

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)	Profit, Georges (1854-19..)
Titre	La gravure sur cuivre
Adresse	Paris : librairie Plon, 1900
Collation	1 vol. (62 p.) ; 24 cm
Nombre d'images	74
Cote	CNAM-BIB DEL 6
Sujet(s)	Gravure sur métal (estampe) Héliogravure
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?DEL6

Del 6

Del. 6

GEORGES PROFIT

La Gravure sur Cuivre

PARIS

LIBRAIRIE PLON
8, rue Garancière

1900



La Gracure

au Chien

GEORGES PROFF

Del. 6
H. Monnier-Lesclapart
16, rue de la Harpe, Paris
Georges Proff

La Gravure sur Cuivre

PARIS
LIBRAIRIE PLON
8, rue Garancière

1900





A PAUL CARCASSONNE

La Gravure d'Art

L'IMAGE

Dès qu'il y eut des hommes réunis en société, l'image fit son apparition. Avant de devenir un ornement, elle fut un langage, un symbole.

Aux premiers âges, l'image est une gravure en intaille, rudimentaire et cependant pleine de sincérité, ainsi que le prouvent les pièces étrangement saisissantes trouvées au fond des cavernes.

Les civilisations orientales hâtèrent la marche ascendante de la copie représentative ; toutefois, empreinte de sécheresse, elle resta dans une formule conventionnelle. La nature, alors tronquée dans ses lignes délicates, ne sera

fidèlement traduite que par les Grecs et les Egyptiens. Devenus artistes après leurs victoires, les Romains profiteront des merveilleux enseignements et des chefs-d'œuvre laissés par ces maîtres incomparables, mais leur esprit moins fin engendrera des créations plus lourdes et le génie attique est définitivement mort après la brillante période grecque.

Le silex, puis successivement les divers instruments plus ou moins perfectionnés ont été remplacés par le pinceau. A côté de la fresque est née l'imagerie. Celle-ci, abandonnant le papyrus, ornera les feuillets de manuscrits en parchemin et la miniature, considérée à juste titre comme un objet de luxe, subsistera de longues années encore après les découvertes de la xylographie et de la gravure sur métal.

Le plus ancien manuscrit à miniatures parvenu jusqu'à nous est, selon M. Auguste Molinier, le « Virgile » du Vatican.

L'art du miniaturiste, si fertile en heureuses combinaisons ornementales, ne montre pendant longtemps que de très imparfaites interprétations de la nature humaine. Au XII^e siècle, il commence à s'élever, pour atteindre le summum de son éclat avec les œuvres des grands imagiers de l'époque de la Renaissance dont les plus célèbres sont, en France, André Beauneveu, Jean Fouquet ; en Italie, Clovio, Attavante, etc.

Le prix élevé des ouvrages ornés de miniatures, auxquels souvent une vie entière d'artiste ne suffisait pas, les réserva par privilège aux communautés religieuses ou aux Mécènes opulents. C'est seulement au commencement du XV^e siècle que les premiers essais de gravure en bois popularisèrent l'image et la rendirent accessible aux moins fortunés.

Ces essais ont logiquement précédé l'impression des ouvrages typographiques où la gravure fut associée au texte et qui, d'après une indiscutable étude de M. le comte Henri Delaborde, furent imprimés en Hollande entre le premier et le deuxième quart du XV^e siècle. Les plus célèbres sont le « Speculum Humanum Salvationis », la « Bible des Pauvres », le « Cantique des Cantiques » et « l'Ars moriendi ».

La découverte de Gutenberg (1454) donna l'élan définitif à la vignette.

En Allemagne, dit M. Georges Duplessis, le premier livre imprimé typographiquement et orné de gravures en bois, sortit vers l'année 1461 des ateliers de Pfister, graveur-imprimeur à Bamberg. Il a pour titre « Des Edel Stein ».

Dès lors, la publication de l'image gravée prend un essor considérable. Aux essais d'artisans malhabiles ont succédé les œuvres d'artistes véritables dont les noms sont attachés aux plus belles manifestations xylographiques.

Une autre révolution allait s'accomplir. La gravure sur métal apparaissait à son tour et, pour ses débuts (1452), elle immortalisait le nom et l'œuvre de l'orfèvre *Tommaso Finiguera*, auteur d'une nielle — une « Paix » destinée au baptistère de Saint-Jean à Florence, et dont l'unique épreuve connue, sur papier, est le premier monument d'art, véritablement digne de ce titre, imprimé en taille douce.

Il est étrange que la portée artistique de cette découverte, n'ait pas été immédiatement comprise. En effet, pendant près de vingt ans, la gravure sur métal ne fut, — croit-on, — employée que par les orfèvres nielleurs qui voyaient là surtout l'application d'un utile procédé consistant à vérifier et à conserver les empreintes de leurs œuvres, avant l'opération du niellage.

L'image allait devenir l'estampe.

Les peintres *Mantegna*, en Italie, et *Martin Schongauer*, en Allemagne, furent, après les initiateurs, les premiers maîtres graveurs. Leur influence exerça une action décisive sur cet art nouveau bientôt pratiqué par de nombreux adeptes.

D'un procédé plus souple et plus direct que la xylographie, la gravure sur métal, qui permet à l'esprit de se manifester librement fut dès l'origine employée et préconisée par d'illustres artistes.

Elle devint pour certains maîtres de la peinture un mo-

yen d'expression qui leur acquit une particulière célébrité. D'autre part les graveurs formés aux nouvelles écoles furent souvent guidés dans l'interprétation des œuvres d'art par ceux-là mêmes qui les avaient conçues.



L'histoire de la gravure a été récemment traitée par des écrivains dont le talent et la grande érudition font autorité : M. le comte Henri Delaborde et M. Georges Duplessis.

Le présent travail ne prétend pas à d'aussi hautes visées. Il s'enferme dans un cadre moins vaste. Il se propose seulement d'étudier les conditions de la gravure au point de vue de l'art, les divers procédés de facture auxquels recoururent les maîtres et rechercher le motif et l'esprit des différentes techniques, pour opposer le génie artistique aux découvertes mécaniques, si contraires à la pureté du goût.

Mais avant d'aborder cette analyse, il convient, semble-t-il, de rappeler sommairement les procédés matériels qui, familiers aux initiés, restent ignorés du plus grand nombre.

PROCÉDÉS MATÉRIELS

DE LA

GRAVURE D'ART

La plaque de métal employée par l'artiste graveur est, selon le genre du travail à exécuter, en acier, ou plus généralement en cuivre rouge fortement battu au marteau, plané, biseauté et minutieusement poli.

Cette plaque chauffée comme il convient, le préparateur l'enduit d'un vernis qu'il étend à l'aide d'un tampon d'ouate doublé de peau et de soie, jusqu'à ce que la couche jaune et transparente soit parfaitement égalisée en toutes ses parties.

Il procède ensuite à l'enfumage, qui consiste à mettre le côté verni en contact avec la fumée d'un faisceau de cires

nommé flambeau, qu'il promène en tous sens, tant pour éviter de brûler le vernis que pour obtenir un noir bien uniforme. Le métal refroidi se trouve alors couvert d'une mince couche noire, souple et ferme, sur laquelle à l'aide du calque, l'artiste reporte le dessin du sujet qu'il doit graver.

Le calque est la partie la plus importante de ces opérations préliminaires. S'il est soigneusement fait, l'artiste exécutera en toute sécurité ses tracés préparatoires ; au cas contraire, il ne parviendra qu'avec des peines infinies à retrouver la précision des formes et des détails qu'il aura eu l'imprévoyante légèreté de négliger.

Le calque se trace à l'aide d'une pointe à graver, sur une feuille de gélatine transparente (papier glace). L'incision y laisse un léger sillon retenant une poudre très fine, sanguine ou mine de plomb, qui, au report, se déposera par pression sur le vernis mis en contact direct avec ce tracé.

Le travail de gravure proprement dit va commencer : muni d'une pointe d'acier très fine, l'artiste attaque légèrement et également le cuivre, d'abord en suivant le dessin du calque, puis en indiquant les masses principales d'ombres selon l'esprit de la forme.

Sa préparation terminée, il garnit la planche d'une bordure

de cire malléable qui forme cuvette et il la soumet à l'action corrosive d'un liquide qui attaque toutes les parties non protégées par le vernis. Ce sont généralement l'acide azotique (eau-forte) étendu d'eau ou le perchlorure de fer dialysé.

Cette opération est la morsure ; elle exige une surveillance attentive afin d'obtenir un résultat exact. L'excès ou l'insuffisance de morsure présente de graves inconvénients.

La planche est ensuite dévernée à l'essence de térébenthine et remise à l'imprimeur qui tire l'épreuve de « premier état ».

L'artiste a dès lors devant lui le cuivre nu sur lequel il manœuvre ses différents outils : la pointe sèche, le burin, le grattoir, le brunissoir.

Les pointes sèches, de différentes grosseurs, sont fixées dans un porte-pointe, un jone, ou, si elles sont très fortes, dans une garniture de liège. Le travail obtenu est libre, souple et très varié. En pénétrant dans le métal, la pointe ne coupe pas, elle creuse un sillon dont les bords relevés doivent être ébarbés au grattoir.

Le burin est une tige en acier, carrée ou losange, maintenue dans des manches spéciaux. L'extrémité en est affûtée en biseau plat formant avec les deux côtés inférieurs un angle très aigu qui coupe le métal, en enlève l'excès, et trace un trait net et profond.

Les travaux de burin présentent une grande fermeté.

Le grattoir ou ébarboir est un instrument de forme triangulaire, allongé et se terminant en pointe. Les angles formés par ses trois faces sont tranchants. Il sert à couper les saillies du cuivre laissées par la pointe sèche et à égaliser les bords des traits de burin.

Le brunissoir, en acier finement poli, affecte différentes formes. Il est employé pour atténuer ou effacer les tailles en resserrant le métal par écrasement. Le graveur ne doit en faire usage qu'avec une extrême prudence et une grande sûreté de touche.

Le marteau à repousser et le tas en acier sont, avec le compas d'épaisseur, des instruments d'usage limité aux effaçages ou aux repoussages de creux profonds.

Pour hausser ou harmoniser les tons, une seconde morsure est souvent nécessaire. En ce cas, après avoir soigneusement décapé sa planche, le graveur a recours au revernissage au rouleau.

Le rouleau cylindrique, en peau ou en gélatine comprimée, est très lisse. On le charge légèrement d'un vernis mou qui adhère au métal, puis on le passe délicatement sur la surface de la planche de façon à la couvrir uniformément sans atteindre le creux des tailles. De nouveaux travaux à la pointe peuvent être exécutés sur ce vernis transparent.

La nouvelle morsure est conduite selon les procédés indiqués plus haut. Quand certaines parties sont suffisamment venues, l'artiste les couvre d'un vernis liquide qu'il applique au pinceau. Il poursuit ainsi l'opération pour obtenir successivement de plus fortes intensités de tons.

Par l'outil et la morsure, le graveur accomplit son œuvre jusqu'au point où il la juge terminée (1).

L'artiste graveur doit connaître et savoir utiliser toutes les ressources que comporte l'outillage très spécial dont il dispose, pour les appliquer à conduire judicieusement son travail, à en varier l'exécution et les effets. La main doit obéir sans efforts.

En toutes choses, la pensée s'accommode mal de ne pas être secondée par une traduction aisée et l'exécution d'une conception d'art nécessite une facilité de métier, qui, écartant toute hésitation, laisse à l'esprit la liberté indispensable à la réalisation de l'œuvre.

(1) Les tailles de cuivre s'émoussent au tirage, plus ou moins vite selon leur degré de finesse. Les anciens graveurs incisaient profondément le métal pour obtenir le plus grand nombre possible de belles épreuves.

Aujourd'hui, le procédé galvano-plastique de *Paciérage* qui consiste à recouvrir le cuivre d'une couche d'acier infiniment mince, préserve le métal de l'usure sans altérer les finesses du travail et permet de tirer à de nombreuses épreuves les travaux les plus délicats.

DES CONDITIONS
AU POINT DE VUE DE L'ART
ET
DES MÉRITES PARTICULIERS
DE LA GRAVURE

Le public conçoit facilement l'exécution d'une peinture ou d'une sculpture, parce qu'il voit peindre ou modeler.

La gravure, au contraire, semble devoir rester pour lui enveloppée d'un certain mystère, autant à cause de la particularité des procédés d'exécution que de l'impossibilité matérielle de *voir* le graveur exécuter son œuvre.

En effet, le champ d'action du graveur se limite à une étendue restreinte occupée presque entièrement par la personne même de l'artiste qui ne peut effectuer son travail qu'à une très courte distance de sa planche. La ténuité

des instruments et le foyer restreint de la loupe rendent toute observation immédiate impossible à d'autres que lui.

La complication de la reproduction du modèle en sens inverse, le secret dont certains artistes jugent encore devoir entourer leurs procédés, achèvent de déconcerter l'imagination. En outre, l'exécution d'une œuvre de gravure exige une attention de tous les instants qui nécessite l'isolement.

La vie entière du graveur est hantée de préoccupations et de scrupules d'art. Les recherches auxquelles il consacre toute sa science et tout ce qu'il y a de plus élevé dans sa pensée sont d'éternels problèmes toujours renouvelés. À peine les a-t-il résolus à force de patience et de continuité dans l'effort, qu'il livre aussitôt son esprit à d'autres recherches aussi compliquées. La foi, l'amour de son Art l'entraînent sans cesse vers le mieux, vers les sommets qu'il espère atteindre ou dont il craint de déchoir en ne se surpassant pas lui-même.

Mais son œuvre, à tous égards d'une si haute portée, n'est que très superficiellement appréciée par un public non instruit des conditions et des mérites particuliers de la gravure. Ces mérites sont évidents à la seule inspection d'une planche interprétant les œuvres d'art. Avant d'en dissenter, il faut surtout rappeler que le graveur est un dessinateur dans l'acception la plus complète du terme. Il

sait rendre la ligne, la forme et le modelé avec une science et un sentiment qui dénotent son érudition et la délicatesse de son esprit. La sensibilité du vernis, la précision de l'instrument sur le métal, exigent une expérience et une sûreté de touche plus indispensables que pour le dessin et la peinture dans lesquels les moyens de rectification sont relativement faciles.

Le calque même n'est pas une sèche et servile indication des contours du sujet et des effets d'ombre et de lumière. Considérant cette première opération comme le principe de son œuvre, le graveur lui accorde une attention dont il recueillera les avantages dans toute la suite de son travail.

Il faut insister sur ces mérites de dessinateur, parce que, malgré l'évidence de leur nécessité, ils rencontrent des détracteurs.

N'oublions pas, enfin, que tous les arts comptent des représentants de valeur différente. La gravure ne fait naturellement pas exception, et l'échelle du talent y comprend, comme partout, de nombreux degrés. Écartant les débutants, les incomplets et les illusionnés, nous ne considérerons que l'artiste en pleine possession de ses qualités, — le seul dont il puisse être question.

LA GRAVURE D'INTERPRÉTATION

Les ressources de la gravure sur métal devaient, dès son origine, l'indiquer comme le seul procédé capable de retracer et de populariser les chefs-d'œuvre des maîtres. — De fait, elle y fut presque aussitôt employée et cette prépondérance lui est devenue tellement acquise, qu'il semble que son but principal est l'interprétation.

C'est la gravure qui nous a conservé l'image exacte et le grand caractère de tant d'œuvres aujourd'hui détruites ou irréparablement détériorées. C'est un bien précieux mérite après celui d'avoir contribué à en propager la gloire !

L'imprévoyance d'une grande partie de nos artistes modernes leur fait délaissier l'interprétation du graveur pour les

procédés purement photographiques. L'avenir prouvera combien ils ont été imprudents en agissant ainsi. Le public sait qu'une gravure a les qualités d'un objet d'art : elle a un style, une caractéristique, elle fait époque. C'est pourquoi il y attache une instinctive considération et lui attribue une valeur artistique et marchande, sans être à même de la déterminer.

Par ces motifs, une épreuve de gravure est presque toujours soigneusement conservée ; elle franchit souvent, sans détérioration appréciable, les années et les siècles, rappelant aux générations les qualités de l'œuvre qu'elle reproduit et en perpétuant le succès après en avoir étendu la renommée.

Et cependant, malgré les services indiscutables qu'elle a ainsi rendus à l'Art, malgré ses titres propres et son caractère éminemment personnel, la gravure d'interprétation rencontre des adversaires systématiques parmi ceux-là mêmes qui, au moins en faveur du passé, devraient être les premiers à la défendre et à l'encourager.

C'est qu'à la vie intense de la gravure qui donne à tous les plans leur valeur, leur physionomie, leur aspect, ils préfèrent l'esthétique bâtarde de la photographie.

La photographie !

Quelques perfectionnements qu'on puisse y apporter, elle restera toujours un procédé incomplet, trahissant la pein-

ture par des interversions de tons et la sculpture par la déformation des plans. Elle n'est qu'un document et ses seules qualités – toutes commerciales – sont la rapidité et le bon marché de sa production.

On doit se souvenir aussi que ces épreuves, nées du jour et des agents chimiques sont fatalement altérées par les causes mêmes qui les ont créées.

La photographie mérite-t-elle la confiance étrange et les trésors d'indulgence que lui accordent nombre de nos artistes modernes en lui abandonnant le soin de leur réputation présente et à venir ? C'est une légèreté coupable qui, plus tard, sera sévèrement appréciée.

On objectera avec justesse que les graveurs utilisent eux aussi les épreuves photographiques ? Certainement oui, ils profitent d'un progrès qui abrège le travail de la mise en place, mais là s'arrête l'importance du service rendu. Pour la reproduction d'une peinture, lorsque le document photographique est bien nettement écrit et à la condition que le graveur interprète le trait avec esprit, rien n'est en effet plus simple et plus commode. Mais la sculpture nécessite de si nombreuses rectifications qu'elles équivalent presque à un dessin.

De toutes façons, l'utilisation de l'épreuve photographique dépasse rarement l'esquisse, et le graveur, toujours

soucieux de la scrupuleuse fidélité de son œuvre, ne peut accepter par la suite d'autre modèle que la pièce originale ou tout au moins, un dessin dans lequel il en aura lui-même précisé toutes les qualités.

Si la gravure était un simple procédé de transposition consistant à copier servilement le modèle, elle s'appuierait sur une méthode, sur des formules précises applicables à des cas prévus comme cela se présente dans la gravure de commerce. Le graveur serait un artisan, simple virtuose de l'outil, dont toutes les productions auraient le même caractère.

La gravure est mieux que cela : un art d'INSPIRATION. Guidé par son propre jugement, le graveur varie à son gré ses travaux et l'application des procédés selon le genre et l'esprit du sujet qu'il interprète. D'une reproduction il fait donc une œuvre originale conservant dans toute leur intégrité la précision et l'expression du modèle et cependant marquée de la note personnelle qui particularise son talent. D'où il résulte logiquement qu'aucune des reproductions d'une même œuvre, si parfaites soient-elles, ne se ressemblent par l'exécution.

POUR COMPOSER son interprétation, le graveur étudie très attentivement l'œuvre qu'il veut reproduire, il en observe la manière, il en analyse la facture, se pénètre du

sentiment général qu'elle exprime et « revit », pour ainsi dire, la pensée du maître qui l'a conçue.

C'est alors qu'en pleine possession de son sujet, il peut le rendre avec tous les caractères qu'il comporte en combinant les ressources variées que lui offre sa science des procédés.

Cette recherche de la distinction des styles, qui est le propre de la gravure d'art, est un des exemples les plus concluants de son indiscutable supériorité.

LA GRAVURE ORIGINALE

L'artiste, affranchi de l'analyse et de la compréhension d'œuvres étrangères, donne la mesure complète de sa personnalité par l'interprétation de sa propre pensée. Son caractère même apparaît dans le choix du sujet, l'esprit du dessin, l'allure de la pointe et la prédilection des procédés.

La gravure originale décèle dans son caractère libre l'élévation d'esprit, le génie, la science de l'artiste, comme elle laisse sentir ses défauts ou l'infériorité de son éducation artistique.

Elle est son âme tout entière.

On reproche à l'école moderne de gravure la rareté des compositions originales et les graveurs sont sollicités d'y appliquer plus fréquemment les ressources de leur talent.

Il est vrai que le graveur se consacre généralement

à l'interprétation, si propice à mettre en valeur sa science et sa virtuosité. La commande qui le favorise absorbe son temps au détriment des études spéciales qu'il pourrait entreprendre et celui qui, moins occupé, pourrait s'y livrer, manque souvent des moyens matériels indispensables.

Un graveur qui s'adonne à la peinture interprète rarement ses propres œuvres ; c'est plutôt au peintre devenu graveur que l'on peut demander d'imiter les anciens maîtres en confiant ses inspirations au métal.

Précisément, quelques-uns parmi les plus éminents des maîtres modernes, vivement intéressés par la gravure, ont attaché une pointe sèche ou un burin à leur pinceau. Négligeant les procédés classiques, ils « peignent » avec l'instrument d'acier, ils modèlent avec l'acide et ces estampes d'un charme si personnel portent souvent la marque du génie.

Cependant, la gravure originale n'est pas plus qu'aux temps passés le privilège des peintres. Parmi nos graveurs modernes, il en est qui, s'étant particulièrement attachés à la vignette et au croquis, y développent les brillantes qualités de leur esprit, soutenues par un réel talent. Nombre de ces compositions ont acquis à leurs auteurs une notoriété méritée.

Les débouchés de ce genre de gravure sont devenus

presque nuls depuis que l'appropriation des procédés mécaniques s'est étendue à la reproduction des dessins originaux. Ceux d'entre nos graveurs qui s'y adonnaient ne sont même plus alimentés par la commande que les éditeurs restreignent de plus en plus, sous prétexte que le goût du public est détourné des éditions artistiques de prix ! C'est une mensongère et coupable raison ; l'amateur éclairé s'abstient ou achète à regret, et faute de mieux, la mauvaise imagerie qui seule lui est proposée, mais sa prédilection pour l'œuvre d'art demeure constante.

La gravure originale subit les effets de la crise générale. Le revirement vers l'art, qui est inévitable et que nous espérons prochain, la ressuscitera parée de tous ses mérites.

Il existe une catégorie de soi-disant artistes qui produit des gravures originales d'un genre très spécial : joignant à une grande pauvreté de connaissances pratiques une infériorité artistique absolue, ils tracent sur le cuivre de vagues ébauches et demandent à l'art de l'imprimeur de les compléter à l'aide de « retroussages » au chiffon de mouseline qui masquent l'insuffisance du travail par des tons lourds et lavés. On obtient ainsi des effets noyés qui n'ont rien de commun avec l'art de la gravure.

On ne peut que répudier ce procédé où le charlatanisme le dispute à l'ignorance.

L'Héliogravure

LA REPRODUCTION MÉCANIQUE

La traduction artistique, par les hommes du métier, des œuvres de la peinture a trouvé une concurrence dangereuse dans l'héliogravure.

Ici, triomphent la chimie et la physique.

La lumière captée par les instruments de précision, est l'agent principal du procédé. L'esprit et la main ne jouent plus qu'un rôle secondaire. Arrière l'art et le goût ! Ils n'ont plus rien à voir au milieu de ces combinaisons purement scientifiques, qui s'opèrent et se développent mécaniquement par les lois de la nature, suivant les formules employées.

Ces formules sont nombreuses, chaque préparateur a la sienne mais toutes concourent au même but : obtenir un grain qui est la base indispensable des opérations.

Il serait fastidieux d'entrer dans les détails techniques de manipulations complexes où la gélatine au bichromate de potasse et les poussières de résine, les superpositions de clichés et les moulages galvanoplastiques sont traités selon des données rigoureusement exactes.

Dans un ouvrage qu'il a récemment publié, M. le Dr A. Burais traite la question « ex professo » et chacun peut y trouver les différentes méthodes par lesquelles s'obtient l'invariable grain et les conditions nécessaires à sa production et à son parfait développement.

Ce grain, il faut le répéter, est le principe fondamental de la fabrication des gravures mécaniques. A l'origine, il est chimiquement uniforme. Les divers traitements auxquels on le soumet en modifiant l'aspect : sous l'action de la lumière, de la morsure au perchlorure de fer, puis de la roulette et du brunissoir du retoucheur, il devient gros et serré dans les noirs, plus fin et plus espacé selon les valeurs des demi-teintes, enfin presque nul dans les clairs. – Ce n'est que très exceptionnellement que le retoucheur utilise le burin ou la pointe pour tenter d'ajouter quelque intérêt à son travail.

Le grain est la plus délicate de toutes les combinaisons mécaniques, c'est la plus fine des alternances de noir et de blanc que comporte le principe général de la gravure. Mais quelques perfectionnements que les progrès de la science puissent apporter à la reproduction mécanique, l'héliogravure et les procédés similaires sont condamnés à garder leur fatale uniformité.

Cette uniformité peut être indifférente lorsque la reproduction n'a qu'un but purement documentaire, et on ne peut nier que l'héliogravure ne soit ainsi un précieux auxiliaire aux publications scientifiques et industrielles, à la production du fac-simile ou de l'extrême ténuité des détails obtenus par la photographie.

Jusque-là rien que de légitime.

Par malheur, la rapidité d'exécution de l'héliogravure, les conditions relativement faciles et économiques dans lesquelles s'obtiennent les planches avec ce procédé devaient infailliblement conduire à des essais de reproduction des œuvres d'art ; mais on ne put, en toute justice, qu'aboutir à des pastiches froids et monotones.

Il fallut donc chercher à faire mieux.

Les héliograpeurs firent appel au concours d'artistes graveurs à qui ils offrirent de retoucher les planches héliogravées. Quelques-uns consentirent à exécuter ce genre de

travail et c'est ainsi que fut formée cette suite de retoucheurs dont l'expérience et l'adresse servirent à souhait nos adversaires.

En accueillant avec empressement ces utiles collaborateurs, les héliographeurs agissaient en bons négociants avides de voir prospérer leur industrie et d'augmenter leur clientèle. Ils étaient dans leur rôle, en attirant le public, et ils savaient le contenter en poursuivant avec probité la meilleure exécution possible des commandes obtenues (1).

Les responsabilités vont autre part et elles empruntent aux circonstances une particulière gravité.

On doit les rappeler.

Dépositaires de l'une des hautes productions de l'art français, honorés de la loyale confiance des artistes, conseillers et presque arbitres du goût public, nombre d'éditeurs de gravure et, par extension, d'éditeurs de livres de luxe, n'ont pas hésité à repousser la gravure d'art pour préconiser l'héliogravure dont les prix de revient leur faisaient espérer d'importants avantages commerciaux.

Jusque-là ils ne se dérobaient qu'à des obligations morales, mais, entraînés par le mercantilisme, ils devaient aller plus loin, d'une part, en persuadant à leur trop confiante clientèle

(1) Monsieur P. Dujardin est le maître incontesté de l'héliogravure dans sa forme la plus parfaite.

que, grâce à la soi-disant perfection photographique, l'ancienne gravure d'art avait vécu ; d'autre part, en déclarant aux artistes douloureusement surpris que le public accordait toutes ses faveurs au nouveau procédé !

Que l'héliogravure ait été utilisée à propager l'art au même titre documentaire que la photographie, cela était fatal. Mais que ces épreuves soient proclamées œuvres d'art, c'est une manœuvre dangereuse qu'il faut dénoncer et combattre.

L'œuvre d'art est une conception du cerveau humain ; le procédé restera une combinaison chimique. D'un côté, la main habile à obéir aux recherches de l'esprit. En opposition, l'action mécanique.

La gravure d'art présente un aspect varié, vivant et mouvementé ; elle retient l'intérêt par la combinaison des tailles enveloppant la forme, la puissance veloutée des noirs, la délicatesse des modelés. Elle communique l'émotoin d'art ressentie par l'interprète dont elle dénote aussi l'érudition.

Dans le procédé de l'héliogravure, l'intérêt se concentre *uniquement* sur le motif du sujet ! Quant au rendu, il ne supporte pas l'examen le plus sommaire, l'insipide point est partout (1) : il ternit les noirs, il grise les blancs ; il détaille

(1) En regardant à la loupe une héliogravure, on ne trouve pas autre chose.

servilement le grain d'une toile et s'empâte lourdement dans les parties ombrées. Par sa traduction froide, désespérément monotone et inexacte dans la gamme des valeurs, ce procédé justifie son titre de combinaison mécanique, puisqu'il ne peut fournir que des résultats invariables malgré l'évidente maîtrise de certains opérateurs qui ont déployé les ressources indéniables de leur talent à lui faire pasticher l'estampe jusque dans les variétés du tirage des épreuves !

Les Ecoles

DIFFÉRENCE CARACTÉRISTIQUE

DES

DIVERSES ÉCOLES DE GRAVURE

La comparaison entre l'art de la gravure et les procédés mécaniques a fait ressortir combien sont décevantes les uniformes productions industrielles.

Cette uniformité n'a jamais existé dans la façon dont les diverses écoles de gravure ont interprété les œuvres d'art.— Chacune d'elles présente au contraire des différences caractéristiques dont l'étude offre un vif intérêt.

Mais ce serait dépasser le cadre du présent travail que

d'entrer dans les détails des analogies et des dissemblances, que de marquer avec précision les traits de transition et de démarcation. Il faudrait le développement et la discussion.

Or, ce n'est ici ni une thèse qui se soutient, ni une histoire de la gravure qui se déroule. Aussi, devra-t-on s'arrêter à signaler quelques-unes des manifestations les plus élevées du génie artistique. La manière d'un chef d'école résume le style, le caractère et les tendances de son époque.

*
* *

Boticelli, Baldini, Mantegna, Martin Schongauer, Albert Durer, Lucas de Leyde ; tels sont les noms illustres qui, après la découverte de Finiguera apportèrent à l'art nouveau les puissantes inspirations de leur génie.

Les premiers, en Italie, Mantegna et Baldini s'assimilèrent les procédés du burin. Dans une interprétation sommaire et hésitante, BALDINI conserve la préciosité de l'époque.

Dans les estampes de MANTEGNA, on voit revivre la science suprême du dessin, l'ampleur de la composition, la précision d'expression et de détails qui caractérisent

l'ensemble de son œuvre. Il obtient avec le burin une variété de travaux fermes et délicats répondant à la simplicité de l'effet cherché dans une forme impeccablement rendue. Par son imposante autorité, l'œuvre de Mantegna inaugure brillamment un art dans lequel nombre d'artistes devaient trouver la gloire.

MARTIN SCHONGAUER fut, après un précurseur appelé le « maître de 1466 », — le premier peintre-graveur allemand. Son œuvre diffère essentiellement de l'œuvre de Mantegna et ses compositions contrastent avec la fougue du maître florentin par un sentiment général de grâce paisible, un peu triste, qui n'exclut pas le grand caractère.

Avec une remarquable sobriété de traits, il traduit l'expression dans toute son intensité. Si quelque sécheresse existe dans certains contours, il se plaît, d'autre part, à envelopper la forme dans le sens le plus favorable au mouvement ; un habile croisement de tailles en corrige la rigidité par la gradation des valeurs.

ALBERT DÜRER est parmi les graveurs anciens celui dont le nom est demeuré le plus populaire : compositeur d'une extraordinaire fécondité, toujours ardent à rendre l'harmonie des ensembles et la précision des moindres détails, il semblerait que son esprit, sans cesse hanté par des conceptions nouvelles, soit impatient de les exprimer toutes. Son

burin est puissant, précis et généralement égal. Il trace impérativement sans s'astreindre au fini de l'œuvre.

Tout autre est le caractère des estampes de LUCAS DE LEYDE ; l'ordre et la sincérité de ses compositions dénotent qu'il n'abandonne rien au hasard. Peu soucieux de la noblesse des lignes, le bon maître est fidèle jusqu'à la naïveté dans son interprétation de la nature. L'extrême laideur de quelques-uns de ses personnages et leur singulier accoutrement peuvent surprendre.

Le premier, Lucas de Leyde appliqua à la gravure la perspective aérienne et les effets gradués de la lumière. L'exécution est d'un burin délicat, les tailles, généralement minces, atteignent dans les lointains une extrême finesse qui n'altère jamais, cependant, la précision de la forme.

A la fois peintres et graveurs, ces maîtres ont traduit leurs propres compositions.

Par la suite, l'art de la gravure entrera progressivement dans la voie des perfectionnements techniques. Avant d'en suivre la marche ascendante, il convient de s'arrêter à un nom et une œuvre célèbres.

MARC-ANTOINE RAIMONDI est le premier qui ait consacré son talent de graveur à l'interprétation d'autrui.

Guidé par Raphaël, il fit des reproductions de l'œuvre dessinée du « Peintre d'Urbino » autant de chefs-d'œuvre

empreints d'une extrême pureté de goût et d'une haute distinction dans la recherche précise de la forme et la grandeur de l'expression.

Gravant avec ampleur, il ne s'attache point au métier si ce n'est pour tailler les ombres dans le sens de la forme. Ses états préparatoires annoncent une netteté de résolution qui s'affirme dans l'exécution définitive.

C'est dans les Pays-Bas qu'il faut observer les tendances nouvelles et les impulsions différentes données à l'art de la gravure.

Parmi les successeurs de Lucas de Leyde, HENRI GOLTZIUS se fit remarquer par quelques planches délicates et finement dessinées. Puis, abandonnant les anciens principes, il en vint à sacrifier la forme pour se livrer à une fantaisiste virtuosité du procédé.

CORNÉLIUS DE WISSCHER dédaigne cette adresse plus propre à la calligraphie qu'à l'art. Son œuvre très importante contient des pièces remarquables attestant la supériorité de son dessin et la connaissance profonde et judicieusement mise en œuvre des procédés. Ses portraits font songer aux estampes du même genre qui, plus tard, glorifieront notre Ecole française.

Dans les Flandres, l'influence de P. P. Rubens devait transformer rapidement la gravure d'art. Afin d'assurer la

propagation de ses tableaux, il fonda une école de gravure où ses élèves, guidés par les conseils que le Maître leur prodigua avec une infatigable sollicitude, produisirent une brillante série d'estampes dénotant une extrême minutie, masquée par les apparences d'une large et facile exécution.

Trois noms sont essentiellement attachés à cette œuvre collective : PAUL PONTIUS, BOLSWERT, WORSTERMAN, mais le faire de ces artistes est presque semblable. Plus fin chez Pontius, plus coloré chez Bolswert, plus sec chez Wors-terman. Ils ont la science de toutes les ressources du procédé, mais ils ne conservent aucune liberté dans le métier. On sent qu'une volonté supérieure leur dicte une méthode reconnue favorable à un but poursuivi et qu'ils obéissent à une inspiration qui n'est pas la leur propre.

VAN-DYCK fut tenté par l'attrait de l'eau-forte. Les quelques portraits qu'il dessina sur le cuivre indiquent son inexpérience de la gravure ; mais avec une grande simplicité de moyens, il atteignit une intensité de vie et d'expression que n'obtint aucun de ses interprètes.

A la même époque, la Hollande vit s'élever une de ses gloires les plus universellement reconnues : REMBRANDT. Rien ne reste à dire qui ne soit notoirement su de ce grand créateur des colorations et de la lumière, génie parmi les maîtres ! Il n'a point de formule secrète pour produire ses

chefs-d'œuvre. La pointe courant sur le métal et l'acide creusant les tailles sont les simples et dociles traducteurs de sa pensée.

Les procédés de l'eau-forte furent employés avec succès par les peintres Hollandais. Parmi ceux qui, à côté de Rembrandt, s'y adonnèrent presque exclusivement, il faut citer RUYSDAEL, VAN OSTADE, PAUL POTTER, KARL-DUJARDIN, VAN DE VELDE. Tous n'eurent pas un égal mérite dans leurs planches gravées, mais ils forment le premier groupe qui ait manifesté une prédilection pour la gravure libre.

Après avoir, en moins de deux siècles, produit tant d'œuvres éminentes marquées par des caractères si distinctifs, l'art de la gravure dépérit lentement. Dans les pays où il a subi de si rapides transformations, il ne conserve que le prestige d'un passé glorieux.

C'est en France qu'il doit renaître ; le règne de Louis XIV, si fertile en talents de toutes sortes, favorisera l'essor de notre École de gravure qui prendra sur les nations rivales une suprématie que depuis elle a toujours conservée.

Un des artistes à qui appartient l'honneur d'avoir ouvert une voie nouvelle à l'École Française est JACQUES CALLOT. Son nom est resté populaire; chacun connaît les nombreuses

compositions spirituelles et très observées que le fin critique s'est complu à tracer d'une pointe alerte et savante.

Le premier, en France, il employa l'eau-forte et introduisit d'utiles améliorations dans ce procédé.

Le peintre CLAUDE GELLÉ, dit *le Lorrain*, eut également recours à l'eau-forte pour graver quelques planches de paysages qui ont les qualités de poésie calme et lumineuse dont est imprégnée son œuvre peinte.

Les estampes documentaires d'ABRAHAM BOSSE sont toutes également habiles. Fort occupé des techniques diverses, Bosse publia un traité de gravure.

Mais nous voici à l'époque où l'esprit d'art semble avoir atteint son apogée, tant est grande la correction harmonieuse de la forme, la puissance du coloris et l'intelligence de l'emploi des procédés.

ROBERT NANTEUIL, GÉRARD EDLINCK ; deux grands noms, deux maîtres rivaux qui furent unis dans une semblable volonté de la perfection artistique et qui témoignèrent d'une science presque égale, bien qu'exprimée différemment dans l'art du portrait qu'ils élevèrent au premier rang.

Le talent infiniment souple d'Edlinck et son extraordinaire virtuosité servirent sa haute intelligence de l'art. Il débuta par de remarquables interprétations de peintures des

écoles les plus diverses dont il s'assimila le style et le caractère.

Par la suite, il chercha, dans les qualités de ses contemporains, celles qui devaient contribuer à lui faire atteindre l'absolue supériorité artistique.

Chez Nanteuil, au contraire, nulle assimilation des procédés d'autrui, son œuvre toute d'inspiration personnelle, est secondée par une merveilleuse dextérité.

Ses portraits de grandes dimensions sont traités avec la même aisance que ceux d'un format plus restreint, le sentiment de la vie y est exprimé avec une force jusqu'alors inconnue. L'expression du regard, le sourire, l'allure de noblesse ou de grâce, la légèreté de la coiffure et la souplesse des étoffes sont incomparablement rendus. Et l'on regrette, en voyant ces chefs-d'œuvre, de ne pouvoir décrire les plus impressionnants, ceux devant lesquels l'esprit, initié au caractère intime du modèle, rêve à la puissance artistique et au goût suprême qui les a conçus.

GÉRARD AUDRAN évite une finesse de procédés qui s'allierait mal avec la forme décorative des grands sujets historiques dont la majeure partie de ses planches est la représentation. Dans son dessin d'une énergique précision, le modelé large et coloré, fait de tailles et de points, est obtenu par un mélange libre d'eau-forte et de burin.

On ne saurait mieux apprécier ce maître que ne l'a fait M. le comte Henri Delaborde dans son « Histoire de la gravure :

« On conçoit la méprise des Italiens, croyant, à la vue des Batailles d'Alexandre gravées d'après Lebrun, que la France aussi avait son Raphaël, tandis que, à la différence près des manières, elle ne pouvait se glorifier que d'un autre Marc-Antoine. »

Les DREVET (le père et le fils) furent les derniers représentants de cette magnifique pléiade de graveurs.

Dignes continuateurs des traditions de Nanteuil et d'Edlinck, ils ne parvinrent pas à égaler leurs devanciers mais ils surent triompher en maîtres des nouvelles difficultés que présentaient à l'interprétation les portraits et les peintures officielles de Rigaud et de Largillière.

Le faste majestueux du règne de Louis XIV, le cérémonieux des gestes et des attitudes, la traduction des faits et des actes grandioses prirent fin avec ce monarque.

Un revirement se produisit, qui amena un goût exclusif pour la grâce, l'élégance, la finesse de l'esprit et les plaisirs faciles.

L'art étant généralement le reflet de l'état moral de l'époque à laquelle il appartient, la gravure suivit ce mouvement.

Pourtant, ceux qui défendaient et maintenaient les anciens principes ne se rendirent pas sans combattre. Beaucoup durent néanmoins transiger. Malgré les efforts si louables du peintre Rigaud, la gravure classique fut en partie submergée par l'invasion du genre qui répondait désormais aux sentiments de la société de la Régence.

La licence qui pénétrait dans les mœurs de cette époque fit irruption dans l'art. Un genre nouveau était né, badin et léger, qui se signala par les œuvres des petits-maîtres à la mode : les Wateau, les Pater, Greuze, Lancret, Boucher etc...

Parmi les traducteurs des compositions de ces peintres, beaucoup, encore imbus des principes de l'ancienne école, furent aisément à la hauteur de la tâche qui leur incombait, tandis qu'ils eussent été peut-être impuissants à s'élever au niveau des maîtres du siècle précédent. Quoi qu'il en soit, leurs qualités firent valoir singulièrement des peintures, après tout de second ordre, dont l'unique objet était le plaisir des yeux.

Certaines de leurs planches sont mieux que des images spirituelles et habilement exécutées ; on y sent une distinction et une science des procédés qui en font des œuvres d'un genre, il est vrai, très particulier, mais plein de mérite.

Parmi les graveurs dont la supériorité est notoirement établie, on retient les noms de LAURENT DE CARS, NICOLAS COCHIN, MOREAU LE JEUNE, DE LARMÉSIN, St. AUBIN, B. LÉPICIÉ, L. SURAGUE, CHOFFARD (1).

La gravure, qui, dès son introduction en France, avait été utilisée à divers titres comme moyen de propagande, devint alors un motif à parer et à enjoliver tous les objets présentés au public par les industries de luxe. L'image se répandit à profusion.

Graver devint une mode lancée par les gens du meilleur ton. La cour et la ville se livrèrent sur le cuivre à des exercices de pointe dans lesquels le talent et l'habileté professionnelle ne sauraient revendiquer aucune part.

Ce fut l'accentuation d'une décadence que devait compléter la Révolution.

DEBUCOURT conquît un genre de célébrité avec la gravure imprimée en couleurs : ses planches ont surtout une valeur documentaire. Avec JAZET, il popularisa le procédé de l'aquarelle qui eut vite gagné la faveur du public.

Par une opposition absolue aux idées précédentes, la Révolution se référa aux grandes époques de la république romaine. Ces réminiscences de l'antiquité nous valurent

(1) WATEAU et FRAGONARD employèrent la pointe sans grand succès.

le faux style dont on ne peut être qu'affligé. L'influence du peintre David, proclamé maître de l'art et oracle du goût, consacra cette erreur fâcheuse.

On pouvait espérer que ce nouveau chef absolu de l'Ecole française favoriserait, ne fût-ce que dans son intérêt propre, la reproduction des œuvres d'art par la gravure et qu'il aurait recours aux enseignements laissés par tant de maîtres célèbres pour la régénérer par une sévère observation des traditions?

Il n'en fut rien.

Etant donné les insipides et inexactes copies archéologiques exécutées lors de l'expédition d'Egypte, il est permis de supposer que David considérait la gravure comme un simple métier.

Cependant le défaut de protection officielle ne découragea point des artistes que le succès allait bientôt récompenser de leur foi persévérante dans la grandeur de leur tâche.

Servis par une exécution ferme et distinguée, BERVIC, TARDIEU, DESNOYERS se montrèrent les dignes successeurs des graveurs du XVII^e siècle, par la délicatesse d'esprit et le caractère élevé de leurs interprétations.

A HENRIQUEL-DUPONT revient l'honneur d'avoir définiti-

vement relevé l'École française de gravure dont, pendant un demi-siècle, il fut le chef respecté.

Attaché durant sa longue et brillante carrière aux anciennes traditions, il fut le rénovateur près de qui nos maîtres actuels ont puisé les principes d'un enseignement fécond.

Peu coloriste, il modèle avec ampleur et simplicité et il exprime sobrement la pureté de la forme dans un dessin d'une fermeté savante. L'autorité de son talent et son entier dévouement à la mission éducatrice qu'il s'était imposée, le placent au premier rang.

MM. FRANÇOIS, BERTINOT, ROUSSEAUX, LEVASSEUR-GIRARDET pratiquèrent ces doctrines avec un même succès.

Il se produisit également en faveur du procédé de l'eau-forte un mouvement dont M. BRACQUEMOND fut le propagateur zélé. Parmi les disparus qui contribuèrent à amener l'eau-forte à la place qu'elle occupe aujourd'hui, on ne saurait oublier MM. *Jules Jacquemart*, *Charles Jacques* et les paysagistes *Daubigny*, *Mairyon*, *Maxime Lalanne* et *Ségé*.

C'est avec un déférent respect que l'on évoque le nom de GAILLARD, c'est avec un recueillement ému que l'on considère l'œuvre de cet incomparable artiste.

L'esprit est saisi d'étonnement et d'admiration devant ces résultats atteints par un art poussé, semble-t-il, aux

extrêmes limites de la perfection dans l'exquise expression de la forme et la puissante vérité du rendu.

Nul ne s'est plus pénétré que Gaillard du caractère de ses modèles, personne n'a possédé la faculté d'assimilation à un plus haut degré ; au point que les sujets qu'il traduit apparaissent dans leur originalité et que ses portraits portent en eux l'essence même de la vie du modèle !

Les nombreux états de ses planches témoignent de ses scrupules et de sa constante préoccupation du mieux. Son indépendance des procédés lui fait rejeter les formules convenues ; il dessine avec le burin, construit ses plans au moyen d'un ensemble de traits fins et serrés, avec l'inspiration d'un créateur.

Gaillard n'enseigna point (1), mais l'influence que son œuvre exerce sur l'école moderne est considérable et elle ne pourra que grandir.

Ses disciples posthumes ne devront pas oublier que la manière si personnelle de Gaillard fut mise au service de suprêmes qualités d'art, d'une rare énergie et d'une conscience inflexible avec elle-même.

(1) Gaillard n'eut que deux élèves : F. Burney et T. de Marc.

*
* *

Aujourd'hui, la gravure, loin d'être déchue de son éclat antérieur, joint aux enseignements du passé des mérites nouveaux qui mettent en lumière sa supériorité artistique.

Les maîtres modernes sont égaux et peut-être même supérieurs aux maîtres d'autrefois dont ils résument la science en y ajoutant une connaissance plus approfondie de l'art et un judicieux électisme des procédés.

C'est à cette école sévère et forte qu'est formée la génération à venir des graveurs. De tels efforts ne restent pas stériles et la grandeur de la tâche trouve sa récompense dans l'étendue du succès.

En thèse ordinaire, la gravure semblerait s'être spécialisée à l'interprétation. Elle est parvenue dans ce genre à une perfection qu'elle n'avait jamais obtenue.

Ce n'est plus seulement au burin que l'on doit les reproductions des chefs-d'œuvre de la peinture : l'eau-forte assagie, prudente, quoique toujours libre, prend une grande part à ces travaux en apportant à cette nouvelle transformation la multiplicité des ressources de ces procédés.

La division de notre Ecole en deux partis : Burinistes et Aqua-fortistes, n'est que nominale ; en réalité, tous les talents concourent au même but en mariant les procédés les plus favorables à la poursuite d'une perfection presque atteinte. --- Et c'est un mariage de raison.

Les différences portent toujours sur l'esprit du rendu.

Quel que soit l'instrument qu'il emploie, le buriniste conserve dans la facture de ses travaux une pondération réfléchie, une aisance délicate qui dénotent sa prédilection pour l'harmonie régulière des effets longuement calculés.

L'aqua-fortiste apporte plus d'imprévu et de souplesse. Sa pointe est docile aux conceptions calmes ou alertes, aux combinaisons les plus vives ou les plus capricieuses.

S'il y avait à préciser cette différence, on pourrait dire que la reproduction des sujets délicats, élégants et subtils, tels que les tableaux des primitifs — appartient aux burinistes, tandis que leurs confrères aqua-fortistes peuvent monopoliser toute interprétation qui — à l'exemple des conceptions directes de l'imagination, du paysage ou des croquis d'effet ---, demande une absolue liberté de facture et une exécution rapide.

Puisque cette différence est officiellement établie, il faut la conserver.

Il y aurait quelque prétention à vouloir dès maintenant

1

porter un jugement ferme sur les deux partis en présence. On n'a pas la vision nette des mérites de ses contemporains, on juge trop souvent avec ses sentiments propres, on obéit à des préférences.

Il faut la reculée du temps pour assigner à chacun sa vraie place.

Mais il est juste de rendre hommage à l'école de nos jours en rappelant les noms de ses chefs et de quelques-uns des artistes éminents qui coopèrent si brillamment à l'œuvre commune.

MM. Achille et Jules Jacquet, Léopold Flameng, Alphonse Lamotte, Barbotin Burney, Jules Payrau, Patricot, Mignon, Sulpis, Levasseur, T. de Mare,... représentent le burin.

Le groupe de l'eau-forte revendique hautement MM. Laguillermie, Bracquemont, Walténer, Chauvel, Mongin, Henri Lefort, Gaujean, Boulard, Brunet-Debaines...

D'autres réputations se préparent, pleines de promesses, qui permettent de regarder l'avenir avec confiance.

*
* *

Après les phases si diversement défavorables que l'art de la gravure a traversées depuis les commencements du

XVIII^e siècle, après la crise si profondément troublante causée par l'introduction de la photographie, l'époque actuelle peut être considérée comme une brillante renaissance.

Les procédés mécaniques ont pu abaisser le niveau de la production artistique mais l'Art, en soi, n'a pas été atteint dans son essor par le crédit accordé aux moyens inférieurs de l'héliogravure.

Le vrai et le beau sont éternels.

Aussi bien, l'artiste a-t-il puisé dans cette lutte pour la vie, une force nouvelle, une conscience plus nette de sa haute mission. Il a compris le devoir de conserver sa dignité, quoi qu'il en coûte.

LA
Situation actuelle
DE LA
GRAVURE D'ART

LA
SITUATION ACTUELLE
DE LA
GRAVURE D'ART

La gravure d'art, battue en brèche par la photographie et l'héliogravure, menacée dans son essor par les intérêts commerciaux des éditeurs, semble donc être désormais en mauvaise posture.

Aussi doit-il être permis, après s'être élevé dans les hautes et sereines régions de l'art, de s'abaisser un peu vers le monde au milieu duquel nous vivons et d'examiner la situation économique de la gravure.

Les nobles aspirations de l'âme ne délivrent pas le corps des exigences matérielles.

L'artiste, quoi qu'il en ait, ne peut dépouiller l'humanité. Et si Dieu lui a donné un visage qui regarde le ciel, ses organes le rattachent à la terre.



*
* *

Quand l'artiste, tout à son travail, cherche à l'amener au point de perfection que le lui permet son talent il fait œuvre *d'artiste*.

Dès qu'il échange ses travaux contre des avantages pécuniaires, il fait acte de *négociant*.

Cet échange est, à de rares exceptions près, un but naturel à ses efforts : vivant de son art, il cherche les bénéfices qui peuvent légitimement en résulter pour lui.

D'ailleurs, étudier les causes de l'insuffisance de débouchés autrefois nombreux et de l'abaissement des prix de la gravure, rechercher les moyens propres à améliorer la situation actuelle, qu'on ne s'y trompe point, c'est encore servir l'art.

*
* *

Le premier protecteur de qui l'art de la gravure peut se réclamer, c'est assurément l'Etat. Or, — la constatation en est malheureusement facile, — la Direction des Beaux-

Arts n'assigne qu'une portion très restreinte du faible budget dont elle dispose, à la commande de planches d'un haut mérite artistique.

La Chalcographie du Louvre, gérée par un règlement suranné, est devenue impuissante à remplir sa mission fondamentale auprès des graveurs. Nous expliquerons pourquoi.

D'autre part, l'éditeur français ne compte plus. Il possède en magasin quelques anciennes planches et c'est par exception qu'il en fait graver de nouvelles — au plus juste prix — car il continue à préconiser l'héliogravure, les images coloriées et tous les dérivés photographiques (1).

Où donc les graveurs — et ils sont légion — placeront-ils leurs œuvres ?

Il n'existe en France que deux Revues mensuelles d'art ayant une importance réelle. C'est peu pour un pays dont la suprématie artistique est reconnue du monde entier ! Quoique ces Revues aient souvent recours aux procédés mécaniques, elles conservent jalousement la dignité de leur titre en publiant dans leur format de fort belles planches dues aux talents les plus autorisés.

Les sociétés de gravure existantes sont :

(1) Seule, entre toutes les nations étrangères, l'Angleterre apporte à notre art le concours efficace de ses éditeurs de gravures qui demandent et savent payer à nos artistes de belles œuvres dont s'enrichissent les collections de leurs collectionneurs.

La Société Française de gravure, à laquelle revient depuis trente ans l'honneur de publications remarquables dont certaines même sont restées célèbres. Elle met dans la circulation deux ou trois planches par an. Il ne manque à la propagation de son influence qu'un peu de publicité et quelques changements à son règlement, concernant l'innovation d'épreuves de grand luxe ;

La Société Française des Amis des Arts, en pleine prospérité, qui édite chaque année, sous la direction d'une commission artistique, un album contenant neuf reproductions d'œuvres choisies au salon de la Société des Artistes français. Cette heureuse initiative est couronnée de succès ;

Enfin la Société populaire des Beaux-Arts, qui démocratise la gravure en offrant à ses modestes souscripteurs la reproduction gravée d'un tableau célèbre.

Quelques sociétés artistiques départementales s'intéressent à la gravure. La plus importante semble être la Société Normande de gravure, qui, tous les ans, fait paraître une planche par souscription.

Reste enfin la commande privée, dont le portrait est l'objet principal. Ici encore l'inévitable photographie l'emporte grâce à la baisse continuelle de ses prix. Cependant, une réaction semble s'opérer dans certains milieux contre la vulgarité des images données par l'objectif.

Voilà donc établi que les débouchés ouverts à la gravure se réduisent à une somme de travaux d'une insuffisance dangereuse pour l'avenir de notre Ecole.

L'amélioration de cette situation précaire ne s'obtiendrait qu'à l'aide de nombreuses réformes parmi lesquelles l'intervention des pouvoirs publics est la première que les artistes soient en droit d'espérer. Elle touche plus particulièrement la Chalcographie dont la mission d'encouragement et de protection se trouve faussée par le règlement qui la régit.

La Chalcographie est dotée d'un budget annuel et ses acquisitions sont soumises à la haute approbation de la commission des musées.

Ce budget, déjà très insuffisant, est grevé de tous les frais de fournitures et de main d'œuvre occasionnés par le tirage et la vente des épreuves, de sorte que, plus il est vendu de gravures, plus les frais généraux sont élevés, moins il reste de fonds disponibles attribuables à de nouvelles commandes, puisque les recettes ne lui font pas retour et n'enrichissent pas son fonds.

C'est au gouvernement qu'il appartient de réviser un règlement vicieux et d'établir une répartition équitable si justement réclamée.

Du côté de l'initiative privée, bien des efforts pourraient

être tentés à condition qu'ils fussent soutenus par la publicité devenue indispensable au succès de toute entreprise.

Les Revues d'art sont indiquées pour conduire cette propagande auprès de leurs abonnés dont une grande partie est susceptible de s'intéresser aux collections d'estampes.

Ces mêmes Revues n'auraient-elles pas aussi toute autorité pour faire exécuter et éditer des gravures d'un format supérieur à celles qu'elles publient périodiquement ? Il leur serait facile de grouper des souscripteurs, engagés par les précieuses qualités de ces œuvres et la garantie d'un tirage restreint. Cette combinaison, certainement avantageuse au point de vue commercial, apporterait à l'art de la gravure un précieux appui en donnant aux artistes l'occasion de produire d'importants travaux et en fournissant aux amateurs la raison et le moyen de commencer ou de continuer de belles collections d'estampes.

C'est aussi par la publicité que les sociétés de gravure existantes pourront recueillir de nouvelles adhésions.

C'est encore en multipliant les occasions propices aux manifestations de leur talent, telles que les expositions, que les artistes parviendront à acquérir auprès du public une notoriété qui, en même temps qu'elle leur sera avantageuse, servira la cause de l'Art.

*
**

Un dernier exemple prouvera la dépréciation que l'héliogravure fait subir au burin et à l'eau-forte. Jadis, lorsque les grands personnages, gens de robe ou d'épée, de science ou de finances, voulaient perpétuer leur image, ils s'adressaient à l'un des graveurs célèbres de leur temps. Ils léguaient ainsi, non seulement à leurs descendants mais à l'humanité, de superbes œuvres signées Bolswert, Pontius, Edlinck, Robert Nanteuil, Drevet, Audran, etc. Ces estampes sont la gloire de nos musées et l'orgueil des collections privées.

Le goût moderne est moins pur : nos contemporains, quelle que soit leur situation sociale ou leur opulence, simples inconnus, hommes célèbres ou même descendants de rois, tous vont demander au procédé mécanique son concours anti-artistique. Ils ne se préoccupent désormais ni du caractère ni de la personnalité de l'œuvre. Leur amour de l'esthétique se satisfait à meilleur compte chez le chimiste négociant en procédé.

Ils veulent ignorer qu'il existe des artistes de mérite qui

exécuteraient des gravures pouvant plus dignement et plus sûrement représenter leurs traits. N'est-ce pas en effet la signature d'un artiste qui a maintes fois sauvé de l'oubli une renommée éphémère ?

Il fut un temps où tout, dans les demeures, était œuvre d'art : le vitrail, la serrure, le flambeau, le fauteuil de l'aïeule et le berceau de l'enfant. A présent, tout est produits d'usines. Même les portraits que les hommes d'aujourd'hui offriront à la pitié de la génération qui s'élève ne seront plus que des clichés photographiques, une inexpressive et froide imagerie.

GEORGES PROFIT.

30 décembre 1898.



ACHEVÉ
D'IMPRIMER
sur les presses de
Vve LAFOLYE ET FILS
le XXV juin
MDCCCC



