger, et convient merveilleusement pour l'impression des bois gravés, sa pâte se rapprochant de celle des papiers du XVI^e siècle qui servirent à imprimer les estampes de Dürer.



Maurice Busset/1911

Bois au canif sur hêtre.

Planche 4. — MOULIN A PAPIER DE VALEYRE (LIVRADOIS).
Le pressoir identique à la presse à imprimer de Gutenberg.
(Page 65.)

Il serait à souhaiter que des éditeurs ou des graveurs sur bois s'intéressent à cette fabrication d'un autre âge, mais qui, au point de vue de l'impression des estampes, mériterait d'être encouragée; le papier fabriqué étant à peu près inaltérable et composé uniquement de chiffons de coton, suivant la formule séculaire des Perses et des Arabes.

Beaucoup plus épais que les papiers de Chine, le papier du xvi^e siècle en pure chiffe est comme lui peu collé et relativement léger; le tamis servant à filtrer la pâte donne à celle-ci une légère vergeture de traits entre-croisés que l'on observe en transparence; les filigranes représentent parfois, fixés sur la trame, des monogrammes de fabricants, ou blasons; car les papetiers souvent étaient gentilshommes et portaient l'épée: verrerie et papeterie étant au moyen âge les seules industries que puisse pratiquer un noble sans déroger.



Fig. 5. — GRAVURE DE JOST, Amman.
*La fabrication du papier au XVI^e siècle.
 Comparer les machines avec celles employées
 à Valeyre et qui sont encore plus primitives.*

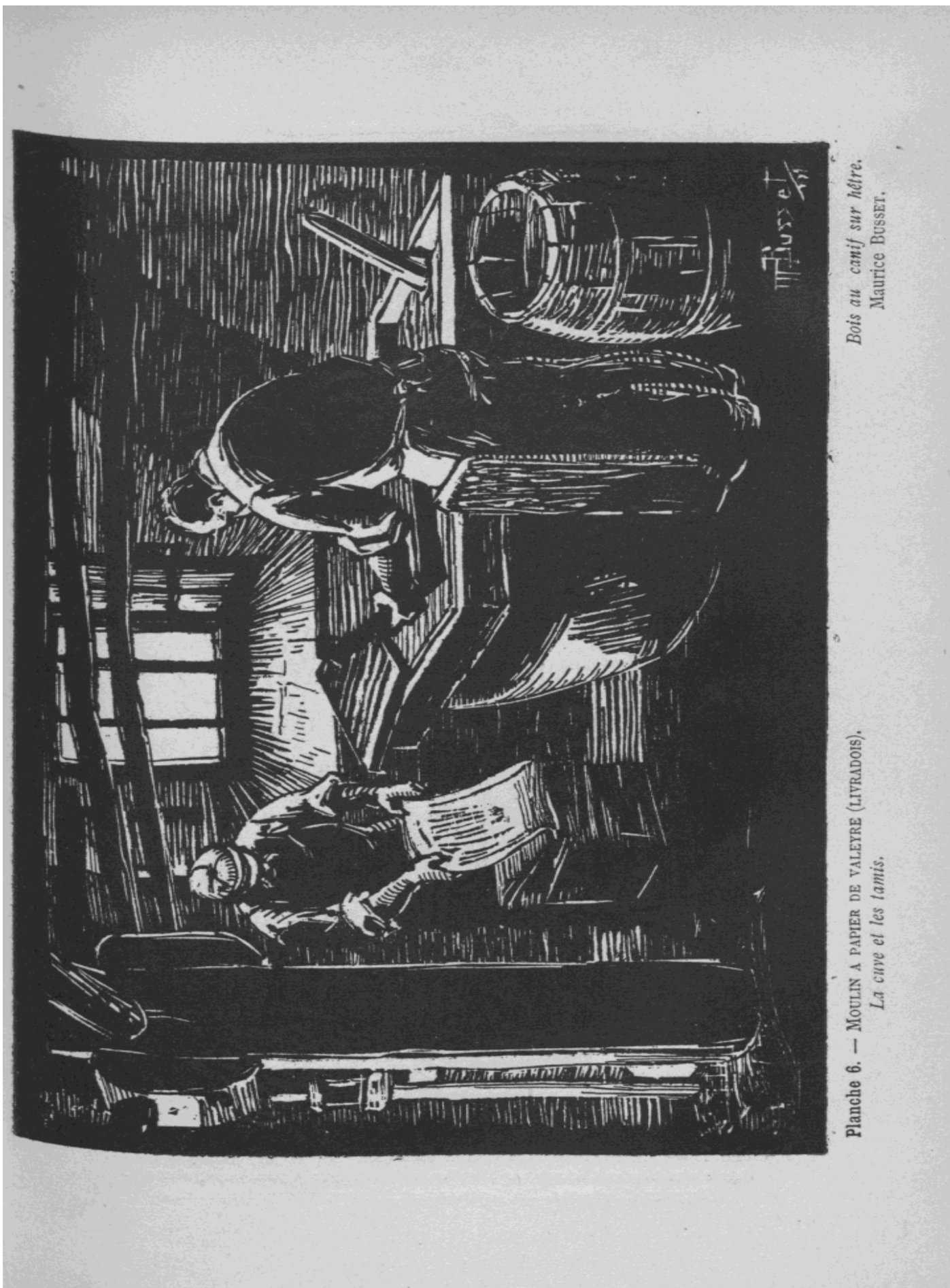
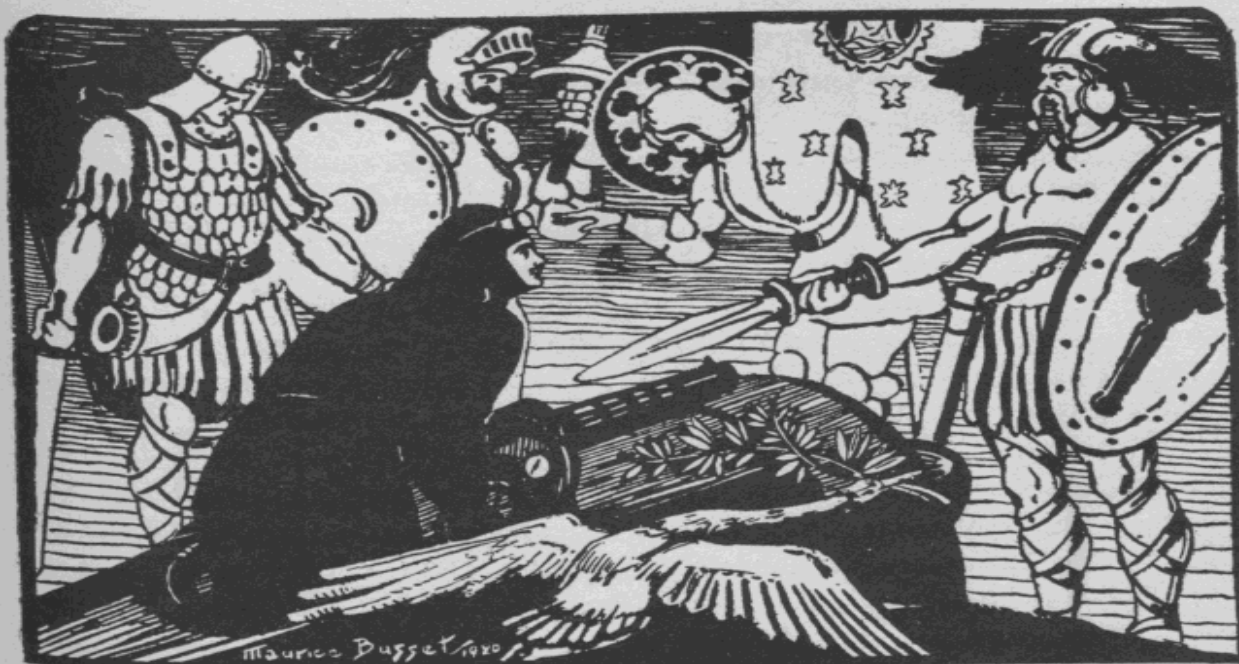


Planche 6. — MOULIN A PAPIER DE VALEYRE (LIVRADOIS).
La cuve et les tamis.

Bois au canif sur hêtre.
Maurice BUSSET.



Planche 7. — LE PREMIER BOIS GRAVÉ FRANÇAIS (sur noyer) EXÉCUTÉ EN 1370.
 Son exécution est identique à celle des gravures japonaises au canif.
 (D'après COURBOIN, *La Gravure en France*, Delagrave, édit.)



Guynemer reçu parmi les héros.

Maurice BUSSET.

PREMIÈRES IMPRESSIONS EUROPÉENNES SUR PAPIER —



EN Europe, les premières impressions sur papier apparurent vers la fin du ^{xiv}^e siècle; elles étaient exécutées suivant la méthode encore usitée de nos jours au Japon, c'est-à-dire imprimées à la main.

Au début, l'encre grasse étant inconnue, l'impression se faisait à l'eau, à l'aide d'une encre bistre; mais bientôt l'invention des frères Van Eyck, créateurs ou plutôt propagateurs de la peinture à l'huile, donna aux imprimeurs l'idée de broyer également à l'huile le noir et le bistre, et d'appliquer ces couleurs au tampon sur les gravures en taille d'épargne. Pour imprimer, on frottait le dos de la feuille à l'aide d'un corps dur ou d'un frotton composé de crins pétris fortement avec de la colle.

Ce mélange était moulé dans un chiffon tordu aux extrémités, ce qui donnait à l'ensemble la forme d'une petite miche. Les Japonais emploient encore un instrument à peu près identique, et qu'ils nomment *baren*; le crin chez eux est remplacé par un tampon circulaire en sparterie, enve-

loppé dans une large feuille de bambou séchée et aux extrémités tordues en forme de poignées.

Le peintre Cennino Cennini, qui écrivit en 1437 son précieux *Livre de l'Art*, nous dévoile quelle était alors la technique des fabricants d'étoffes imprimées; ces renseignements sont particulièrement précieux, car le graveur et l'imprimeur d'*Ymages* procédaient au début d'une façon identique. Le bois employé était le poirier ou le noyer, à qui l'on faisait subir une préparation ayant pour but de le rendre imputrescible.

« Fais que le bois soit bien sec, et, si tes planches ou feuilles de bois étaient telles que tu pusses les faire cuire dans un chaudron, jamais le bois ne se fendrait.

« Prends de la colle forte, assez pour un verre d'eau; mets-y deux morceaux dans une casserole bien nettoyée de graisse, puis aie dans une écuelle de la sciure de bois pétrie dans cette colle; remplis-en les défauts et nœuds; aplanis avec un morceau de bois et laisse reposer. Ensuite, avec une pointe de couteau, gratte pour bien égaliser, avec le plat du panneau. »

Le bois étant bien aplani et sans défaut, Cennino Cennini conseille de le polir « avec la sèche dont les orfèvres se servent pour faire des empreintes ».

Puis il passe au travail de la gravure proprement dit. « Prends une table de noyer ou de poirier, pourvu que ce soit du bois bien fort et qui ait à peu près la dimension d'une pierre cuite ou brique. Cette tablette une fois dessinée sera creusée de l'épaisseur d'une bonne corde. Tu pourras sur elle dessiner sur toute espèce de drap de soie, des feuilles ou des animaux. Fais que ce soit dessiné et découpé de telle façon que les quatre faces viennent se rencontrer et forment une œuvre complète et liée. Cette forme devra avoir un manche, de manière à pouvoir la soulever et la mettre sur l'autre face qui n'est pas encore entaillée.

« Quand tu veux travailler, mets un gant sur la main gauche et auparavant broie du noir de sarment de vigne très fin avec de l'eau, puis sèche-le parfaitement au soleil ou au feu, puis de nouveau broie-le à sec et mélange-le avec du vernis liquide autant qu'il en faut. Avec une spatule prends de ce noir, étends-le sur la paume de la main, c'est-à-dire sur le gant. Ainsi tu vas l'étendant sur la planche taillée d'une belle façon pour que l'entaille ne se remplisse pas. Commence et mets-la bien placée et égalisée sur l'étoffe tendue sur le métier et au-dessous du métier : prends de la main droite une écuelle de bois et frotte fortement avec le fond sur la forme, tout l'espace qu'occupe la planche taillée. Et quand tu as tant frotté que tu crois que la couleur a bien imprégné l'étoffe, c'est-à-dire le drap, enlève la forme, remets-y de la couleur de nouveau et avec grand



Planche 8. — JEU DE CARTES. Gravure au canif du XV^e siècle.
Rapprocher cette planche des gravures japonaises. L'interprétation des formes
et la technique sont semblables. Absence complète de modelé.

soin replace de la même façon autant de fois qu'il est nécessaire pour que tu aies fini complètement ta pièce. »

La pièce de bois gravée était donc une sorte de rouleau d'impression portant un dessin continu. D'autre part, nous voyons qu'au ^{xv}^e siècle, l'encre se faisait à la paume de la main, ainsi que font encore les imprimeurs en taille-douce; l'impression était obtenue à l'aide d'un simple morceau de bois rond, ici le fond d'une écuelle, faisant office de frotton. Cennino nous indique deux recettes de noir d'imprimerie broyé à l'huile, — car il nomme *verniss* de l'huile de lin ou de noix réduite au feu, — la recette du sarment de vigne citée plus haut, et la formule suivante : « Il est encore bon pour travailler cet ouvrage de brûler de l'huile de graine de lin et de détremper ce noir, qui est très subtil, avec du vernis liquide; c'est un noir parfait, et très fin, mais le plus cher »; pour imprimer en rouge, on se servait de cinabre et de minium.

Les images obtenues au frotton ne pouvaient être imprimées que d'un côté, le dos en étant poli par le passage du tampon. Aussi les collait-on souvent dos à dos, surtout lorsque les gravures devaient être réunies sous forme de livre et comportaient un texte. Ce texte était tantôt calligraphié à la main, — c'est ce que l'on nomme l'impression *chiro-xylographique*, — tantôt gravé à l'envers sur un bloc de poirier imprimé ensuite au frotton. Ce texte est appelé *texte tabellaire*.

Les livres composés de la sorte, avant l'invention de la presse à imprimer et des caractères mobiles, portent le nom de *Donats* ou d'*incunables*.

Les incunables les plus connus sont : *La Bible des Pauvres* et *l'Histoire de la Vierge*, tous deux antérieurs à l'année 1454.

Le premier bois gravé que nous connaissons pour avoir été exécuté en France date de 1370. La planche originale a été découverte aux environs de Mâcon par M. Protat; elle est épargnée sur noyer de fil, et représente un groupe de guerriers.

Il est curieux de rapprocher les gravures sur bois européennes primitives des gravures japonaises ou chinoises; la technique est exactement la même : même absence de clair-obscur, le dessin est dégagé en traits noirs sur fond blanc, calligraphié, pour ainsi dire, par une ligne grasse, sans indication de volumes.

La planche 8, qui nous montre des cartes à jouer du ^{xv}^e siècle, souligne ce caractère. Nous pouvons comparer ces gravures au trait aux identiques impressions japonaises que nous donnons page 53.

Les livres japonais sont encore composés de feuilles imprimées d'un seul côté et réunies dos à dos. Leur technique matérielle est restée celle de leurs débuts; mais artistiquement ils ont évolué dans le sens général des arts orientaux, vers des recherches de décor et de coloris, et ont inventé

l'estampe en couleur qui, chez eux, est devenue excessivement complexe, comportant jusqu'à vingt bois superposés.

L'estampe occidentale, elle, à partir de l'invention de la presse à imprimer en 1470, bifurqua vers des destinées différentes. Elle négligea complètement la couleur, pour se livrer à des recherches de volumes. Vers 1478, dans les gravures de la Bible de Cologne, puis dans la *Chronique de Nuremberg*, qui comprend 2.000 gravures de Volgemuth (1492), nous voyons apparaître les premières tailles exprimant une ombre et un modelé, et à partir de cette date, l'école allemande surtout multiplia les tailles entre-croisées, jusqu'à donner souvent à la planche un aspect grisâtre et bouché, sans blancs étendus, et cela à l'imitation de la gravure sur cuivre au burin.

Une des particularités de l'école occidentale fut aussi, à ses débuts, d'exécuter sur cuivre, à l'aide du burin ou des acides, des gravures en taille d'épargne, constituant exactement un cliché métallique au trait, ainsi que la photogravure en établit de nos jours (fig. 9).

Dès 1423, nous voyons apparaître des clichés métalliques, sur les bords du Rhin; une planche conservée au Louvre nous montre deux apôtres encadrés d'une architecture gothique.

La ville de Cologne surtout, qui possédait à cette époque une école de peinture florissante, vit apparaître des gravures sur cuivre, notamment une grande planche reproduisant l'*Annonciation*, d'après Stephane Lochner, et datée de 1470. La gravure originale est au Louvre.

Le travail de ces clichés est des plus compliqués; la difficulté extrême pour



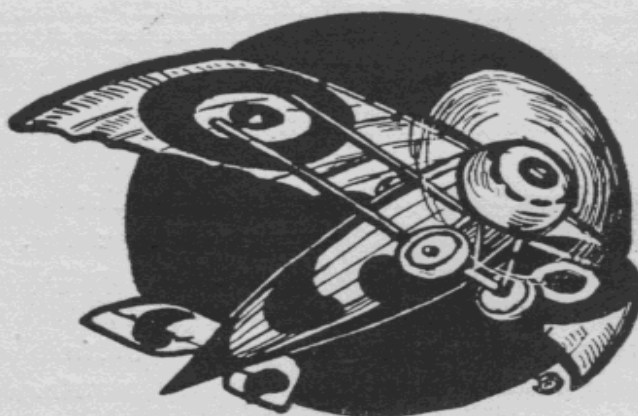
Fig. 9. — L'ANNONCIATION, d'après S. LOCHNER.
Plaque de cuivre du XIV^e siècle, école de Cologne (très réduite), gravée en taille d'épargne, aux acides, au ciselet et au matoir, et d'ile gravure au « criblé ».

le graveur de dégager les tailles sur un fond métallique, lui a fait supprimer les grands blancs, qui sont remplacés par des tailles faites au burin, un peu à la manière des bois gravés en teintes que l'on exécute de nos jours. Par endroits même, le fond est estampé à l'aide d'un poinçon d'orfèvre portant un fleuron gravé, ou plus simplement creusé de petites cavités rondes obtenues à l'aide d'une bouterolle frappée au marteau. Cette technique rappelle de tous points les travaux d'orfèvrerie exécutés à cette époque. Il est certain que l'exécutant de gravures semblables n'avait probablement pas toujours en vue l'impression future de sa planche, et qu'il travaillait surtout pour orner une surface plane : couverture de Bible, porte de tabernacle, etc. ; les circonstances firent qu'à cette époque, qui vit les débuts de l'impression au frotton, on songea à tirer une empreinte de ces reliefs.

Ce genre de gravure métallique en épargne se nomme gravure au *criblé*.

Plus tard on établit des clichés sur métal, gravés probablement aux acides, et où le trait noir était complètement dégagé du fond resté blanc. Les *Heures de Jean du Pré*, publiées en France en 1488, étaient gravées de cette façon.

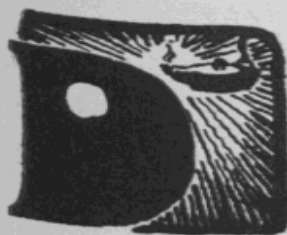
On grava aussi en relief sur ardoise et sur marbre ; c'était revenir à la tradition la plus ancienne, celle des pierres gravées. M. Gusman a signalé des gravures espagnoles sur albâtre exécutées au *xvii^e* siècle.



Exlibris.



LES CORPORATIONS DE TAILLEURS DE FORMES, CARTIERS ET IMPRIMEURS DE MOLLES



URANT quatorze siècles, les livres furent exécutés dans les couvents, par les enlumineurs et les calligraphes, suivant les traditions du haut moyen âge. Avant l'invention du papier, les lettres capitales étaient parfois faites au *patron* sur vélin.

Le moine Frowin, qui vivait au ^{xii}^e siècle, découpait ses *pochoirs* dans une mince feuille de métal ou de parchemin; plus tard les calligraphes employaient, vers le ^{xiii}^e siècle, une tige portant à son extrémité un caractère métallique découpé, et, ainsi qu'on le fait encore de nos jours pour marquer certains objets en bois, ils gaufrèrent à chaud les feuilles. La bibliothèque de Vérone possède un exemplaire des *Évangiles* dont les lettres majuscules ont été estampées ainsi.



Fig. 10. — Un copiste du XV^e siècle. Frontispice de Tércence, école Lyonnaise.

Isolés dans les couvents, parfois perdus en plein bois comme la célèbre abbaye de la Chaise-Dieu en Auvergne, d'où sortit le pape Clément VI, les moines surent s'abstraire de leur époque pour vivre dans le passé et dans l'avenir.

Quand le flux et le reflux des guerres seigneuriales submergèrent le bas pays, la Chaise-Dieu sur ses terres hautes, au sein

des sapins toujours verts, à 1.000 mètres d'altitude, ensevelie cinq mois de l'année dans la neige des rudes hivers, devint le refuge assuré des penseurs, qui maintinrent allumé le flambeau qui ne doit pas s'éteindre.

A l'ombre de la solide basilique, et de la tour Clémentine dominant la montagne, les vieux moines vécurent une existence entièrement consacrée à Dieu et à leur art.

Ils sculptèrent des stalles et des boiseries sur lesquelles revivent, dans leur caractère pittoresque, les artisans du XIII^e siècle ; forgerons, menuisiers, tisserands déroulèrent aux murs d'ocre rouge de leur église les fantômes blafards, silhouettés de traits noirs, de la *danse macabre*, et surtout occupèrent leurs longues journées hivernales, silencieusement accoudés aux chaires du *scriptorium*, à transmettre aux générations futures les écrits des anciens.

Tour à tour calligraphes, peintres, relieurs, ils surent appliquer à la lettre les instructions qu'un autre religieux de ces temps, l'abbé Triptème, avait formulées en ces termes à l'usage des jeunes clercs de son ordre : « Que l'un de vous taille les feuilles du parchemin, qu'un autre les polisse, qu'un troisième y trace les lignes qui doivent guider l'écrivain, qu'un autre prépare les plumes et l'encre, qu'un quatrième fasse les ornements à l'encre rouge, que celui-ci se charge des peintures, que celui-là colle les feuilles et

relie les livres avec des tablettes de bois. Vous, préparez ces tablettes. Vous, apprêtez le cuir, enfin, vous, les lames de métal qui doivent orner la reliure. »

Ce fut au sein de ces communautés laborieuses qu'apparurent les premiers essais d'impression sur papier, et cela afin de faciliter le travail des enlumineurs. Depuis longtemps déjà, les moines imprimaient des étoffes à la forme. Une recette du ^{xv}^e siècle trouvée au couvent de Sainte-Catherine de Nuremberg et calli-

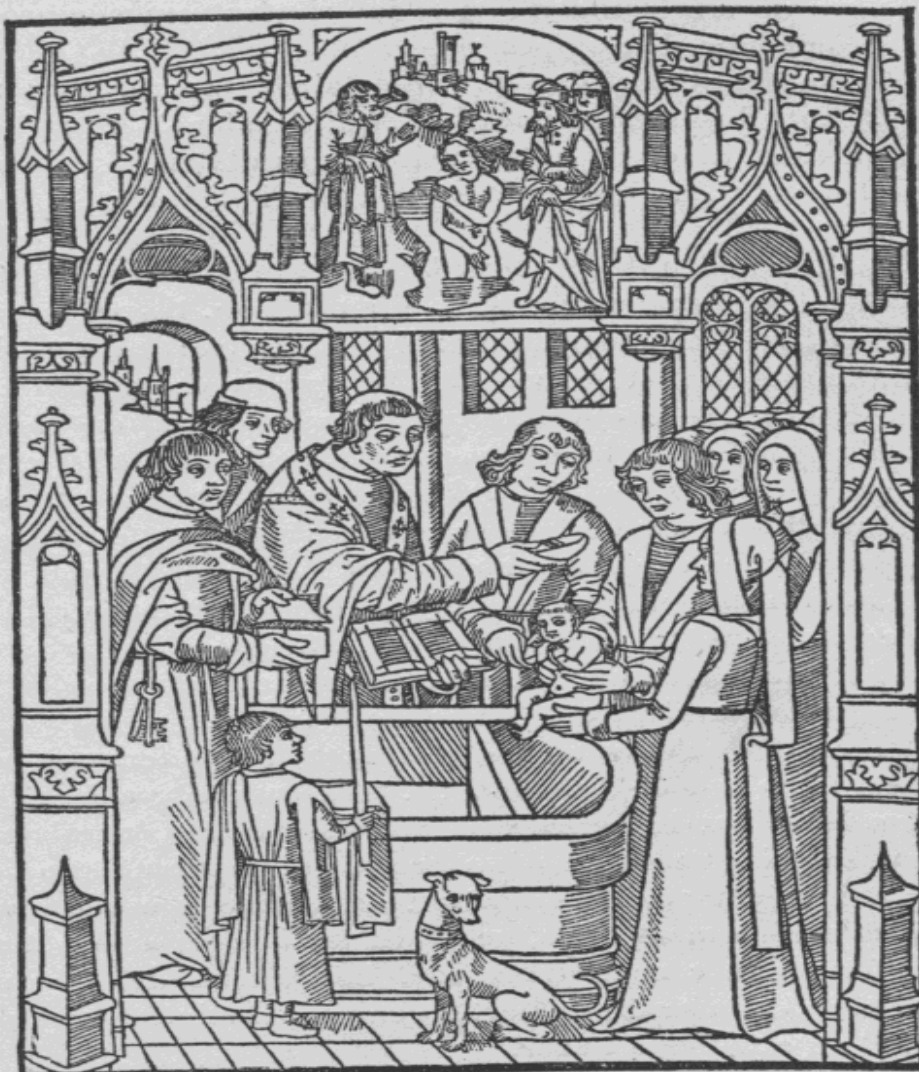


Fig. 11. — Gravure de Pierre Le Rouge, tirée de l'Art de bien vivre et de bien mourir, 1492.
(D'après COURBOIN, *La Gravure en France*, Delagrave, édit.)

graphiée par le religieux Forrer indique la façon de tailler en bois les formes qui permettront d'imiter sur toile les brocards d'or et d'argent.

On plaquait des feuilles minces de métal précieux, après avoir imprimé les silhouettes à l'aide d'un vernis gras. Ces traditions furent léguées aux artisans laïques, lorsque ceux-ci se groupèrent à leur tour et fondèrent les corporations, pour la défense de leurs privilèges et la conservation de leurs méthodes de travail (voir page 35) (Cennino Cennini).

Au ^{xiv}^e siècle, existaient en Flandre de nombreuses associations de

Printer ou fabricants d'étoffes imprimées, qui s'improvisèrent graveurs et imprimeurs d'estampes.

Les attributions des *Printer* étaient nombreuses : ils réunissaient au début plusieurs corporations, qui devaient plus tard former des corps de métiers différents, et, ainsi que les plâtriers-peintres-vitriers de nos petites villes, ils faisaient tout ce qui de près ou de loin concernait leur état.

Ils découpaient les formes de bois, qui servaient à estamper les étoffes, et coloriaient également celles-ci au patron. Ils préparaient les bois avant de les livrer au dessinateur : il leur arrivait même, ainsi que le faisait Guillaume de Bierce, en 1531, de garnir de *papiers engraissez d'huile* les châssis des fenêtres, le verre à vitres étant encore une matière rare et d'un prix élevé. Ils se chargeaient également d'imprimer les estampes, et sur plusieurs contrats qui nous sont parvenus, ils s'intitulent imprimeurs de « tables de bois entaillées d'images ». En Allemagne ces corporations étaient surtout nombreuses à Nuremberg, qui devint plus tard, avec l'éditeur Koburgen, un des foyers d'où rayonna sur l'Europe la gravure allemande. A Ulm, à Augsbourg, à Cologne, les *printer* prirent le nom de *Formschneider* ou tailleurs de formes pour étoffes imprimées ; c'est eux qui préparaient et taillaient les planches, faisant « boullir les ymages de bois afin qu'elles ne se fendent ni ne pourrissent ». Nous possédons encore des bois de cette époque, non encore gravés et qui peuvent nous renseigner sur leur préparation. Ils étaient généralement en poirier, et moins épais que les blocs modernes, qui mesurent 22 millimètres ; certains n'atteignaient pas 1 centimètre. La surface, presque toujours d'une seule pièce parfaitement polie, recevait, lorsque les veines du bois étaient trop visibles, une couche de blanc. Le Muséum de Bâle possède des blocs préparés de la sorte ; ils portent encore, dessinés à la plume, des originaux que l'on attribue à Dürer.

Ces dessins sont traités en fac-similé avec toutes les tailles indiquées ; le *Formschneider* n'avait donc qu'à *épargner* le bois le plus scrupuleusement possible ; c'étaient des artisans à qui on demandait surtout un travail propre et une grande exactitude. Leur habileté d'ailleurs était extrême, et la façon dont ils ont respecté le caractère et l'œuvre de chaque artiste nous est indiquée par l'examen des estampes de Burgmair, Dürer et Cranach qui furent gravées par les mêmes artisans.

En 1568, Hans Spach, graveur allemand, nous révèle l'état d'esprit de ces *Formschneider*, qui se faisaient gloire d'être exacts. Sous une gravure qu'il avait épargnée, Hans Spach écrivit en vers : « Je suis un bon graveur sur bois, et je coupe si bien avec un canif tous traits sur mes blocs, que, quand ils sont imprimés, vous voyez clairement le dessin de l'artiste,



Planche 12.

LES CAVALIERS DE L'APOCALYPSE
(fragment grandeur d'exécution).

Albert DÜRER.

La recherche des volumes est ici prépondérante et le modèle est indiqué par des tailles parallèles exécutées dans le sens de la forme.

qu'il soit grossier ou fin, rendu trait pour trait. » Il est certain que ces artisans, si jaloux de leur métier, n'auraient pas supporté qu'un artiste peintre, étranger à leur corporation, fit métier de graver et d'imprimer des estampes, et nous savons que les règlements du moyen âge étaient extrêmement sévères à cet égard, interdisant à tout ouvrier d'une corporation d'empiéter sur les attributions de la corporation voisine.

La délimitation des travaux était donc complète et, comme aujourd'hui au Japon, l'exécution d'une estampe nécessitait la collaboration de trois artisans. Le peintre ou enlumineur qui composait le dessin, faisait et calligraphiait les *histoires*, le *tailleur de formes* et l'imprimeur; nous voyons même parfois apparaître un quatrième exécutant, l'*écrivain de forme*, qui traduisait en dessin xylographique l'œuvre d'un maître souvent exécutée sur papier à une plus grande échelle. C'est ce qui arriva pour Holbein, dont les dessins originaux sont moitié plus grands que les bois des *simulachres de la mort*, et exécutés au lavis en sépia et à la plume.

Une interprétation complète était donc ici nécessaire. M. Didot prétend cependant que Dürer coupait lui-même les parties délicates de ses bois, comme les têtes, les mains, laissant aux graveurs le soin de dégager les accessoires. Nous avons vu que l'habileté des *Formschneider* était grande et que ce concours était loin de leur être nécessaire; en tout cas, c'est là un point que l'on n'a pas encore complètement élucidé.

Dürer, s'il n'exécutait pas lui-même ses bois, comme on l'a cru pendant longtemps, en suivait de très près l'exécution. Nous avons vu qu'il dessinait directement ceux-ci; il déclare d'ailleurs, dans ses Notes de voyage aux Pays-Bas : « J'ai tracé à grands traits sur bois un dessin qu'on pourra graver. » Il s'agit ici des armoiries des seigneurs de Rogendorf, dont il existe une épreuve unique au Musée de Nuremberg.

Les bois employés au xvi^e siècle étaient donc le poirier pour la majorité des planches, le cormier, le noyer; vers 1550, nous voyons apparaître le buis de fil pour les gravures de petites dimensions, car la méthode d'assemblage des blocs permettant l'exécution de grandes planches composées de fragments de bois dur était encore peu usitée.

Lützelbürger, graveur suisse, vivant à Bâle vers 1530, grava de la sorte les *simulachres de la mort*, d'Holbein, sur blocs de buis ne dépassant pas 65 millimètres de haut; les lettres ornées de l'alphabet de la mort, qu'il grava également, mesurent 25 millimètres de haut, et la finesse de ces gravures est merveilleuse; traitées par tailles parallèles, très simplement, sans à-plat, les formes sont traduites par un simple trait, d'une délicatesse extrême : c'est là le triomphe de la gravure au canif sur bois de fil; à aucune époque on n'a fait mieux. Lützelbürger a transposé



Albert Dürer
gravé par Burgmair.

Planche 13. — PAYSAGE GOTHIQUE
(fragment grandeur d'exécution)
(Apocalypse de saint Jean).

la composition d'Holbein, qui, nous l'avons vu, dessinait ses figures à grande échelle; le graveur, pour la première fois et à l'encontre de la technique courante des *Formschneider*, a fait œuvre originale, traduisant en tailles les teintes au lavis qui modelaient les figures de Hans Holbein (planche 14).

L'instrument employé pour couper des tailles aussi fines et aussi nettes dans une matière dure comme le buis de fil devait être une lame extrêmement trempée, semblable probablement à celle que préconisait au XVIII^e siècle le graveur Papillon. Celui-ci, qui grava également des vignettes minuscules, recommande l'emploi de ressorts de pendule, découpés en fragments et emmanchés à l'aide d'une ligature dans une tige de buis; la pointe, aiguisée à la meule et à la pierre à huile, devait trancher comme un rasoir. L'outillage du XVI^e siècle est à peu de choses près celui des Japonais. Certaines estampes de Dürer nous montrent les menuisiers au travail, et qui, à l'aide de l'herminette, puis du rabot, dégrossissent et polissent les planches; au premier plan de la gravure célèbre *Melancolia*, nous voyons figurer un rabot muni d'une poignée à la façon des varlopes actuelles; l'aspect en est seulement un peu plus décoratif que nos outils modernes, les arêtes abattues portant un large chanfrein. Le polissage de la planche était achevé à l'aide d'un racloir en métal, qui lissait la surface et la rendait propre à recevoir le dessin.

La gouge, peu employée à cette époque, était remplacée par un ciseau droit ou coudé, que l'on piquait verticalement, puis sur lequel on faisait effort pour faire sauter le copeau compris entre les tailles.

Sous le jour oblique tombant d'une verrière à meneau, le bon *coupeur de formes* incise méticuleusement son bloc de poirier. Un rayon de soleil filtrant au travers des petits carreaux lenticulaires en forme de fonds de bouteille éclaire son travail. Une table massive aux pieds croisés en X supporte la tablette inclinée sur laquelle est posée la planche rougeâtre où saillent, entre les creux plus clairs, les filets aux arêtes vives générateurs de l'image (voir vignette de la couverture).

Le tampon à encre, le frotton de crin, tout à l'heure, vont œuvrer pour restituer sur la feuille humide la pensée entière du maître peintre qui calligraphia soigneusement la pieuse histoire de *Madame Marie* ou les épouvantes de l'*Apocalypse*.

Des poutres brunes du plafond de chêne, pendent des objets curieux, souvenirs de voyages aux pays lointains, courges aux formes bizarres, oiseaux des îles aux brillants plumages, moulages de figures ailées; et sur une tablette haute un sablier mesure la fuite calme des heures. Dans un angle obscur luit vaguement l'ivoire poli d'un crâne desséché, symbole des vanités humaines, modèle maintes fois consulté dans l'élaboration



Hans HOLBEIN
gravé par H. Lützelbürger,
école suisse.

Planche 14. — CHRIST A LA CROIX.
On remarquera la finesse des tailles de cette estampe,
qui est gravée sur buis de fil.

des innombrables *danses macabres* qui hantèrent les cerveaux des hommes du xv^e siècle.

Voici, restitué d'après les vieilles estampes, l'intérieur médiéval où se déroule la vie laborieuse du *tailleur de formes*.

De ces ateliers, cachés sous les pignons gothiques des petites villes de l'Allemagne du Nord, s'envola l'essaim des feuilles blanches estampées et écussonnées du monogramme des vieux maîtres : le A. D. enlacé du grand Dürer; le double blason du brutal Cranach : une couronne de comte et deux épées croisées; le M. S. majuscule de Martin Schongauer; les bourdons croisés de Pilgrim.

Le pressoir à vis de Gutenberg multiplia pour la foule les épreuves des Bibles, des Apocalypses et des crucifixions. Les grandes foires qui se tenaient à Aix-la-Chapelle, à Leipzig, à Augsbourg, à Mayence, diffusèrent sur l'Europe entière les œuvres des *tailleurs d'images* qui restèrent anonymes, et l'on ne connut pendant longtemps que le peintre, à qui furent attribuées la composition et l'exécution des gravures. Quelques hasards heureux nous livrèrent pourtant les noms des artisans qui besognèrent de si heureuse manière à l'aube des temps modernes.

L'Empereur Maximilien avait commandé au peintre Dürer son *triomphe*, qui devait être un monument considérable, entièrement composé d'estampes gravées sur bois et s'assemblant à la façon d'un *puzzle* pour former un tableau de 3 m. 50 de hauteur.

Dürer se fit aider par Burgmair, et l'on confia aux principaux graveurs du temps le soin d'*épargner* les dessins.

Les formes nous sont restées, et chacune porte au dos le nom de son graveur; c'est ainsi que l'on a pu connaître Hieronymus Resch, le favori de Maximilien qui visita maintes fois son atelier, Jean de Bonn, Cornelius Liefrinck, Alexis Lindt, Josse Deniecker, Jacques Rupp, Jean Taberith, Hans Franck, San German.

Hans Lützelbürger, le Suisse, praticien de Holbein qui grava pour Jean Frellon, l'éditeur de Lyon, les *simulachres de la mort*, fut identifié de la façon suivante. Une des petites images des *simulachres*, la *duchesse et la mort*, porte dans un écusson placé à l'angle gauche le monogramme H. L., que l'on ne pouvait expliquer, les gravures étant, croyait-on, l'œuvre de Hans Holbein. Mais un hasard fit découvrir un alphabet portant comme signature : Hans Lützelbürger, Formschneider. L'exécution de ces gravures était techniquement semblable à celle des *simulachres* dont on retrouva également les dessins originaux, exécutés à une plus grande échelle. Holbein était donc le dessinateur et Lützelbürger le *tailleur de formes*.

En France, et notamment à Lyon, les graveurs formaient la corporation des *tailleurs de molles*, ou fabricants de dessins et de lettres *mises*



LUCAS CRANACH
graveur inconnu.

Planche 15. VIERGE ET DONATEUR.
Exemple de portraits gravés sur poirier de fil et au canif,
absence de valeurs, recherche unique du trait et des volumes.

en moules, moulées, pour les distinguer des calligraphes, dont les productions étaient dites *mises à la main*.

Les *tailleurs de molles* et *imprimeurs de molles*, comme leurs confrères les *Formschneider*, faisaient les formes pour imprimer les étoffes et gravaient aussi les cartes à jouer, c'est pour cela qu'on les nommait *cartiers* (planche 8, p. 33).

La fabrication des cartes à jouer fut au moyen âge pratiquée dans toute l'Europe et précéda l'impression des estampes; en 1440, la République de Venise, afin de protéger ses fabricants locaux de cartes à jouer, interdit l'importation de tout ouvrage estampé.

Ces cartes se faisaient d'abord au patron, puis ensuite elles furent gravées sur bois au trait et coloriées à la main ou au pochoir. En 1458, la corporation des *cartiers de Lyon* imprimait des bois au frotton. Un des rares artisans lyonnais de cette époque dont le nom nous soit parvenu est Jean de Dale; il vivait vers 1470. Nous connaissons de lui un jeu de cartes sur deux desquelles se trouve une banderolle portant l'inscription « J. de. da-le ». Mais généralement ces *tailleurs de molles* gardent l'anonymat, les livres d'heures qu'ils illustrèrent en quantité à Lyon et à Paris au xv^e siècle, ne nous révèlent jamais ni le nom de l'artiste, ni celui du graveur. Nous connaissons pourtant Geoffroy Tory de Bourges, qui fut à la fois éditeur, graveur et dessinateur. Un livre des *Heures de la Vierge*, publié en 1524, porte son monogramme, la double croix de Lorraine et sa signature en toutes lettres. Il forma ou employa de nombreux compagnons *tailleurs de molles*, qui constituèrent en quelque sorte un atelier, gravant dans le même style des œuvres timbrées d'une même marque, la double croix. Naturellement ces estampes sont inégales; on peut attribuer les meilleures à Geoffroy Tory, notamment l'« entrée à Paris de Henri II », en 1559. La facture est bien différente de celle des *Formschneider*, le caractère en étant plus ornemental, ces bois présentent moins de tailles en hachures déterminant les volumes, ce sont des gravures au trait. La gravure française de cette époque conserva d'ailleurs presque toujours ce caractère décoratif et continua la tradition des enlumineurs; elle produisit surtout des vignettes, des lettrines et des encadrements de page, ceux-ci parfois même servirent de tracé aux enlumineurs qui remplirent les silhouettes à la gouache; l'estampe isolée est très rare dans l'histoire du bois gravé français (vignette, page 65).

De la foule des anonymes émerge encore vers 1650 le nom du petit Bernard, que nous connaissons par une *Bible* qui porte en préface la mention suivante : « Les Ymaiges que nous te donnons icy sortent de la main d'un bon artisan, Salomon Bernard, dit aussi le petit Bernard, et



Planche 16. — LUCAS CRANACH (graveur inconnu).
*Le monogramme de Cranach, formé de deux écussons, est suspendu aux branches d'un chêne.
 Gravure sans ombres, à la japonaise.*

ont toujours été très estimées de ceux qui se connaissent en ces sortes d'ouvrages. »

Le petit Bernard n'a jamais signé ses bois; on reconnaît ceux-ci à leur finesse qui égale presque ceux de Lützelbürger; même habileté de coupe, et même délicatesse à camper des personnages minuscules.

C'est à cette époque, vers la fin du xvi^e siècle, que les vieilles corporations cessent de monopoliser la taille des bois en épargne; des artistes notoires se font eux-mêmes les graveurs de leurs compositions et nous voyons apparaître la gravure originale avec Jean Cousin, qui dessina et grava lui-même les figures de son *Livre de perspective*, ainsi que plusieurs planches dont une, *l'ensevelissement du Christ*, à la Chalcographie du Louvre, est signée de ce grand artiste. Jean Goujon grava également plusieurs planches (vignette, page 67).

Citons encore, parmi les bons ouvriers du xvi^e siècle, Jean Tortorel, Jacques Périssin et Olivier Cadoré, graveur en pierres fines de Henri IV, qui *épargna*, en 1572, *la joyeuse et triomphante entrée de Charles IX*.

Les amateurs eux-mêmes se mettent alors de la partie, et l'on prétend que la reine Marie de Médicis s'essaya à la gravure en bois et traduisit en taille d'épargne un portrait de jeune fille.

La période héroïque de la gravure sur bois prend fin avec le xvi^e siècle; au xvii^e et au xviii^e, elle fut presque abandonnée pour la gravure au burin sur métal et l'eau-forte. Presque seul, Jean Papillon, graveur en vignette, lutta et essaya en 1766 de remettre le bois en honneur en publiant un *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*; mais il appartenait au xix^e siècle, et surtout à l'époque romantique, de rénover l'art du bois en relief, en généralisant l'emploi du buis debout et son travail au burin et à l'échoppe.





Marché aux bœufs.

Maurice BUSSET.

LES ESTAMPEURS JAPONAIS ET LES GRAVEURS DE YÉDO



UNE petite gravure de la *Mangwa*, recueil de croquis du maître Hokousai, nous montre le graveur japonais au travail; assis à l'orientale sur une natte, devant une table basse, qui n'est qu'une sorte de banc étroit, il tient à pleine main le canif dont il incise sa planche de cerisier, et fait effort pour trancher les fibres du bois.

Ainsi que le dessinateur nippon, il se sert peu de la souplesse des doigts allongés, le long du pinceau ou du canif, à la manière occidentale, et travaille surtout du bras et de l'épaule. Cela ne l'empêche nullement d'épargner, avec la plus grande dextérité, des traits d'une ténuité extrême; les figures de femme notamment sont serties d'un contour continu qui, sans exagération, est aussi fin qu'un cheveu.

Le pinceau avec lequel l'artiste trace, sur une feuille de papier mince, le dessin qui sera ensuite collé sur la planche à graver, se manœuvre également à poignée, les doigts crispés contre la hampe; parfois même le dessinateur tient deux pinceaux de la même main, un gros pour exécuter les à-plat ou estomper les traits que trace un instrument plus mince. Un amusant croquis d'Hokousai nous montre un artiste travaillant à l'aide des mains et des pieds, entre les orteils desquels sont maintenus d'autres pinceaux; et ceci n'est pas, autant qu'on pourrait le croire, une

charge; l'habileté des artisans japonais est en quelque sorte simiesque. Nous avons pu voir travailler un graveur qui, lorsque le moment était venu de dégager à la gouge les traits qu'il avait incisés, maintenait sa planche à l'aide des pieds et, de ses mains libres, armées du maillet et de la gouge, faisait voler les copeaux avec une rapidité que l'on pouvait qualifier de furieuse.

Ce travail au ciseau est des plus importants dans l'exécution de l'estampe japonaise; les fonds sont presque toujours entièrement dégagés, car les demi-teintes en tailles parallèles donnant un grisé n'existent pas en Extrême-Orient. Dans les planches des gravures en couleurs, parfois même, deux ou trois traits seulement surnagent sur le fond entièrement dénivelé.

Accroupis à même le sol sur le plancher de bois de leurs échopes, les xylographes nippons travaillent isolément, ou parfois groupés en ateliers pour le compte d'un éditeur. La division du travail est chez eux absolue; le dessin de l'artiste interprété, réduit souvent par le calligraphe, est épargné par l'artisan anonyme qui ne sort jamais de son rôle de tailleur de forme.

Ensuite intervient, pour les gravures en couleurs, l'estampeur au *baren* qui n'a pas son équivalent chez nous, dans nos corps de métiers. Ce n'est pas un imprimeur; ses moyens sont plutôt ceux de nos colorieurs au patron ou de nos hérauldistes, qui teignent au pinceau certaines impressions des ouvrages de luxe; l'estampeur nippon imprime à la main, le tirage à la machine lui est inconnu. Son rôle dans la réalisation d'une estampe est capital. C'est lui qui interprète directement le modèle de l'artiste et parfois en transpose les couleurs, faisant du même sujet deux gravures. Il n'est pas rare de trouver sous le trait d'un même paysage, par exemple, un effet de printemps et un effet d'automne, un ciel vert ou un ciel rose. Certaines estampes connues ont été tirées souvent de cinq manières différentes.

Un pinceau plat, une pincée de couleur en poudre, une soucoupe pleine de colle de riz, un frotton ou *baren*, sont les outils peu compliqués qui lui servent à réaliser son œuvre précieuse de coloriste. Nous étudierons en détail ses procédés lorsque nous aborderons le côté technique de l'impression à la japonaise. Il emploie non seulement les teintes habituelles de nos aquarellistes européens, mais il lui arrive parfois de répandre à la surface de ses gravures des paillettes de nacre qui font étinceler le papier comme une surface givrée. L'or, l'argent, l'étain sertissent ses à-plat de couleurs rares; employés en poudroiment léger, ils enveloppent les fonds des paysages et évoquent le rayonnement solaire ou les vibrations froides de la pleine lune. A l'aide du pouce ou

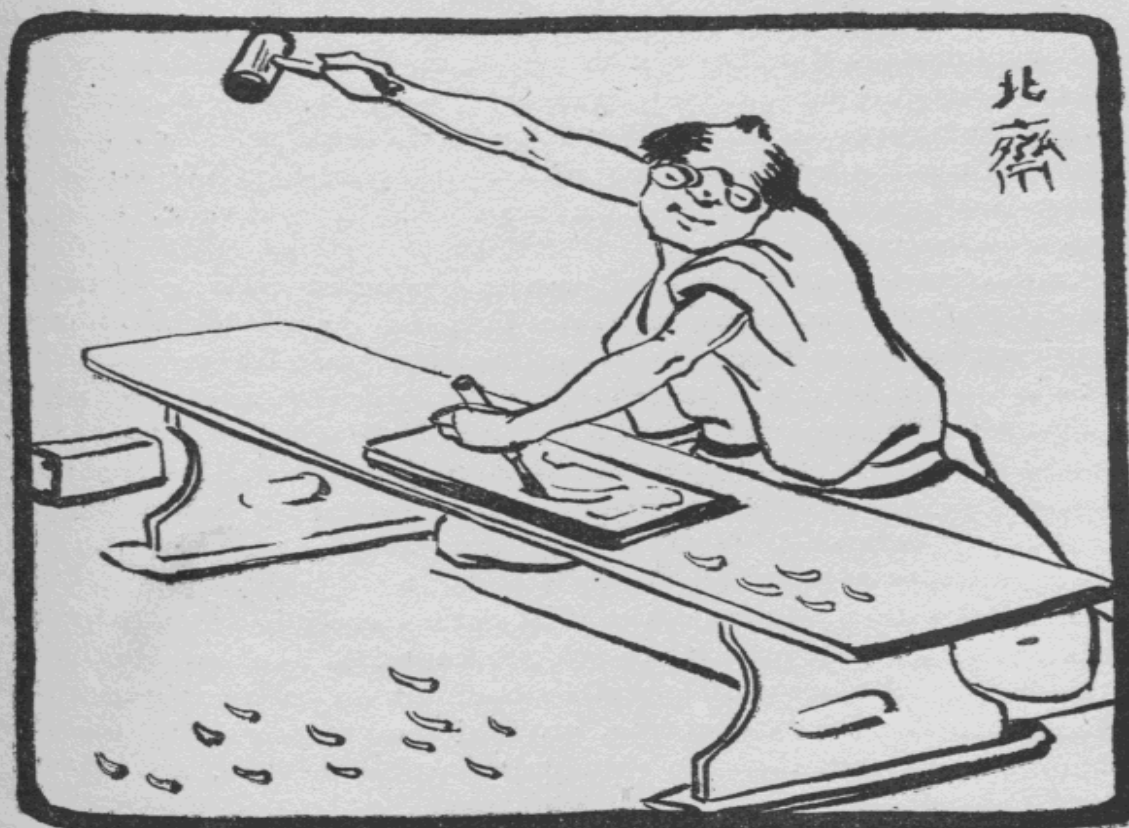
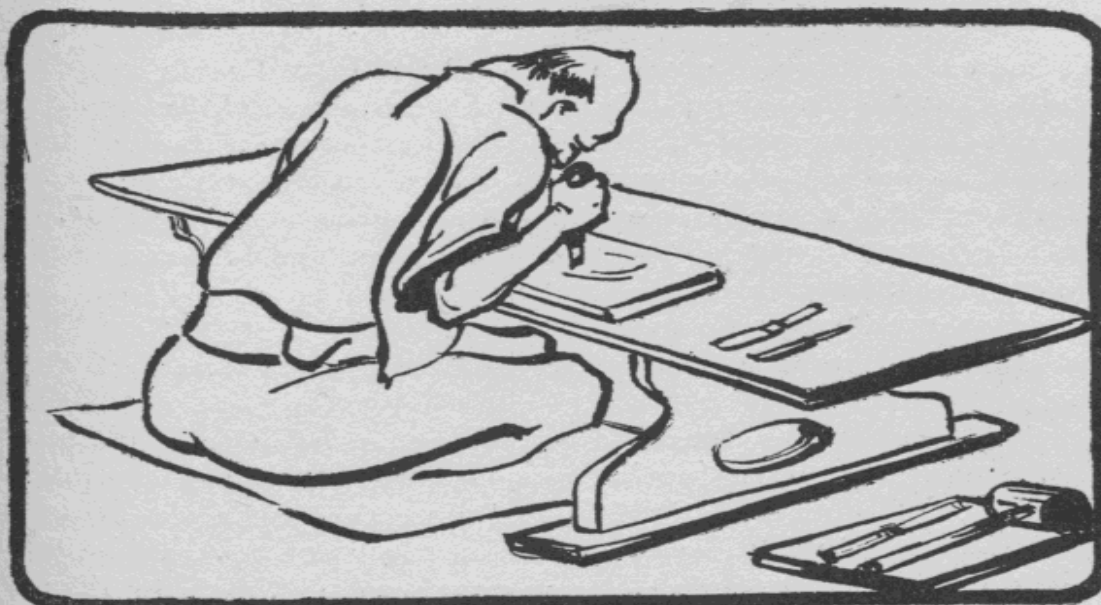


Planche 17. — HOKOUSAI (graveur inconnu).
 Figures extraites de la Mangwa et représentant le travail du graveur japonais
 épargnant au canif, puis dégageant les tailles à la gouge et au maillet.

parfois même en faisant intervenir le coude, il gaufre le papier dans les intailles du bois, ainsi qu'à l'aide d'un timbre sec, et donne aussi aux pétales des fleurs un relief de médaille. Il est certain que la part qui revient au Japon à l'estampeur, dans l'exécution d'une image d'art, est considérable; plus considérable peut-être que celle du graveur, qui se contente le plus souvent d'épargner le trait, et pas toujours, paraît-il, avec conscience; l'habileté trop grande et les formules d'école lui font parfois défigurer l'œuvre du maître.

C'est du moins ce dont se plaint Hokousai dans une lettre à son éditeur.

« Je recommande au graveur, dit-il, de ne pas ajouter la paupière en dessous, quand je ne la dessine pas; pour les nez, ces deux nez sont miens (ici deux croquis), et ceux qu'on a l'habitude de graver sont ceux d'Outagawa, que je n'aime pas du tout, et qui sont contraires aux règles du dessin; il est aussi de mode de dessiner les yeux ainsi (croquis), mais je n'aime pas plus les yeux que les nez. »

Ainsi que le fit plus d'une fois Albert Dürer, Hokousai, qui avait été graveur et connaissait à fond les ressources du métier, accumulait les remarques et les croquis en marge des dessins, pour guider ses interprètes: fragments de figures, détails de feuillage ou de terrains. Mais lorsque l'on compare le résultat au dessin lui-même, qui parfois a été conservé, la différence est grande: raideur du trait chez le graveur, accessoires parfois ajoutés arbitrairement.

Un traducteur même intervenait souvent pour reproduire le modèle à une échelle différente. Nous en avons la preuve pour les albums de la *Mangwa* ou *esquisses variées*. La préface du premier volume débute ainsi: « Hokousai, le peintre d'un talent extraordinaire, après avoir voyagé dans l'Ouest, s'est arrêté dans notre ville, et là il a fait connaissance avec notre ami Bokoussen, s'est amusé à s'entretenir avec lui et, dans ces conversations, a dessiné plus de trois cents compositions. Or nous avons voulu que ces leçons profitassent à tous ceux qui apprennent le dessin et, il a été décidé de réunir ces esquisses en un volume. »

Les noms des dessinateurs qui réduisirent ces croquis accompagnent les albums; ce sont les élèves d'Hokousai: Hokoutei Bokoussen, Hokonoun et Hokkei. Mais le plus souvent le maître dessinait directement son sujet sur une feuille mince et transparente, qui était ensuite collée à l'envers sur la planche à graver; l'artisan attaquait ensuite le bois, au travers du papier.

Après avoir critiqué l'interprétation fantaisiste des graveurs, Hokousai lui-même leur rend hommage dans la préface du *Riakougwa Hayashinan*, ou *Leçons de dessin*.

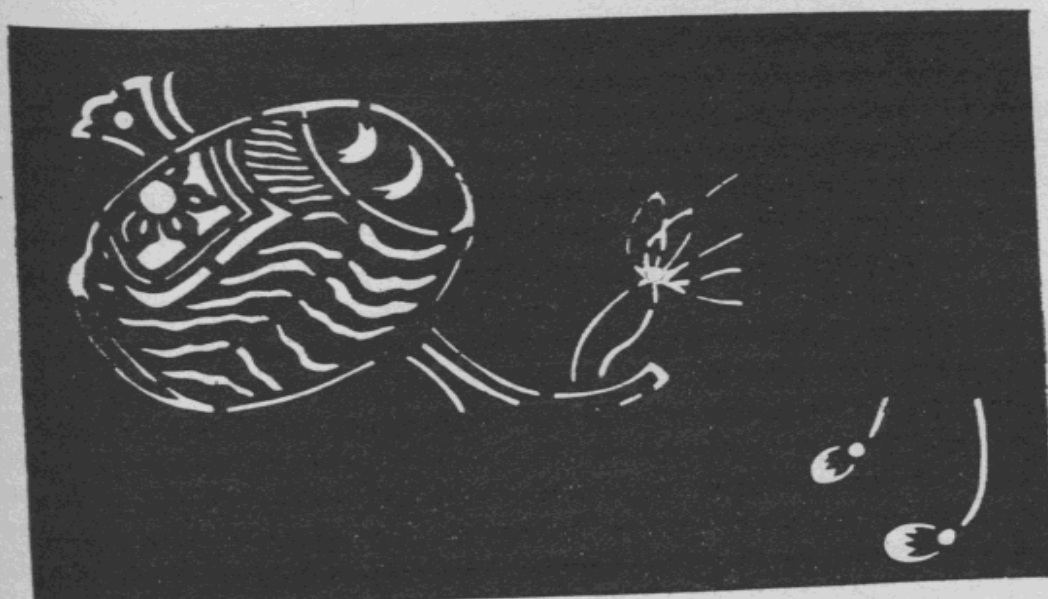


Fig. 18. — Pochoir japonais (fragment) exécuté sur papier vernis.

« Je m'aperçois que mes personnages, mes animaux, mes insectes, mes poissons ont l'air de se sauver des pages. Cela n'est-il pas vraiment extraordinaire? Et un éditeur, qui a été informé de ce fait, a demandé ces dessins, de telle façon que je n'ai pu les lui refuser. Heureusement le graveur Ko-Sdzoumi, très habile coupeur de bois, s'est chargé, avec son couteau si bien aiguisé, de couper les veines et les nerfs des êtres que j'ai dessinés, et a pu les priver de la liberté de se sauver. »

La gravure sur bois apparaît assez tard au Japon. Les Européens avaient déjà produit leurs œuvres capitales, lorsque furent édités les premiers livres à estampes de l'empire du Soleil Levant. Ce fut seulement vers 1559 que Moronobou publia les premières gravures vraiment intéressantes. L'estampe fut au Japon d'importation chinoise et surtout coréenne, et ses premiers essais sont peu différents des techniques de l'empire du Milieu (pl. 19).

Gravées brutalement et imprimées sur un papier grossier, les impressions de la première moitié du xvi^e siècle sont entièrement en noir, et parfois rehaussées à la main de traits en couleur rouge ou *tan* à la manière chinoise. Ensuite apparaissent les rehauts au *bené*, qui est un ton rouge violacé; puis vient un rose fait avec du jus de légume; le vert tendre fut employé ensuite. A la fin du xvii^e siècle, nous voyons des estampes coloriées à la main ou au patron à l'aide du bleu *avi*, du vert *rokû* et du rouge de minium, ou d'oxyde de fer. Moronobou employa, dans ses illustrations de livres bouddhiques, une teinte jaune semblable à la gomme gutte et, comme elle, d'origine végétale.

Tandis que la gravure sur bois européenne s'orientait vers des recherches de volumes et recourait très peu, dans ses camaïeux à l'agrément de la couleur, nous voyons la gravure orientale évoluer vers d'autres destinées. La recherche des impressions à tirages superposés commence vers 1742. Mossonobou inventa la gravure en couleurs, et imprima vers cette date à l'aide de deux couleurs se superposant au trait noir, le vert et le rouge; en 1756, apparaissent des estampes en trois couleurs, bleu foncé, rouge clair, bleu pâle.

Mais le véritable vulgarisateur de l'impression en couleurs, fut Haronobou, qui sut obtenir le repérage de quatre ou cinq planches superposées, et créa toutes les ressources de l'imagerie japonaise moderne : impression sur fond d'or, emploi de la nacre (mika), des métaux pulvérisés, cuivre, argent, étain; il fit des reliefs par gaufrage. Ce fut vers 1760, à l'occasion d'une fête religieuse, qu'il mit en vente à Yédo ses premières images en couleurs. Ces essais eurent un immense succès, et marquent le point de départ de la brillante école des imagiers japonais du XVIII^e et du XIX^e siècle.

C'est à Yédo que s'éditaient les livres d'images et les belles estampes. Là les éditeurs étaient nombreux et les graveurs renommés; ils exécutaient chacun une spécialité : celui-ci gravait les cheveux, celui-là les habits, cet autre le paysage. Ils travaillaient parfois plusieurs à la même planche, sous la direction des plus habiles, que l'on nommait *Yedo-Kashira-bori*, ou *Maîtres graveurs de Yédo*.

Le XVIII^e siècle fut celui où triompha la gravure en bois japonaise. Tandis que chez nous le bois gravé était à peu près abandonné, et ne produisait plus que des vignettes; tandis que la gravure sur métal supplantait partout la taille d'épargne; en Extrême-Orient, où n'apparaissait pas encore l'imprimerie à la presse et les caractères mobiles, l'impression au frotton produisit des chefs-d'œuvre. La délicatesse et le raffinement du coloris arrivent à leur apogée. Les frères Goncourt, qui furent en France au XIX^e siècle les vulgarisateurs de l'art japonais, nous révèlent les noms des couleurs employées par ces virtuoses. Ce sont le *blanc ventre de poisson* (blanc d'argent); les roses sont : la *neige rosée* (rose pâle), la *neige fleur de pêcher* (rose clair); les bleus sont : la *neige bleuâtre* (bleu clair), le *noir du ciel* (bleu foncé), la *lune fleur de pêcher* (bleu rose); les jaunes sont : la *couleur de miel* (jaune clair); les rouges sont : le *rouge de jujube*, la *flamme fumeuse* (rouge brun), la *cendre d'argent* (rouge cendrée); les verts sont : le *vert de thé*, le *vert crabe*, le *vert crevette*, le *vert cœur d'oignon*, le *vert pousse de lotus*. Toutes couleurs aux adorables nuances, dites fausses chez nous.

En 1769, Shiounshô publie à Yédo le *Miroir des beautés de la Maison verte* et en 1774 le *Livre des Cent poètes*, ouvrages remarquables, où

UN PRIMITIF JAPONAIS



Planche 19. — MORONOBOU, vers 1559.

Des à-plat puissants, accompagnant le trait calligraphié, nous montrent l'orientation de la gravure japonaise vers des recherches de couleurs et de valeurs.

l'élégance et la pureté du dessin s'allient à la somptuosité des couleurs.

Outamaro fut un des maîtres de l'école réaliste l'*Oukiyo-Yè*, l'école de la vie qui passe. Il lutta pour supplanter l'école officielle figée dans la tradition chinoise ; il dessine des courtisanes et publie en 1804 l'*Album des maisons vertes*.

Enfin apparaît le grand Hokousaï, qui a été pour la xylographie japonaise ce que fut Dürer pour la gravure sur bois européenne. Ces deux noms personnifient et résument deux techniques différentes, répondant aux aspirations de deux conceptions presque diamétralement opposées, mais qui se rejoignent pourtant à notre époque et fusionnent dans les œuvres des graveurs modernes.

Hokousaï, qui naquit en 1760 et vécut 90 ans, toute sa vie travailla pour les humbles. Il fut au premier chef l'imagier populaire : ses livres d'estampes s'adressaient au peuple et aux enfants, ses admirateurs étaient de petites gens, artisans, marchands, courtisanes ; il fut inconnu des officiels de son temps et vécut lui-même en paysan, gagnant difficilement son existence, vendant ses dessins souvent pour une poignée de riz. Malgré sa production incessante et la quantité innombrable d'estampes qu'il a signées, il ne s'enrichit point, alors que les peintres de l'école mondaine, qui peignaient des acteurs et des courtisanes, vivaient dans l'opulence. Ce grand artiste habitait une pauvre maisonnette dans la banlieue de Yédo, sur la porte de laquelle il avait écrit : *Hokousaï, paysan*. Il travailla pour le peuple nippon, illustrant les légendes populaires et vulgarisant, dans ses séries de paysages, les beautés naturelles de sa terre volcanique. Les *Cent vues du Fouzi-Yama* nous montrent le cône blanc du volcan surgissant de la mer bleuâtre des nuages qui submergent sa base, ou vu du large, pointant du sein des vagues qui se creusent et écument. Les cascades, les forêts, les rocs, les plantes, les oiseaux, les insectes de sa province natale, il a tout fixé à la pointe du pinceau, pour l'émerveillement des foules qui se pressaient autour de l'étal en plein vent, où parfois le maître lui-même débitait ses albums d'images.

C'est ainsi que faisaient encore chez nous, vers la fin du XIX^e siècle, les colporteurs, qui, les jours de foire, chantaient et vendaient la complainte du *Pauvre Juif errant*, ou les malheurs de *Geneviève de Brabant*, éditées par la maison Pellerin d'Épinal. Nous nous souvenons tous de ces naïves images à un sou, gravées sur bois et coloriées au patron, bien supérieures, dans leur franche polychromie, aux photogravures qui illustrent maintenant les journaux. Elles charmaient notre enfance, et parfois encore nous les retrouvons avec plaisir, ornant les murs des logis campagnards. Le peuple Japonais, essentiellement artiste, achetait aussi pour quelques sous les petits livrets d'Hokousaï, et il fit une grande réputation



Planche 20. — LA TOILETTE D'UN SAMOURAÏ, par HOKOUSAI.
Absence de volumes et d'ombres, uniquement du trait et des à-plat.

à ce peintre, dédaigneux de l'estime des lettrés et des nobles. Parfois, les jours de fêtes, ou à l'occasion de quelque pèlerinage, l'artiste improvisait, en plein air, ainsi qu'un bateleur, quelque divertissement rare.

Tantôt il dessinait à la surface d'un grain de blé un vol de moineaux microscopiques, couvrait une feuille de papier de taches jetées au hasard et faisait naître de ce chaos une image merveilleuse. Tantôt, voyageant à travers la province, un inconnu pauvrement vêtu passait et dessinait; et l'on reconnaissait alors la manière du grand peintre. A même le sol, sur des feuilles de papier juxtaposées, il faisait naître des figures de vingt mètres de haut, qu'il peignait à l'aide d'un balai trempé dans un baquet d'encre de Chine. Un jour, devant le Shogoun Yénari, il traça sur un panneau quelques traits bleus ondulés, puis fit courir sur la feuille blanche un coq dont il avait teint les pattes en rouge, et l'on vit naître l'image de la rivière Tatsouma, que couvraient des feuilles d'érable pourpré. Un tel homme méritait de devenir légendaire, et il le fut pour les fils des nobles qui l'avaient méconnu. Lorsque, plus tard, l'Europe put juger en toute indépendance ce peintre extraordinaire, elle le mit à sa vraie place

dans l'histoire universelle, c'est-à-dire au tout premier rang, à côté des phares qui illuminent l'horizon de l'art mondial. Cet hommage était bien dû à l'artisan génial qui écrivit, à l'âge de soixante-quinze ans, ces phrases devenues maintenant célèbres :

« Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner les formes des objets. Vers l'âge de cinquante, j'ai publié une infinité de dessins, mais je suis mécontent de ce que j'ai produit avant soixante-dix ans. C'est à 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'aurais fait beaucoup de progrès; à quatre-vingt-dix j'arriverais au fond des choses; à cent je serais parvenu à un état supérieur, et à cent dix, soit un point soit une ligne, tout serait vivant. »

L'œuvre d'Hokousaï est une encyclopédie complète de la vie populaire japonaise vers 1800-1850; ses dix volumes de la *Mangwa* ou *Recueil d'esquisses*, groupent sur chaque page, entre les quatre traits du cadre, une foule de figures jetées comme sur un feuillet d'album, et animées d'une telle intensité de vie que ces petits personnages semblent vraiment s'échapper des pages. L'œil d'Hokousaï a décomposé les mouvements les plus rapides et, bien avant l'invention du cinéma, a su reproduire les silhouettes animées avec la justesse d'un film. Acrobates se désarticulant dans les postures les plus extraordinaires, lutteurs aux corps boursoufflés de muscles, mariniers, porteurs, artisans au travail, toute la vie des ports et des petites villes est saisie dans ces esquisses. Voici le paysan, peut-être Hokousaï lui-même, qui passe, sous son manteau de paille, hérissé, ainsi qu'un porc-épic; voici des courtisanes drapées de luxueux brocards, des soldats, les terribles samouraïs à deux sabres, semblables à des scarabées noirs, dans leur carapace de laques et de mailles; voici des arbres, des rocs, des insectes; l'infiniment grand et l'infiniment frêle; toute la nature de la province de Yédo, toute la *vie qui passe* fixée sur ces feuillets de papier léger par celui qui signait, lorsqu'il eut soixante-quinze ans, *Gouako-Rôdjîn, le Vieillard fou de dessin*.

Les albums illustrés d'Hakousaï sont innombrables. Indépendamment de la *Mangwa*, il composa le texte et les dessins de plusieurs manuels artistiques : le *Dessin d'un seul coup de pinceau*, 1823, où il enseigne le procédé graphique permettant d'évoquer un objet d'un seul trait, sans que le pinceau quitte le papier; le *Dessin aux deux pinceaux*, le *Miroir du dessin*, et enfin son dernier ouvrage didactique, le *Traité de coloris*, 1848. Ses chefs-d'œuvre furent les planches en couleurs, serties d'un trait bleu et imprimées en huit ou dix tons : les *Trente-six vues du Fougi-Yama*, les *huit cascades*, et la grande série des fleurs, com-

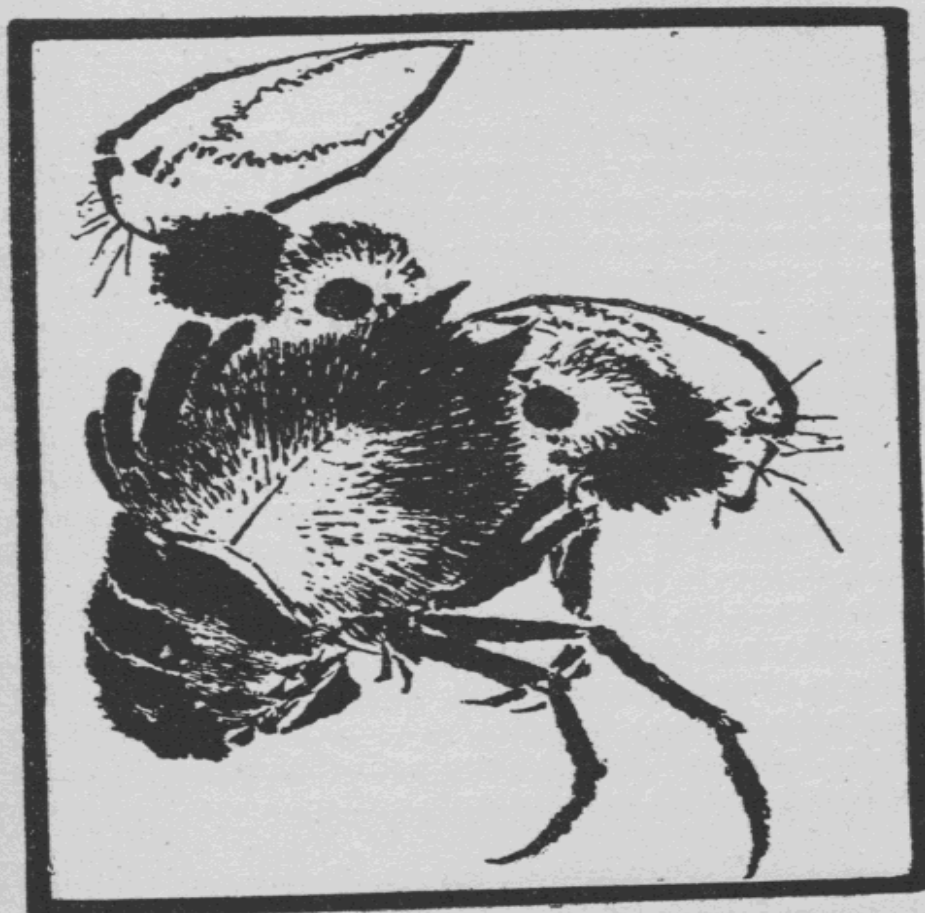


Planche 24. — HOKOUSAI. — Un crabe.

Ici le graveur s'est préoccupé avant tout d'exprimer le travail du pinceau chargé d'encre de Chine et accrochant le grain du papier.

posée de vingt planches, où chatoie toute la gamme des couleurs vives et pourtant harmonieuses.

Ses imitateurs et ses élèves furent nombreux; ils puisèrent sans remords dans la véritable mine de documents que leur avait laissée le grand vieillard *fou de dessin* et pastichèrent à l'envi sa manière. Hokkei, son gendre, fut pourtant un artiste savant qui fit graver des figures élégantes. Hiroshigué (1797-18) acheva l'œuvre d'Hokusai et reste, avec celui-ci, le maître du paysage nippon. Il subit l'influence européenne dans ses perspectives de canaux ou de ponts. Il est demeuré pour les Occidentaux le paysagiste japonais le plus compréhensible; sa vision se rapproche beaucoup de la nôtre : il n'interprète pas, il copie littéralement la nature; ses séries d'estampes sont consacrées aux environs de Yédo et de

Tokaïdo; une de ses planches les plus connues évoque le pont sur la Sout-sima, un jour de pluie torrentielle : ce paysage s'enveloppe dans des gris d'une finesse exquise.

Puis ce fut la décadence, l'invasion des procédés européens et le triomphe du mercantilisme; la révolution de 1868, qui ouvrit le Japon à l'Europe, porta un coup terrible à ses artistes et à ses graveurs. Afin de répondre aux demandes européennes, on se mit à travailler pour l'exportation; les couleurs d'aniline firent leur apparition, et leurs tons acides remplacèrent les teintes harmonieuses. Les procédés photographiques apparurent; les Japonais réduisirent en cartes postales et gravèrent sur zinc leurs estampes célèbres, et, pour achever la déroute de leurs industries d'art, oubliant leurs traditions, ils envoyèrent à Paris et à New-York leurs jeunes artistes, pour apprendre dans les académies célèbres à peindre à la façon européenne. La limpidité et la simplicité ne suffisaient plus au Japon du ^{xx}^e siècle, il lui fallait le clair-obscur et les ombres fuligineuses de la peinture à l'huile. Et nous avons assisté à cette curieuse pénétration de deux arts, à l'origine si opposés : tandis que la peinture et l'estampe européennes s'éclaircissaient et répudiaient les ombres, sous l'influence des maîtres japonais, l'école japonaise actuelle prenait goût au modelé et se mettait à exprimer les volumes, multipliant les grisailles, les demi-teintes, et abusait de la perspective dans ses gravures contemporaines. Le bois gravé maintenant lutte au Japon avec la lithographie et l'eau-forte.

Nous connaissons l'influence heureuse de l'estampe japonaise sur l'art européen moderne; mais permettons-nous de regretter l'intrusion du bitume occidental dans l'empire *du Soleil Levant*.





Combat d'avions.

LES MACHINES A IMPRIMER ET LA GRAVURE SUR BOIS DEBOUT



Les estampes du commencement du ^{xv}^e siècle étaient, nous l'avons vu, imprimées au frotton, ainsi que de nos jours le sont encore les gravures japonaises. Vers 1450, Gutenberg transforme l'antique pressoir à vin, connu depuis l'antiquité, en une machine à imprimer. Il conserva la vis du pressoir, réduisit la dimension des plateaux et du cabestan, et obtint de la sorte une machine primitive, suffisamment puissante (fig. 23, p. 65); cette machine fut usitée jusqu'au commencement du ^{xix}^e siècle, concurremment avec la presse en taille-douce, qui servait aussi parfois à l'impression des bois, ainsi que nous l'apprend le graveur Papillon dans son manuel. Cette presse était composée de deux rouleaux en bois dur, entre lesquels glissait un plateau, et que faisait mouvoir un tourniquet à huit bras.

Au commencement du ^{xix}^e siècle, ces procédés d'impression trop lents furent remplacés par le travail à la machine à pédales ou à vapeur. Vers 1810, l'anglais Stanhope inventa une presse à bras perfectionnée, entiè-

rement en fonte; puis, vers 1814, parut la première machine à vapeur, qui fut construite à Londres pour imprimer le journal *The Times*.

Ces presses métalliques développaient une force considérable; les tirages, exécutés à un grand nombre d'exemplaires, exigèrent des blocs gravés beaucoup plus résistants; et l'emploi des planches de buis debout, c'est-à-dire coupé perpendiculairement aux fibres, se généralisa, créant une technique nouvelle qui transforma entièrement l'aspect de la gravure. Ce fut la période de la gravure *en teinte*, empruntant ses procédés d'exécution à la gravure en taille-douce. Le buis debout, matière compacte et résistante, sans fibres, fut assimilé au métal et travaillé de même, au burin.

Le premier graveur moderne qui utilisa cette technique fut l'anglais Berwick, vers 1775. On suppose qu'il eut connaissance, par des Arméniens fixés à Amsterdam, de certains travaux exécutés à Constantinople vers 1709. M. Gusmann signale une estampe de cette époque, gravée visiblement sur bois debout. Cette technique était aussi connue en Perse vers 1574. Le musée de Nuremberg possède même des blocs ayant servi à imprimer des étoffes coptes vers le vi^e siècle de notre ère, et incisés perpendiculairement aux fibres.

Mais ces bois anciens étaient, comme les bois de fil, exécutés au canif, de la façon que préconise de nos jours le bon graveur Colin. Berwick eut le premier l'idée d'employer sur bois le travail au burin, à cette différence près que la taille du burin sur le métal, emplit d'encre au tirage, donnera un trait noir, tandis que sur bois la taille évidée produit un trait blanc, les reliefs recevant seuls l'encrage.

Ce procédé permet une grande rapidité d'exécution, huit ou neuf fois supérieure au travail du canif. La taille n'a plus besoin d'être dégagée par deux coups de canif successifs, la coupe et la recoupe; un seul trait de burin suffit, et l'absence de fil permet de faire pivoter le bloc de buis et de graver dans toutes les directions.

Ces facilités d'exécution, jointes à la résistance plus grande du bois debout, à l'écrasement produit par des tirages répétés à la machine, firent adopter ce procédé par les graveurs anglais, qui imprimèrent de charmantes vignettes au commencement du xix^e siècle. En France, une publication illustrée importante, le *Magasin pittoresque*, fut fondée vers 1833 et employa un grand nombre de graveurs sur bois, sous la direction de Thomson, élève anglais de Berwick; ce fut le point de départ d'une nouvelle école de gravure. Cet art avait presque complètement disparu à la fin du xviii^e siècle. On ne cite guère, comme ayant produit des travaux intéressants à ce moment, que Godard d'Alençon, qui travailla à l'époque de la Révolution.

L'emploi de la machine à vapeur permit aux éditeurs de sortir des publications à gros tirage. Les œuvres des poètes romantiques parurent en éditions populaires. *Odes et ballades*, de Victor Hugo, *les Orientales*, les *Feuilles d'Automne* furent illustrées de vignettes sur bois debout gravées par Perrichon, Meyer, Predhomme. Ces petites gravures étaient traitées en fac-similé, c'est-à-dire reproduisaient les dessins de l'artiste trait pour trait. Ce n'étaient plus les gravures en tailles parallèles du *xvi^e* siècle, mais plutôt des dessins à la plume, jetés sous forme d'esquisses, et dont les faux-trait et les repentirs eux-mêmes furent respectés, produisant parfois des œuvres de la plus charmante fantaisie, dessinées par Tony Johannot, Deveria, Gavarni, etc.

L'éditeur Curmer fit exécuter de la sorte, en 1835, une édition de *Paul et Virginie*, qui est un chef-d'œuvre d'art typographique. Les plus grands artistes de l'époque, Paul Huet, Daubigny, Meissonier, etc., dessinèrent les modèles; les gravures furent imprimées sur Chine et montées sur le papier de l'ouvrage. *La Chaumière Indienne* parut ensuite, éditée de la même façon. Le graveur Lavoignat épargna à la perfection la plupart des vignettes de ces ouvrages. Gigoux, à la même époque, fit 600 vignettes pour une édition du *Gil Blas*, de Le Sage, et Raffet dessina, pour la librairie Furne, 351 bois qui servirent à illustrer l'*Histoire de Napoléon*; cette commande importante rapporta 17.000 francs à l'artiste, et il est extrêmement instructif, pour les graveurs actuels, de savoir ce qu'un éditeur de 1835 payait les dessins; Raffet nous a laissé le compte détaillé



Fig. 23. — GEOFFROY TORY, vers 1535, graveur et éditeur à Bourges.

Voici la presse de Gutenberg, analogue au pressoir à vins employé encore de nos jours dans les campagnes; elle est absolument semblable à la presse à papier de Valeyre (page 27).

de ce qui lui fut versé : les dessins en pleine page lui furent payés 100 francs pièce ; les culs-de-lampe, 30 francs ; les bandeaux, 30 francs ; les vignettes dans le texte, 50 francs. Si nous considérons que ces prix rétribuent uniquement le travail du dessinateur, et qu'il restait encore à payer le graveur, nous devons convenir qu'ils étaient rémunérateurs et représenteraient, au cours du change de 1924, un gain de 55.000 francs. Charlet dessina également des vignettes militaires. A la fin du XVIII^e siècle, pendant la Révolution et le premier Empire, des almanachs populaires et de petits journaux locaux, indépendamment des livres, entièrement gagnés à la technique des gravures à l'eau-forte, continuèrent à imprimer des gravures sur bois. Parmi ces feuilles locales, la plus importante est le *Messenger boiteux*, qui paraissait à Strasbourg. L'ancienne tradition du bois gravé de fil se conservait donc dans les Vosges, où avait pris naissance une imagerie populaire, qui, grâce aux colporteurs, se répandit pendant cinquante ans sur la France entière. Ce fut à Épinal que s'éditèrent ces images naïves, imprimées sur papier grossier, mais conservant encore parfois le grand caractère des belles estampes d'autrefois. La maison Pellerin inonda littéralement nos provinces de gravures de piété ; les anciennes chansons françaises furent illustrées, et se vendirent en placards à un sou, coloriés brutalement au patron. Les campagnes de Napoléon I^{er} fournirent également des sujets d'images, que s'arrachaient les jours de marché, sur les places des villages, les vieux braves qui s'étaient battus au temps de l'Empereur. Les auteurs de ces gravures sont restés presque tous anonymes ; en général ce furent de simples menuisiers ou sculpteurs sur bois de village qui furent, par la force des choses, contraints à manier le canif des *Formschneider*. Il est même possible de supposer, dans ces vallées des Vosges, où les traditions locales prennent une si grande force, une survivance de la grande époque des Imagiers Suisses et Rhénans ; Bâle et Mayence ne sont pas bien loin d'Épinal. Et vers 1820 les anciennes estampes germaniques du XVI^e siècle, qui s'achetaient aux foires de Cologne, de Mayence et d'Aix-la-Chapelle, devaient encore être fort répandues, et conservées dans les familles. Exécutées par des artisans sans culture artistique, les images d'Épinal, si elles ne peuvent être classées parmi les œuvres maîtresses de la gravure sur bois, conservent néanmoins une forte saveur de terroir, qui les apparente directement aux estampes populaires japonaises. Lucien Descaves, dans son roman *l'Imagier d'Épinal*, a fait revivre un de ces obscurs tailleurs de formes, Georgin, ancien soldat de l'Empire, graveur de l'épopée napoléonienne. Cependant, l'école romantique du bois debout se transformait encore, et ceci sous l'influence de la photographie, qui commençait à se répandre dans le public. Les graveurs au burin se mettent à interpréter des dessins

Fig. 24. — JEAN GOUJON. — *Le Songe de Polyphile*.

au pinceau et à la gouache, en couvrant leur planche de tailles parallèles, enveloppant les formes d'un réseau serré de lignes minces, ne laissant transparaître le blanc du papier qu'à l'état de lumières étroites et isolées.

Alors apparaît le grand illustrateur Gustave Doré, qui produisit ses œuvres capitales de 1860 à 1880; il fit évoluer l'art du bois gravé vers des destinées bien différentes de ce qu'il avait été jusque-là; à l'expression du trait et des volumes, il ajouta le rendu des effets lumineux et traita ses compositions par oppositions tranchées de blanc et de noir.

Les gravures ne furent plus de simples grisailles incolores. Il obtint de ses interprètes ce que les Japonais avaient obtenu dans leurs estampes, en superposant les tirages en couleur : la *notation des valeurs*.

Il sut s'entourer d'une pléiade de graveurs remarquables, vrais virtuoses du burin.

Pannemaker, Pisan, Gusman père furent les plus habiles; ils reproduisirent merveilleusement l'œuvre du maître, accumulant sans interruption, pendant plus de vingt ans, les éditions en grand format des ouvrages célèbres, la *Divine comédie*, le *Roland furieux*, la *Sainte Bible*, les *Contes de Perrault*, *Don Quichotte*, l'*Histoire des croisades*, etc.

Gustave Doré exécutait directement sur bloc de buis ses lavis originaux; la surface du bois avait au préalable reçu une préparation blanche au blanc de céruse et au plâtre : cela permettait à l'artiste de dessiner exactement comme il l'aurait fait sur une feuille de papier. A l'aide du pinceau et de l'encre de Chine, il travaillait et modelait ses figures, repiquant les lumières à la gouache; puis, son effet obtenu, reprenait les détails à la plume.

Ce travail complexe exigeait des graveurs une éducation artistique très poussée, car il leur fallait traduire directement à la pointe du burin, par des tailles parallèles, des formes parfois peu nettement écrites, et recréer en quelque sorte, à l'aide de l'outil, la pensée du peintre.

Nous avons sous les yeux la photographie du dessin de Doré, le *Baiser de Judas* et la gravure du même sujet par Pannemaker. On ne peut savoir ce qu'il faut admirer le plus, du brio avec lequel est exécuté le modèle, ou de l'intelligence de la traduction. La gravure présente un effet beaucoup plus condensé; les lumières, un peu éparpillées dans l'original, ont été réunies par le graveur au voisinage de la figure du Christ, qui reste le point le plus lumineux; l'ensemble certainement y gagne. Pannemaker possédait une grande habileté à reproduire les chairs, et ses connaissances anatomiques devaient être grandes, car il remonte les modelés un peu inconsistants de Doré, et rétablit nettement les grands plans produits par l'ossature; les tailles parallèles, qui suivent le sens des formes, accentuent les reliefs, et donnent du corps au dessin un peu plat.

Il est certain qu'une reproduction exécutée par un traducteur de cette force est bien supérieure à la froide répétition mécanique de la photographie.

Tous les artistes qui ont eu à faire reproduire leurs œuvres par les procédés photographiques savent avec quelle mollesse le quadrillage de la trame décompose les formes les mieux écrites.

La plupart des planches de Doré sont des évocations fantastiques, tout imprégnées de l'esprit romantique. Parallèlement à Hugo, il imagine un monde énorme traversé de lueurs fulgurantes, de clartés de météores, où s'agitent et se mêlent les peuples disparus et les êtres chimériques créés par son imagination. Dans un décor de rocs monstrueux, foulant aux pieds les damnés qui rampent et se mordent, le Dante Alighieri parcourt les régions infernales; parfois croulant en spirales humaines, des légions d'ombres et de démons peuplent le ciel livide, qu'emplit l'architecture des cumulus. Virgile, impassible, guide parmi ces horreurs souterraines le poète florentin. Gustave Doré a créé là des paysages qui n'ont aucun équivalent sur terre, et sa puissance de suggestion est extraordinaire. Toutes ses productions sont marquées de sa forte personnalité; il



Planche 25.

« SŒUR ANNE, NE VOIS-TU RIEN VENIR! »
Les contes de Perrault (fragment).

Gustave Doré
gravé par Pisan.

Gravure en teinte exécutée au burin et à l'échoppe sur bois debout.

est impossible de ne pas reconnaître, entre mille, ces gravures aux noirs puissants, bien tachés par des lumières étroites, toujours réparties suivant une arabesque étrange. Plus peut-être que le grand Dürer, dont il n'a pas la profondeur philosophique, il fut un visionnaire; malgré ses fautes de dessin et ses nus un peu conventionnels, il enchantera toujours les imaginations, car il sait nous transporter bien loin des contingences dans le monde irréel où vivent les êtres légendaires. Il évoque avec humour les farces énormes du bon Rabelais : le géant Gargantua évolue entre les pignons gothiques des villes médiévales; les clochetons se hérissent, les tours pointent aux sommets des toits en pente sur lesquels glisse et se cramponne toute une humanité minuscule, se pressant pour contempler le colosse bon enfant.

Il nous fait évoluer au travers des villes monstrueuses que bâtirent les civilisations primitives; dans ses illustrations de la *Sainte Bible*, Ninive et Babylone entassent leurs palais, où les chapiteaux à tête de taureaux soutiennent des jardins suspendus. Les portiques, les escaliers sans fin, les pylones ciselés, les colonnes monolithes s'érigent fastueux sur ces estampes évocatrices, et la grandeur de la vie pastorale est aussi rendue avec une simplicité poignante dans cette page où il n'y a guère qu'un ciel, au couchant, et la terre sombre qui moutonne, sous le passage des innombrables troupeaux d'Abraham se rendant dans la terre de Chanaan.

Contemporain de Courbet et de Manet, Doré fut incompris de l'école naturaliste, qui ne vit en ses œuvres qu'une vaine fantasmagorie à l'usage des enfants. Maintenant que le recul du temps nous permet de situer ce grand illustrateur, nous ne voyons à lui opposer aucun artiste moderne, dans l'évocation du monde surnaturel. Il nous faut reculer jusqu'à Dürer et au vieux Breughel pour trouver un cerveau imprégné avec une netteté aussi prenante du monde de l'au-delà. Tout ce qui par moments nous arrache aux platitudes de l'existence et nous transporte dans des contrées plus extraordinaires ou plus belles est contenu dans les albums d'images du visionnaire Doré. Nombreux sont les artistes modernes qui doivent leur vocation à cet enchanteur, parce qu'ils ont feuilleté étant enfants les grands livres rouges à tranches d'or, sur les pages desquels les traducteurs de la pensée du maître avaient su fixer, à l'aide de minces lignes blanches évidées au burin, toute la poésie étrange du grand illustrateur.

De nombreux dessinateurs gravitèrent autour de Gustave Doré, travaillant eux aussi pour l'édition populaire. Parmi ceux-ci, rendons hommage à un artiste alsacien, T. Schüller, qui illustra les romans nationaux d'Erckmann-Chatrian; trop longtemps oublié, car ce fut un provincial, cet habile metteur en scène, dans la *Maison forestière*, déploie une verve



Dante aux enfers.

Les Croix de bois.

et une force imaginative remarquables, alliées à ce qui manqua toujours un peu à Doré, l'observation scrupuleuse d'après nature; les paysans alsaciens de Schüller circulent dans leurs villages, travaillent dans leurs forêts, saisis avec une vérité et une bonhomie qui apparentent l'artiste alsacien aux petits-maîtres de Hollande. Il fut gravé par Pannemaker et Pisan. Les traducteurs de Gustave Doré, travaillant selon les indications du maître, s'influencèrent mutuellement et formèrent en quelque sorte une école, qui marque le point culminant de la gravure en teinte vers 1870.

Cependant la photographie se perfectionnait et évoluait; vers 1860 apparut l'héliogravure, qui permettait de reproduire en creux, sur une plaquette de cuivre une image photographique que l'on tirait à la manière d'une taille-douce. Puis on reproduisit en gravures d'épargne sur métal, des photographies de dessins au trait; ces photographies furent gravées aux acides, puis retouchées au burin. Ce fut le *clichage*, qui permit de reproduire sur cuivre les croquis et dessins à la plume directement exécutés par l'artiste; et cela uniquement à l'aide de moyens mécaniques, sans le secours du graveur.

Ce fut un coup mortel porté à la corporation des graveurs sur bois; les grands journaux à images, comme l'*Illustration* ou le *Monde Illustré*, adoptèrent ces procédés expéditifs, qui furent eux-mêmes bientôt perfectionnés et permirent, par l'invention du procédé dit de la *trame*, de reproduire directement des photographies prises d'après nature ou des reproductions photographiques faites d'après les dessins de l'artiste.

La *trame* est un mince réseau de lignes parallèles, se coupant perpendiculairement sous forme de quadrillage, et gravées sur glace. Cette glace, interposée entre le cliché photographique et la plaque de cuivre à impressionner, décompose la photographie en une multitude de points de grossseurs différentes. Les plus fins donnent, par juxtaposition, une demi-teinte uniforme, et les plus gros forment les ombres.

Ce procédé obtint un succès mondial et fut adopté partout pour l'illustration des livres et des journaux. Les nouvelles méthodes présentaient pourtant un grave inconvénient; indépendamment de l'impersonnalité du travail, qui se trouvait être froid et monotone, le tirage des clichés nécessitait l'emploi de papiers spéciaux dits papiers *couchés*. Ces papiers, afin de pouvoir reproduire les points minuscules du cliché tramé, recevaient à leur surface une mince pellicule polie, à base de colle et de plâtre. Cette préparation rendait les papiers lourds et cassants, d'un aspect luisant désagréable et d'une fragilité extrême, la moindre goutte d'eau suffisant pour coller entre eux les feuillets.

Les livres exécutés de cette façon sont donc voués à une destruction rapide.

Afin de lutter contre la photographie envahissante, les graveurs compliquèrent le procédé de la gravure en teinte, travaillant à la loupe le bloc de buis sur lequel le dessin n'était plus exécuté à la manière de Gustave Doré, mais photographié sur une préparation sensible. Les gravures ainsi obtenues étaient parfois, pour obtenir encore une finesse plus grande, moulées galvaniquement, et le cliché sur cuivre repris à la pointe du burin, à la façon des gravures au *criblé* du *xiv^e* siècle.

Ainsi le procédé le plus complexe qu'aient utilisé les graveurs rejoignait le plus élémentaire.

Les abus de la technique, arrivée au dernier degré de la dextérité manuelle, allaient déterminer une réaction, et nous assistons vers 1910 à une nouvelle orientation de l'antique procédé du bois gravé, le retour aux traditions anciennes, au graphisme noir sur blanc. Le meilleur moyen de lutter avec la photographie était non pas d'essayer de l'égalier, dans une lutte impossible, mais bien d'en prendre carrément le contre-pied, et de revenir aux techniques primitives.



Du haut de Montmartre.

Maurice BUSSET.

LA RENAISSANCE XYLOGRA- PHIQUE. LES PEINTRES GRA- VEURS ET LE LIVRE D'ART



Ce fut vers les premières années du ^{xx}e siècle que le bois gravé reçut une impulsion nouvelle et revint aux techniques anciennes.

Un ancien graveur sur bois de l'*Illustration* et du *Monde Illustré*, après avoir pendant de longues années pratiqué la gravure en teinte avec une habileté sans égale, Auguste Lepère, reprit le canif et le bloc de

poirier des *Formschneider* et imposa au public la franchise de la gravure sur trait. Ses premiers essais étonnèrent plus qu'ils ne séduisirent. Mais on était alors en plein renouveau d'art décoratif; le graphisme de Mucha et les tentatives byzantines de Grasset favorisèrent l'éclosion des nouvelles méthodes.

Vers 1880, Lepère avait composé et gravé en teinte, sous l'influence du dessinateur Daniel Vierge, des scènes populaires des plus animées : la *Fête du 14 juillet*, *Paris sous la neige pendant l'hiver de 1879-1880*, *l'Abbaye de Westminster*, la *Forêt de Fontainebleau*. L'exposition de 1900, où il triompha, lui ayant conquis l'indépendance matérielle, il put tra-

vailler à sa guise et exposa en 1901 la grande planche de la *Procession de la Fête-Dieu à Nantes*, dont le trait gravé rappelle les bois de Dürer. Ses figures de prêtres et d'évêques semblent échappées des estampes du maître de Nuremberg. Puis, réunissant pour la première fois les factures orientale et occidentale, il illustra par des bois en couleurs le livre de Huysmans, *A rebours*, 1903 : les à-plat à la japonaise se marient dans les encadrements de pages de ce très bel ouvrage aux croquis au trait gravés en fac-similé.

Pour l'exécution de ces gravures et de celles qui vont suivre, intervint une compréhension nouvelle du rôle du graveur. Jusqu'à présent, celui-ci était un traducteur; avec Lepère il devient à la fois inventeur et exécutant. Ce sont ses propres compositions que l'artiste interprète, il les imprime même parfois lui-même. Séduit par les recherches techniques, il installe chez lui un atelier typographique.

Voici donc une étape nouvelle. Le graveur remplace à lui seul les trois corps d'état qui, autrefois, œuvraient en commun pour l'élaboration de l'image : le maître-peintre, le graveur et l'imprimeur, et ce sera là une révolution capitale dans l'art du bois gravé, qui va devenir maintenant le domaine des peintres-graveurs; ceux-ci élargiront la coupure qui existe entre le métier pur des professionnels de la gravure en teinte, et l'indépendance des formules nouvelles.

Auguste Lepère (1849-1918) fut lui-même un peintre remarquable; échappant à l'étreinte d'un art devenu trop strictement professionnel, il s'émancipa en étudiant d'après nature. Sa jeunesse et la première partie de son existence se passèrent dans les ateliers de graveurs; il débuta chez Smeeton, graveur anglais sur bois debout, qui était venu en France travailler pour le *Magasin pittoresque*; puis il entra au *Monde Illustré* et exécuta de grandes planches en teinte reproduisant des tableaux du Salon. Rivé pour vivre à son établi, il n'en persista pas moins, le dimanche et aux rares jours de congé, à parcourir la banlieue parisienne, la boîte de couleurs à l'épaule; il emplît ses prunelles du rayonnement du soleil se couchant parmi les brumes de la Grande Ville. Les fortifications et leur zone pelée, où vit un peuple de chiffonniers et de crève-la-faim, les hauteurs boisées de Meudon lui fournirent le sujet de ses premiers tableaux, qu'il peignit en naturaliste, avec une ampleur remarquable et le sentiment très vif des oppositions. Il affectionne les vastes terrains sur lesquels s'échafaudent les ciels d'orage, et peuple ses premiers plans de quelques figures simples de paysans. Il fut un grand dessinateur. « Je bénis le hasard qui m'a contraint à dessiner; sans le dessin, je n'aurais pas su voir la nature, » écrit-il.

L'influence d'Auguste Lepère fut décisive sur l'orientation nouvelle de



Planche 26.
SAGOT, éditeur.

ON VOIT LE RHIN.

Auguste LÉPÈRE
gravure originale au canif.

la gravure sur bois. L'interprétation en teinte fut abandonnée par les graveurs d'après guerre, et en 1922 nous ne voyons plus que les catalogues des magasins de mode, ou quelques productions commerciales qui emploient encore ce procédé complexe. La photogravure, se perfectionnant sans cesse, remplace complètement pour les reproductions d'œuvres d'art les gravures sur bois debout. Le bois gravé, qui fit la réputation des grands magazines, *l'Illustration*, le *Graphic*, le *Monde Illustré*, le *London Illustrated News*, est abandonné complètement par ceux-ci, sa lenteur d'exécution ne pouvant suffire aux besoins des reproductions d'actualité.

Mais si la photographie a tari la source des commandes importantes que les grands illustrés faisaient aux graveurs, le livre d'art abandonne de plus en plus la photogravure pour revenir aux traditions anciennes, celles des xylographes et des maîtres japonais. Une pléiade d'artistes travaille maintenant pour l'illustration au trait des beaux livres; le camaïeu retrouve ses secrets perdus depuis le xvii^e siècle; l'impression en couleurs, par superpositions à la japonaise, s'allie à notre compréhension occidentale des formes, pour produire des estampes d'une facture nouvelle.

Une des conséquences du mouvement moderne de rénovation de la gravure sur bois fut d'intéresser à ses procédés non plus seulement les artisans, mais aussi les peintres, qui se mirent à tailler eux-même le bois de fil d'après leurs compositions; il faut si peu de choses pour reproduire son œuvre à quelques exemplaires. L'impression sans machine au frotton permet d'obtenir immédiatement une réalisation. Les techniques sont pourtant parfois bien hésitantes et l'insuffisance du tour de main gêne beaucoup de productions modernes. Cependant quelques artistes ont su acquérir ou conserver l'habileté manuelle indispensable. Un des premiers à expérimenter les données nouvelles fut le docteur Colin, qui abandonna les études médicales pour devenir un de nos plus originaux graveurs au canif; simple amateur au début, il se créa lui-même une technique simplifiée, taillant ses premiers bois à l'aide d'un couteau de poche. Mais il acquit bien vite une grande habileté et exécuta pour l'éditeur Pelletan l'ornementation de plusieurs ouvrages d'art, dans lesquels se remarque un amour très vif de la nature : paysages lorrains se creusant à l'infini, sous des ciels que perce un rayon de lumière, coteaux fertiles où le laboureur a creusé ses sillons, rivières qui écument entre les rocs et que parcourent les bateaux des pêcheurs de truites. Colin sut se faire une facture originale, employant le travail au canif sur bois debout qui permet de couper une taille d'un seul coup, sans recoupe, un peu comme au burin, mais sans la monotonie de celui-ci. Le canif, incliné fortement, tranche

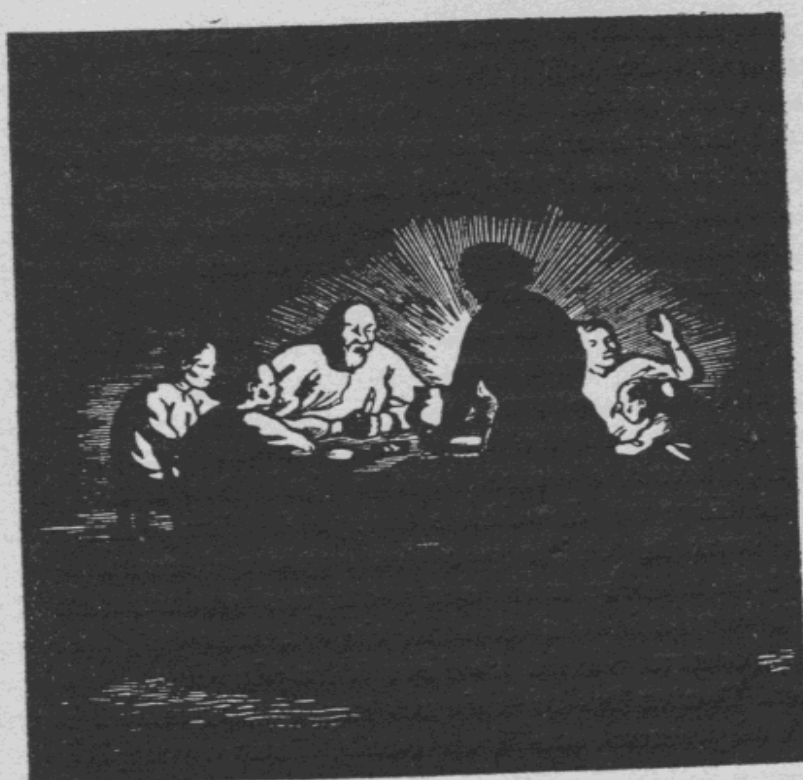


FIG. 27.

GUSTAVE COLIN, *gravure originale*.

le pied des fibres debout, qui sautent ensuite verticalement sur un simple effort du poignet.

Parmi les graveurs professionnels qui adoptèrent les techniques nouvelles, une place spéciale doit être réservée à Pierre Gusman, fils d'un graveur de talent qui faisait partie de l'équipe des graveurs de Gustave Doré. Pierre Gusman affectionne l'exécution en camaïeu; il produisit des estampes en deux tons, d'après ses propres dessins; il interpréta surtout des paysages italiens; sa grande habileté technique s'allie à un sens très fin du balancement des lignes, ses lointains amplement construits font parfois songer aux fonds de tableaux de Nicolas Poussin. Écrivain d'art remarquable, il a publié un ouvrage historique sur « la gravure du bois et d'épargne sur métal » qui fait autorité, et fut le promoteur de la fondation de la Société de la gravure sur bois originale.

Beltrand, élève de Lepère, grave également en camaïeu. Laboureur, Daragnès, Mathieu, Goyan, Perrichon, M^{me} Jacob-Bazin, Lanfray-Dutertre ont illustré maints ouvrages. Vibert, né à Genève, reprend la tradition des bons graveurs suisses.

Les peintres qui pratiquent la gravure en noir ont apporté une compréhension nouvelle de l'effet. L'estampe, autrefois, à la grande époque, était, en somme, un dessin au trait dont l'ensemble restait gris; elle poursuit maintenant la recherche des valeurs; sous l'influence japonaise, les à-plat de noir pur ont pris une importance considérable. Quelques artistes, se servant même du fond noir sur bloc encre, se sont contentés de faire courir à la surface quelques tailles blanches, un peu à la manière des gaufrages chinois sur pierre gravée.

L'inconvénient de cette facture est d'exiger une impression des plus soignées; pour éviter les manques, dans la large teinte noire, la planche doit être encrée très fortement, ce qui encrasse, élargit les finesses du trait. Lorsque le bois doit être imprimé en même temps que les caractères typographiques, l'excès d'encre bouche l'œil des lettres à boucles. On a bien imaginé de faire un deuxième tirage et d'imprimer les bois à part, ou de bourrer sous la feuille par des papiers découpés les parties qui doivent venir très noires; mais ces pratiques constituant des difficultés d'impression, il vaut mieux s'en abstenir, et, sans éliminer complètement les à-plat qui donnent de la couleur à la planche, les tenir de dimensions moyennes. Toutes les techniques sont maintenant employées : certains gravent uniquement sur fil au canif, d'autres emploient l'échoppe et le burin sur bois debout; parfois même, tous les procédés fraternisent dans la même estampe, car, ainsi que nous l'avons vu pour le graveur Colin, il est possible d'employer le canif sur bois debout, et aussi le burin sur bois de fil, en faisant courir celui-ci en traits parallèles uniquement dans le sens des fibres, ou faisant un angle peu marqué avec elles.

Sous l'impulsion des maîtres Lepère et Gusman, fut fondée en 1911 la *Société de la Gravure sur bois originale*, qui organisa en 1912 et en 1922, au palais du Louvre (pavillon de Marsan), deux expositions fort réussies qui imposèrent au grand public le nom des peintres-graveurs les plus personnels de la nouvelle école. En 1922, plus de cent artistes participèrent à cette grande manifestation, marquant une étape nouvelle dans l'histoire de la xylographie. Parmi les envois les plus intéressants, citons ceux des peintres : Hermann Paul, qui illustra *La Genèse* en tailles larges et très simplifiées; son art est puissant et d'un grand caractère; le japonisant Chadel, Carlégle, qui grave uniquement au trait des figures élégantes, Maurice Busset et ses gravures en camaïeu, Bonfils d'un modernisme achevé, le sculpteur breton Quilivic, Fontfreyde graveur des vieilles églises du Cantal, Isaac, Vox, Vettiner, Siméon, Schmied, Le Meilleur, Maillol, Drouard, Broutelle, Bouquet, Thiolière, Baudier, Amédé Wetter, le catalan Jou, qui signe *artisan-xylographe*, Cheffer, Migonney, Moreau, Morin Jean, etc., etc.



Fig 28.

PIERRE GUSMAN, gravure originale.

Le mouvement prend une ampleur de plus en plus considérable; des romans à grands tirages, et à prix réduits, emploient le bois gravé pour leurs illustrations, les revues d'art lui consacrent des études. En 1921, le magazine anglais *The Studio* édite un numéro spécial, réservé à l'évolution mondiale de la gravure sur bois; des publications littéraires comme l'*Ami du Lettré*, les *Images de Paris*, font uniquement appel à la xylographie pour leur ornementation. Enfin la transformation est complète, le mouvement de rénovation créé par Auguste Lepère prend une ampleur chaque jour plus visible.

La perfection mécanique du procédé photographique a tué la gravure commerciale. Comprenant enfin qu'ils ne pouvaient lutter sur ce terrain avec l'objectif, les xylographes ont fait un retour sur eux-mêmes et, par réaction, opposant le plus simple au plus compliqué, sont allés chercher leurs inspirations vers les techniques primitives : la taille d'épargne des *cartiers* du XIV^e siècle s'allie aux noirs puissants des *maîtres de Yédo*. La gravure orientale rejoint l'occidentale et de ces combinaisons naît un art de peintre. L'estampe en noir n'est plus une grisaille, elle se colore vigoureusement.

Lorsque nos artistes auront acquis la maîtrise, qui manque à beaucoup, dans le maniement du canif ou du burin, et seront redevenus de bons artisans apportant à couper leur bois la conscience qu'y mettaient autrefois les *Formschneider*, l'école moderne des peintres-graveurs pourra rivaliser avec les grandes périodes de l'histoire de l'art xylographique.



Le marchand de houx.

Maurice BUSSET.

Deuxième partie

LES MÉTHODES PRATIQUES
D'EXÉCUTION ET D'IMPRESSION
D'UN BOIS GRAVÉ, D'APRÈS LES
TECHNIQUES ANCIENNES DES
XYLOGRAPHERS





Le père Chavagnat.

*Maurice Bussat.
gravé sur acajou.*



LES BOIS PROPRES A LA GRAVURE ET LEUR PRÉPARATION



- On peut graver sur bois de deux façons :
- 1° Au canif et à la gouge, sur *bois de fil*.
 - 2° Au burin, sur *bois debout*.

BOIS GRAVÉS AU CANIF.

Ce procédé est le plus anciennement connu, c'est celui des Chinois et des Japonais, qui s'en servent depuis les temps les plus reculés.

C'est au canif et sur bois de fil que furent exécutées les belles estampes du xvi^e siècle, d'après les dessins des maîtres Dürer, Cranach, Holbein, etc.

GRAVURE SUR BOIS DEBOUT.

Ce procédé est tout moderne, et date du début du xix^e siècle. Il fut employé à l'origine pour satisfaire aux exigences du tirage des bois à la

machine. Pour rendre les blocs plus résistants, on les grava sur buis, coupé perpendiculairement aux fibres. Ce genre de gravure s'exécute au burin.

CHOIX DES BOIS.

Tous les bois durs présentant un grain compact et sans grosses fibres peuvent être gravés au canif. Les plus employés sont les bois d'arbres fruitiers, comme le cerisier, le poirier, le pommier, le sorbier, le noyer.

Le cerisier, quoique un peu mou et s'écrasant parfois au tirage à la presse, est utilisé par les graveurs japonais, qui impriment leurs estampes au *frotton*. Mais nous lui préférons, pour un tirage un peu fort, le pommier et surtout le poirier qui résistent très bien au tirage à la machine et peuvent donner 200 ou 300 bonnes épreuves. Pour des tirages plus élevés, on est obligé d'employer le bois de sorbier ou de cormier, coupé perpendiculairement aux fibres (bois debout) et surtout le buis, que l'on trouve préparé dans le commerce et assemblé en blocs de toutes dimensions.

Quelques bois plus communs peuvent également être employés, pour des tirages en faibles quantités; le hêtre donne parfois de bons résultats, malgré les grains très durs et les pores assez visibles, mais ceux-ci se bouchent après un encrage un peu appuyé.

On peut aussi dans certains effets, notamment pour des tirages en couleurs, tirer parti des veines du bois, notamment dans les ciels ou les eaux. Il nous est arrivé de préparer un à-plat, pour un fond de ciel orageux, sur une simple planche de sapin : les veines du bois, très apparentes, retenant l'encre inégalement, donnaient au tirage un effet curieux simulant assez bien les volutes des lourds nuages. Certains bois exotiques peuvent également servir : l'acajou se grave très bien et ses pores se bouchent au tirage; le palissandre, l'ébène en plaques minces, contre-collées et vissées sur des blocs de hêtre, peuvent être utilisés pour des tirages élevés et permettent d'atteindre jusqu'à 500 bonnes épreuves.

LA PRÉPARATION DES BOIS.

La meilleure méthode permettant d'avoir des bois de bonne qualité, bien homogènes et ne se déformant pas sous la presse, est de les préparer soi-même.

Pour cela, il est bon de mettre en réserve quelques planches de bois durs, que l'on a fait débiter par un menuisier; ces planches doivent avoir 25 millimètres environ d'épaisseur, sur une largeur et une longueur indéterminées. Comme cette épaisseur de 25 millimètres n'est pas commerciale,



et n'existe pas dans les bois provenant des scieries mécaniques, qui livrent en modèles courants des planches de 20 millimètres et des plateaux de 40 millimètres, il est préférable, lorsque l'on doit exécuter des estampes en quantités, d'acheter un tronc d'arbre fruitier bien sec; cela est très facile, surtout en province, auprès des jardiniers et des paysans, qui arrachent fréquemment des pommiers ou des poiriers, et s'en servent comme bois de chauffage.

Il suffit ensuite de porter ce fragment d'arbre à la scierie la plus voisine, qui le débite en planches de 25 millimètres.

Ces planches seront mises à sécher dans un grenier, ou sur des rayons, en haut de l'atelier.

Il est bon d'avoir toujours en réserve des bois que l'on débite à la longueur voulue, et qui achèvent de sécher; les plus anciens seront toujours les meilleurs.

Lorsque les estampes doivent être imprimées sans texte, l'épaisseur de 22 millimètres n'est plus obligatoire (les caractères d'imprimerie ayant 22 millimètres de hauteur nécessitent une planche équivalente) et l'on peut alors se contenter de plaques d'épaisseur moindre, en observant toutefois que plus le bloc sera mince, plus sa tendance à jouer et à se fendre sous la presse sera grande.

L'épaisseur commerciale de 18 millimètres, ou 20 millimètres, nous a toujours donné de bons résultats.

Il est imprudent de confier ces panneaux au menuisier pour le rabotage et le polissage final qui précèdent la gravure. Les deux faces du bois devant être absolument parallèles, il faut éviter le rabot (si ce n'est le rabot mécanique) qui tend à amincir la planche irrégulièrement et surtout au centre.

Il est préférable de procéder de la façon suivante :

Le bloc coupé à la scie, bien d'équerre aux angles, sera placé à plat sur la table de travail, et fixé par deux pointes enfoncées obliquement sur les côtés pour ne pas gêner le polissage de la face.

A l'aide de fragments de verre à vitres, on commencera à amincir le bloc en appliquant fréquemment une règle à plat, dans tous les sens ; des plaques photographiques hors d'usage, dont les côtés sont toujours coupés droit, conviendront au mieux à cet office et raboteront très également.

Lorsque l'épaisseur de la planche est ramenée à 22 millimètres, et que la règle s'applique bien dans tous les sens sur la surface, sans qu'il subsiste de bosses ou de dépressions, on peut achever le polissage à l'aide de fragments de verre mince.

Les planches destinées aux tirages en couleurs seront dressées et polies des deux côtés, car, ainsi que nous le verrons plus tard, le repérage des couleurs est facilité par la gravure sur les deux faces.

Lorsque le bois, un peu spongieux, se polit mal, il peut être remédié à ce défaut en passant sur le bloc une légère couche de colle forte chaude. Celle-ci, après dessiccation, bouche les pores du bois, en durcit la surface, et le polissage est obtenu sans effort.

Il ne doit subsister aucune strie ni piquûre sur la face à graver, et celle-ci doit être luisante comme une plaque de verre, les moindres défauts venant à l'encrage et détruisant l'harmonie des grands noirs.

Les blocs de bois debout se préparent de façon identique ; mais, au découpage primitif, le rondin de bois doit être débité en galettes perpendiculairement à sa longueur. Il devient alors nécessaire, les bois obtenus étant de largeur réduite, d'assembler, après les avoir équarris, les morceaux ainsi découpés.





La tranchée.

Maurice BUSSET.

LES OUTILS DU GRAVEUR ET LEUR FABRICATION —



Pour le bois au canif, l'outillage est des plus simples et chacun l'adapte à son mode de travail : il se compose essentiellement de couteaux et de gouges, voire même de ciseaux à bois.

Les canifs doivent être de plusieurs sortes : de très robustes possédant un gros manche que l'on saisit à poignée pour découper les grands blancs, de plus délicats, et enfin de très fins et de très pointus, que l'on manie à peu près comme un crayon, et qui serviront à terminer les figures. On trouve dans le commerce plusieurs modèles de canifs préparés pour la gravure ; de simples couteaux de poche peuvent aussi servir, mais le manche trop mince finit par blesser la main, et la lame trop longue n'est pas assez solidement assujettie.

Il est facile de préparer soi-même d'excellents canifs, en utilisant de vieilles lames de couteaux ou de rasoir.

La forme du manche est très importante, car c'est elle qui donne la sûreté de main et qui permet de couper le bois sans effort; il doit bien remplir la main, être renflé au centre et aminci aux extrémités; on le taille soi-même dans un déchet de bois dur (fig. 20).

La lame à monter sera brisée à environ 4 à 5 centimètres de la pointe, puis fixée solidement dans un étau, l'extrémité pointue en bas; le bout du manche qui recevra la lame doit épouser la forme de celle-ci, tout en laissant tout autour une épaisseur de bois suffisante à assurer un emmanchement solide.

A l'aide d'un gros marteau, on fera pénétrer la lame dans le manche en frappant fortement celui-ci. La lame ne doit pas ressortir de plus de 2 centimètres; on achèvera de la consolider par une ligature de fil de fer (fig. 29. A.).

Les gouges sont des ciseaux à bois, à section arrondie en forme de croissant; on en fait aussi en V. Deux ou trois seront nécessaires : une large, de 1 centimètre de diamètre environ, pour évider les grands blancs, une moyenne et une petite, très creuse.

Les petites gouges s'emploient à la main, en les poussant avec la paume; mais pour la grande, qui doit avoir un manche solide en hêtre, un maillet de bois est nécessaire. Ce maillet sera formé d'un simple bloc quadrangulaire, comme un pied de table, en bois dur; il aura 20 centimètres de long environ; l'extrémité, que l'on saisit à pleine main, sera façonnée et arrondie.

Le burin peut aussi parfois être employé à faire des hachures parallèles dans le sens des fibres (fig. 40, p. 113).

Pour travailler le buis, coupé debout, il est même utilisé seul par les graveurs qui traitent le bois en teinte à la manière moderne.

Ces outils devant être constamment aiguisés, une petite meule rendra de grands services et, pour leur donner le dernier fil, une pierre à l'huile de bonne qualité est indispensable.

Les graveurs du XVIII^e siècle employaient aussi fréquemment un ciseau coudé nommé *fermoir*, qui sert à aplanir les fonds (1).

Tous ces outils sont utilisés par les sculpteurs sur bois et les menuisiers, et se trouvent chez les principaux quincailliers.

LES PRESSES A IMPRIMER.

Les estampes japonaises sont imprimées à la main, sans le secours de la presse; nous étudierons en détail les procédés employés lorsque nous parlerons de l'impression des estampes.

(1) On peut en fabriquer un avec un couteau à palette brisé.

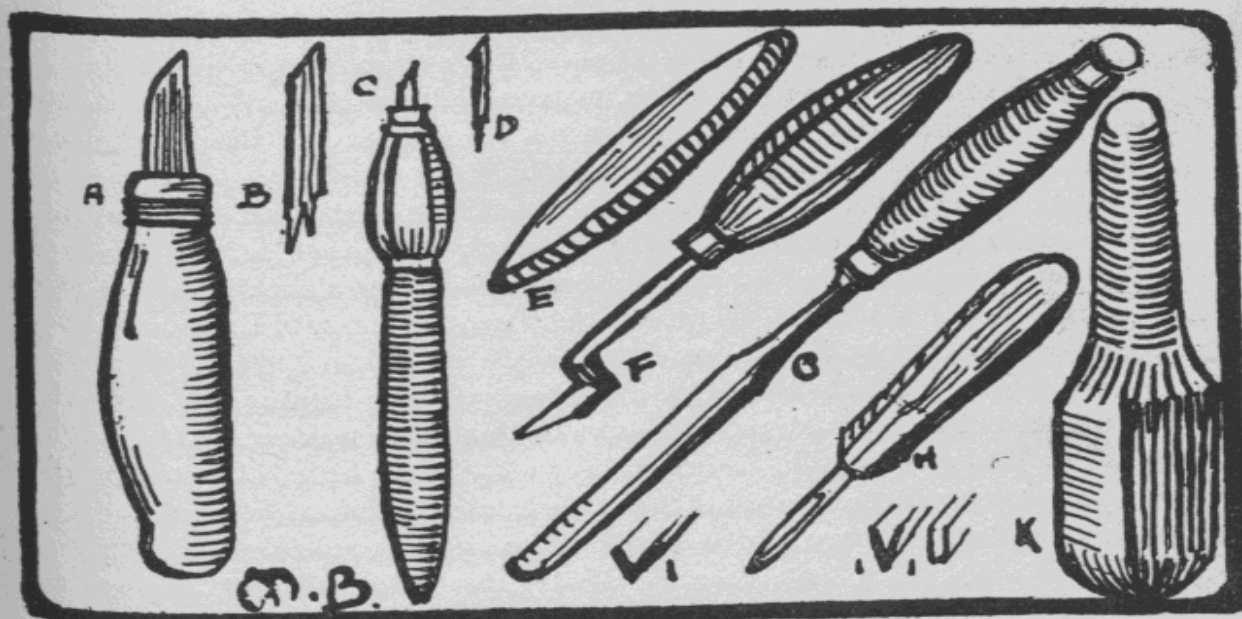


Fig. 29. — LES OUTILS DU GRAVEUR AU CANIF.

- A. Canif de graveur. — B. D. Lames préparées pour être montées.
 C. Lame emmanchée dans un gros porte-plume.
 E. Pierre à aiguiser. — F. Fermoir pour égaliser les fonds.
 G. H. Gouges rondes. — I. Divers profils de gouges.
 K. Maillet en bois dur.

Au ^{xvi}^e siècle, les gravures de Dürer étaient imprimées à la presse en bois (voir p. 65, fig. 23). Celle-ci est encore utilisée dans certains ateliers; mais nous lui préférons la presse à eau-forte, entièrement métallique, et qui peut servir à deux fins, pour la gravure en taille-douce et la gravure sur bois. Il suffit d'élever le rouleau supérieur en supprimant les cartons-pression pour pouvoir imprimer les bois.

Ces presses se font en plusieurs dimensions. Les plus réduites, ne possédant qu'un rouleau, sont suffisantes pour imprimer les vignettes. Une presse moyenne, avec 30 à 40 centimètres de largeur entre les bâtis, suffit amplement pour les estampes de dimension courante. Nous préférons, comme donnant plus de liberté à l'impression, les presses dont le plateau se compose d'une table creuse, où se trouve enchâssée une pierre lithographique; la pierre étant retirée, les blocs de bois la remplacent et sont fortement assujettis par des cales (voir fig. 52, page 141).

Il est bien entendu que ces presses ne peuvent être utiles qu'à l'artiste qui imprime lui-même ses essais, et les différents états de sa planche. Elles serviront également au tirage des estampes en camaïeu, et en couleurs à

nombre limité. Mais lorsque le bois est accompagné de texte et doit être tiré à plus de 200, le secours de l'imprimeur typographe et de machines typographiques devient nécessaire. Nous n'entendons traiter d'ailleurs ici que la partie purement artistique, et les tirages en grande quantité sont du ressort de l'imprimerie commerciale.

L'artiste peut très bien se passer de machine (c'est d'ailleurs ce qui fait le charme du bois au canif, où, à la rigueur, une planche, un canif, et de l'encre grasse sont suffisants pour créer une œuvre d'art). Mais s'il aborde les planches en couleurs dépassant 20 centimètres, l'impression à la presse est à peu près indispensable.

L'impression nécessite l'emploi d'encres typographiques, ou de couleurs à l'aquarelle et à la gouache, si l'on veut s'en tenir aux procédés japonais. Toutes les ressources de la peinture peuvent intervenir, et le tirage d'une estampe est autant œuvre d'artiste que la composition du dessin.

Pour étendre les encres grasses, des rouleaux recouverts de cuir sont nécessaires ; il faudra en avoir de différentes dimensions. On peut aussi employer à cet usage les rouleaux de bois recouverts en caoutchouc, qui servent en photographie (fig. 58, p. 153).

Des tampons ou *poupées* en cuir ou en étoffe roulée serviront également à l'encrage.

Pour mélanger les tons, il faut un bon couteau à palette à lame droite et très rigide. Une plaque de zinc ou de tôle servira à étendre les encres, et pour râcler celles-ci, l'impression terminée, on peut employer une truelle à enduire à lame élargie à la pointe.

LES PAPIERS D'IMPRESSION.

Les papiers à grains ou vergés ne conviennent pas pour l'impression des gravures sur bois, l'encre ne prenant que très difficilement dans les creux qui existent entre les saillies du papier ; si pourtant on juge nécessaire d'utiliser ces papiers, qui donnent parfois de très beaux effets, il faudra employer une forte pression et humecter légèrement les feuilles avec un chiffon humide avant le tirage.

Les papiers lisses, parcheminés, ou légèrement glacés sont les meilleurs. Le japon, raisin 20 kilos, européen, si l'on veut obtenir des épreuves brillantes, nettes, possédant de beaux à-plat de noir, est excellent.

Pour les impressions en couleurs, où l'on recherche plutôt la matité des teintes, les papiers minces, peu encollés, sont préférables ; l'idéal serait ici le papier dont se servent les imprimeurs japonais pour leurs estampes : malheureusement son prix élevé et sa fragilité sous la presse le rendent

peu abordable. On peut néanmoins se le procurer chez quelques spécialistes d'outillage pour graveurs.

Pour les sujets tirés en noir, la teinte du papier doit être crème plus ou moins intense, suivant le sujet traité, mais il faut éviter les papiers d'un blanc trop cru, qui donnent une grande dureté d'effet.

On fait aussi de belles impressions sur papiers de couleurs variées, en employant des encres noires ou de couleurs, des gouaches, ou même des ors. Nous étudierons d'ailleurs ce procédé en détail, et lui consacrerons un chapitre spécial.

Les épreuves de luxe sont souvent tirées sur Chine, dont la teinte bistre fait valoir l'estampe; mais la légèreté de ce papier et sa transparence exigent un contre-collage sur papier fort.

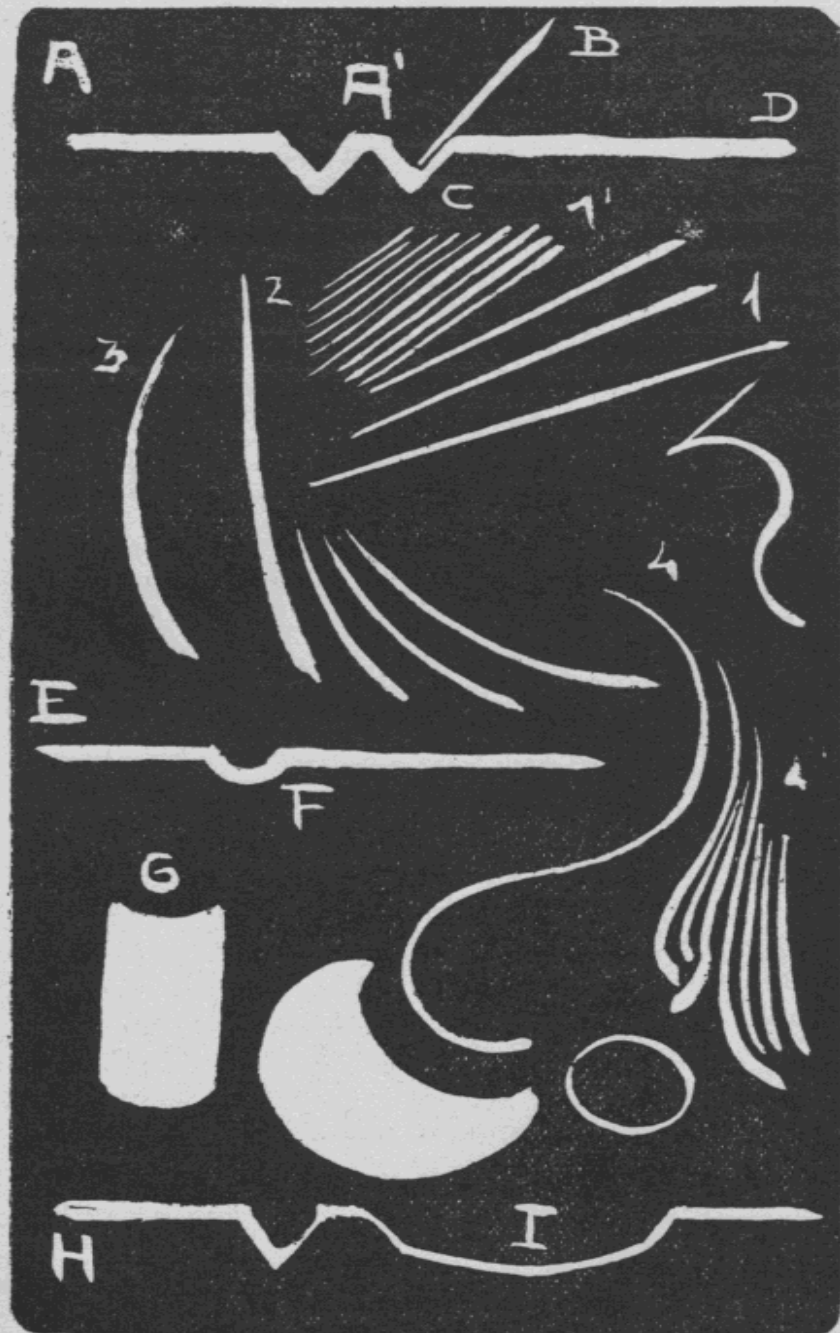


Planche 30. — GRAVURE EN TAILLES BLANCHES.
A. D. Profil de la surface du bois. — A' C. Coupe d'une taille en V.
B. C. Inclinaison de la lame. — EF. Profil d'un trait de gouge.
HI. Profil d'une surface gravée; en I grand blanc évidé à la gouge.



Position des mains du graveur (voir également vignette de la page 7).

LA GRAVURE AU CANIF : COMMENT ON COUPE LES TAILLES



TOUTES les parties du dessin qui doivent rester blanches devant être évidées sur le bloc de bois, le premier exercice du débutant sera de couper en creux un trait qui donnera une ligne blanche à l'impression.

Pour cela on prend une petite planche d'essai, que l'on pose bien d'aplomb, et à plat sur la table de travail. On peut mettre au-dessous un livre ou un autre bloc à la surface polie, de façon que la planche que l'on grave puisse facilement pivoter sur place dans tous les sens.

Un canif moyen bien aiguisé, et que l'on tient, soit à pleine main, soit à la façon d'un gros porte-plume, va nous servir à couper cette première taille.

Celle-ci doit avoir au moins 2 millimètres de profondeur : il faut donc appuyer fort sur la lame, pour lui faire trancher ferme les fibres du bois. Le travail est assez dur pour commencer, surtout si le bois employé est

du poirier; mais l'on peut s'aider de la main restée libre, en appuyant l'index sur la lame pour la faire pénétrer.

Le canif ne doit pas être perpendiculaire à la surface du bloc, mais incliné obliquement sur le côté; la première coupe exécutée aussi droite que possible, la lame sera inclinée du côté opposé, et on fera une deuxième coupe oblique à environ 2 millimètres de la première: si le travail a été bien exécuté, les pieds des deux entailles obliques doivent se rencontrer et donner une coupe en V. On enlèvera le petit copeau ainsi obtenu et le trait apparaîtra en blanc sur le fond plus sombre du bois: nous avons gravé une *taille blanche*.

Il faudra s'exercer à couper dans toutes les directions: dans le sens du fil du bois, et perpendiculairement aux fibres. Pour exécuter une taille courbe, on fait pivoter le bloc sur son support en le guidant de la main gauche, tandis que le canif tenu de la main droite grave la taille (voir vignette, page 7). Si nous passons un rouleau chargé d'encre grasse sur le bloc ainsi découpé et si nous l'imprimons ensuite sur une feuille de papier, nous aurons une image qui nous donnera assez bien l'aspect d'un tableau noir couvert de traits à la craie (planche 30, p. 92).

Nous pouvons employer cette méthode élémentaire de gravure pour obtenir des images d'un effet curieux, se détachant sur fond noir: c'est ce que nous appellerons la gravure en *tailles blanches*.

Un excellent exercice de début serait de reproduire la planche 30, tout au moins dans son esprit général; les tailles blanches n° 1 sont perpendiculaires aux fibres du bois, en supposant que celles-ci se trouvent dans le sens de la longueur de la planche. Les tailles n°s 2 et 3 suivent leur direction et se courbent en s'élargissant; enfin nous avons, en 4, des courbes variées.

La figure A est un schéma qui nous montre en C la façon de couper une taille dans le bloc AD, — B, donnant l'inclinaison de la lame du canif.

Emploi de la gouge. — Les grands blancs étant sertis par une taille blanche, ainsi qu'il est indiqué en O, il s'agit de faire sauter la petite île noire qui se trouve à l'intérieur; pour cela nous nous servirons d'une gouge moyenne, de 4 à 5 millimètres de large, nous la placerons obliquement par rapport à la surface, le manche tenu à pleine main de la main gauche; puis, faisant effort de la main droite sur la tête du manche, nous enlèverons un copeau de 2 à 3 millimètres d'épaisseur, et nous recommencerons jusqu'à ce que le blanc soit entièrement dégagé. Il faut prendre garde de ne pas appuyer la gouge sur les bords, car le trait en serait écrasé. Lorsque le blanc est un peu large, le centre doit être plus creux que les bords; afin d'éviter que l'encre d'imprimerie ne s'attache au fond, la figure H indique en I comment doit être compris cet approfondis-

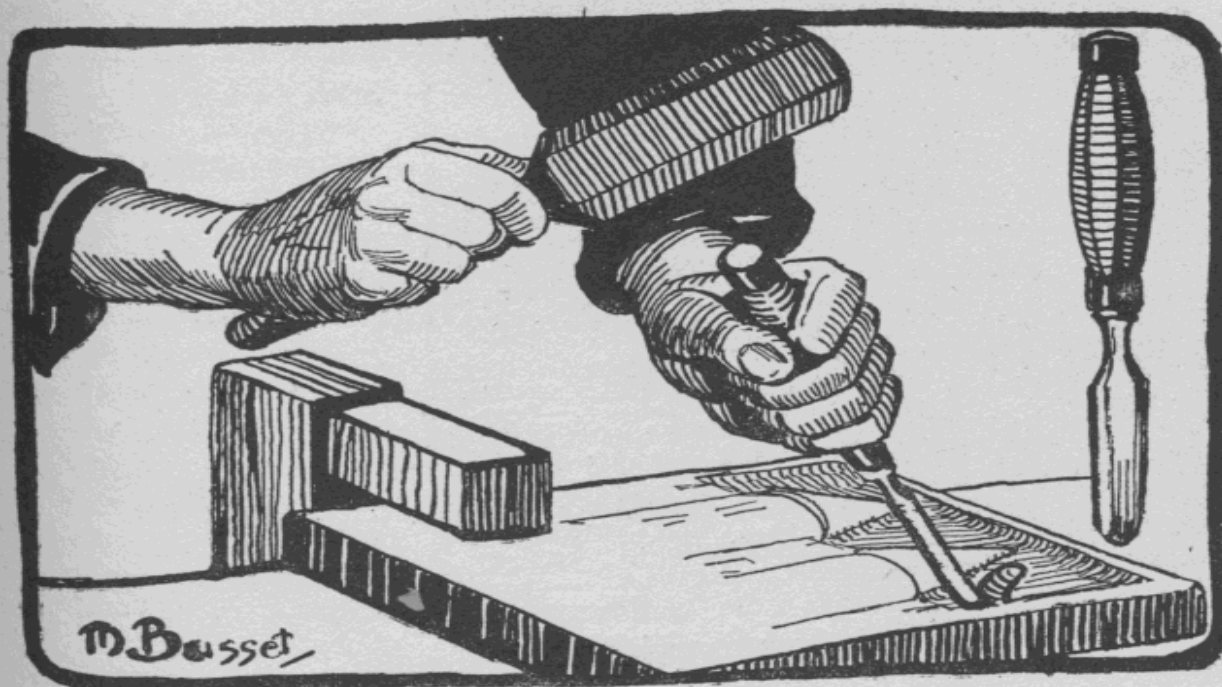


Fig. 31. — LE TRAVAIL A LA GOUGE ET AU MAILLET.

La planche maintenue sur l'établi par une presse de menuisier est évidée à la grande gouge.

sement ; si le bois est trop dur il faudra s'aider du maillet, avec lequel on frappe sur la tête de la gouge. On peut aussi creuser de larges traits à l'aide de petites gouges, ainsi qu'il est figuré dans la coupe EF. — G indique comment on peut d'un seul coup de grosse gouge tracer un large trait. Il est presque toujours nécessaire, dans l'emploi de la gouge, de se servir du maillet, que l'on tient de la main droite, tandis que la gauche garde l'outil (fig. 31).

Les gouges en V sont aussi très utiles, car elles simplifient le travail du canif dans les contours les plus larges.

Afin de fixer le bois, lorsqu'on le travaille à la gouge et au maillet, on peut clouer sur la table deux morceaux de règle à angle droit, de 1 centimètre environ de hauteur, et contre lesquels on appuiera le bloc pour l'empêcher de glisser. Il est même très utile, lorsque l'on grave de grandes planches, d'avoir un établi de menuisier ou plus simplement un billot en hêtre de 10 centimètres d'épaisseur et de 40 à 50 centimètres de côtés ; les bords en seront encadrés par une baguette de 2 centimètres de large et de 1 centimètre d'épaisseur, qui servira à maintenir le bois pendant le dégagement des grands blancs.

Lorsque l'on s'est enfin habitué à couper droit une taille, dans tous les



Fig. 32. — GRAVURE SIMPLIFIÉE EN TAILLES BLANCHES.

GRAVURE SIMPLIFIÉE EN SILHOUETTES.

Maintenant que l'on sait couper une taille, évider un blanc et dégager un trait, on peut se risquer à exécuter quelques essais artistiques.

Il existe deux méthodes très simples qui, du premier coup, donnent d'excellents résultats. La première est la gravure en silhouettes, et la fig. 33 nous en fournit un exemple; il suffit de dessiner sur le bloc de bois un sujet dont on étudie soigneusement la silhouette, puis de le sertir entièrement par une taille blanche un peu creuse; ensuite on dégager le fond à la gouge, après avoir ménagé tout autour du bloc un filet noir de 2 à 3 millimètres. Ces encadrements sont très importants en gravure sur bois : ce sont eux qui maintiennent le papier au tirage et empêchent le rouleau encreur de salir les grands blancs; il est bon de les arrondir aux angles pour éviter une déchirure du papier.

Là silhouette, complètement dégagée, peut ensuite être allégée par quelques tailles blanches qui précisent ses détails intérieurs.

GRAVURE EN TAILLES BLANCHES.

Si nous traçons un dessin et que nous le sertissions sur le bois d'une *taille blanche*, nous obtenons au tirage un effet semblable à celui d'un croquis à la craie sur tableau noir. La fig. 32 nous indique le parti que nous pouvons tirer de ce moyen d'exécution très simple.

sens, il faudra s'exercer à dégager un trait noir; pour cela, on doit évider une taille blanche de chaque côté du trait ainsi qu'il est démontré en 1' et 4'. Il faudra alors prendre soin de bien couper en oblique les deux côtés du trait, de façon que celui-ci soit plus large à la base et forme en coupe une sorte de pyramide tronquée A' qui pourra résister au tirage et ne sautera pas sous la pression de la machine.



Fig. 33. — GRAVURE SIMPLIFIÉE EN SILHOUETTES.

COMMENT ON DESSINE LES PLANCHES A GRAVER EN TAILLE BLANCHE.

Il serait fastidieux de ménager au pinceau les tailles qui doivent être creusées; il est préférable d'enduire toute la surface du bloc de bois d'une couche d'encre de Chine très noire. Lorsque celle-ci sera sèche, on reportera le dessin à l'aide du papier glace; la poudre d'ocre rouge donnant la direction des tailles, il suffira de repasser celles-ci à la gouache, en leur donnant l'épaisseur qu'elles doivent avoir dans l'exécution (voir p. 101).

L'effet de nuit de la vignette p. 23 nous montre la façade de la Conciergerie se silhouettant sur le ciel sombre : celui-ci est rendu par quelques tailles blanches très fines et parallèles au fil du bois. On remarquera que les tours de l'édifice ne sont pas serties par un trait blanc continu, les tailles du ciel seul les dégagent en s'interrompant. Pour obtenir cet effet, on dessine les toitures par un simple trait au canif profond de 1 millimètre sans dégager la taille par un deuxième trait parallèle; cela suffira pour arrêter les tailles du ciel, qui viendront buter contre cette fine coupure invisible à l'impression. Les fenêtres éclairées se reflétant dans la Seine sont enlevées d'un seul coup de petite gouge, ainsi que la flamme du premier plan et les hommes qui se chauffent au bord du quai.

EMPLOI SIMULTANÉ DES SILHOUETTES ET DES TAILLES BLANCHES.

On peut très facilement employer simultanément dans la même estampe

les méthodes que nous venons d'indiquer : le château fort de la page 13 est entièrement dégagé en silhouette ; sur le fond des nuages blancs, quelques traits blancs soulignent à peine les détails intérieurs de la masse, le fond du soleil couchant et des nuages est entièrement traité en tailles blanches ; pour donner une opposition nette entre le donjon et le nuage, la partie inférieure de celui-ci a été complètement évidée à la gouge.

Le groupe des cavaliers, au premier plan, après avoir été soigneusement dessiné, a été ciselé à la petite gouge, ainsi que les herbes.

GRAVURE DU TRAIT NOIR ET DES HACHURES.

Les procédés en tailles blanches et en silhouettes permettent déjà d'obtenir des images intéressantes, mais nous n'avons obtenu avec leur concours que des négatifs, en quelque sorte, de la nature. Il faut maintenant nous exercer à graver un dessin ordinaire, tel qu'il peut être exécuté au pinceau ou à la plume.

Reprenons pour cela la planche 30 et essayons d'en obtenir un contre-type où les traits blancs se découperaient en traits noirs ; nous aurons alors la planche 34 : A' nous indique comment un trait noir A peut être dégagé de chaque côté par une taille blanche ; c'est ici qu'il faut avoir bien soin de tenir le canif obliquement, comme il est indiqué en B, car si nous coupons verticalement la taille, le copeau ne sauterait pas et nous écraserions le trait en faisant effort pour le dégager ; nous devons nous exercer à graver dans tous les sens les traits noirs ; lorsque ceux-ci seront dégagés, à l'aide de la gouge, nous creuserons le bois tout autour du trait, en prenant toujours bien soin de ne pas appuyer la lame de l'outil sur les traits. Rappelons que plus une surface blanche est grande, plus elle doit être creusée au centre. Il ne faut pas laisser trop d'aspérités au fond des grands blancs, car inmanquablement celles-ci se marqueraient au tirage, ayant retenu quelque peu l'encre d'impression. C'est ici que doit intervenir le ciseau coudé appelé sermoir : la partie coupante de la lame tenue horizontalement atteindra le fond grâce à sa forme et l'on aplanira celui-ci en coupant tout ce qui dépasse.

Pour graver les traits d'une figure, ainsi qu'il est indiqué en H', il faut prendre le plus petit canif et travailler d'abord l'intérieur, n'évider le contour que lorsque tout le centre aura été gravé.

En faisant un judicieux emploi de tous les procédés que nous avons indiqués, du plus simple au plus compliqué, on variera ses effets suivant le sujet à interpréter.

Nous allons maintenant étudier quelles furent les méthodes de compo-

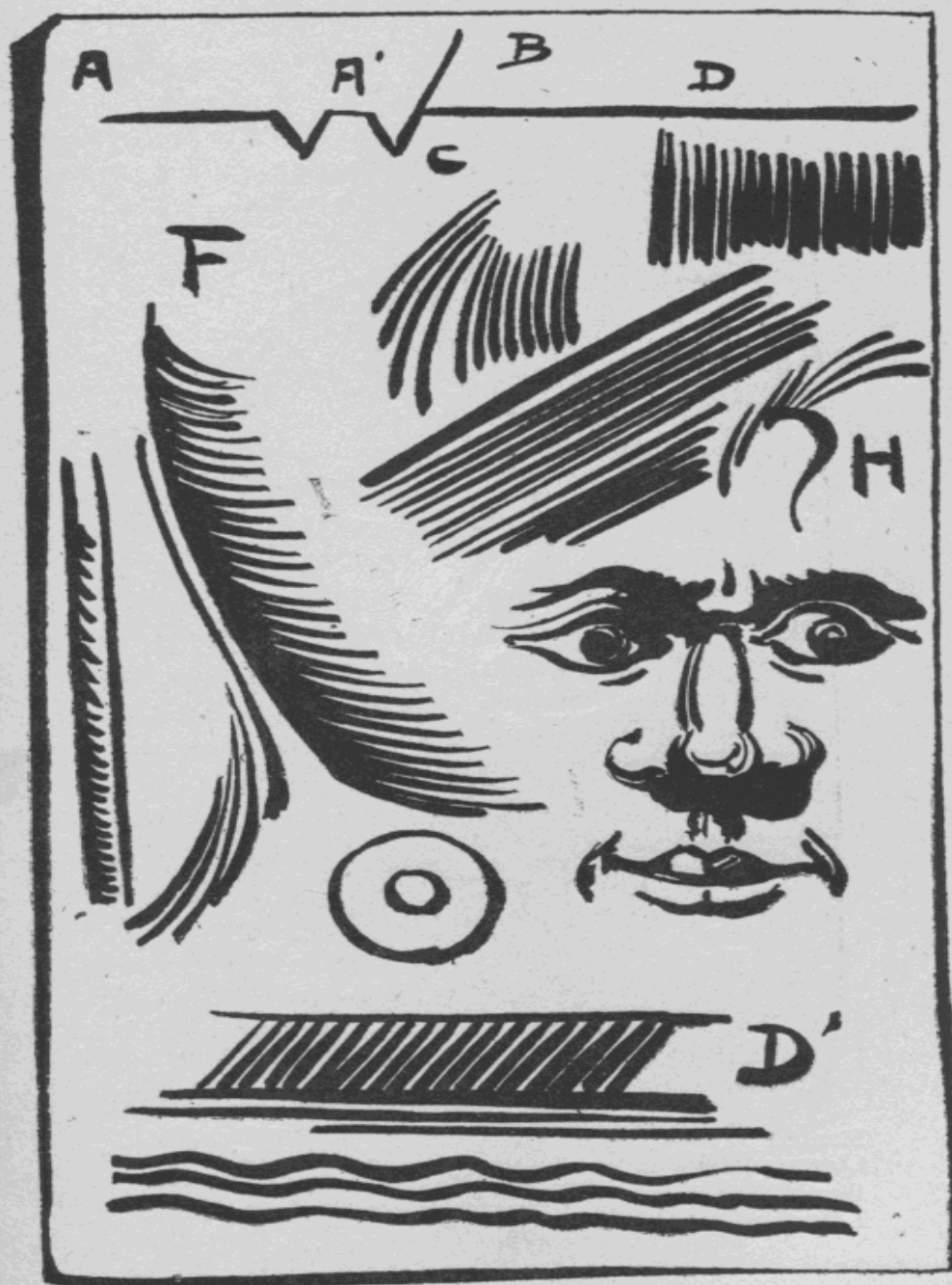


Planche 34. — GRAVURE DU TRAIT NOIR ET DES HACHURES.

sition et d'exécution employées par les grandes écoles classiques de gravure sur bois, l'école orientale et l'école occidentale.



Planche 35.
L'AVEUGLE.

FRANÇOIS BUSSET
gravée au burin sur
poirier debout.



Bois gravé de Maurice Bussac.

— Messe de minuit, Auvergne

COMMENT ON COMPOSE ET DESSINE UNE ESTAMPE —

1^o LE DESSIN.



On ne doit pas compter sur l'imprévu pour obtenir une bonne exécution. Lorsque le bloc est commencé de graver, l'artiste se trouve dans les mêmes conditions que le sculpteur devant un bloc de marbre : tous les coups portent, et la matière enlevée ne se retrouve plus.

Le premier soin du graveur doit donc être de faire un excellent dessin, très précis et définitif ; ce dessin, exécuté sur papier, à la mine de plomb, pourra ensuite être repris à l'encre de Chine, à la plume et au pinceau. Le dessin terminé, il faudra en prendre un calque que l'on reportera sur le bois.

La meilleure façon de calquer est d'employer une feuille de gélatine ou papier glacé : à l'aide d'une pointe fine d'acier, on suit les traits du dessin. Cette pointe peut être simplement une forte aiguille emmanchée dans une hampe de pinceau ; les traits se trouvent ainsi gravés en creux dans la gélatine. On passe un peu de noir d'ivoire en poudre sur la feuille et on

essuie celle-ci : les traits en creux se remplissent de poudre ; il suffit alors d'appliquer la face gravée sur le bois et de frotter au dos avec un manche d'outil, le dessin se reproduit alors à l'envers. Car il ne faut pas oublier que la gravure y sera reproduite inversée ; ceci est de peu d'importance pour les figures, mais pour les paysages, les constructions et les lettres, la chose ne manque pas d'être assez incommode, surtout pour les débutants. C'est pour cela qu'un dessin préliminaire des plus précis est indispensable.

Le calque reporté sur bois à la poudre pourra être fixé au vaporisateur, puis les grands noirs seront remplis au pinceau d'encre de Chine liquide ; les tailles seront dessinées à la plume ou au pinceau fin, une par une et les faux traits recouverts de gouache blanche. Il faut, sur la face polie du bois, faire en quelque sorte un fac-similé de la gravure à exécuter. Afin de ne point se laisser dérouter par l'inversion de ce dessin, et prévoir son retournement, il faut de temps en temps le regarder dans un miroir rectangulaire tenu verticalement.

Un dessin typographique destiné à être gravé sur bois doit être composé spécialement, en tenant compte de quelques principes essentiels.

1° Son caractère sera avant tout décoratif, il ne faut pas oublier que son but est d'orner un texte ou une page blanche.

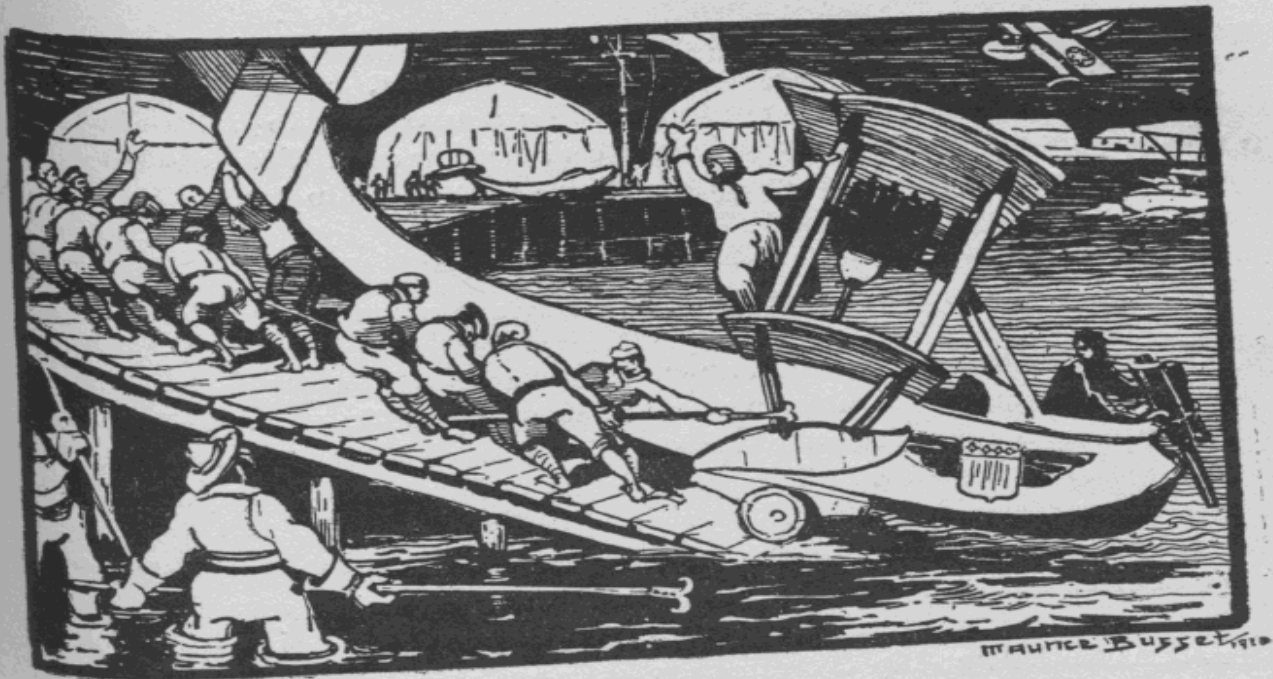
2° La surface à orner doit être bien tachée, c'est-à-dire que le dessinateur doit veiller à une bonne distribution des blancs et des noirs.

3° Il faut surveiller l'arabesque générale du motif. Il y a dans chaque composition deux ou trois grandes lignes dominantes, il faut faire en sorte que ces lignes se balancent agréablement.

N'oublions pas que nous n'avons à notre disposition que du blanc et du noir : l'effet doit être franc et très lisible, pas de demi-teintes, des à-plat et des traits. L'art du bois gravé au canif est une *synthèse* ; arriver avec quelques lignes et quelques taches simples à suggérer la nature, voici quel doit être le but de l'artiste.

Et c'est vraiment ici que la tâche devient intéressante. L'artiste, interprétant ses études, ou faisant intervenir sa mémoire en tenant compte des difficultés d'exécution inhérentes à la matière en jeu qui est ici le bois, va créer une œuvre d'art nouvelle, qui est la *gravure originale en noir*.

Il n'y a plus de traducteur interposé entre lui et la matière ; il est le maître absolu de sa traduction ; à lui de condenser son œuvre et de l'évoquer par quelques tailles coupées d'une main ferme ; les repentirs du trait et les demi-teintes vagues n'existent plus lorsque la surface d'un bloc de poirier est entièrement ciselée. L'art du bois au canif est essentiellement un art de clarté et de probité.



Mise à l'eau d'un hydravion.

LES PROCÉDÉS DE COMPOSITION DES JAPONAIS.

Le meilleur exercice que puisse exécuter un débutant est de consulter les œuvres des maîtres; les estampes japonaises et les reproductions des Dürer, Holbein, Cranach, Breughel, feront mieux que toutes les théories.

Il aura ensuite à choisir les méthodes qui conviendront le mieux à son tempérament. Les Japonais exécutent leur dessin entièrement au pinceau, sans hachures ni modelé d'aucune sorte; pour eux le clair-obscur n'existe pas, il n'y a dans leurs estampes ni lumière ni ombres. Ainsi que le faisaient nos primitifs du ^{xv}^e siècle, ils ne voient que le caractère *graphique* du motif; tout pour eux dans la nature se résume en des traits et des à-plat : leur art est essentiellement décoratif.

Un des grands charmes de leurs estampes réside dans la composition de la planche. La symétrie et le balancement des masses, la disposition pyramidale des groupes, chers aux artistes occidentaux, leur sont inconnus. Ils s'inquiètent surtout de répartir heureusement quelques taches sur la surface blanche, de filer quelques courbes déliées, et parfois même leurs personnages principaux sont situés presque entièrement au dehors du cadre, meublé uniquement vers les angles par des figures à mi-corps, qui suggèrent la scène; le centre restant réservé au paysage, traduit par deux ou trois lignes brisées : c'est le triomphe de la simpli-

cité, et avec cela ils suggèrent admirablement la nature de leur contrée limpide. Ainsi qu'autrefois les primitifs flamands, notamment le vieux Breughel, ils placent presque toujours dans une vue de nature la ligne d'horizon vers la partie supérieure; ceci leur permet d'étagier les plans en perspective cavalière et de montrer sans confusion toutes les parties essentielles du sujet.

GRAVURES EXÉCUTÉES A LA MANIÈRE JAPONAISE.

La planche 36 nous fournit un exemple de cette méthode simplificatrice. Le dessin en a été exécuté au pinceau, et la silhouette qui compte surtout dans l'ensemble a été volontairement sertie d'un trait assez fort, afin d'être très lisible et d'*habiller* la surface qui sans cela eût présenté un aspect un peu vide.

La silhouette générale du lutteur est ici soutenue, et dégagée par une opposition de grands à-plat de noirs, fournie par le nègre soulevant un haltère, à gauche, et par les jambes des maillots noirs qui habillent les autres lutteurs; afin de relier ces taches entre elles, une demi-teinte en à-plat occupe le fond; cette demi-teinte est obtenue par des hachures parallèles exécutées dans le sens des fibres du bois. Nous sortons ici un peu de la technique japonaise, qui aurait obtenu cette teinte intermédiaire par une deuxième impression à l'encre de Chine grise.

Le briseur de pavés (fig. 39) et le marchand de houx (voir p. 80), traités plus finement que les exemples précédents, sont conçus pour accompagner un texte, et l'épaisseur du trait, ainsi que l'importance des noirs, ont été réduites de façon à ne pas écraser la page imprimée; quelques hachures, réparties dans les grands noirs, enlèvent d'ailleurs un peu de lourdeur à ceux-ci.



Timbre du centenaire
de B. Pascal, 1923.



Bois au canif sur poirier de fil.
Maurice BUSSET.

Planche 36.
LA PARADE DES LUTTEURS.

PROCÉDÉS DE COMPOSITION DES GRAVEURS OCCIDENTAUX.

Une préoccupation essentielle des maîtres graveurs du *xvi^e* siècle fut de suivre sur le bloc de bois les procédés employés pour les gravures au burin. Un bois de Dürer est interprété comme une gravure sur métal de Mantegna ou de Marc-Antoine : le système des hachures dans le sens de la forme est le même, le graveur va jusqu'à imiter les hachures entre-croisées, et c'est un tour de force de métier que celui qui consiste à évider à la pointe les petits losanges blancs que forment entre eux les traits superposés. Cette imitation servile des nécessités de la gravure en taille-douce est-elle bien conforme à la technique du bois ? Nous ne le croyons pas. Mais nous nous inclinons devant les chefs-d'œuvre qu'elle a réalisés. En art le résultat importe seul. Par contre, les graveurs du *xvi^e* siècle ne se préoccupent pas de l'observation des valeurs, qui est à la base de la composition japonaise. Pour eux, le noir pur n'existe jamais, les à-plat sont inconnus : c'est là une des conséquences de l'imitation de la technique du burin sur cuivre ; il est impossible d'imprimer un à-plat un peu large, en taille-douce. Pour que l'encre reste dans le creux de la planche et s'imprime, il faut un entre-croisement de tailles profondes, qui laissent toujours entre elles quelque intervalle blanc visible.

Une gravure sur bois occidentale, de la période classique, est avant tout un dessin très modelé dans le sens de la forme, par des hachures parallèles ou entre-croisées, avec préoccupation constante de la recherche des volumes ; son aspect général est gris, les grands noirs en étant absents.

Nous allons, par quelques exemples, montrer comment il est possible de faire intervenir cette technique dans nos préoccupations modernes, où la couleur tient une place prépondérante.

FIG. 37. — *Les Débardeurs.*

L'étude des volumes est apparente dans cette estampe, qui groupe deux personnages exécutant un violent effort. Les masses rondes du torse et des membres sont modelées très simplement par des tailles dans le sens de la forme ; ces tailles parallèles déterminent des hachures noires d'épaisseurs différentes ; les grands noirs sont simplifiés, et, pour éviter les tailles entre-croisées, rendus par un à-plat qui colore la surface de l'estampe et, pour le débardeur debout, détache le torse et le fait saillir, par opposition.



Fig. 37. — LES DÉBARDEURS.

PLANCHE 35. — *L'Aveugle.*

Le clair-obscur, inconnu des artistes japonais, entre ici en jeu ; il s'agit de rendre sensibles les effets lumineux donnés par une bougie éclairant une figure par dessous.

Indépendamment des grands noirs que nous empruntons à la technique japonaise et qui modèlent les creux privés de lumière, les demi-teintes sont emplies par des hachures parallèles, exécutées dans le sens de la forme ; ces hachures déterminent aussi les *volumes*, préoccupations qui étaient absentes des recherches japonaises, où les figures traitées sur

un seul plan, ne tiennent aucun compte de la troisième dimension. La lumière émanée de la bougie est rendue par des tailles qui irradiant du point lumineux, et qui sont creusées blanches et très légères sur le fond noir.

VIGNETTE, PAGE 101. — *La Messe de minuit.*

L'effet lumineux est peut-être ici plus marqué encore que dans la planche 35 : plusieurs lumières éclairent les groupes; les deux lanternes projettent une clarté vive sur le sol neigeux.

Cette blancheur a été gravée par un large creux, qui forme un à-plat blanc sans aucun détail, et détache nettement les silhouettes des personnages; les demi-teintes de l'ombre sont rendues par des hachures fines, et les lointains par des tailles horizontales et parallèles qui vont se rapprochant, afin de circonscrire des hachures de plus en plus fines, donnant l'idée d'éloignement. Les points lumineux de l'église, qui piquent les lointains, sont dégagés nettement, d'un coup de petite gouge, et les grandes ombres ont été traitées par à-plat, sans aucun détail, mais très étudiées dans la forme générale des silhouettes.

PLANCHE 38. — *L'Imagier de Notre-Dame.*

La fusion des procédés japonais et occidentaux est des plus marquées; le premier plan sans détail est traité en à-plat blanc, pour simuler la surface crûment éclairée de la Tour; quelques tailles sur les sculptures, et à l'intérieur de la silhouette noire de l'imagier, suggèrent néanmoins les volumes. Le fond de paysage, et surtout le ciel nuageux, sont traités à l'occidentale, et font intervenir des tailles parallèles; la partie inférieure de la gravure est même exécutée suivant une technique toute moderne, la gravure en *tailles blanches*, que nous avons étudiée dans le chapitre réservé aux procédés d'exécution. Sur le fond noir, les toits des maisons sont simplement indiqués par de fines tailles blanches, qui, sans autre travail, suggèrent suffisamment les toits pressés d'une ville gothique.





Planche 38.

L'IMAGIER DE NOTRE-DAME.



Fig. 39. — LE BRISEUR DE PAVÉS. Maurice BUSSET.



Jardins sur les fortifs.

Maurice BUSSET.

GRAVURE AU BURIN SUR BOIS DEBOUT ET AU CRIBLÉ. SUR CUIVRE ET SUR ZINC



PARFOIS il est nécessaire de soumettre la planche à un tirage excessif. Le bois de fil, dans ces conditions, ne résisterait pas, et sa surface serait bientôt écrasée. Aussitôt que l'on dépasse 200 ou 300 épreuves et que l'on tire à la machine, il est nécessaire d'employer le bois debout.

En règle générale, les estampes ayant plus de 20 centimètres de long, et qui ne doivent pas donner lieu à un tirage élevé, seront gravées sur bois de fil.

Au point de vue artistique, le bois de fil est grandement préférable : la taille y est plus grasse, et la surface du bois, étant moins résistante que celle du bois debout, donne plus de liberté au canif; la main coupe plus aisément, la facture est moins monotone, les tailles blanches suivent la fantaisie de la pointe, qui court facilement; elles sont d'épaisseur et de forme variées, ce qui n'arrive pas toujours avec le bois coupé perpendiculairement aux fibres; la surface de celui-ci, étant très dure, repousse la

pointe du canif qui ne pénètre pas, les tailles deviennent facilement monotones et présentent une largeur uniforme, leur donnant un aspect un peu mécanique, surtout si l'on emploie le burin, qui sur ce bois devient presque indispensable.

Les belles estampes japonaises ou occidentales ont toutes été exécutées sur bois de fil.

Malheureusement, la brutalité de la machine typographique moderne, qui seule permet les tirages rapides, exige, et en quantité, l'emploi de clichés très durs, pouvant rivaliser avec le métal, dont sont composés les caractères d'imprimerie; aussi, pour résister à l'impression mécanique, doit-on employer le bois coupé perpendiculairement aux fibres, ou bois debout.

Celui-ci est ordinairement du buis, comme nous l'avons vu lorsque nous avons étudié la préparation des bois; il se trouve tout préparé chez les marchands d'outillage pour graveurs. Il peut être gravé au canif ou au burin.

L'emploi du canif sur bois debout détermine une technique spéciale, qui diffère quelque peu de celle que nous avons décrite pour le bois de fil. La taille n'a plus besoin d'être coupée des deux côtés par un trait oblique.

Il suffit d'entailler un seul côté et de faire légèrement effort sur la lame pour faire sauter le petit copeau de bois, qui se détache en suivant le sens des fibres. Suivant l'inclinaison de la lame et la profondeur où elle a pénétré, la taille est plus ou moins large.

Mais la densité du buis étant presque semblable à celle du métal, on le traite surtout comme le cuivre, au burin.

Le sens des fibres, toutes verticales, supprime le fil du bois, et le burin peut agir à sa surface dans toutes les directions. Le travail du burin a pour effet de tracer d'un seul coup la taille blanche. Suivant la profondeur où il a pénétré, celle-ci est plus ou moins large.

Pour graver, on tient le manche du burin allongé dans le creux de la main droite, de façon à ce que la partie élargie repose sur la paume, et, le maintenant entre le pouce et la pointe des doigts, on pousse la taille avec le bras; la tige du burin doit presque être parallèle à la surface du bois, si l'on veut que la taille court sur la surface et ne s'enfonce pas aussitôt immobilisée dans l'épaisseur des fibres, la partie du manche aplatie doit effleurer la gravure. On fait pivoter le bloc à l'aide de la main gauche pour graver les lignes courbes (fig. 40).

L'effet des hachures obtenu au burin est monotone et donne un aspect froid à la planche. On peut varier l'épaisseur de ces tailles en employant des burins de grosseurs différentes. Pour les grosses tailles blanches, on se



Fig. 40.

LES OUTILS DU GRAVEUR AU BURIN.

- A. Burin emmanché dans un manche rond et plat en buis, la partie inférieure est abattue, pour pouvoir glisser sur le bois, à plat.
 B. Échoppe emmanchée. D. C. Burin et marteau de ciseleur, pour graver sur métal.
 E. Matoir en acier pour graver au crible.
 F. Position des mains dans la gravure au burin sur bois.

sert d'échoppes, qui sont de gros burins, présentant une section arrondie, comme les gouges, mais sans être évidées à l'intérieur (B. fig. 40).

On emploie et on emmanche les échoppes comme les burins.

Pour dégager les blancs, on se sert de petites gouges que l'on frappe au maillet; il faut, dans ce cas, ne pas mettre les yeux trop près du travail, car les fragments de buis détachés sautent avec une grande violence, et comme ils sont très pointus et coupants, ils pourraient occasionner des piqûres douloureuses.

On peut aussi employer la petite gouge, ou l'échoppe, en appuyant fortement celle-ci tenue obliquement, et en imprimant à la main droite un balancement de gauche à droite. La lame creuse en enlevant un copeau en dent de scie.

Nous donnons dans les planches suivantes quelques exemples de gravure au burin sur bois debout et sur métal.

VIGNETTE, PAGE 111. — *Les Fortifs.*

Le ciel est entièrement obtenu par des tailles parallèles au burin, qui sont arrêtées par endroits, par les traits blancs qui sertissent les cheminées d'usines; le grand blanc sur lequel se détache le personnage a été dégagé à la gouge, et au premier plan se voit un léger travail à l'échoppe.

Dans le fond des fossés, les travaux au burin sont très visibles; les murs sont traités à l'échoppe.

GRAVURE EN TAILLE D'ÉPARGNE SUR MÉTAL.

La taille d'épargne sur métal fut pratiquée par les orfèvres, bien avant l'invention de la gravure sur bois; nous avons étudié son rôle au ^{xiv}^e siècle dans la première partie de ce manuel (fig. 9, p. 35).

Burin. — Il peut être avantageux dans certains cas d'exécuter sur cuivre ou sur zinc un cliché qui permettra un tirage beaucoup plus fort que le relief sur bois. Nous pouvons creuser ce cliché au burin et à l'échoppe, ainsi que l'on pratique la gravure sur buis debout. La matière étant plus dure, il sera nécessaire de dégager les tailles les plus creuses, en s'aidant d'un petit marteau et d'un ciselet; le burin, également, peut être un burin de ciseleur, c'est-à-dire composé d'une forte tige d'acier carré non emmanchée. On frappe sur le haut de cette tige, en tenant obliquement le burin dont la pointe coupante, sur la plaque de métal, court et enlève un mince copeau, dans le sens de la taille que l'on désire (planche 41).

La plaque de cuivre doit être fortement fixée sur un petit établi à l'aide de vis ou de tasseaux de bois, et le graveur, debout, doit pouvoir tourner autour de l'établi afin de suivre les tailles courbes dans tous les sens. Celles-ci s'exécutent en tournant le poignet et le corps sans s'arrêter de frapper le burin.

Les tailles fines se font exactement comme celles du bois debout, en faisant courir le burin emmanché et tenu dans le creux de la main droite, tandis que la main gauche fait pivoter la plaque (planche 40).

Eau-forte. — On peut également creuser les tailles à l'aide de l'eau-forte; l'opération devient alors un peu plus complexe : nous allons la décrire en détail (planche 42).

La plaque de cuivre ou de zinc choisie doit être polie et parfaitement plane, elle aura 2 millimètres d'épaisseur; on peut la polir soi-même à l'aide de toile émeri de plus en plus fine, mais il est préférable de se procurer ces plaques chez un marchand d'outils pour graveurs; elles existent en diverses tailles. Le dessin sera décalqué à l'aide de papier



Planche 41.

COMBAT D'AVIONS.

Maurice BUSSET.

Gravure au burin, à l'échoppe et au ciselet exécutée sur cuivre en taille d'épargne.

glace ou directement tracé à la mine de plomb, puis passé à l'encre.

Cette encre, devant isoler le trait, devra être inattaquable aux acides; on la composera en faisant fondre à froid du *bitume de Judée* dans de la benzine. Le liquide obtenu devra bien couvrir le métal, tout en coulant facilement sous le pinceau; on pourra y ajouter un peu de cire pour éviter que le vernis ne s'écaille dans la morsure.

Le dessin sera exécuté au pinceau, en fac-similé de la gravure. On peut aussi couvrir de grands à-plat au vernis, puis, à l'aide d'une pointe, y tracer des tailles, qui enlèveront le vernis et pourront être mordues à l'eau-forte, en donnant des traits fins.

Si la plaque est de petite dimension, on passera deux couches de vernis au dos et sur les marges pour isoler le métal, qui ne doit pas être creusé.

L'acide que l'on emploiera pour creuser les tailles sera : pour le cuivre, un mélange de deux tiers d'acide azotique et un tiers d'eau; pour le zinc, les mêmes proportions d'eau et d'acide chlorhydrique. La concentration des acides que l'on achète chez le droguiste étant variable, il sera bon, avant de faire mordre la gravure, de tenter un essai à l'aide d'un fragment de métal. Pour cela on verse l'acide et l'eau dans une cuvette photographique en verre ou en faïence, et l'on y plonge le métal; si le bouillonnement produit est trop fort, on doit ajouter de l'eau; la morsure doit se faire doucement et les bulles d'air qui se dégagent doivent venir lentement à la surface. L'acide trop actif ferait sauter les linéaments du dessin; si les bulles d'air s'attachent dans les creux il faudra, à l'aide des barbes d'une plume, les détacher délicatement, car l'acide ne mord plus là où la bulle s'est attachée. Au bout d'une dizaine de minutes, on retirera la plaque du bain et on grattera à l'aide d'un couteau deux ou trois traits fins; si la morsure a pénétré environ de 1/2 millimètre, la taille est assez profonde, et l'on recouvrira tous les travaux fins et les traits serrés d'une couche épaisse de vernis au bitume, afin de les préserver de la deuxième morsure, qui pourrait les ronger.

La gravure sera de nouveau immergée dans l'acide, et mordue jusqu'à ce que les grands blancs soient assez profonds pour ne point happer l'encre d'imprimerie. Trois ou quatre morsures sont nécessaires, après recouvrement au pinceau des parties qui pourraient se détériorer sous l'action de l'acide.

Certains blancs, trop longs à mordre profondément, pourront être achevés de creuser à l'aide d'une petite gouge et d'un maillet, ou même découpés à jour à l'aide d'un ciselet ou d'une scie à découper, après que l'on aura nettoyé le cliché à l'essence. On peut aussi travailler la planche au matoir (fig. 40), qui donnera un quadrillé ou un grain (pl. 42).

Montage du cliché. — Si la plaque doit être tirée en hors-texte, on peut

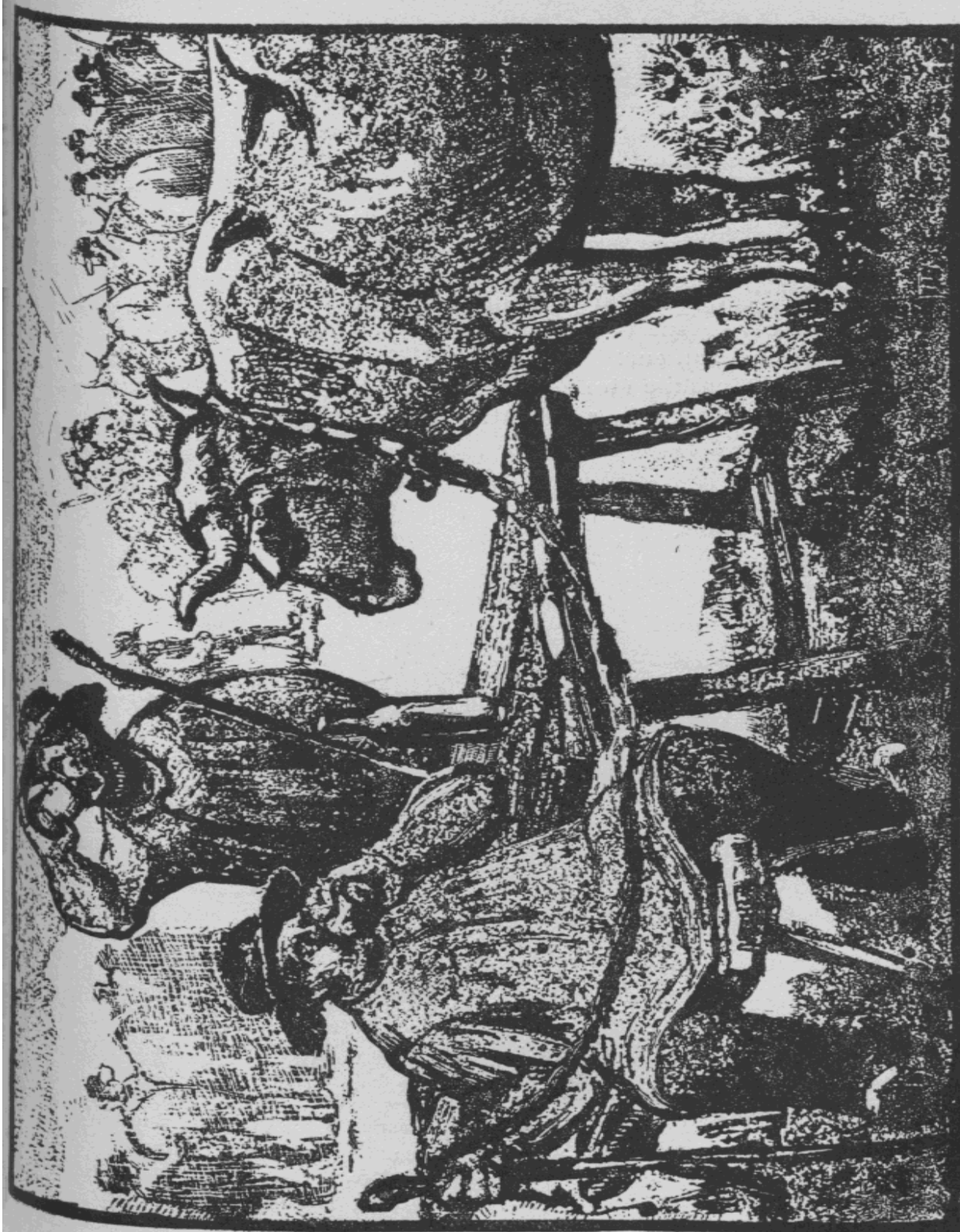


Planche 42.

SCÈNE DE MARCHÉ AUX BESTIAUX.

Gravure au CRIBLÉ exécutée sur zinc en taille d'épargne à l'aide des acides, du maloir et du ciselet, les fonds dégagés à la gouge et à la scie à découper.

Maurice Bussat 1917

l'imprimer directement après l'avoir encrée, soit au frotton, soit à la presse en taille-douce. Mais si elle doit servir à illustrer un texte et doit être confiée à l'imprimeur, il faut la fixer sur un bloc de bois ayant 20 millimètres de hauteur.

A l'aide d'un burin un peu gros, ou d'une petite machine à percer, on fera dans le fond des grands blancs et près des contours extérieurs, de petits trous qui serviront à clouer la plaque sur le bloc de chêne ou de hêtre. Ce bloc sera ensuite coupé carrément, en prenant soin de mettre les côtés bien d'équerre, afin qu'ils puissent s'adapter à la forme de l'imprimeur et recevoir sur leur face les caractères d'imprimerie, qui ont 22 millimètres de hauteur.

Le cliché peut ensuite être retouché au burin et à l'échoppe, et traité comme une gravure sur bois debout.



Maurice BUSSET.

Fig. 43. — LE BERGER.
Gravure au CRIBLÉ sur cuivre.



QUELQUES TOURS DE MAIN PRATIQUES

COMMENT ON EFFACE ET COMMENT ON PEUT REFAIRE LES DÉTAILS DÉFECTUEUX.



Il est très difficile de reprendre un bloc mal gravé, il vaut souvent mieux recommencer l'ensemble. Mais pourtant il existe un moyen héroïque, qui peut permettre de sauver une bonne planche quand le défaut n'en affecte qu'une partie minime. Il faut sans hésiter creuser à la gouge la partie mauvaise et remettre une pièce. Le trou évidé dans le bloc doit être de forme régulière, carré ou rond; il doit être profond de 1 centimètre au moins. Davantage, on risquerait de fendre le bois. Moins creux, le morceau ne tiendrait pas.

Lorsque cette cavité a été bien régulièrement creusée, on en prend l'empreinte, à l'aide d'un morceau de cire molle ou de plastelline; puis on met un peu d'encre noire d'impression sur la face inférieure de cette empreinte; il suffit ensuite d'appliquer légèrement celle-ci sur un fragment de bois à graver, pour en avoir le contour exact. On coupe bien exactement une cheville de la forme de l'empreinte dans ce bois, qui doit être de

même nature que le bloc à réparer. Lorsque cette cheville est semblable au moulage, plutôt légèrement plus grosse, on fait quelques stries au canif sur les faces latérales, pour que la colle dont on enduit celles-ci puisse s'y maintenir. Puis on enfonce la cheville au maillet dans le bloc. Quand la partie supérieure de la pièce, qui doit préalablement avoir été bien aplanie, effleure la surface du bloc, on arrête et on laisse sécher.

Il suffira maintenant de redessiner sur la nouvelle surface et de regraver le motif; si la cheville ajoutée est légèrement plus saillante que le reste de la gravure, on l'aplanit à l'aide d'un morceau de verre coupé droit (plaque photographique).

La colle que l'on peut employer facilement est la colle de poisson, ou seccotine, que l'on achète en tube, et qui s'emploie à froid.

MOYEN RAPIDE DE BOUCHER DE MAUVAISES TAILLES.

On a toujours tendance à trop graver et à strier outre mesure une partie qui gagnerait à rester noire. On peut facilement remédier à ce défaut, et voici comment.

On râpe finement un fragment de buis de façon à le réduire en poudre impalpable.

Sur un morceau de verre, ou dans un godet, on mélange de la colle forte à froid (seccotine) avec cette poudre de buis, et l'on obtient un ciment des plus résistants que l'on applique à l'aide d'une lame droite, en appuyant fortement pour le faire pénétrer dans les tailles. Le ciment étant encore frais, on arase les tailles à l'aide d'un verre droit, et l'on peut imprimer. Il faut avoir bien soin, avant d'appliquer le ciment, de retirer toute l'encre d'imprimerie qui pourrait souiller les tailles, et empêcher la colle de s'attacher; le nettoyage se fait à la benzine.

Il ne faut pas regraver sur le ciment: sa surface s'effriterait et ne donnerait qu'un trait baveux. Si l'on tient absolument à reprendre son travail, il n'y a qu'un moyen, remettre une pièce.

POUR REDRESSER LES TRAITS ÉCRASÉS ET RESTAURER UNE VIEILLE PLANCHE.

Souvent la gouge maniée trop brutalement écrase le trait formant le contour du dessin. Lorsque le bois n'est pas arraché, mais simplement écrasé, il est commode de redresser les fibres du bois: il suffit de mouiller à l'aide d'un pinceau la partie endommagée et d'y laisser une goutte d'eau qui, pénétrant peu à peu la pulpe du bois, en redresse les arêtes enfoncées.

Un bloc de bois de fil qui a subi de nombreux tirages, et se trouve par



Maurice BUSSET.

cela même aplati superficiellement, peut être entièrement ravivé, en employant également l'humidité.

On humecte une forte feuille de papier buvard et on l'applique à la surface du bois à restaurer; on met au dessus un autre bloc et on laisse le tout vingt-quatre heures à plat.

Il faut préalablement avoir eu grand soin de laver les tailles à l'essence, pour éliminer complètement l'encre d'imprimerie restant à la surface et qui empêcherait l'eau de pénétrer; sous l'influence de celle-ci, les pores du bois de fil gonflent, reprennent leur volume primitif et l'on peut recommencer le tirage, après avoir légèrement ravivé au canif les arêtes qui seraient trop émoussées, et avoir élargi les tailles effacées. Il est bon également de gratter, à l'aide d'une pointe fine, le fond des tailles que bouche fréquemment l'encre sèche.

RÉPARATION D'UN BOIS FENDU AU TIRAGE.

Si le bois n'est pas fendu dans toute sa largeur, on élargira la fente en tirant délicatement sur les extrémités du bloc, et l'on essaiera de faire pénétrer dans la fissure un peu de colle forte, en s'aidant au besoin d'une lame fine. On laissera ensuite le bois reprendre sa place, on essuiera la colle en excès et on mettra sous presse à l'aide d'une presse à coller dont se servent les menuisiers, ou, plus simplement, en calant fortement les extrémités du bloc par deux grosses pointes enfoncées dans la table.

Quand la fissure partage le bois en entier, on enduit fortement de colle les parties brisées, après les avoir striées en tous sens à l'aide d'un canif, afin d'y loger des veines de colle forte, qui retiendront plus fortement les pièces.

Il faut avoir grand soin que les deux surfaces à raccorder soient bien dans le prolongement l'une de l'autre; pour cela, lorsque la colle est à moitié prise, on place le bloc, gravure en dessous, sur un marbre, et l'on frappe légèrement au dos à l'aide d'un marteau : les surfaces guidées par le marbre reprennent leur place.

Pour vérifier si elles sont bien dans le prolongement l'une de l'autre, on passe les doigts sur la surface et il ne faut plus que l'on sente la couture.

Il arrive parfois que le bois présente plusieurs fissures graves, difficiles à réparer. Il faut alors l'encercler après l'avoir collé, appliquer sur les deux côtés opposés, le long desquels se trouvent les fissures, une petite baguette de bois dur de 5 millimètres d'épaisseur et de 15 millimètres de hauteur; on colle ces bords et on les consolide par de petites pointes fines.

Ces avaries se produisent surtout lorsqu'on emploie les bois debout formés de plusieurs fragments assemblés, qui se décolent assez facilement.

MONTAGE D'UN BOIS TROP MINCE POUR TIRER A LA PRESSE.

Les blocs devant être imprimés avec du texte doivent avoir 22 millimètres de hauteur. Ceux qui, trop minces, n'atteignent pas ces dimensions, seront surélevés à l'aide de plaques de carton fort, collées au dos.

Si la gravure est faite sur une planchette mince et peu résistante, on peut néanmoins tirer celle-ci à la machine, en la montant sur un bloc de chêne ou de poirier, la hauteur totale de l'assemblage ne devant toujours pas dépasser 22 millimètres; on collera fortement les deux surfaces en regard, après les avoir striées, et l'on enfoncera dans le fond des grands blancs de la gravure quelques petites pointes à têtes plates qui augmenteront l'adhérence.





LES MOTIFS A GRAVURES

LE PORTRAIT



EST ici qu'un dessin très serré sera absolument nécessaire. Il faudra donc étudier la figure à graver, longuement, et la disséquer pour ainsi dire, en ne gardant que les traits essentiels. Ne pas craindre au besoin de forcer l'expression dominante et de tendre légèrement à la caricature.

Le bois gravé étant un art de sobriété a peu de moyens à sa disposition ; il doit donc frapper fort, et poursuivre avant tout le caractère (voir Cranach, planche 15, p. 47).

Il faut éviter les petits travaux qui noircissent la planche sans ajouter à l'expression, s'attacher surtout à bien dessiner par quelques traits gras la forme des yeux, du nez et de la bouche, ainsi que la silhouette générale. Indiquer les cheveux et la barbe par des à-plat très simples, sur lesquels on fera saillir quelques traits en taille blanche.

On s'attachera surtout, comme toujours lorsque l'on dessine pour le bois gravé, à ménager de belles oppositions de blancs et de noirs.

Nous ne saurions trop insister sur cette phrase : « La gravure sur bois est avant tout un art de contrastes extrêmes, blanc et noir. »

Nous donnons, comme exemple de gravure de portrait, deux planches dont une est traitée au canif et au burin sur buis debout et l'autre au canif sur poirier de fil.

PLANCHE 45. — *Portrait de l'auteur.*

La tête, de profil, se détache sur un fond de montagnes et sur un ciel gris, traité au burin, en tailles légèrement tremblées. Le sol est fait de petites tailles courtes et serrées. Afin de faire nettement détacher la figure, nous avons traité le chapeau par un simple à-plat, contre lequel les tailles du ciel viennent buter sans contour arrêté. Le nez, la bouche, l'œil, l'oreille ont été indiqués par quelques tailles simples mais très dessinées, et les demi-teintes sont complètement éliminées; seule la mâchoire a été modelée par quelques tailles parallèles.

Les bras aux manches retroussées sont aussi traités sans mièvrerie par la silhouette, et leur volume indiqué par quelques tailles gravées dans le sens de la forme.

PLANCHE 44. — *Vieux paysans.*

Cette planche est taillée au canif, sur bois de fil, elle est découpée en silhouettes et ne présente guère que des traits gras et des à-plat.

Il a surtout été tiré parti des ombres portées par une lumière vive sous les yeux, le nez et les lèvres; le bois gravé donne ici tout à fait l'impression d'un dessin exécuté au pinceau, à l'encre de Chine, et c'est certainement la manière la plus simple de traiter une figure à la japonaise, d'une façon pourrait-on dire *calligraphique*, par des traits et des à-plat; le portrait est en quelque sorte *stylisé*.



Zeus.



Maurice Bussat. 1911

gravure au canif sur pommier.

VIEUX PAYSANS.

Planche 44.

LE PAYSAGE.

Le paysage permet au graveur de combiner des motifs décoratifs d'un excellent effet typographique; les masses des feuillages produisent de belles taches qui habillent heureusement une page avec texte; pour l'ornementation des vignettes, allié avec la fleur ou la figure, il donne les meilleurs résultats. Mais, pour arriver à posséder entièrement ce sujet, il est indispensable d'avoir exécuté de nombreuses études d'après nature : soit à la mine de plomb, un peu à la manière des primitifs, soit au pinceau, à l'encre de Chine. C'est ici surtout que la simplification devient indispensable. La nature étant infiniment complexe, l'artiste doit avant tout synthétiser et rechercher les lignes dominantes; les grandes horizontales qui, par leur étagement, donnent la fuite des terrains, les silhouettes des bouquets d'arbres, les grandes verticales, et les obliques fuyantes des motifs d'architecture. Les forêts, avec leurs oppositions d'ombres et de lumière, nous permettront d'avoir des premiers plans sombres encadrant heureusement par leurs à-plat vigoureux les lointains traités au trait. Les maîtres du xvi^e siècle ont tiré grand parti des études qu'ils ont exécutées dans des régions particulièrement boisées, comme l'Allemagne du Nord, où abondent encore les hêtres aux racines noueuses, entrelacées, ainsi que des nœuds de reptiles, aux fûts majestueux, droits et lisses comme des piliers de cathédrales, les bouleaux élégants, les aulnes au feuillage léger, les sapins pyramidaux envahis par les longues barbes du lichen et dont l'écorce crevassée atteste la furie des vents sauvages qui firent craquer leur ramure pendant les nuits d'hiver. Les arbres géants des forêts millénaires, ainsi que les frêles fougères, les lierres, les ronces, les herbes qui croissent à leurs pieds, fourniront aux xylographes des motifs simples et puissants, bien dans la tradition de la gravure en taille d'épargne (voir Dürer, planche 13, p. 43).

Les eaux courantes et dormantes, que traitent de façon magistrale les maîtres japonais, fournissent au compositeur d'estampes des lignes heureusement contrastées : depuis l'arabesque élégante des grandes vagues, dont les creux peuvent être suggérés par des noirs puissants, jusqu'aux légèretés horizontales, rendues par quelques tailles parallèles, des étangs et des lacs. Le miroitement des eaux où se mire le ciel fournira de larges blancs, animés par les barques ou les rocs, qui formeront opposition de valeurs vigoureuses et dont les reflets tremblés ajouteront à l'agrément de vives oppositions.

Nous donnons ici comme exemples démonstratifs de ces deux conceptions du paysage, la forêt et l'eau, deux planches traitées au burin et au canif sur bois debout.



Planche 45. PORTRAIT DE L'AUTEUR.



Fig. 46.

*Pêcheurs de Seine.*FIG. 46. — *Pêcheurs de Seine.*

La surface miroitante du fleuve est exprimée par un large blanc, dégagé à la gouge et strié de quelques reflets tremblotants. Le ciel également fut entièrement dégagé, pour permettre aux constructions de la rive, de se détacher en silhouettes dentelées; des traits de burin horizontaux et obliques suggèrent quelques détails architecturaux des groupes de maisons.

Le premier plan est entièrement occupé par la barque des pêcheurs; ses noirs puissants se reflètent jusqu'au bord inférieur du cadre; afin d'éviter un parallélisme fâcheux avec la ligne des lointains, le bateau a été dessiné dans une position oblique. Les personnages, très simplifiés, sont indiqués uniquement par un trait fort, qui accuse leur mouvement et les silhouettes; l'ensemble de l'estampe est traité un peu à la façon japonaise, les méthodes extrême-orientales étant nos meilleurs guides lorsque nous désirons traduire en gravure une scène fluviale ou maritime.

PLANCHE 47. — *La Clairière.*

Nous avons ici dans les premiers plans un mélange de travaux au canif et à l'échoppe; les silhouettes des fougères ont été dégagées au canif, ainsi que les plantes qui poussent au bord de l'eau.

L'eau a été traitée au burin, ainsi que les tailles blanches modelant les troncs d'arbres; les personnages furent dégagés au canif et la gouge évida les grands blancs.

Cette planche nous montre à peu près tout ce que peut donner le pro-



Planche 47.

LA CLAIÈRE.

Maurice BUSSET.
Gravure au canif et au burin
sur buis debout.

cédé de la gravure sur bois debout, traitée suivant les principes puisés dans l'étude des œuvres des belles époques.

Il faut éviter de tomber, lorsque l'on grave au burin, dans l'erreur commise par les graveurs de publications commerciales, qui veulent rivaliser avec la photographie et multiplient les tailles et les demi-teintes, au détriment de la sobriété et de la netteté, qui sont les caractères essentiels de la gravure sur bois.

LES VIGNETTES ET LES LETTRINES.

Les enlumineurs exécutaient au commencement de chaque chapitre, et même dans le texte, de grandes lettres majuscules, qui recevaient une ornementation parfois fort compliquée. Cette tradition nous est restée, et les typographes modernes agrémentent volontiers leurs impressions d'art de lettrines ou lettres ornées, qui donnent un aspect moins froid à la page imprimée (voir les lettrines de cet ouvrage).

Les caractères à choisir pour exécuter ces ornements doivent être de même nature que ceux du texte. Il est bon de les enfermer, ainsi que leur ornementation, dans une figure géométrique, telle qu'un carré, afin de pouvoir les intercaler facilement dans la forme de l'imprimeur, qui ne connaît que les parallèles, les perpendiculaires et les angles droits. Il faudra donc, après avoir dessiné soigneusement la lettrine et son ornementation, qui doit s'inspirer du texte, tracer à l'équerre et à la règle, sur un bloc de buis debout, le contour extérieur de l'ensemble. Ce contour devra être ensuite limité par un trait de scie, qui détachera le petit cube gravé du bloc de buis. Nous pourrions ainsi découper préalablement ces lettres, mais nous aurions alors, étant donné leur petitesse, quelque difficulté à les maintenir pour les graver. Il est donc préférable de dessiner toutes ses lettres sur le même bloc, ayant la hauteur typographique de 22 millimètres, de les graver ensemble comme une inscription ordinaire, après les avoir serties par une forte entaille, puis de les détacher soigneusement ensuite pour les confier au typographe qui les disposera dans son texte.

La lettre ornée devant accompagner un texte, et par conséquent être tirée à la machine, ne s'exécute pas sur bois de fil. On doit forcément employer le buis debout qui, seul, donne au caractère la dureté suffisante pour l'impression en grand nombre. Les ex libris sont des sortes de cachets que les bibliophiles placent sur la couverture intérieure de leurs livres; ils portent d'ordinaire les initiales du possesseur, ainsi qu'un emblème ou une devise; ils se font rectangulaires, ou de forme ronde, et pouvant être imprimés au *frotton*, car ils n'accompagnent aucun texte; on peut les graver au canif sur bois de fil (voir p. 1, 4, 170).

Ces petits ornements seront tous gravés sur le bloc, puis détachés

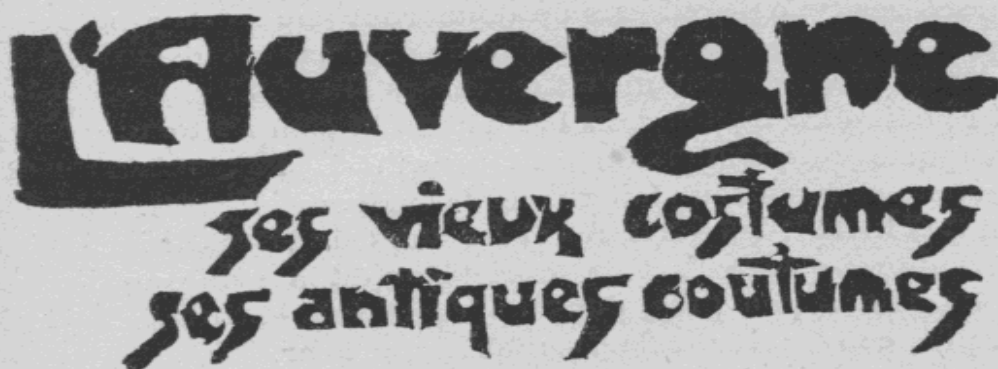


Fig. 48. — Lettres gravées sur buis.

ensuite à la scie. Lorsqu'on préfère les débiter d'abord, ou utiliser de petits fragments de bois, on peut, pour les maintenir en les gravant, employer le procédé du graveur Papillon, dont la spécialité fut précisément l'exécution des vignettes, ornements en bois que l'on employait au XVIII^e siècle exclusivement pour accompagner les textes, les grandes planches alors étant gravées sur cuivre à l'eau-forte.

Papillon maintenait ses petits cubes de bois dans une sorte de boîte carrée rappelant la forme de l'imprimeur, les bords avaient la hauteur des caractères et les vignettes étaient calées à l'intérieur par des tasseaux en bois, qui les empêchaient de glisser sous l'outil.

La vignette se place en tête ou en fin de chapitre, et on l'appelle alors cul-de-lampe. Ainsi que la lettrine elle doit être taillée dans le buis et il faut la graver finement, en condensant en quelque sorte ses motifs, de façon à obtenir de beaux noirs qui habillent la page; sa composition participera du texte.

Les vignettes de tête de chapitre ou bandeau sont ordinairement de forme rectangulaire allongée, et tiennent toute la largeur de la partie du feuillet réservée au texte; les culs-de-lampe peuvent être ronds, ovales, ou de forme irrégulière; ils doivent être calculés de façon à bien s'encadrer dans la partie blanche qui reste vide à la fin de la dernière page du chapitre. Il est assez courant de les terminer en pointe; cette pointe, tournée vers la partie inférieure, peut servir de départ à une décoration florale, allant en s'évasant, de façon à s'épanouir le long et au-dessous de la ligne inférieure du texte (voir les ornements de cet ouvrage).

LA GRAVURE DES LETTRES.

Il est souvent extrêmement important, pour accompagner une gravure, d'exécuter en xylographie un titre ou quelques phrases de texte.

Les caractères typographiques ne donneront jamais un aspect artistique comparable à celui que l'on peut obtenir en dessinant et groupant soi-même un texte tabellaire s'harmonisant à l'image (fig. 48).

La lettre doit être traitée dans l'esprit de la composition : maigre si le sujet comporte uniquement du trait fin sans à-plat ; puissante et large si le dessinateur a surtout fait usage des valeurs intenses. Elle doit être simple et très lisible ; les fioritures et les tours de force calligraphiques ne sont guère de mise avec l'art de sobriété qu'est la xylographie. La lettre romane inscrite à peu près dans un carré est encore celle qui nous paraît la plus convenable et la plus facile à graver.

La difficulté, en débutant, est évidemment de dessiner le texte à l'envers ; mais on s'habitue très rapidement à tracer les lettres inversées, et l'on a toujours la ressource de s'aider d'un miroir qui rétablit le sens vrai de l'écriture.

Les lettres, indiquées d'abord au crayon, seront dessinées à l'encre, au pinceau ou à la plume, en s'aidant d'une règle, d'une équerre et aussi d'un compas à pointe sèche, afin d'obtenir des intervalles et des caractères de largeur uniforme.

Le dessin achevé, on tracera, en s'aidant de la règle, une taille sous la ligne de lettres et une taille au dessus ; à l'aide du canif, si on travaille sur fil, ou du burin s'il s'agit de bois debout.

On procédera de même pour les lignes suivantes, et on creusera les interlignes à la gouge. On aura ainsi obtenu de larges filets noirs de la largeur des lettres.

Il s'agira maintenant, à l'aide du canif ou du burin, de tracer d'autres tailles perpendiculaires aux premières, de façon à séparer chaque lettre de sa voisine et d'obtenir autant de petits carrés que l'on a de caractères à graver. Chaque carré aura ensuite ses angles arrondis suivant la forme des lettres et l'on creusera le vide intérieur. Si l'on craint de briser les boucles de lettres rondes comme le B, le O, on pourra les creuser par un coup tournant de la petite gouge, avant de limiter les formes extérieures.

Le travail du graveur en lettres est essentiellement un travail de patience.

La figure 48 donne un exemple de lettres larges gravées au canif, sur bois de fil.

La planche 49 nous montre un travail plus complexe. Il s'agissait de graver en inscription tabellaire un sonnet entier avec une vignette décorative ; la planche devant supporter un tirage élevé, nous avons dû la graver au burin sur bois debout, ce qui nous a permis un peu plus de finesse que dans les exemples précédents.



« DEBOUT LES MORTS ! »

Maurice BUSSET.

LE MÉCHAL FAYOLLE.

Cédant à ce loi qui veut qu'on se repose,
Faisant finir son rôle de soldat,
O sur sa longue Auvergne, il cultivait des roses,
Sur sa longue Auvergne, il cultivait des roses,
 Quand il se querriait sur la France éclatée.
 Lors un profond emplit ses yeux moroses.
 Il se mit à l'âme, aux ordres de l'Etat;
 Et, que se fût terrible ou grandiose.
 Impassible et tenace et lucide, il lutta.
 On lui dit: "Il faut vaincre." - Il vainquit sur la ^{Gonne!}
 Briser l'âme en Italie." - Il la brisa!
 "Ecraser l'âme assaut de quatre cent mille hommes
 e ruant à Paris." - Fayolle l'écrasa!
 Mais ce Cincinnatus hait les apothéoses:
 L'Auvergne a repris; il cultive ses roses.

Sonnet de
 C. Gandillon-Gons
 d'Armes.
 tracé par ~~Armande~~ ^{Armande} ~~Dossat~~ ^{Dossat}

En souvenir
 d'un dîner de la "Veillée d'Auvergne" le 11 mai 1933
 à la façon des DONATS.
 Inscription tabellaire gravée



Le Taureau.

Maurice BUSSET.

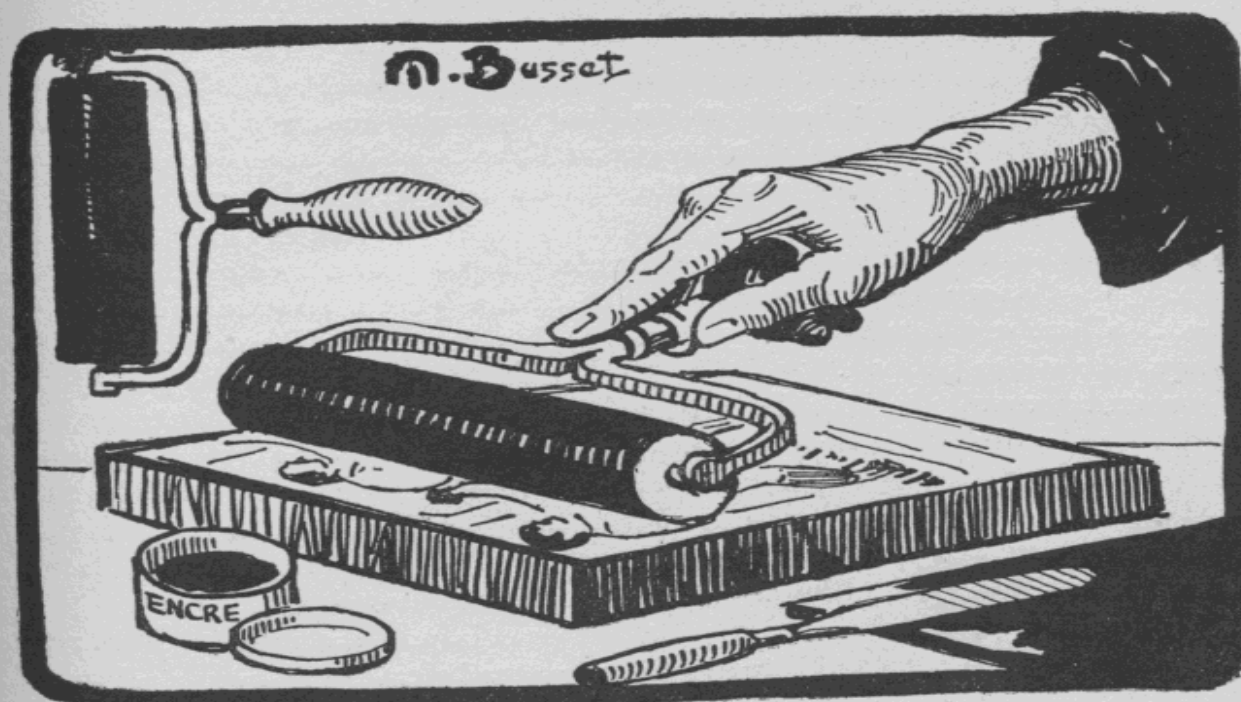


Fig. 50.

L'encrage d'un bois au rouleau.

IMPRESSION DES ESTAMPES AU FROTTON ET A LA PRESSE



DANS le chapitre consacré aux presses à imprimer, nous avons vu qu'il était possible de se passer de machine; pour tirer quelques épreuves d'une gravure, un peu de patience suffit.

Nous étudierons d'abord les procédés d'impression européens, comme étant les plus rapides et les mieux appropriés à nos recherches actuelles.

Il faudra se procurer une petite boîte de 125 grammes de noir à machine pour la lithographie et un rouleau en cuir de 10 à 15 centimètres de long, monté sur un manche à fourchette (voir fig. 50), ou plus simplement un rouleau de photographie qui coûte moins cher; le rouleau en caoutchouc est tout à fait suffisant.

On peut aussi encrer la planche à l'aide d'un tampon composé d'un gros manche portant, clouée à sa partie inférieure, une boule d'étoffe que l'on recouvre d'un morceau de cuir emprunté à une vieille paire de gants.

Mais l'emploi du tampon donne un encrage moins régulier que le rouleau (voir fig. 58, deux tampons ou poupées sont dessinés en D. E.).

A l'aide du couteau à palette, on prend dans la boîte une petite quantité d'encre que l'on étale sur une forte plaque de verre, un marbre, ou une plaque de zinc.

On passe le rouleau en tous sens, sur la plaque jusqu'à ce qu'il soit bien imprégné d'encre grasse, sur toute sa surface et en couche bien égale. L'excès d'encre est enlevé en passant une deuxième fois le rouleau sur une plaque de verre propre.

On encre ensuite le bloc de bois, après l'avoir posé bien à plat sur une table. La première couche d'encre doit être assez fournie pour bien remplir les pores du bois, surtout si celui-ci est un peu grenu comme le hêtre; il faut néanmoins avoir bien soin de ne pas boucher les tailles fines.

L'encrage au tampon se fait en balançant le tampon de gauche à droite pour recouvrir bien également la surface de la gravure.

On applique une feuille de papier lisse sur la surface gravée, d'un seul coup et sans tâtonner, car toute hésitation se traduirait par une maculature; on fait adhérer cette feuille à la planche en passant la main à plat; puis, à l'aide d'un manche d'outil bien arrondi à son extrémité ou de tout autre corps dur un peu large, on frotte le dos de la feuille, doucement d'abord, puis en appuyant progressivement (fig. 51); les parties encrées apparaissent alors au dos du papier, se détachant en traits luisants sur les creux qui restent mats: on peut de cette façon suivre la bonne venue de l'estampe. Lorsque tous les détails en sont visibles, on soulève lentement la feuille en la tenant par deux de ses angles, on la retourne et la gravure apparaît.

Le procédé est excellent pour étudier les *états* d'une planche, c'est-à-dire les différents stades de son exécution. Mais lorsque le nombre des épreuves dépasse la dizaine, il est de toute utilité de tirer à la presse à bras, la presse mécanique étant réservée aux tirages qui dépassent la centaine.

IMPRESSION A LA PRESSE EN TAILLE-DOUCE.

Tout en étant très utile, la presse, nous l'avons vu, n'est pas indispensable. Nous avons étudié les différentes sortes de presses dans le chapitre consacré à l'outillage.

Supposons que nous possédons une petite presse en taille-douce; celle-ci pourra nous servir pour tirer indifféremment eaux-fortes et bois: c'est la plus pratique que puisse acquérir un artiste ou un amateur (fig. 52).

Pour tirer les bois, il faudra élever suffisamment le rouleau supérieur au-dessus du plateau, pour que le bloc puisse passer dessous. La pression

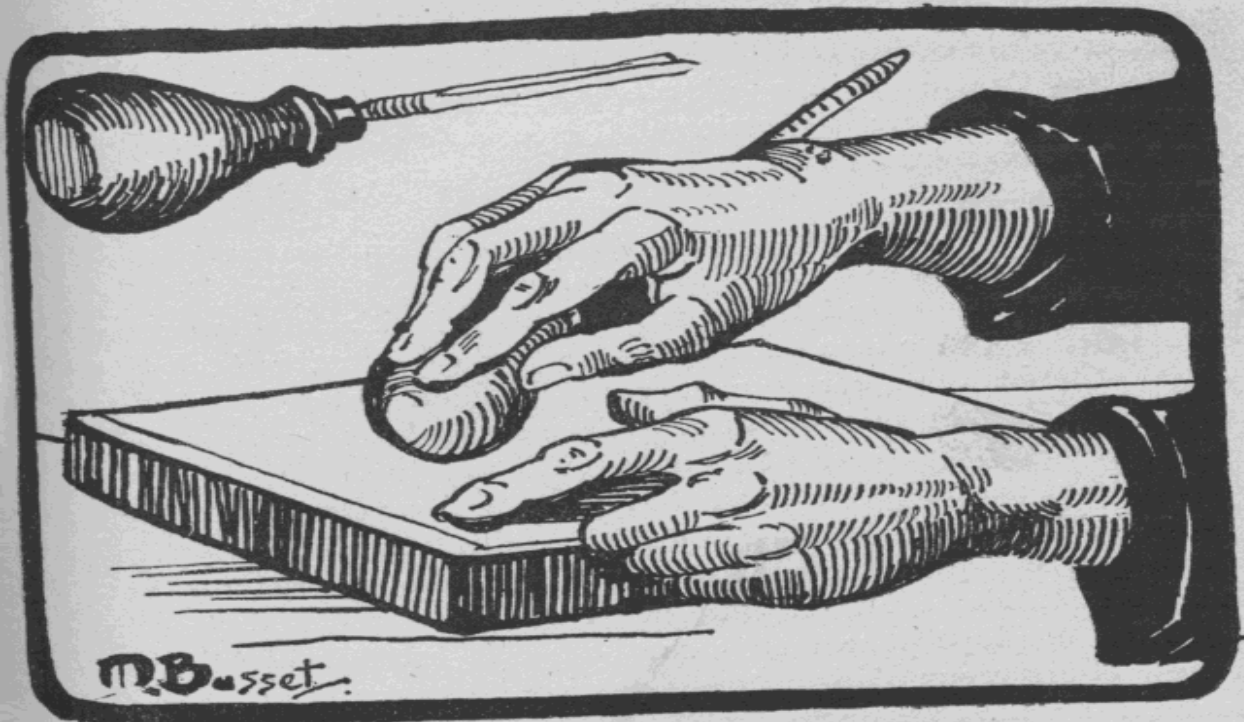


Fig. 51.

IMPRESSION D'UN BOIS AU FROTTON.

Le frottoir employé ici est simplement un manche rond d'échoppe ou de gouge.

nécessaire étant assez faible, pour le bois gravé, nous pouvons retirer presque tous les petits morceaux de carton qui, placés sur l'axe du rouleau, en rendent l'effort élastique. Si la presse ne possède pas de cartons et que la pression se règle à l'aide de pas-de-vis et de ressorts, la question sera simplifiée : il suffira de dévisser plus ou moins les vis de réglage.

Le bloc devra être posé bien au milieu du plateau de la presse, et, pour l'empêcher de glisser, on mettra dessous une feuille de buvard un peu fort humectée d'eau, qui fera adhérer le bloc au zinc du plateau. On vérifiera ensuite la pression en mettant un fort carton sur la face gravée ; il faut que des deux côtés du rouleau la pression soit égale et assez forte pour que la gravure marque légèrement en creux sur le carton.

Nous donnons ensuite quelques tours de roue en arrière pour faire revenir le plateau vers nous. Pour éviter que le rouleau à bout de course ne retombe sur le plateau, on le fera reposer sur un bloc de bois, de hauteur égale au bloc gravé et le prolongeant.

L'encrage sera ensuite exécuté ainsi qu'il est dit plus haut, et cela, soit en enlevant le bloc de la presse, soit sur place suivant l'espace disponible pour la manœuvre de l'encrage.

Une feuille de papier étant disposée sur le bloc remis en place, on la recouvre de carton fort et l'on tourne lentement la roue d'une main, en tenant l'autre main appliquée sur le carton et le bloc, pour les empêcher de glisser; la pression doit être lente et bien égale, sans arrêt dans le mouvement en avant du bois, chaque arrêt se traduisant par une marque horizontale.

Le plateau à bout de course, on évite que le rouleau ne retombe, en mettant un autre bois à l'extrémité du bloc.

On enlève sans précipitation le carton, puis la feuille, et si la pression est suffisante, l'épreuve sera dans toutes ses parties d'un noir égal. Si un des côtés est moins venu, corriger la pression, soit en mettant un carton léger sous le bloc, soit en calant davantage l'axe du rouleau de ce côté-là à l'aide de la vis de réglage ou de petits morceaux de carton.

Il ne faut pas une pression aussi grande que pour l'impression des eaux-fortes, où le papier doit entrer dans les tailles; on doit au contraire ici éviter que le papier, surtout s'il est mince, ne se gaufre dans les creux; une pression bien égale sur toute la surface est surtout indispensable. Si le carton employé pour mettre sur la feuille est dur et très lisse, les reliefs et les creux n'apparaîtront pas sur l'épreuve; en terme d'imprimeur, il n'y aura pas de *foulage*.

Afin de placer la planche à imprimer bien au centre de la feuille de papier, on pourra, pour se guider, mettre sous le bloc une feuille de même format; il suffira de faire coïncider la feuille supérieure avec la feuille inférieure pour avoir une bonne mise en page.

On évite de salir la feuille blanche en prenant celle-ci à l'aide de deux petits morceaux de papier pliés et qui la protègent du contact des doigts.

Pour imprimer des planches un peu grandes, le rouleau en caoutchouc ne serait plus suffisant; il faut alors se procurer un rouleau typographique recouvert de cuir et mesurant 30 à 40 centimètres de long.

L'encre sera alors déposée à l'aide du couteau à encrer sur un marbre ou une pierre lithographique de 25 à 30 centimètres de côté.

L'impression sur papier à grain peut aussi s'exécuter, à condition d'humecter les feuilles, ce qui se fait en empilant celles-ci l'une sur l'autre la veille de l'impression, après avoir mouillé à l'éponge une feuille sur trois ou quatre; le grain du papier étant ainsi amolli s'aplatira sur le bois et prendra également l'encre.



Fig. 52.

L'IMPRESSION A LA PRESSE A TAILLE-DOUCE.

La machine figurée ici est une presse en acier, à vis de réglage et ressorts, le bois est posé sur le plateau creux, à la place de la pierre lithographique qui y était scellée. Le mouvement est donné par une roue à manivelle que l'on voit à gauche.

IMPRESSION EN DEUX TONS SUR UN SEUL BOIS.

On peut très bien, sur un seul bois, obtenir à l'impression deux tons différents se fondant l'un dans l'autre.

Pour obtenir ce résultat, on dispose sur la plaque de verre servant à l'encrage deux petits tas d'encre grasse composés des teintes que l'on désire fondre ensemble. A l'aide du couteau à palette, on les étale sur une surface sensiblement égale à celle du bois à imprimer, et on les mélange un peu vers le centre. Il suffira ensuite de passer le rouleau encreur, que l'on aura au préalable soigneusement nettoyé, sur la table à encrer, et l'on obtiendra à la surface du rouleau les deux tons fondus l'un dans l'autre, vers le centre. On passera le rouleau sur la planche, toujours dans le même sens, et l'on aura l'effet recherché.

Si l'on peut disposer de deux rouleaux encreurs, l'effet est encore plus facilement obtenu. On encrène chaque rouleau d'une teinte différente, et on fonce directement les teintes sur le bloc.

On peut même, de cette façon, imprimer un seul bois en trois ou quatre

tons différents, ainsi que nous le démontrerons lorsque nous étudierons l'impression en couleurs.

Par l'emploi du tampon, on peut encore varier ses effets, car il permet d'enduire d'une encre différente de petites surfaces que l'on a réservées dans la teinte générale.

IMPRESSIONS SUR PAPIERS TEINTÉS.

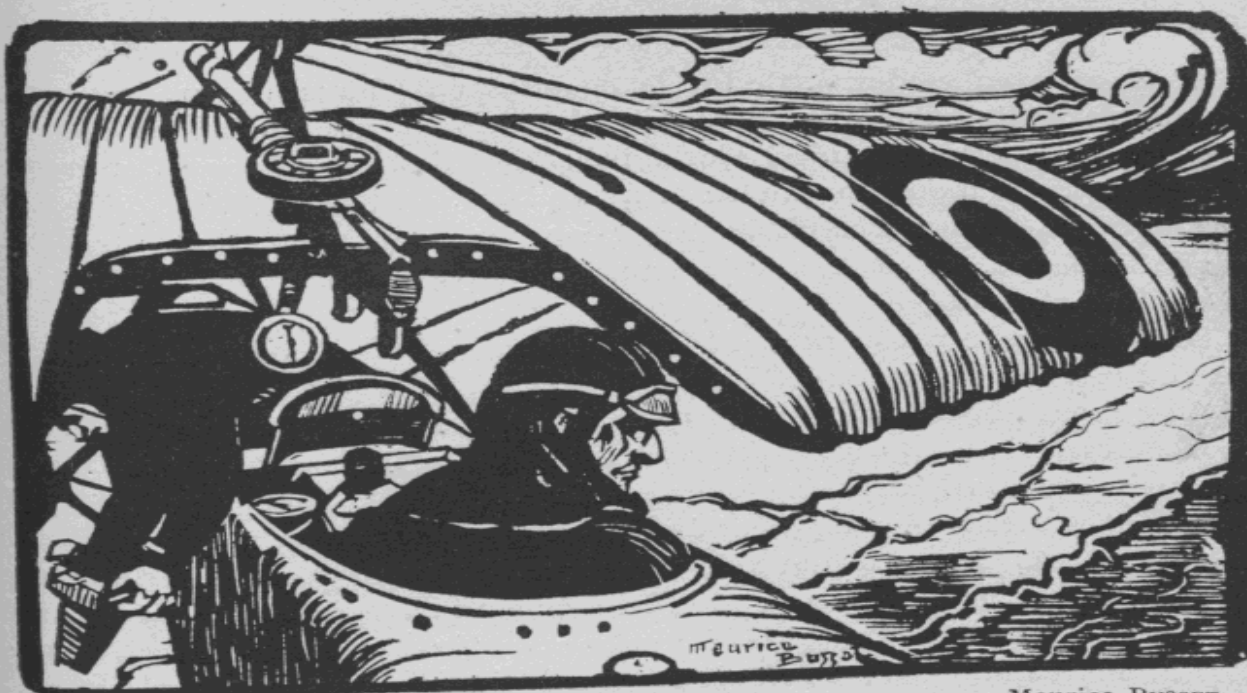
Un effet également très agréable, et qui permet, en une seule impression, d'obtenir un résultat sensiblement égal à celui que l'on obtient d'habitude en imprimant deux bois superposés, peut être simplement réalisé de la façon suivante.

On se procure des feuilles de papier d'impression teintées de couleurs différentes, et l'on choisit celle qui s'harmonisera le mieux avec le sujet à imprimer : bistre ou bleu sombre, par exemple, pour un intérieur ; orangé ou rouge pour un paysage ou soleil couchant ; jaune pour un effet de lumière. On tire en noir ou en deux tons sur le papier choisi. Il suffira ensuite de découper la feuille et de la fixer par deux pointes de colle sur un fond blanc pour mettre la teinte en valeur ; on peut corser l'effet en mettant au pochoir quelques à-plat de gouache sur les points lumineux que l'on désirerait dégager, comme le soleil, une croisée, une flamme.

L'emploi du pochoir joint à l'impression a été fréquemment utilisé par les Japonais ; les deux procédés s'allient très bien ensemble et dérivent au fond d'un même principe.

Il sera surtout précieux pour l'impression des couleurs en épaisseur, comme la gouache, qui ne viennent pas bien à la presse.

Il est pourtant possible d'obtenir des effets de gouache imprimés en épaisseur ; pour cela, il faut graver au burin, en creux, les surfaces lumineuses dans un bloc de même dimension que celui du trait, remplir de gouache en pâte ferme les tailles, essuyer le bloc comme pour une eau-forte, et donner une très forte pression : le papier se gaufrera dans les creux et ira chercher la gouache que l'on y aura déposée.

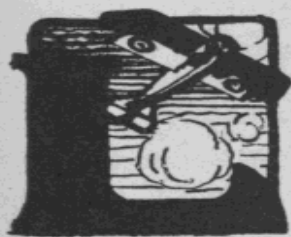


En avion.

Maurice BUSSET.

LE CAMAÏEU ET LE REPÉRAGE A LA MAIN DES IMPRESSIONS POLY CHROMES

LES CAMAIEUX.



La plus simple des impressions en couleurs est le *camaïeu* ou gravure en deux tons qui, à l'origine, eut pour but d'imiter le dessin à la plume rehaussé d'un lavis de teinte bistre.

Le premier graveur paraissant s'en être servi est l'allemand Lucas Cranach, qui grava vers 1506 une figure de *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus*, rehaussée d'un fond orange. L'aspect d'ensemble de cette estampe est celui d'un dessin exécuté à la plume sur papier teinté, puis repris à la gouache. Cette invention se répandit rapidement en Allemagne, et presque tous les graveurs de la période classique du xvi^e siècle l'employèrent, Dürer, Burgmair, Pilgrim, Goltzius, etc.

En Italie, vers 1516, Hugo da Carpi fut l'inventeur d'un autre procédé

d'impression en couleurs. Ce fut le *camaïeu* en teintes imitant le lavis, et qui s'exécute à l'aide de plusieurs planches : trois, quatre, ou même davantage ; le trait, ici, n'est plus apparent, et l'estampe donne l'impression d'un lavis monochrome en teintes plates.

Ce procédé fut conduit à sa perfection par les graveurs de la Renaissance Italienne, et certaines de leurs gravures imitent parfaitement le travail au pinceau.

Boldrini grava par ce procédé les tableaux du Titien. Andrea Andreani reproduisit le *Triomphe de César* de Mantegna.

En général, l'école allemande et flamande employa plus particulièrement le camaïeu au trait en deux tons, et l'école italienne s'adonna aux gravures plus complexes en plusieurs teintes.

Quelques artistes employèrent également une gravure au trait en taille-douce, colorée par un à-plat xylographique. Un autre procédé d'impression en deux tons fut employé par l'imprimeur Pierre Schaeffer au début de l'imprimerie, pour imiter les initiales exécutées sur les manuscrits par les enlumineurs. Schaeffer évidait une partie des planches xylographiques, puis emboîtait dans la cavité une autre gravure. Ces deux planches étaient encrées de couleurs différentes, puis réajustées et imprimées en une seule fois ; ce procédé est intéressant et pourrait être repris avantageusement pour les impressions d'art exécutées au *frotton*.

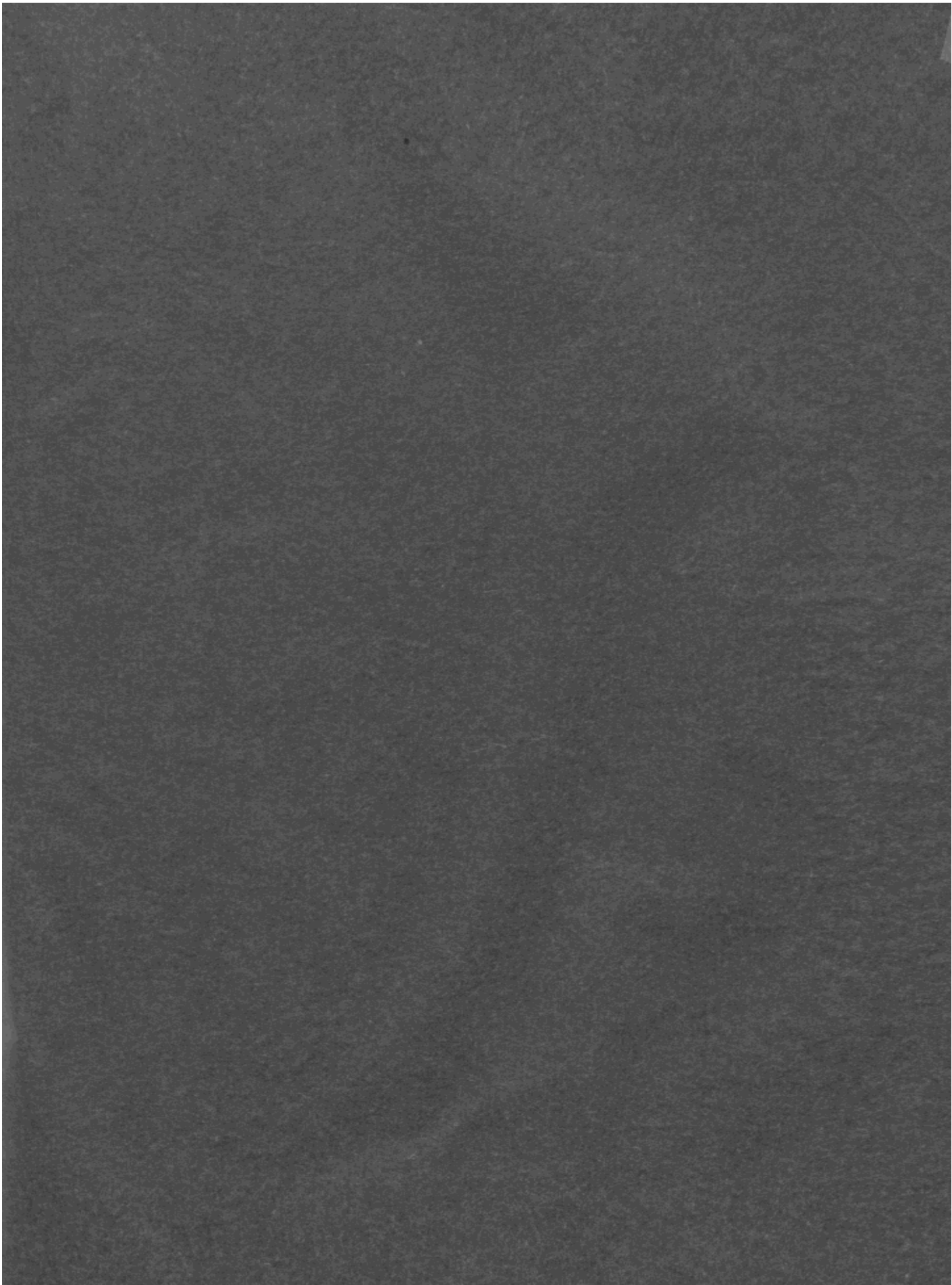
En Occident, l'impression en couleurs se limita au camaïeu jusqu'au XIX^e siècle. L'estampe en couleurs fut créée par les Japonais, qui inventèrent tous les procédés qui en dérivent et perfectionnèrent l'impression polychrome à la main ; au XVIII^e et au XIX^e siècle, ils produisirent des œuvres remarquables ; en Angleterre, sous leur influence, apparaît au XIX^e siècle une école de gravure en couleurs qui s'adonna surtout à l'exécution des livres d'images pour enfants. Les dessinateurs qui s'y firent remarquer furent Miss Kate Greenaway, Walter Crane, Caldecott, etc.

Pour imprimer en *camaïeu*, il faut avant tout obtenir une superposition parfaite de la *teinte* et du trait ; c'est ce que l'on nomme *repérage*.

Il existe plusieurs façons de *repérer* les impressions successives ; mais la meilleure et la plus simple, pour les bois imprimés à la main, est celle qui consiste à se guider par les bords des blocs exactement taillés de la même dimension, et qui doivent se superposer exactement à l'impression.

Ce procédé est préférable au procédé japonais, que nous étudierons plus loin et qui est basé sur la similitude des dimensions des feuilles de papier (fig. 62). Il n'est pas possible par ce moyen d'imprimer à grandes marges, les dimensions du bois devant être supérieures à celles du papier, et c'est pourquoi les gravures japonaises sont toutes à petites marges.

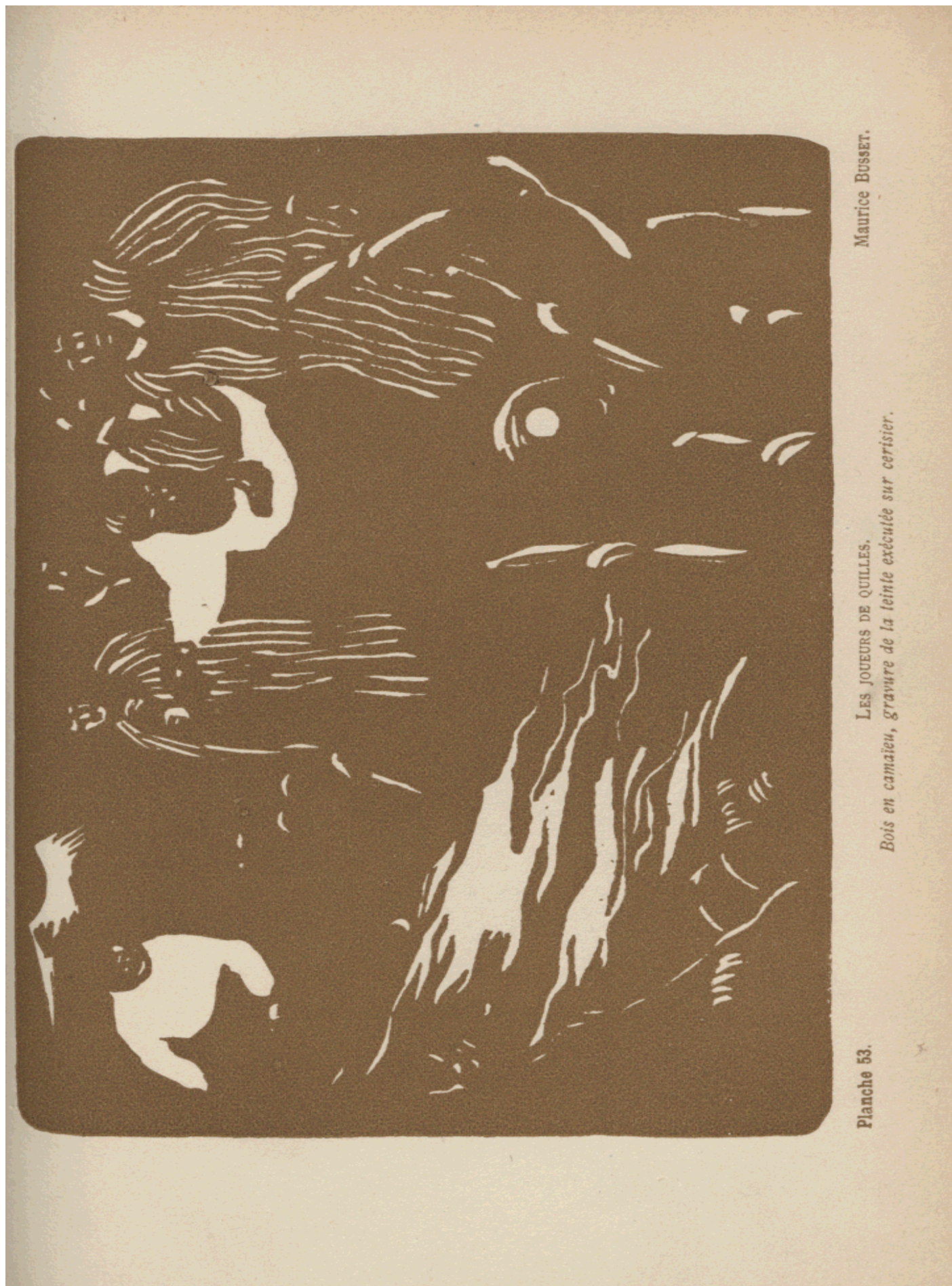
Le procédé que nous allons décrire permet l'impression des camaïeux



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



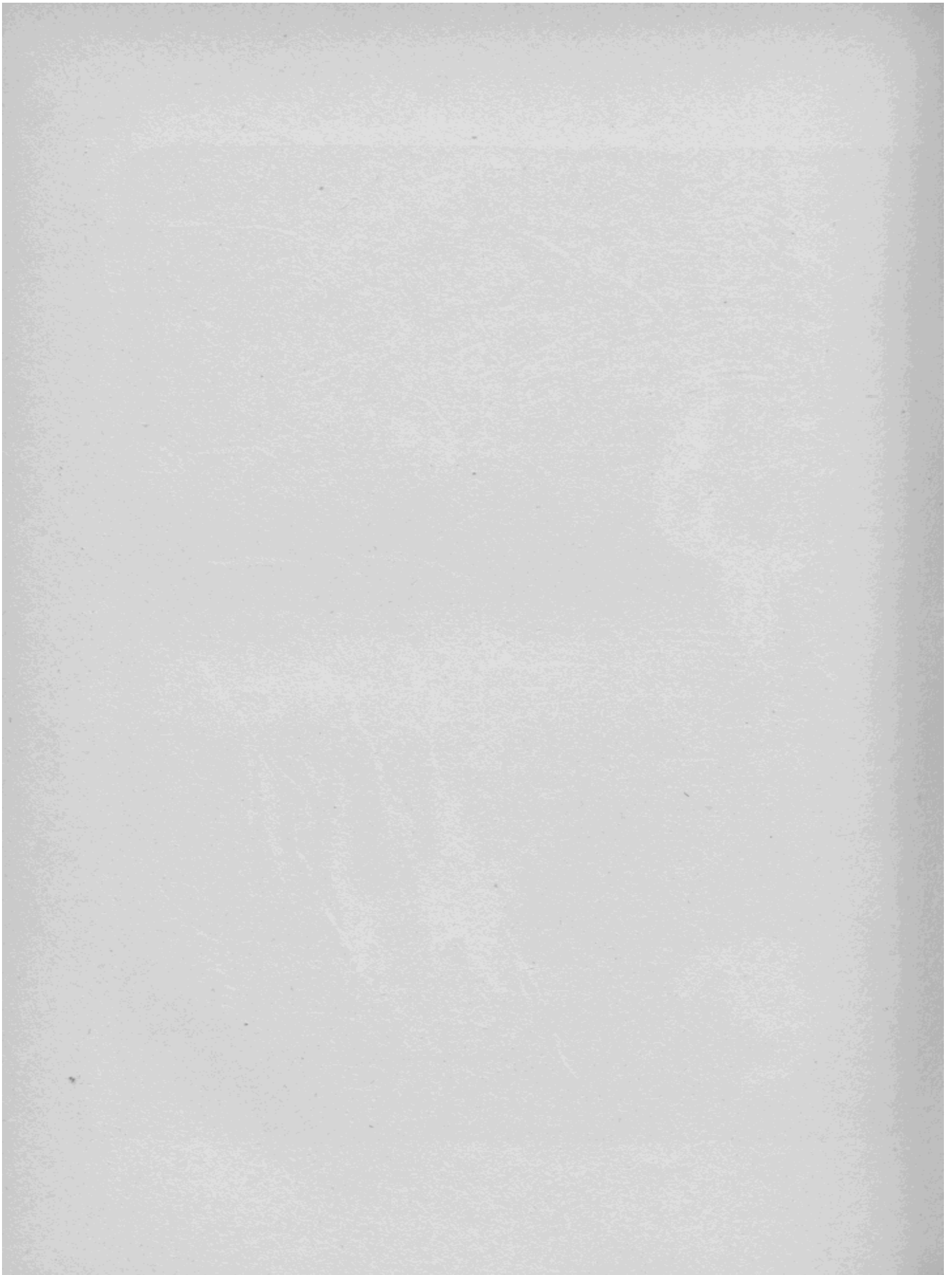
Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



Maurice Bussert.

LES JOUEURS DE QUILLES.
Bois en camaïeu, gravure de la teinte exécutée sur cerisier.

Planche 53.



avec marges de toutes grandeurs ; les feuilles n'ont même pas besoin d'être coupées pareillement, et leurs dimensions n'ont d'autres limites que la largeur du rouleau de la presse ou, pour l'estampage au *frotton*, que le format extrême du papier (fig. 56).

La seule difficulté, pour réussir ce genre de gravure, est de tailler les bois exactement de mêmes grandeurs ; pour cela il suffira, avant de les graver, de les superposer deux à deux, et de les égaliser à l'aide d'une râpe à bois, en prenant grand soin d'avoir des bords coupés très droits et bien à pic ; les angles formés par le bord et la surface à graver doivent être très vifs, et il est préférable de ne pas arrondir les angles du cadre afin que leur extrémité serve pour le repérage.

Le mieux, pour obtenir un bon résultat, est de préparer les bois sur leurs deux faces ; on aura ainsi deux dessins de dimensions forcément égales.

Voici la marche à suivre pour graver et imprimer en *camaïeu*. On établira d'abord le dessin de la planche de trait ; ce dessin sera strictement exécuté au trait et par à-plat. Les hachures ici ne doivent pas entrer en jeu, car, ayant pour but de représenter les demi-teintes, seule l'impression en à-plat doit intervenir.

Ce dessin, fait au pinceau, sera gravé comme une gravure ordinaire et on prendra grand soin de le limiter par un trait formant cadre et épousant exactement les bords du bloc.

On imprimera la gravure sur un papier très lisse et bien encollé, puis on découpera l'estampe suivant les contours du trait extérieur et ceci très exactement.

L'encre d'imprimerie étant encore fraîche, on appliquera la gravure face contre le bois sur le dos du bloc, en faisant bien coïncider les bords de l'estampe et du bloc, puis on mettra le tout sous la presse, ou bien on passera le *frotton* au dos du papier.

L'encre grasse, fraîche, se décalquera sur le bois. Pour augmenter l'adhérence, on peut préalablement frotter le bois avec un morceau de cire ou de bougie, jusqu'à ce qu'il soit partout ciré également. La cire retiendra l'encre d'imprimerie.

On aura aussi imprimé préalablement la gravure sur une feuille de papier teinté, d'un ton approchant celui que l'on désire plus tard donner à la teinte. Sur ce papier, on cherchera à la gouache l'effet de la gravure définitive et l'on transportera, à l'aide d'un calque, le contour des enlevés de blanc sur le bloc où se trouve déjà le trait décalqué par pression. Il suffira ensuite d'évider ces blancs à la gouge et au canif.

Il ne nous reste plus qu'à imprimer les deux planches.

On imprime d'abord la teinte, que l'on fera de la tonalité choisie en

mélangeant, au couteau sur un marbre, du vernis moyen pour l'impression lithographique et des couleurs à l'huile ordinaire, que l'on aura débarrassées de leur excès d'huile en les plaçant préalablement sur une feuille de papier buvard.

Le vernis pour encre d'impression se trouve chez les marchands d'encres typographiques ou lithographiques. Il est composé d'huile de lin cuite et rendue très épaisse et de diverses résines; il sert à fabriquer les encres par l'adjonction d'une poudre colorée.

La teinte sera plus ou moins claire, selon la quantité de vernis qu'elle contiendra; il vaut mieux la tenir assez claire, pour qu'elle ne lutte pas avec le trait noir.

Si l'on a de grandes quantités d'estampes à imprimer, il est plus commode de se procurer une boîte d'encre typographique de la couleur voulue; cela remplacera avantageusement les couleurs à l'huile.

Les matières colorantes les plus employées pour les teintes sont les terres de Sienne brûlées et naturelles; mélangées au noir ou au vernis, elles donnent toutes les nuances du bistre (voir planche 57).

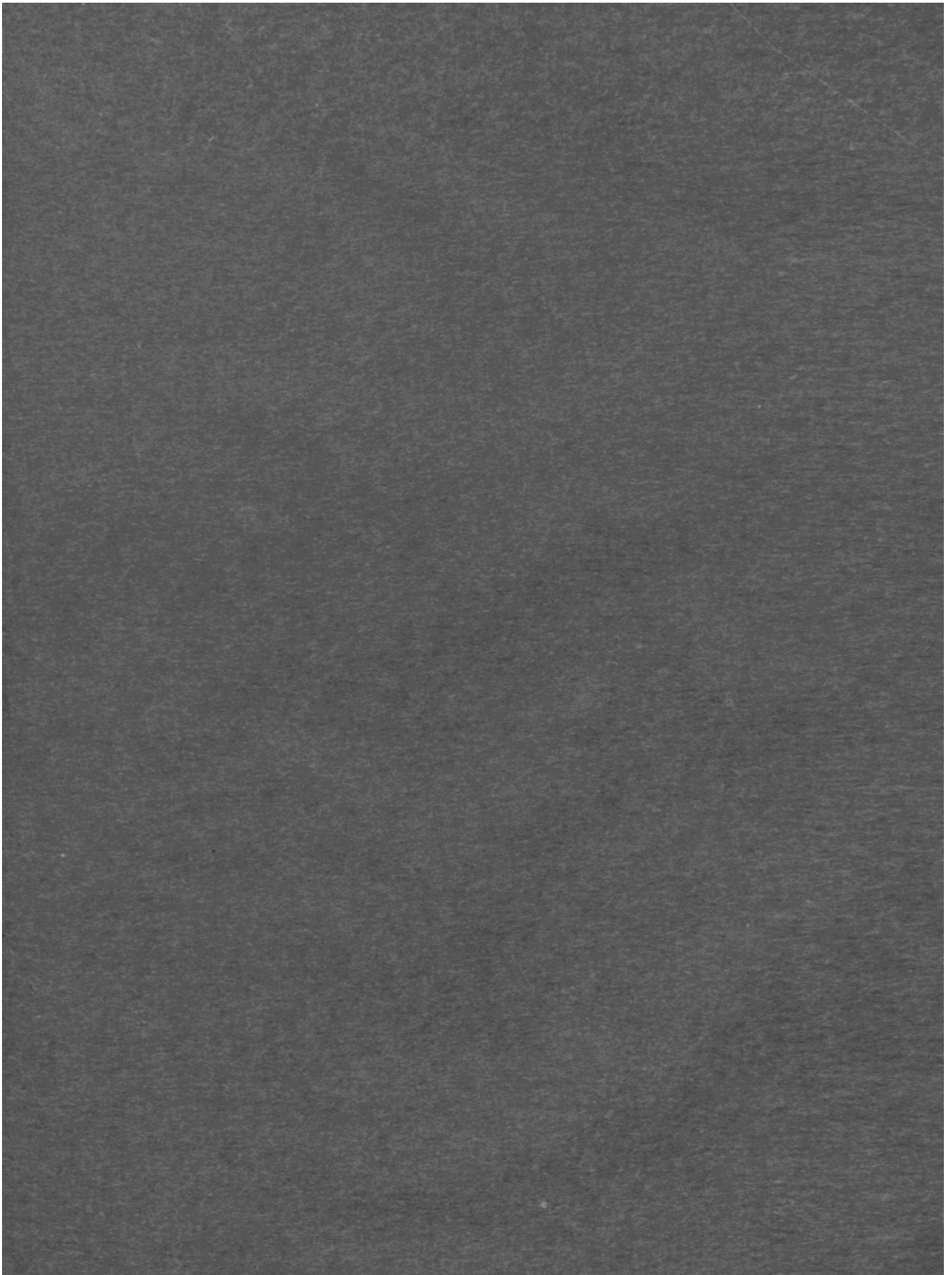
La teinte imprimée sera mise à sécher; il faut alors prendre soin de ne pas poser les feuilles l'une contre l'autre, pour éviter les maculations.

Au bout de vingt-quatre heures, les couleurs seront assez sèches pour recevoir la deuxième impression.

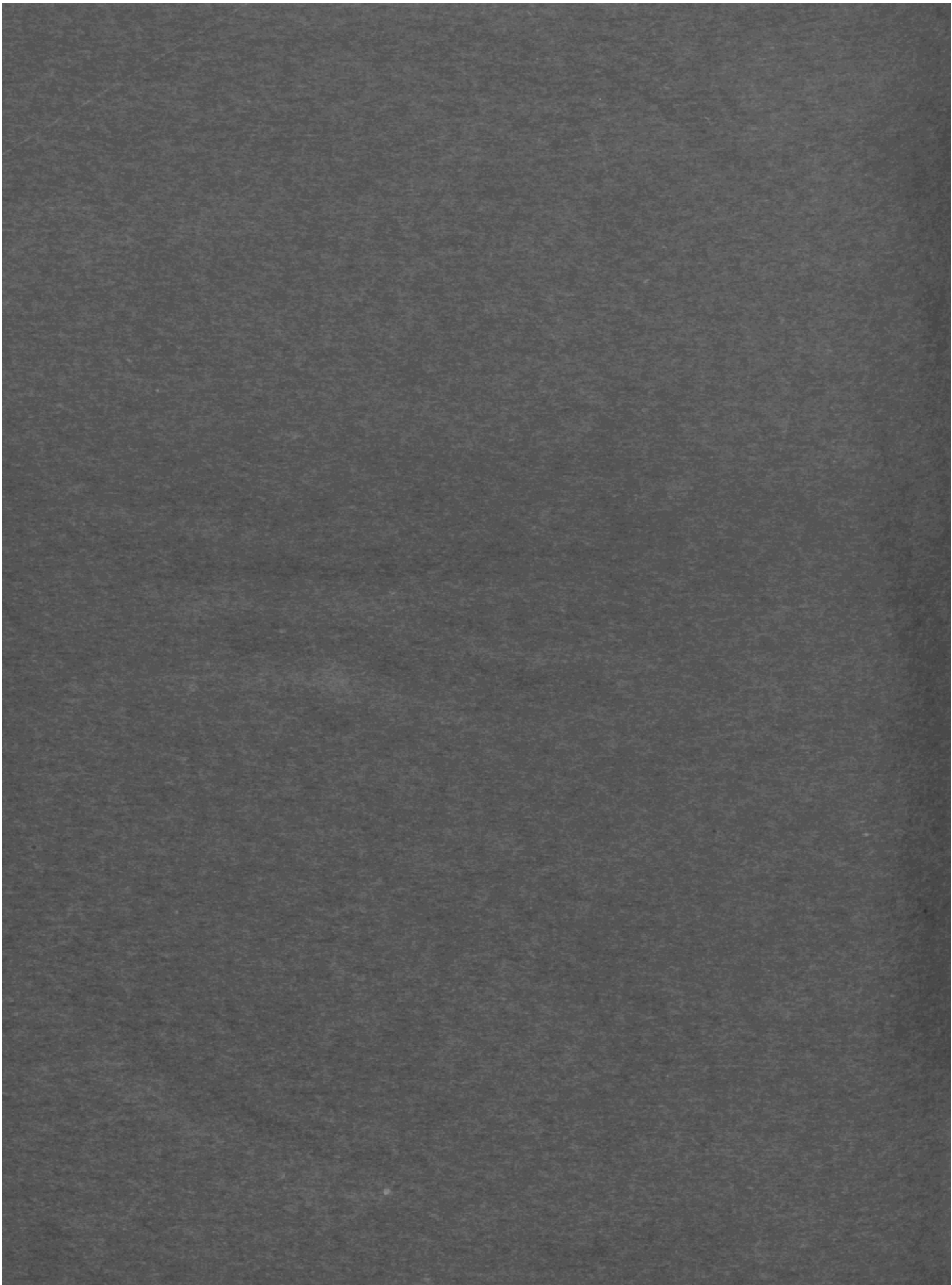
C'est ici qu'il faut agir avec soin, pour bien réussir son repérage (fig. 56).

La feuille imprimée en teinte sera placée, la teinte au dessus, sur le carton servant à la pression, celui-ci étant mis à plat sur le plateau de la presse. On passera ensuite le rouleau encreur chargé de noir sur la gravure du trait et l'on appliquera doucement le bloc, trait en dessous, sur la feuille de teinte. Il faut bien prendre soin de pas traîner le bloc sur la teinte, car les traits paraîtraient doublés et salis. Le contour du bois de trait doit couvrir très exactement celui de la teinte; afin d'éviter d'imprimer le motif la tête en bas, on aura eu soin de placer une petite encoche sur le côté des deux cadres, exactement à la même place, et de bien les faire coïncider au tirage.

Le bois étant placé sur la feuille de teinte, on appuiera les pouces des deux mains de chaque côté du bloc gravé, les doigts sous le carton-pression et, en serrant le tout pour éviter les glissements, on basculera l'ensemble et on le glissera sous le rouleau de la presse, le carton au dessus (B. fig. 56). On imprimera, et, si toutes les précautions ont été prises, les deux planches se recouvrant exactement donneront une estampe d'un bel effet.



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



Planche 54.

LES JOUEURS DE QUILLES.

Bois en camaïeu, gravure du trait noir, exécutée sur poirier.

Maurice Busset.

On peut imprimer en camaïeu en deux ou trois teintes, de plus en plus foncées, et obtenir des dégradés par teintes plates. Ce procédé fut fréquemment employé au XVIII^e siècle dans l'estampe d'art et dans l'impression des papiers de tentures.

Lorsqu'on ne possède pas de presse à imprimer et que l'on désire employer le *frotton*, on procédera de la même façon pour l'application du deuxième bois sur la trace du premier. Après avoir retourné le bloc et la feuille, on posera le tout bien à plat sur une table ; puis, retirant délicatement le carton supérieur, on applique la main sur la feuille pour la maintenir exactement en place et on commence à frotter au dos légèrement. Cette première impression donnée pour faire adhérer la feuille, on peut fixer celle-ci à l'aide de deux aiguilles enfoncées dans le bois aux angles supérieurs et l'on

termine l'estampage en ayant toujours soin de ne pas déplacer le papier.

Si l'on opère avec délicatesse, on possèdera très rapidement la maîtrise de ce procédé, qui donne des résultats parfaits lorsqu'on l'exécute convenablement (voir les divers états d'un camaïeu, pl. 53, 54, 57, 59, 63).

Pour graver et imprimer en camaïeu à la manière italienne du XVII^e siècle, ainsi que le faisait Hugo da Carpi, on devra composer un dessin, qui, exécuté au lavis, comprendra exclusivement des teintes plates ; la planche

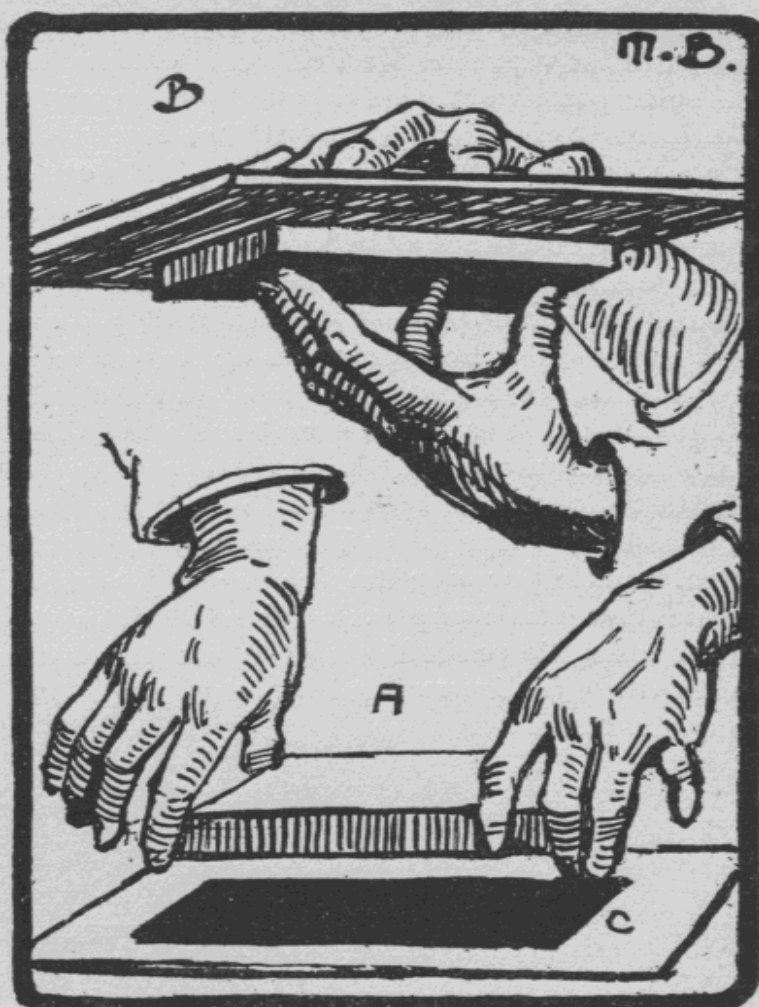


Fig. 56. — REPÉRAGE D'UN CAMAIEU.

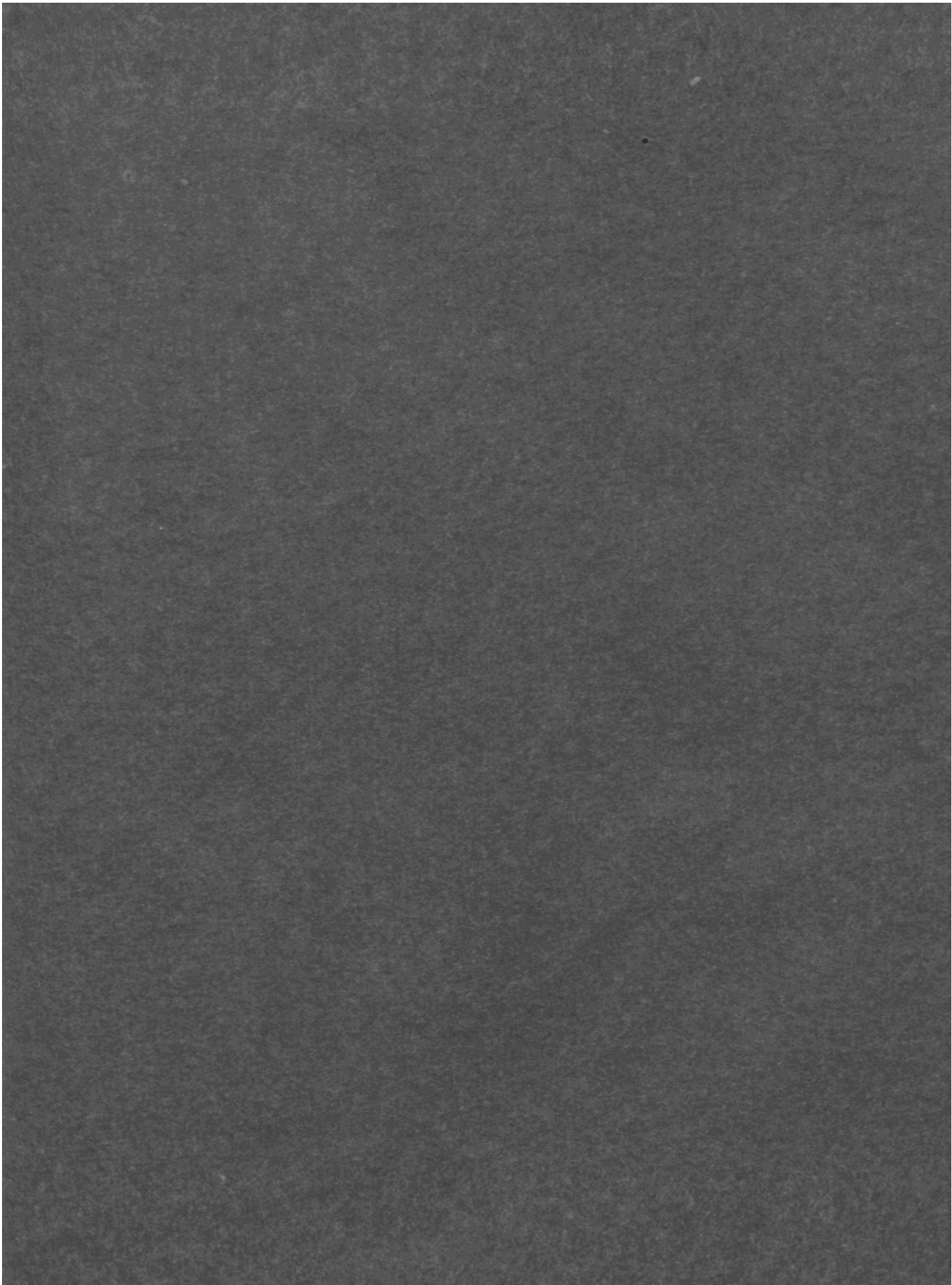
- A. Le bloc gravé au trait est appliqué exactement sur la feuille où est déjà imprimée la teinte C.
 B. Le bloc, la feuille et le carton qui la recouvre, sont retournés et portés sous la presse sans les déplacer, ou posés sur une table et imprimés au frottoir. La feuille de papier peut être de dimension quelconque et même à très large marge.

du trait sera remplacée par une teinte plus forte que les autres, qui donnera les grandes vigueurs de l'estampe et sera imprimée en dernier. Le dessin de cette planche, ne sertissant pas rigoureusement les formes, et laissant des interruptions qui devront être comblées par les impressions suivantes, il conviendra de tenir grand compte de ces interruptions, lors du tracé du dessin sur les blocs successifs et de surveiller attentivement le repérage qui se fera comme il a été indiqué plus haut.

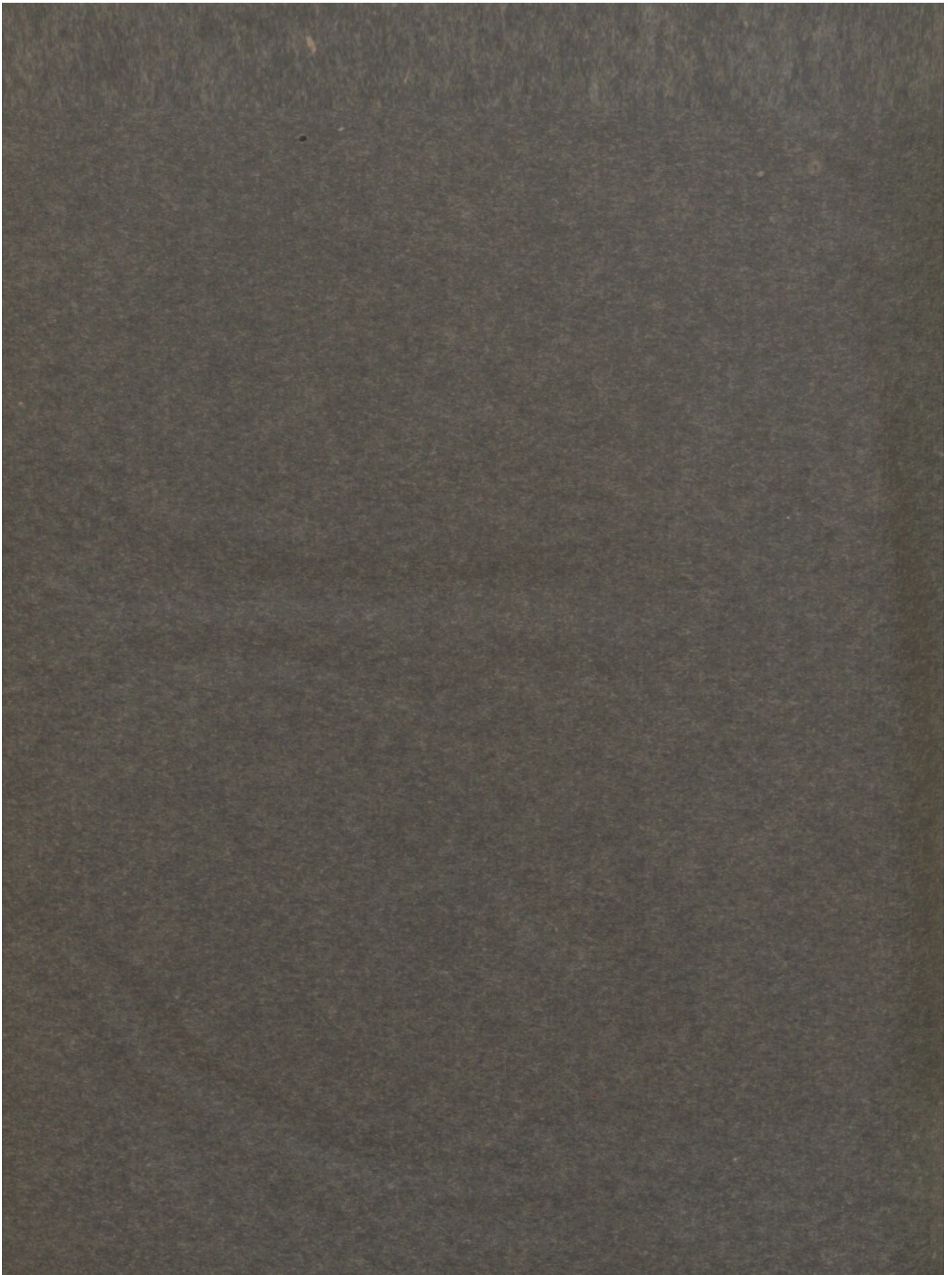
Les camaïeux anciens étaient le plus souvent imprimés à l'eau, la couleur à base de gouache allait du gris noir au rouge sanguine, en passant par le vert grisâtre. Les tons purs ne furent pas employés et il nous faut arriver aux impressions japonaises pour les voir apparaître.

Chez nous, le camaïeu servit surtout à l'impression du papier de tenture, qui s'imprimait soit à l'aide de rouleaux de bois gravé, dont le motif se répétait sans fin, soit à l'aide de grandes planches juxtaposées, coloriées à la brosse, et imprimées à la main en frottant au dos à l'aide d'une brosse dure. Sous le premier Empire furent imprimées ainsi des scènes mythologiques des plus complexes qui nécessitèrent jusqu'à cinquante-deux bois superposés. Ce procédé servit également au XVIII^e siècle à l'impression des toiles dites *indiennes*, qui se fabriquaient dans la vallée de la Bièvre, à Jouy-en-Josas.





Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



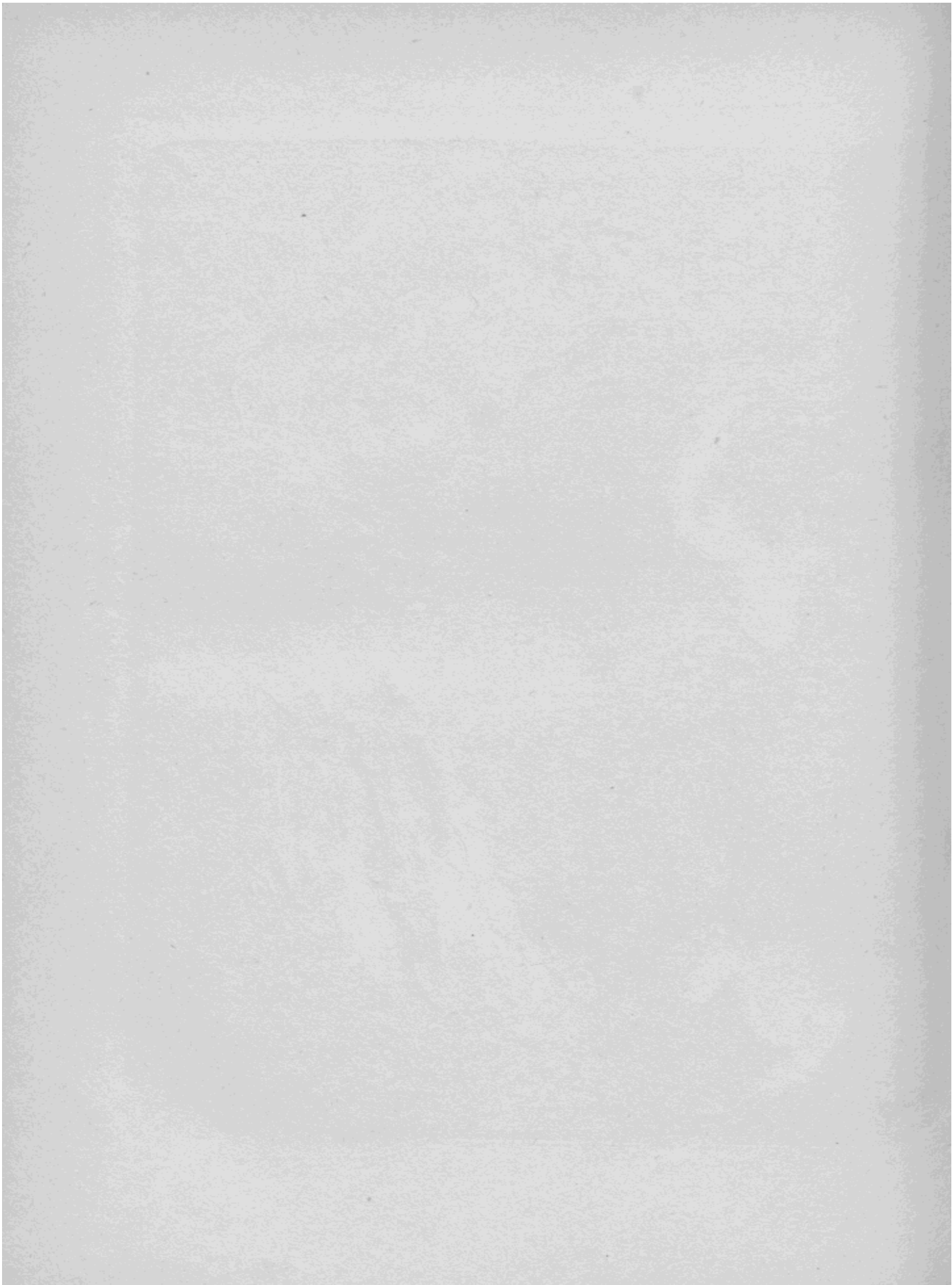
Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



Planche 57.

LES JOUEURS DE QUILLES (bois en camaïeu).
La teinte et le trait ont été superposés.

Maurice BUSSET.



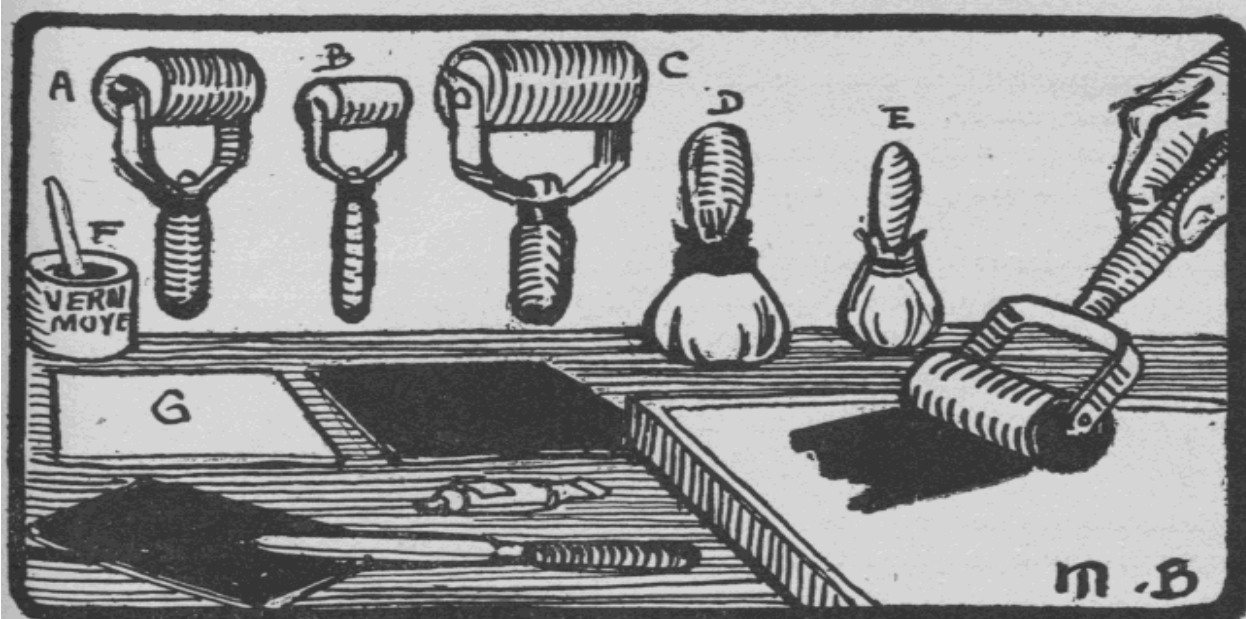
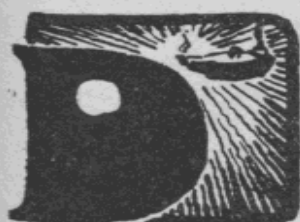


Fig. 58. — OUTILS POUR L'IMPRESSION A L'HUILE.

A. B. C. Rouleaux en cuir ou en caoutchouc de grandeurs différentes.
 D. E. Tampons ou pouffes en étoffe recouverte de cuir.
 G. Plaques de verre et couteau à palette. F. Boîte de vernis.



LES IMPRESSIONS POLYCHROMES A L'HUILE



DANS l'exécution des estampes en couleurs la marche à suivre est exactement celle que nous avons décrite à propos des camaïeux. Le résultat final tient surtout à une question de bon repérage.

Il faut d'abord établir un dessin au trait, puis le colorier à l'aquarelle en à-plat, en procédant très simplement. Il n'est pas question ici de représenter une vue de nature avec tous ses effets d'ombres et de lumière : le résultat serait déplorable à l'impression ; il faut interpréter, en recherchant surtout le décoratif. L'effet le plus sobre sera le meilleur ; deux ou trois couleurs franches donnent un excellent résultat, un plus grand nombre ne peut qu'alourdir l'estampe : c'est ce que nous pouvons observer dans les gravures de la belle époque japonaise. Hiroshigué et Hokousaï avec quatre tons : un vert vif, un gris bleu, un violet et quelques couleurs vives, jaune

ou rouge pour faire chanter l'ensemble, obtiennent une richesse de coloris remarquable.

Le dessin au trait étant reporté et gravé sera imprimé sur autant de feuilles de papier parcheminé que nous avons de couleurs, puis décalqué sur les bois.

Il faut observer que nous pouvons obtenir des tons intermédiaires par superposition, et qu'il est possible d'imprimer sur la même planche plusieurs tons, à condition que les reliefs qui les engendreront soient séparés par de grands espaces évidés.

IMPRESSION DES COULEURS A L'HUILE.

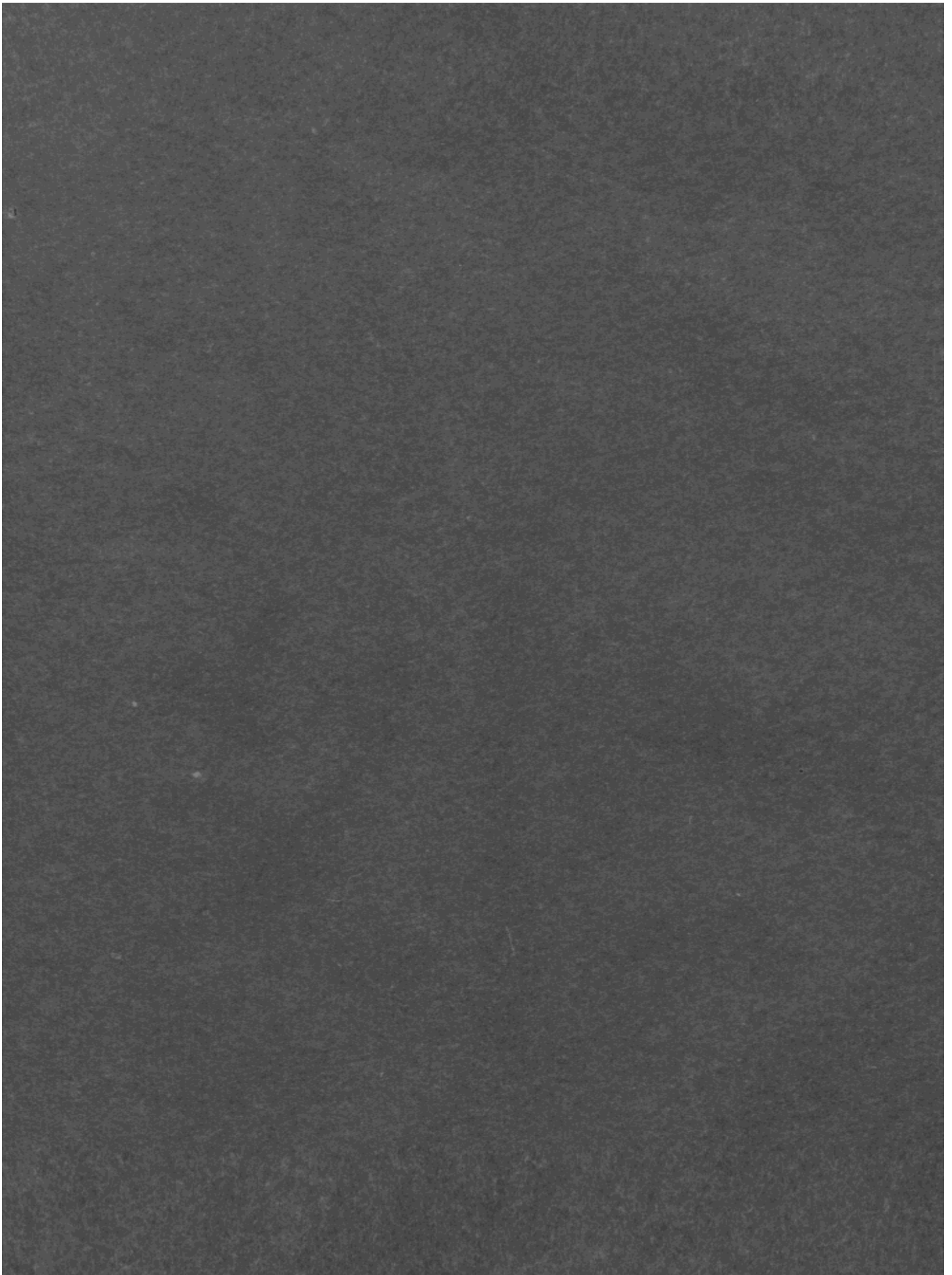
Les couleurs peuvent être de simples couleurs à l'huile, mélangées de vernis lithographiques. Comme l'huile qu'elle contient la rendrait un peu trop coulante, il faut placer préalablement la couleur sortant du tube sur une feuille de buvard épais qui absorbera le liquide en excès.

Le vernis lithographique, composé d'huile grasse très épaisse mélangée de résine, se trouve tout préparé en boîtes de 125 grammes chez les marchands de produits pour imprimeurs; il se fait, suivant son état d'épaississement, en vernis *fort*, *moyen* et *faible*. Le vernis moyen sera celui que nous emploierons.

A l'aide du couteau à palette, nous mélangerons sur une plaque de zinc la couleur au vernis, jusqu'à ce que nous ayons obtenu la teinte choisie; pour les couleurs intenses, on emploiera des encres typographiques, qui se vendent en boîte de 125 grammes et présentent une grande puissance de coloris, car la poudre de couleur est broyée là directement avec du vernis; ces encres se font en toutes teintes.

On peut aussi fabriquer soi-même un bon vernis en faisant fondre ensemble au bain-marie $\frac{2}{3}$ de cire blanche et $\frac{1}{3}$ de térébenthine de Venise. Ce vernis est mat, très transparent et n'a qu'un défaut, celui de sécher lentement.

Pour appliquer l'encre d'impression, on se servira de la *poupée* ou d'un petit rouleau à manche. Il est bon de se constituer un assortiment de petits rouleaux encreurs de différentes dimensions (A. B. C. fig. 58), suivant l'importance des teintes que l'on aura à étendre. Trois ou quatre rouleaux de 3 à 4 centimètres de large peuvent être fabriqués avec les rouleaux qui servent aux brodeuses à imprimer des festons sur la lingerie, ou avec un manche rond d'outil, coupé à la longueur voulue et monté sur une poignée en gros fil de fer, puis entouré d'étoffe ou de caoutchouc. Pour les rouleaux plus importants, on les trouvera chez les fournisseurs pour photographes. Les rouleaux en cuir pour imprimeurs



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires

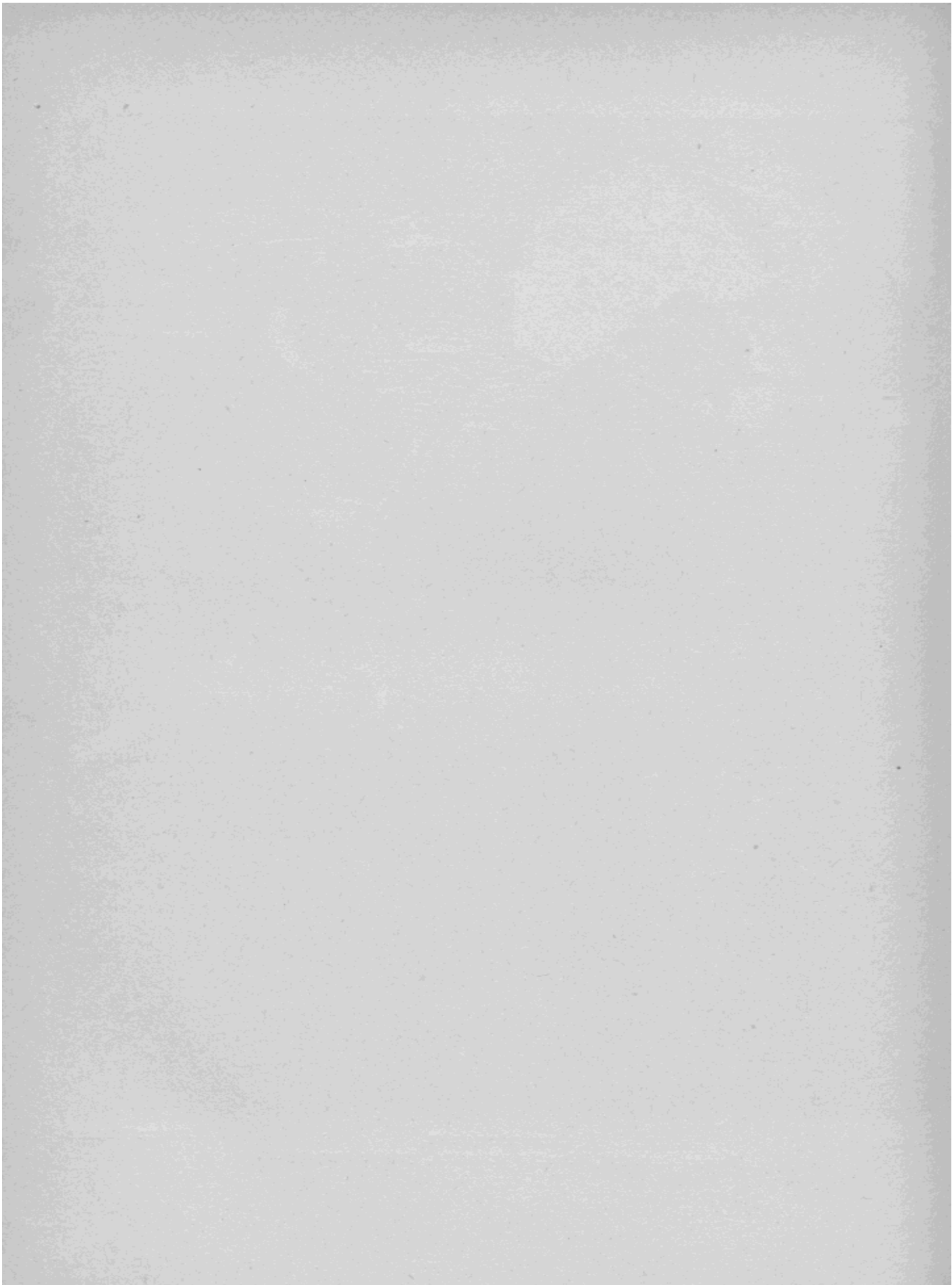


Planche 59.

CAMP D'AVIATION.

Maurice BUSSET.

Bois en camaïeu, planche de teinte, gravée sur noyer.



qui se fabriquent spécialement feraient mieux notre affaire, mais leur prix est assez élevé et les rouleaux recouverts de caoutchouc sont suffisants pour l'impression en couleurs.

Il est absolument nécessaire de posséder un rouleau par teinte employée, car il ne saurait être question d'essuyer la couleur en cours d'impression ; cinq ou six rouleaux encres sont largement suffisants ; pour les travaux courants on peut leur adjoindre deux ou trois *poupées* recouvertes de cuir ou d'étoffe. (D. E. fig. 58).

Il nous faudra également cinq ou six plaques de zinc ou de verre, de dimensions différentes, pour étendre les teintes ; de vieilles plaques photographiques, 13×18 ou 18×24 , feront tout à fait l'affaire (C. fig. 58).

Nous commencerons par imprimer à la façon d'un camaïeu les teintes les plus claires et nous laisserons sécher.

EXÉCUTION DES TEINTES FONDUES.

Il est très facile d'obtenir au rouleau des tons dégradés, et cela de la manière suivante. On passe d'abord la couleur la plus faible sur toute la surface à teinter ; puis, avec un rouleau plus petit, on fond le deuxième ton en appuyant d'abord très légèrement, et en chargeant de plus en plus la teinte à mesure que l'on s'approche du côté le plus foncé.

On peut aussi, comme pour l'impression en deux tons, réunir deux couleurs sur le même rouleau et les étendre sur le bois en roulant toujours dans le même sens.

On peut également, au *frotton*, appuyer un peu plus sur le côté que l'on désire plus foncé, ou, dans l'impression à la presse, mettre *sous* le bloc un carton mince, à l'endroit où l'on désire un encrage plus fort.

Nous répétons que l'impression en couleurs est surtout une question de repérage ; il faudra donc veiller attentivement à ce que les filets des cadres coïncident absolument, dans les superpositions ; une légère encoche placée sur le filet inférieur et se répétant exactement au même endroit sur tous les bois, évitera que l'on tourne la gravure sens dessus dessous.

Les teintes de plus en plus foncées étant imprimées et séchées (il faut laisser 24 heures d'intervalle entre l'impression de chaque teinte), on terminera par l'impression du trait, ou du ton le plus sombre, si l'estampe est traitée, sans être sertie, par un trait continu. Le trait ne sera pas forcément en noir ; il peut être bleu, comme dans les paysages japonais d'Hokousai ou d'Hiroshigué, ou encore rouge sombre, terre de Sienne ou même sous formes de sertis doré.

IMPRESSIONS EN ORS OU MÉTAL.

Nous étudions en détail, au chapitre des impressions à la japonaise, l'emploi des ors et métaux. Notons simplement ici que pour les impressions à l'huile, il faut employer comme adhésif le vernis moyen typographique.

IMPRESSIONS EN BLANC SUR PAPIERS TEINTÉS.

Les blancs typographiques étant assez couvrants (on en trouve des boîtes toutes préparées chez les fabricants d'encre d'imprimerie) pourront servir à imprimer sur papiers teintés et se prêtent à de curieux effets de gris; le blanc d'impression, étant forcément en teinte très mince, vient en effet en gris; si l'on veut un blanc plus pur, il est nécessaire d'imprimer à plusieurs reprises, en superposant deux ou trois épaisseurs de blancs; mais ce procédé n'est pas à recommander avec le repérage à la main, qui n'est jamais d'une similitude d'empreintes absolue.

Nous avons obtenu des effets assez intéressants en procédant comme pour les impressions d'or, c'est-à-dire en imprimant une teinte adhésive au vernis pur, puis en saupoudrant le vernis de blanc de plomb finement broyé; on fait tomber la poudre en excès et on laisse sécher. On peut aussi employer le pochoir et le blanc gouaché.

Des impressions très agréables, d'un bel effet décoratif, peuvent être obtenues en mélangeant le blanc aux couleurs; on obtient alors des gris colorés, sur fond teinté. On peut même revenir sur une teinte grise, par une deuxième impression donnant un modelé ou les traits d'une figure.

Les ressources de l'impression en couleurs sont infinies; nous en avons simplement décrit les lois fondamentales; chaque artiste arrive par la pratique à découvrir des moyens nouveaux, adaptés à son tempérament. Mais nous croyons pourtant que, pour obtenir des estampes en couleur d'un aspect véritablement artistique, il faut savoir se limiter, et considérer surtout que nous ne devons pas essayer de lutter avec les procédés photographiques, notamment la *trichromie*, qui reproduit avec une fidélité remarquable les tableaux et les vues de nature.

Le caractère du bois gravé en couleurs, comme celui du bois en noir est entièrement différent; ses procédés rudimentaires d'expression et sa technique de simplification font, nous l'avons vu, sa supériorité au point de vue artistique; le propre du bon xylographe est de suggérer et non d'imiter, et c'est pour cette raison essentielle que nous préconisons, en matière polychrome, les impressions en deux teintes en camaïeu, ou les couleurs vives employées simplement en rehauts en deux ou trois tons et qui enrichissent sans l'alourdir le trait et les à-plat du graveur.



Fig. 60. — *Le baren et la façon d'imprimer avec, à la japonaise.*

IMPRESSIONS A L'EAU A LA MANIÈRE JAPONAISE —



ÉNÉRALEMENT les graveurs occidentaux impriment à l'encre grasse. Mais il peut être nécessaire, pour certains effets de fraîcheur, d'imprimer à l'encre de Chine et aux couleurs à l'eau. Il faut alors s'inspirer du procédé japonais d'impression à l'aquarelle.

Le papier choisi joue un rôle prépondérant, car il est a peu près impossible d'imprimer de cette façon sur nos papiers européens dont la pâte est trop épaisse. Il faut se procurer du papier japonais, non pas le papier européen que l'on nomme japon, et qui, très encollé, ne convient pas du tout pour cet usage, mais du véritable papier japonais fabriqué avec les fibres du bambou. Ce papier se vend chez les marchands de fournitures pour graveurs; il est soyeux, pelucheux, très léger et peu encollé; les meilleures qualités sont, pour l'im-

pression, le *Hoshô* et le *Massa* qui sont suffisamment épais pour résister au frottement, et pour dessiner, si l'on désire se mettre tout à fait dans les conditions de l'artiste japonais, le *Tôshi* non encollé et d'un grain lisse.

Ces papiers devront être encollés avant de servir.

On peut imprimer à sec, mais il est préférable d'humecter préalablement le papier, de la façon que nous avons indiquée plus haut.

On préparera un peu de colle d'amidon (les Japonais emploient la farine de riz) et on la versera dans une soucoupe qui sera placée à côté du bloc à imprimer; celui-ci, posé bien à plat sur la table, pourra être maintenu en place à l'aide d'une feuille de papier buvard humectée et sur laquelle il reposera (voir fig. 61).

Les couleurs que l'on emploie sont tout simplement des couleurs en poudre, délayées dans un peu d'eau pure; on placera les godets qui les contiennent à côté de la soucoupe de colle qui servira à les coller, sur le bois même.

Pour les impressions en noir, il faudra délayer un peu d'encre de Chine dans un godet.

Les couleurs seront étendues sur le bloc gravé, à l'aide d'une large brosse à peindre plate, de celles que l'on nomme queue-de-morue, et qui servent à vernir; il faudra en avoir deux ou trois, dont une de 8 à 10 centimètres de large, et les autres respectivement de 2 et de 4 centimètres; elles devront être très douces et bien fournies (D. fig. 61. E. fig. 62).

Au moment d'imprimer, on passera d'abord une couche de colle pure sur le bloc, de façon à en *nourrir* la surface et boucher les pores du bois; cette couche ne devra pas pénétrer dans les tailles, le large pinceau doit seulement effleurer la surface de la gravure. On laissera sécher, puis sur une petite planchette on mélangera un peu de colle et d'encre de Chine ou de couleur, on étendra ensuite le mélange légèrement sur le bloc, en passant et repassant à plusieurs reprises le large pinceau, toujours dans le même sens. L'expérience apprendra la quantité de colle à mélanger pour obtenir un ton uniforme, qui ne coule pas et ne bouche pas les tailles.

La feuille de papier sera appliquée sur la gravure, et on passera un *frotton* au dos dans tous les sens, en appuyant d'abord légèrement puis de plus en plus fort; ce *frotton* pourra être un objet dur quelconque, la partie inférieure d'un verre à pied brisé fera très bien l'affaire. Les Japonais se servent d'un disque appelé *baren* et large de 15 centimètres environ: il se compose d'une sorte de rondelle en métal ou en carton plié dans un morceau de soie ou une feuille de bambou, dont les extrémités, nouées ensemble, forment poignée; seule, l'expérience pourra enseigner la meilleure manière de se servir du *frotton* (fig. 60). Il est très facile de suivre la venue de l'image à travers le papier de bambou, qui est à demi trans-

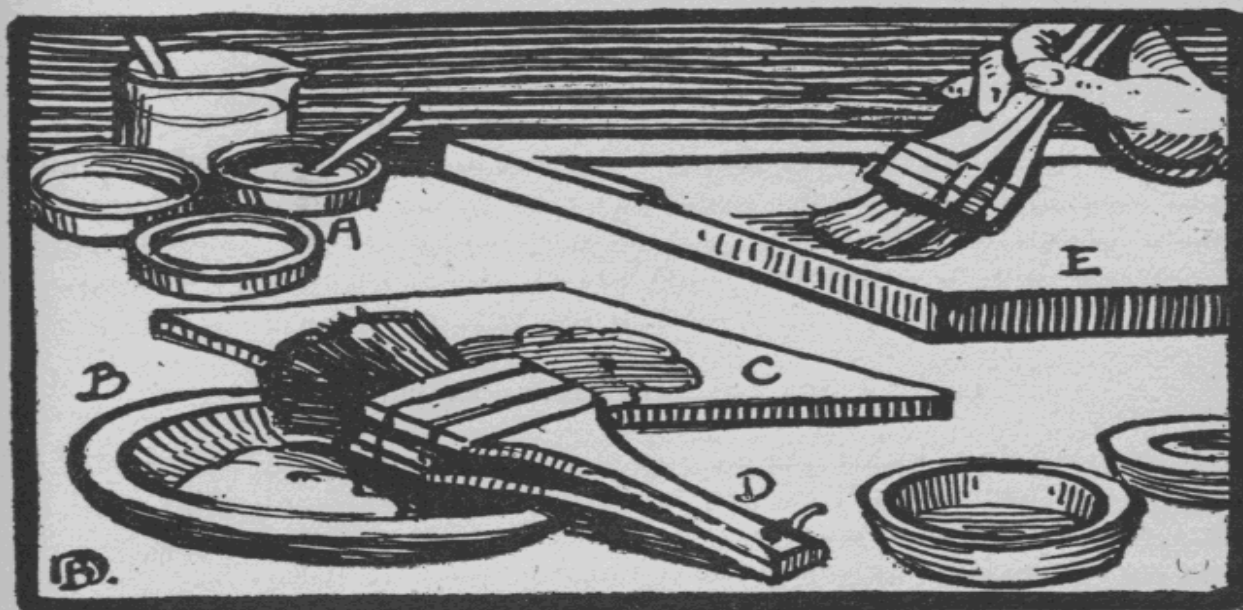


Fig. 61. — LES OUTILS DE L'IMPRIMEUR JAPONAIS.

- A. Godets contenant les poudres détrempées à l'eau.
- B. Soucoupe pleine de colle d'amidon ou de riz.
- C. Plaque de bois pour mélanger la colle aux couleurs.
- D. Large pinceau ou queue-de-morue.
- E. Application des couleurs sur le bois.

parent. On appuiera plus fortement sur les parties que l'on désirera plus noires. Puis on retirera délicatement la feuille, en la prenant par deux angles, et l'on recommencera l'opération autant de fois que l'on a d'épreuves à tirer.

Il peut arriver que le papier ne soit pas assez collé et absorbe trop rapidement la teinte, ce qui produit des taches et rend visibles les coups de *frotton*. Il est alors nécessaire d'encoller préalablement la feuille : on passe pour cela, sur l'endroit après l'avoir humecté, un peu de colle à l'aide du grand pinceau. On peut alors imprimer la feuille encore humide.

Le papier japonais possède un endroit et un envers; l'endroit est lisse, et l'envers pelucheux.

Lorsque l'estampe est imprimée, si elle semble trop mince, on peut la contrecoller sur une autre feuille ou la monter sur du papier européen, car l'inconvénient du papier japonais est d'être très fragile. Aussi les albums nippons sont-ils formés de feuilles pliées en double; le dos de l'estampe restant transparent est dissimulé à l'intérieur du pliage.

Il est évident, après avoir lu ces indications, que l'impression d'une gravure à la manière japonaise est un art difficile, peut-être plus complexe que la gravure elle-même. Mais à cause de cela précisément, il devient intéressant pour l'artiste, qui peut à l'infini varier ses effets et faire de chaque estampe, imprimée avec le même bois, une œuvre nouvelle. Son défaut, pour nous Européens, qui n'avons pas sous la main des imprimeurs entraînés à ce genre de travail, est de ne pouvoir fournir qu'un nombre d'épreuves limité, celles-ci devant toutes être imprimées par l'artiste lui-même.

LE REPÉRAGE DES IMPRESSIONS EN COULEURS.

Il est possible d'imprimer en couleurs variées une planche gravée, et cela en une seule fois. Il suffira de séparer nettement les parties qui doivent être diversement colorées, de façon que les différents tons qu'elles recevront ne risquent pas de se mélanger, puis de passer sur chacune de ces parties, à l'aide du pinceau, le mélange de colle et de la couleur choisie.

On impressionne ensuite la feuille humide, en frottant à l'envers, à l'aide du *baren*, après l'avoir appliquée sur la planche colorée. Ce procédé peut suffire pour deux ou trois couleurs disposées sur une planche très simple; mais pour des sujets un peu plus complexes, il faut employer plusieurs bois, après avoir soigneusement repéré les dessins, afin que chaque teinte s'applique exactement à sa place (fig. 62).

On gravera d'abord la planche du trait, puis on l'imprimera sur plusieurs feuilles de papier transparent, autant de feuilles que de teintes à reproduire; préalablement, on aura réservé deux saillies rectangulaires, à la partie supérieure du bloc, une exactement dans l'angle droit et l'autre au milieu du bord supérieur; il est même préférable, pour assurer un meilleur repérage, de laisser sur le bord supérieur un filet, formant cadre de 2 millimètres de large, et se retournant à angle droit sur le bord de droite pendant quelques centimètres; les bords intérieurs de ce filet, en saillie de 2 millimètres environ sur le fond de la planche, doivent être taillés à pic et bien droits. Ce filet sera également imprimé en noir sur les feuilles transparentes, qui doivent être toutes de même dimension.

On collera ces feuilles, impression en dessous, sur les planches préparées, qui doivent être de même taille; il est pratique, pour éviter la multiplication des bois, de coller des feuilles et de graver des deux côtés, également aplanis.

Il est indispensable d'exécuter sur une des épreuves du trait une aqua-

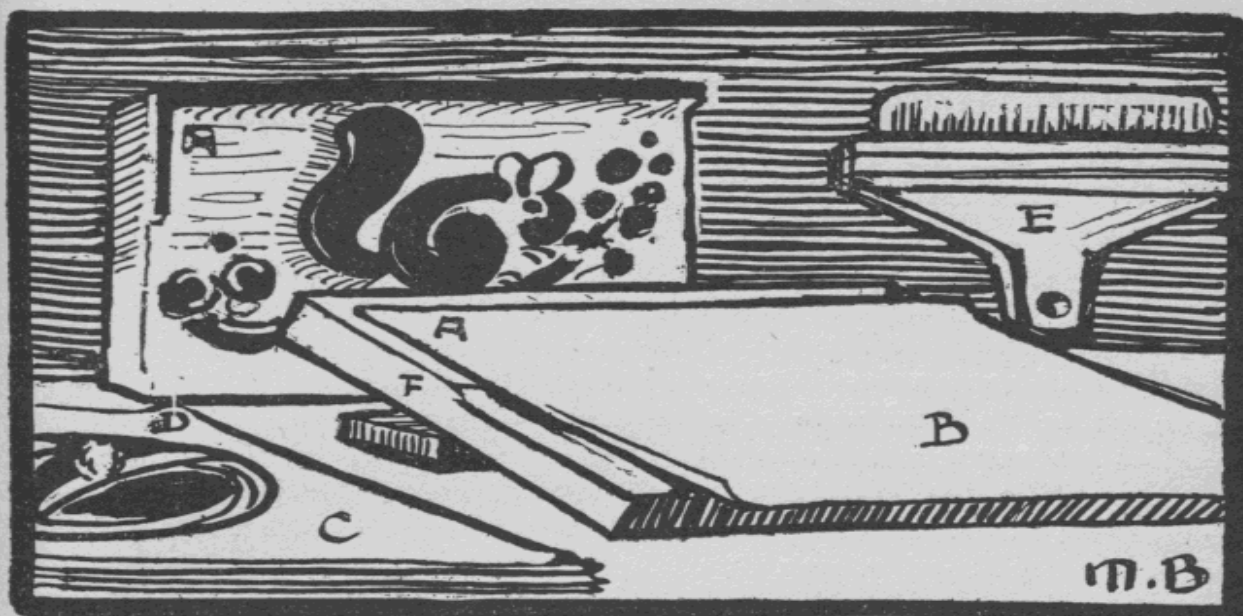


Fig. 62. — REPÉRAGE A LA MANIÈRE JAPONAISE.

- A. F. Filet de deux millimètres ménagé à la partie supérieure du bloc et se retournant à gauche, à angle droit.
 B. Feuille de papier venant buter contre ce filet.
 C. Paquet de feuilles coupées toutes de même dimension.
 D. Bois gravé muni de son filet de repérage.
 E. Large pinceau pour encoller les feuilles.

relle d'ensemble de l'estampe, puis de reporter chaque teinte à sa place sur les feuilles collées sur bois.

On gravera ensuite les planches, en suivant le contour de la partie colorée, et en faisant ensuite disparaître au maillet et à la gouge les parties superflues; le filet et l'angle supérieur seront soigneusement taillés bien droit et leur bord intérieur à pic; ils doivent se répéter exactement sur chaque planche.

Pour imprimer, après avoir coupé toutes les feuilles exactement de la dimension des blocs, on les applique légèrement humides sur la gravure qui a été recouverte de couleur; le bord supérieur du papier doit exactement s'encaster dans l'angle du filet que nous avons évidé dans le bois.

Si ce travail a été bien exécuté, les diverses teintes se juxtaposeront parfaitement. On doit imprimer en premier lieu la planche du trait, puis attendre que les précédentes couleurs soient bien sèches avant d'imprimer les suivantes.

LES REHAUTS D'OR ET DE POUDRES MÉTALLIQUES.

Les Japonais emploient fréquemment ce procédé pour enrichir leurs belles estampes. Voici comment ils procèdent : l'imprimeur passe une couche de colle assez épaisse sur sa gravure et tire la planche comme un ton ordinaire ; puis, la colle étant encore fraîche, il souffle à l'aide d'un petit tube, ou d'une plume d'oie creuse, un peu de poudre d'or sur l'estampe, en suivant les traits encollés. A l'aide d'un pinceau plat très doux, il fait ensuite tomber l'excès de poudre.

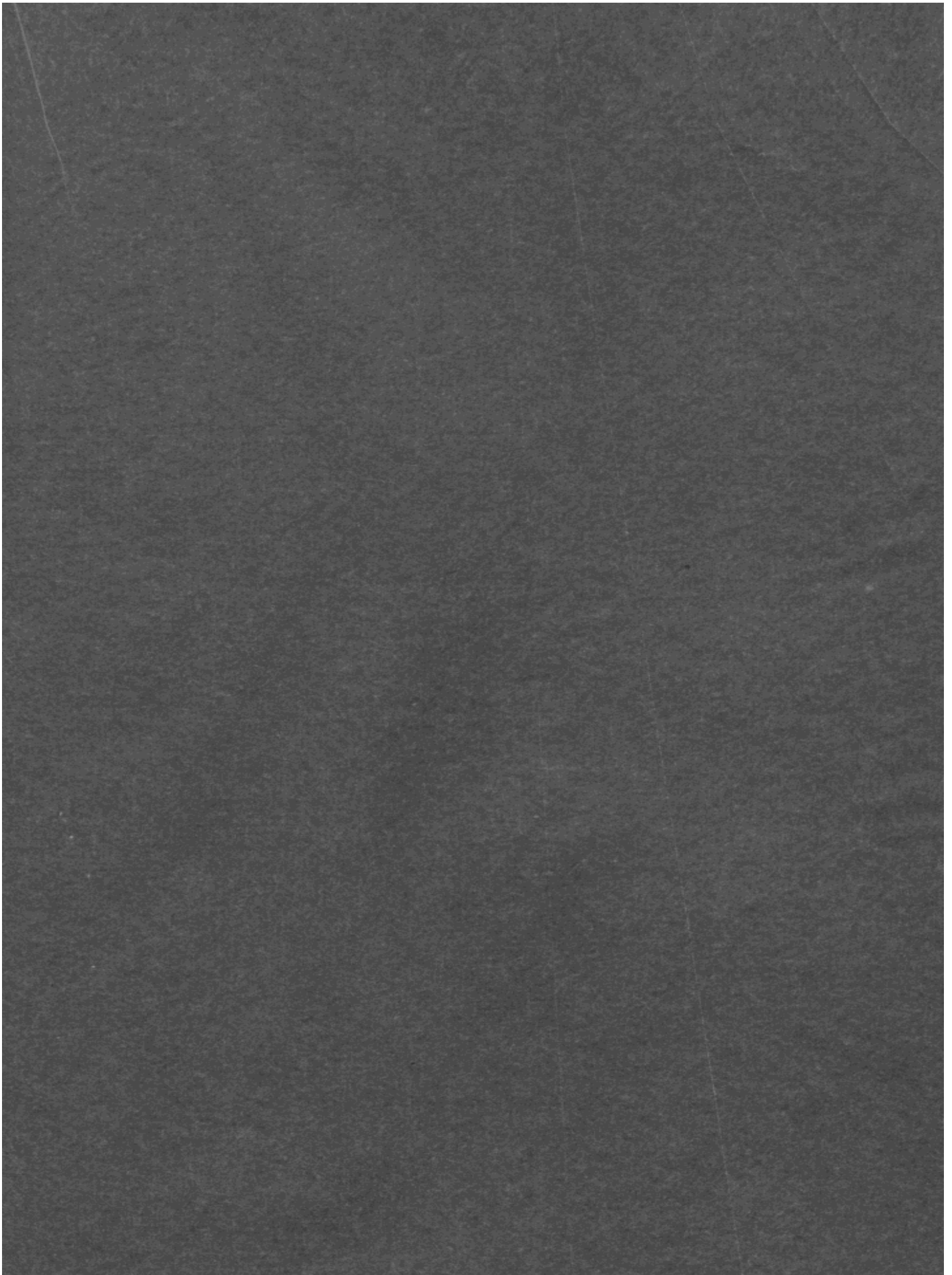
L'or peut être remplacé par de la nacre pulvérisée (mika), afin d'obtenir par exemple un fond irisé et chatoyant, par du bronze, de l'étain, des poudres de verre colorées et pilées, de la bourre de soie, enfin toutes matières brillantes pouvant tenter l'artiste désireux d'enrichir sa gamme de couleurs rares. Nous avons obtenu les plus beaux à-plat d'or en appliquant une feuille au cahier, de celles qu'emploient chez nous les doreurs de cadres.

On imprime dans ce cas son bois en l'enduisant au rouleau de vernis lithographique pur, ou de mixtion à dorer, qui se vend toute prête chez les marchands de fournitures pour doreurs. Ensuite, à l'aide d'un petit tampon de ouate, on détache la feuille du cahier d'or et on la fait adhérer au vernis, en la tamponnant légèrement ; à l'aide d'un pinceau plat on fait tomber le métal en excédent. Lorsque l'application est sèche, on peut la brunir à l'aide d'un brunissoir en agate. Ce procédé permet d'obtenir des fonds d'or très adhérents, sur lesquels il est possible d'imprimer des fleurons, ou même des figures ; il faut dans ce cas employer l'encre grasse européenne, car les impressions à la colle ne tiendraient pas sur le métal.

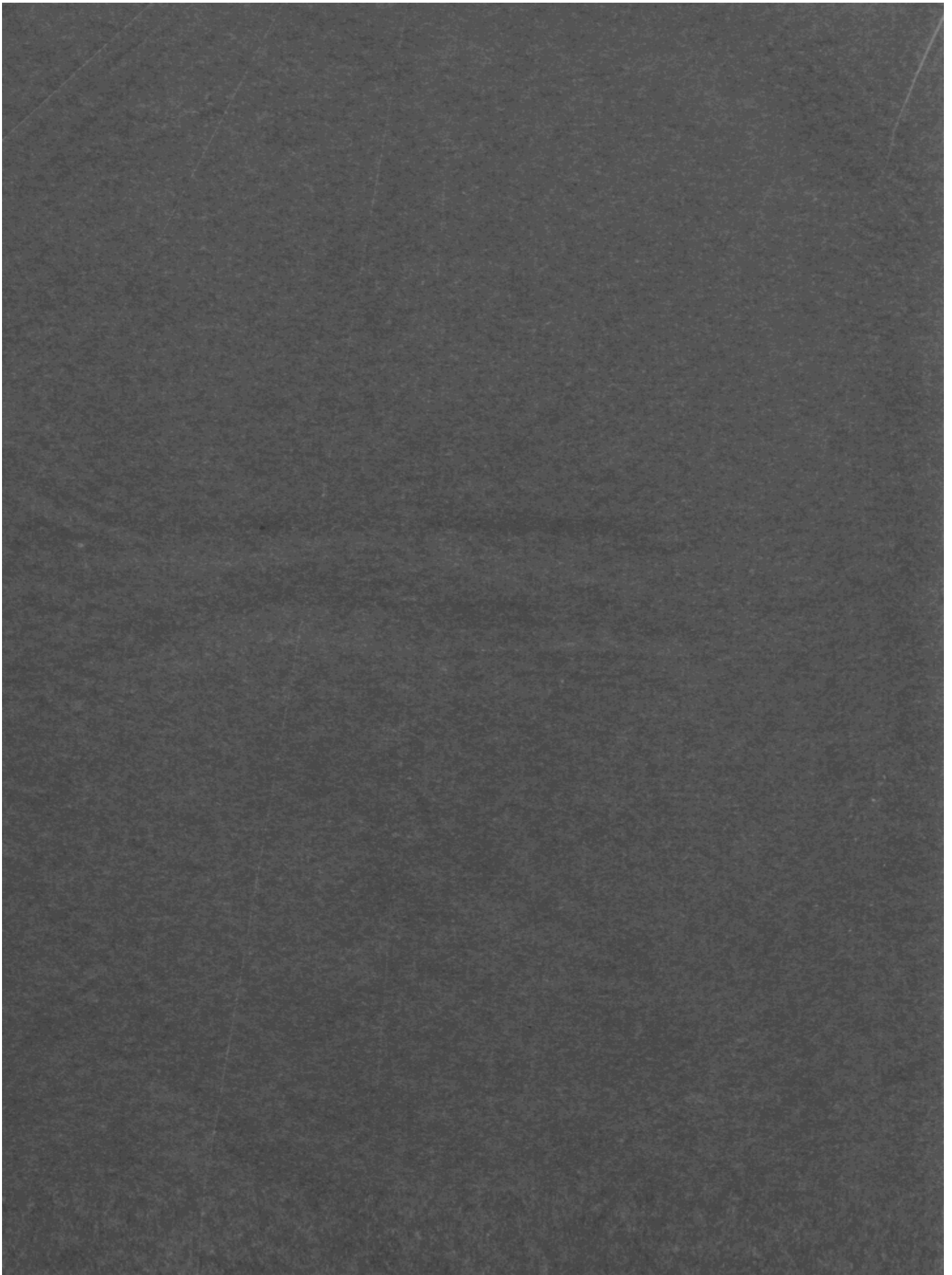
EMPLOI DE LA GOUACHE.

Celle-ci peut être employée pure, afin de donner un blanc sur le fond teinté du papier ; ou mélangée aux couleurs, pour permettre à un ton de couvrir une autre teinte.

Elle peut être imprimée comme une couleur ordinaire, et de la même façon, en délayant la poudre de blanc de plomb ou de carbonate de chaux avec de la colle de riz. La pâte sera assez épaisse, afin d'éviter les bavures. Le blanc de plomb couvre bien, mais est sujet à noircir ; le carbonate de chaux donne à la colle un ton mat très agréable. Si la première impression n'est pas assez couvrante, il sera nécessaire d'attendre qu'elle soit bien sèche, et de recommencer l'opération ; mais la chose est délicate, il est difficile de repérer exactement deux teintes se superposant.



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires

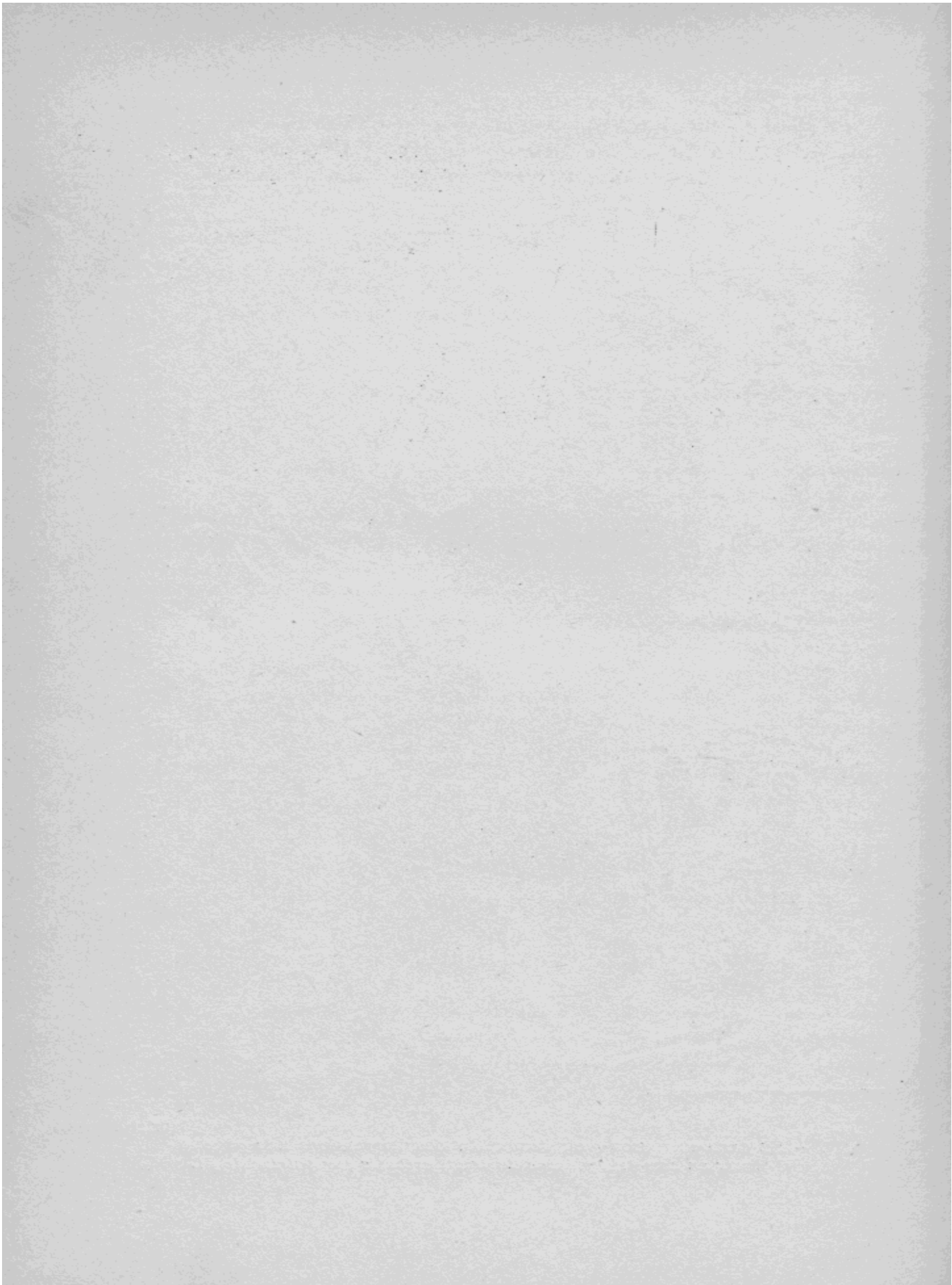


Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires



Maurice BUSSET.

Planche 63. — UN CAMP D'AVIATION (voir l'ensemble des impressions à la page 4)
Gravure en camaïeu, planche du trait, exécutée sur poirier de fil.



Droits réservés au [Cnam](#) et à ses partenaires

Nous préférons dans ce cas poser le blanc au pochoir; l'emploi de celui-ci fut toujours fréquent au Japon, et il se marie fort bien avec le bois gravé, tous deux procédant du même principe d'impression par à-plat.

LES GAUFRAGES.

Parfois, sur une draperie ou une surface absolument blanche, l'imprimeur nippon a fait courir un semis de fleurs estampées en creux, sans couleurs. Dans certaines études de fleurs, de chrysanthèmes notamment, les pétales blancs ne sont pas gravés mais gaufrés, et visibles uniquement par leurs jeux d'ombres et de lumières. Ce procédé, très élégant lorsqu'il est employé avec discrétion, est facile à reproduire. Il suffit de graver à la façon d'un moule en creux une intaille légère, après avoir bien repéré sa place sur une planche spéciale. On suit le travail en tamponnant une boulette de cire blanche dans le creux, et en examinant de temps en temps la venue du relief. Celui-ci doit être très léger, et ne dépasser guère 1 millimètre d'épaisseur; on l'exécute avec la petite gouge.

Pour imprimer, la feuille de papier étant légèrement humide, après l'avoir appliquée dans les repères choisis, on enfonce à l'aide du doigt le verso du papier dans les creux. Au séchage, les reliefs durcissent et se maintiennent; on peut, pour éviter qu'ils ne s'enfoncent, appliquer un peu de colle à l'envers, cela les raffermirait considérablement.

Sur un fond de papier teinté, il est possible d'avoir à la fois un relief et un ton de gouache; il suffira d'emplir au pinceau la petite intaille de blanc, puis d'essuyer les bords à l'aide d'un chiffon très propre. La feuille de papier sera gaufrée et teintée en même temps, lorsque nous la tamponnerons dans les creux.

Si l'on désire un relief doré, le blanc sera remplacé par un peu de mixtion à dorer ou de vernis lithographique; puis on appliquera sur ce mordant de la poudre d'or, ou une feuille d'or au cahier.

COMMENT ON FOND DEUX TONS L'UN DANS L'AUTRE.

Nous pouvons observer, sur les beaux tirages japonais, un emploi de teintes que l'on ne peut obtenir à l'aide des encres grasses et du rouleau encreur: ce sont les tons dégradés, qui modèlent certains pétales des fleurs, ou nuancent les grands fonds.

Cet effet est assez facilement obtenu, mais nécessite deux impressions avec le même bois. La première sera faite avec la partie la plus claire de

la teinte; après l'avoir laissée sécher, on passera sur le bois un lavis d'eau pure, puis, sur la partie où l'on voudra faire un dégradé, on appliquera un ton plus foncé, après avoir essuyé, dans cet endroit, presque complètement l'eau pure. Par capillarité, la teinte se fondra avec celle-ci. Il suffira ensuite de repérer exactement et d'imprimer sur le premier ton. Il est possible d'obtenir aussi une sorte de dégradé, en appuyant un peu plus le *baren* sur une partie que l'on voudra plus foncée.



Ex libris.



Déménagement à Montmartre.

Maurice BUSSET.

TABLE DES TITRES

INTRODUCTION.	VII
-----------------------	-----

PREMIÈRE PARTIE

Les procédés de reproduction des dessins aux temps passés.

L'origine des arts de reproduction.	15
Les premières impressions chinoises en bois gravé. Les papiers de Chine. . .	19
Les papiers européens du xvi ^e siècle.	23
Les premières impressions européennes sur papier.	31
Les corporations de tailleurs de formes, cartiers et imprimeurs de molles. . .	37
Les estampeurs japonais et les graveurs de Yédo.	51
Les machines à imprimer et la gravure sur bois debout.	63
La renaissance xylographique, les peintres graveurs et le livre d'art.	73

DEUXIÈME PARTIE

Les méthodes pratiques d'exécution et d'impression d'un bois gravé d'après les techniques anciennes des xylographes et des maîtres japonais.

Les bois propres à la gravure et leur préparation.	83
Les outils du graveur et leur fabrication.	87

La gravure au canif. Comment on coupe les tailles.	93
Comment on compose et dessine une estampe.	101
Gravure au burin sur bois debout et au criblé sur cuivre et sur zinc.	111
Quelques tours de main pratiques	119
Les motifs à gravures. Le portrait, le paysage, la lettre	123
Impression des estampes au frotton et à la presse.	137
Le camaïeu et le repérage à la main des impressions polychromes.	143
Les impressions polychromes à l'huile.	155
Impressions à l'eau à la manière japonaise, les ors, les gaufrages	161



Ex libris.

