

ART

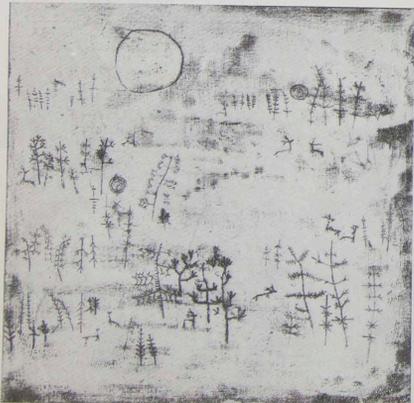
D'AUJOURD'HUI

REVUE MENSUELLE D'ART CONTEMPORAIN - N° 9 - AVRIL 1950 - LA GRAVURE DE 1900 A 1950 - PRIX DU N° : 125 FR.



PRASSINOS. Pointe sèche et burin.

ZAO-WOUKI. Eau-forte en couleur.



EXTRAITS D'UNE LETTRE à A. Flocon

par R. CHASTEL

C'est avec le « Bestiaire » que j'ai employé l'eau-forte pour la première fois; j'ai été séduit par la possibilité d'un développement du graphisme en profondeur.

Le phénomène de l'érosion propre à la gravure à l'eau-forte intensifie l'expression du trait et rejoint ainsi cette sorte de résonance seconde de l'écrit poétique. C'est la même matière sous-jacente.

Elle m'est apparue comme le meilleur moyen d'épouser ce verbe soluble d'Eluard qui libère les images sans jamais les cerner.

Je me suis efforcé de conduire la morsure de l'acide dans des chemins tracés, de prévoir ses réactions, j'ai insisté sur ses caprices ou je les ai neutralisés. Eluard avait écrit l'histoire du « Bestiaire », j'en ai dessiné la géographie, la matière de l'eau-forte a configuré sa géologie.

Pour moi, la gravure fut donc avant tout l'expérience d'une érosion dirigée.

(J'entonce une porte maintenant grande ouverte ! ouverte par Fautrier, ne pas l'oublier !)

Mais j'insiste : la présence dirigeante de l'homme derrière l'œuvre importe bien qu'elle importe quelques-uns; si la création est probablement une sécrétion, elle n'est certainement pas une excrétion.

Le rajeunissement de la technique est vivifiant et met un peu de brise dans les voiles, mais l'actualité est si éfrénée qu'on peut déjà craindre que les nouveaux moyens ne deviennent une fin et bientôt un maniérisme !

PRINNER. 1945. Eau-forte.



J. FRIEDLÄNDER. Eau-forte.



GAUDIN. Eau-forte.

GERMAINE RICHIER.
Eau-forte.



SYLVAIN DURAND.
Burin tiré en négatif.



OUTHOO.
Pointe sèche.





BOZZOLINI, Bois gravé.

MÉFIONS · NOUS DES GRAVEURS ET POURTANT...

« Ce sont les maîtres, ce sont les peintres qui ont créé le véritable enseignement de la gravure, les graveurs proprement dits, ne s'étaient jamais appliqués qu'à régulariser et à perfectionner les moyens de gravure que les peintres avaient trouvés. Il n'y a pas de graveur de portrait qui indique les dispositions des tailles mieux que Van Dyck ; on ne connaît pas de graveur d'architecture qui ait surpassé Canaletto ou Piranese ; nul enfin parmi les graveurs de paysage ne sait mieux maîtriser le mode de travail que Claude ou Ruysdael. Ces divers maîtres ne font point de gravure pour le procédé uniquement, mais pour dessiner et modeler leurs estampes comme ils peignent leurs tableaux... »

On me pardonnera cette longue citation de Bracquemond, mais dans un numéro de revue consacré à la gravure ne convient-il pas avant toute chose de se méfier des graveurs ?

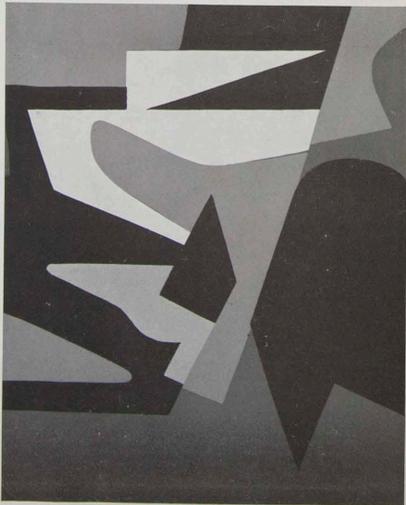
Ceux-ci, leurs outils en main, devant leur pierre, leur cuivre, leur bois, parmi leurs petites bouteilles, ciment à entourer de mystère leurs trouvailles, leurs recherches, leur métier et considèrent avec un mépris visible le pauvre diable qui ne sait pas très bien reconnaître un vernis mou d'une matière noire, certaines pointes sèches de certaines aoux fortes et ignore tout de la façon dont on peut obtenir un relief ou une morsure profonde. Les graveurs ont des joies et des orgueils à mités. Ils sont des artisans clandestins, on peut avoir confiance en eux ; dans une ville occupée, quand tous les peintres se seront rendus, il y

aura encore quelques graveurs affairés sans bruit à tailler, avec des précautions de faux monnayeurs, des figures interdites. Méfions nous donc des graveurs qui ont un peu trop tendance à croire que le maniement subtil d'un burin sur une plaque de cuivre est l'acte le plus intelligent de l'être humain, méfions-nous des graveurs et pourtant...

Et pourtant on dirait qu'ils ont pris leur revanche sur les peintres, revanche bien discrète comme tout ce qu'ils font, mais revanche tout de même. Habiles, ingénieux, je dirai même bricoleurs, faiseurs, insupportables comme les inventeurs ou les maître-queues, que de recettes ont-ils cherchées ! C'est un jour Hayter, un autre jour Violard, un autre jour encore Joseph Hacht, qui découvrent un nouveau procédé de frappe, une encre plus fine, une façon de graver en relief, etc. sois-le ! Peu à peu le cuivre échappe aux mains des peintres et continue de peindre sur la pierre.

Je me ferai tuer par Jean Pons le lithographe en lui répétant que les lithographies de Manessier sont les tirages nombreux d'un tableau. Mais quoi ? ces très belles planches ne pourraient-elles pas être, justement un tableau ? Il suffirait de changer la matière... Peut-on faire une telle estampe d'Adam d'Hayter, de Courtin, Preblander, Le Louarn, Yersin, Flouan, Preblander, Durand, une tapisserie sans doute, par un coup de maître, mais pas un tableau.

Lachés par les graveurs, les peintres, coiffés par eux, de petites cuisines-maisons vont-on établir sur leurs planches ! La belle affaire pourtant, quelle tâche, un griffonnage de maitresse soient-ils possédant ! Un pâté d'encre, un fond de marc de café, que de rêves s'évalent aussi de ces points magiques ! Mais l'encre sert à écrire des poèmes et le café doit être bu.



DEWASNE, Lithographie.



DALVIT, Bois gravé en couleur.

forme et les règles humaines de la beauté les quident mieux en effet que toute dialectique. Il y a là un troublant phénomène qui d'ailleurs n'a rien de nouveau. Socrate pour se divertir imaginait un cercle parfait et en vérifiait la beauté par les nombres, le trait, le jeu des noirs, la profondeur des tailles, le relief divers de l'estampe conduisant ces graveurs vers une étonnante pureté qui, selon l'homme, sera grave, indifférente, dramatique ou souriante.

Ainsi nos graveurs font-ils face, comme tous les artistes conscients, aux passionnantes difficultés, aux impossibilités de leurs temps. Mais les voici, répétitions, le bien loin des peintres, ceux-ci regagnant d'une façon générale le domaine de leur art, abandonnant tout à tour le décor de théâtre qu'ils avaient bouleversé, se laissant aujourd'hui distancer dans la gravure et demain concédant plus nettement encore la tapisserie à des spécialistes.

Ainsi chacun se repaît-il vers ses pénates, souvent ses meubles, se gardant de toute sortie dangereuse. N'y aurait-il plus rien à transformer dans l'art ? Sentirions-nous chacun séparément des périls inconnus ? ou tout simplement avons nous pris conscience qu'une tâche formidable attend chacun de nous dans son propre métier ?

Un fait est sûr : les graveurs les plus curieux de leur métier, Hayter en tête, se sont donné un art qui n'a rien à voir avec la dévotion, l'œmni-présente peinture, qui traduit cependant comme elle, les possibilités et les impossibilités de notre époque, qui reste fidèle au traditionnel esprit de l'estampe. Cette gravure n'est pas toute la gravure contemporaine ? Sans doute, ne convenait-il pas pourtant de signaler sa présence encore une fois ?

Pierre DESCARGUES.

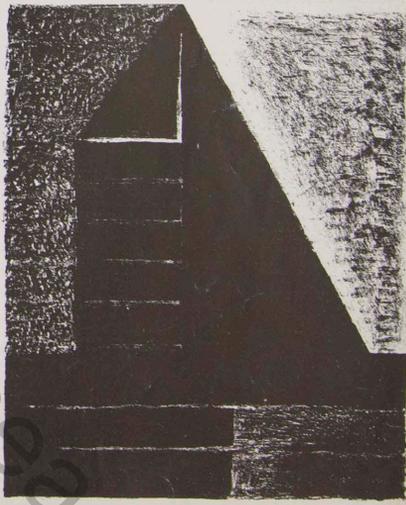
Mais il faudra que toutes les trouvailles soient payées, et que les savants qu'il ne parait, faites par des peintres ou des sculpteurs tels que Chastel, Fautrier, Goetz, Boumeester, Richier, Bertholle, Le Moal, Singier, Villon, Ugeux et tant d'autres de ce sympathique groupe « Groupes » qui réunit graveurs et peintres-graveurs soient peu à peu transformés en une écriture nette et simple quittant le domaine du hasard pour celui de la clarté et de la raison.

Car l'épreuve d'un burin d'est-doux, hérissé, net sous les doigts qui la caressent, c'est tout un monde, c'est tout ce que ne peut pas dire le tableau, c'est la poésie qu'il s'est interdite une architecture transparente, la clarté faite grave d'homme, parce que soudain le trait, la forme ont perdu toute couleur, sont arrivés à leur abstraction pure. Et la gravure de tout un groupe d'aujourd'hui ressemble de plus en plus aux caractères d'une nouvelle écriture : à des hiéroglyphes toujours défaits, toujours efflés qui n'ont servi qu'une fois, pour un seule planche.

Loins des peintres que cette virtuosité d'opéon rebute, les graveurs retrouvent les mêmes problèmes. Ils sont libres sans doute de raconter une histoire, de se lancer à la recherche d'allégories nouvelles, de signes inédits, de motifs poétiques qui jadis eurent servi de cure de lampe. Heureux, plus heureux que les peintres, leur burin défile les éloges encore mieux de la nature que le pinceau de leurs amis, si d'ailleurs ce dernier se refuse-t-il pourtant à la sensualité de la couleur.

Une caractéristique les unit pourtant aux coloristes c'est la difficulté de trouver un thème qui ne soit pas le fait d'un passage frémissement de l'âme, c'est la peur de mettre à jour, ou net, les idées que leur suggère leur inconscient. Sont-ils précis pourtant ! la

PIAUBERT, Lithographie. Extrait de « 33 Sonnets » de J. Casrau.



BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DE LA PEINTURE MODERNE (Skira, ed.). — Voici, enfin, sur les origines et les développements de la peinture moderne, un ouvrage que l'on peut vivement recommander au public. Les deux premiers volumes (de format 35 x 26) viennent de paraître, consacrés l'un à l'impressionnisme, ses prédecesseurs et ses successeurs immédiats, l'autre au Fauvisme et à l'Expressionnisme. Tous deux frappent par l'ampleur et, en même temps, la précision et la concision de la documentation. Les reproductions, toutes en couleurs, sont particulièrement bien choisies. Les textes, dus aux spécialistes les plus qualifiés, sont dépourvus de toute littérature et ce n'est pas à la mince élogie par ces textes d'intrusions interpestives de toutes sortes de métaphysiques de pacotille. Jusqu'à présent on trouve les signatures de Hans Boliger, Jacques Lassaing, Jean Leymarie, Herbert Read, Arnold Rüdlinger, Georg Schreier et Maurice Raynal, ce dernier assumant de plus le rôle de conseiller général de la publication — garantie hautement appréciable. Notons qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage d'un aperçu purement historique. Les différentes conceptions picturales, qui ont eu cours pendant les périodes mixtes, sont situées au-dessus du plan de l'invention artistique. C'est dire l'enseignement esthétique qui se dégage des textes et de leur confrontation avec les reproductions. Nous attendons la parution du dernier volume pour émettre un jugement plus détaillé et plus nuancé sur l'ensemble.

LES FAUVES, par Georges Duthuit (Ed. des Trois Collines). — Premier ouvrage d'ensemble sur le Fauvisme. Complexe, enthousiaste, expressif, écrit dans un style d'humeur, mais bourré d'aperçus curieux, parfois originaux, de propos révélateurs de faits souvent inédits, et de maints éléments de nature à provoquer la réflexion. Reproductions excellentes et nombreuses. On aimerait que l'auteur, dans une prochaine édition de son livre, disciplinât davantage l'ordonnance de ses propos (ce qui ne les dépouillerait pas de leur piquant) et que l'éditeur François Lachenal, après ce brillant effort en faveur du premier mouvement pictural du XX^e siècle, accomplisse un pareil pour le dernier du siècle précédent: le Nabisisme, cette extraordinaire synthèse, annonciatrice des recherches d'aujourd'hui.

KANDINSKY, par Charles Estienne (Ed. de Beaune). — Cette monographie débute la collection Signe, dirigée par R. V. Gindertael. Collection de vulgarisation, sans doute, mais conçue de manière à fournir une sérieuse documentation de base et consacrée surtout à des artistes de valeur dont l'œuvre est trop souvent négligée. Chaque volume comprend une courte étude sur l'artiste et sur son œuvre, des notes biographiques et bibliographiques, un catalogue restreint des travaux de chaque peintre, ou sculpteur et trente reproductions, de fort bonne qualité, en noir et blanc. Le prix est des plus modiques. En ce qui concerne le Kandinsky, il était difficile, je pense, de réaliser meilleure présentation, plus claire et plus succincte, que celle de Charles Estienne.

L. D.

BIBLIOGRAPHIE DU MOIS DE MARS

GHEMINEES ET COINS DE FEU, par Jean Royere. III, par 48 pl. (32 x 25). Br.: 1.300 fr. Ed.: Charles Moreau.

L'ART ARCHÉOLOGICAL HINDOU DANS L'INDE ET L'EXTREME-ORIENT (22,5 x 28), 256 p. et 96 pl. Br.: 2.800 fr. Ed.: Vanoeest.

ONZE MENUS DE PAUL GAUGUIN, par Robert Roy. III, par 11 menus manuscrits et aquarelles en fac-sim., 132 p. Br.: 12.000 fr. Ed.: « Quatre Chemins », Editart.

LES PEINTRES CUBISTES, par Guillaume Apollinaire: 48 III. (14 x 18,5). Br.: 900 fr. Ed.: Pierre Galiler.

DESSINS DE MAITRES DE L'ALBERTINA DE VENISE, par Gerard Bauer. III, p. 19 rep. en coul. Hors-texte, et 9 In-texte (22,5 x 35). Cart. 1.200 fr. Ed.: Pion.

PICASSO AVANT PICASSO, par A. Girici-Pellicier, 232 III, 42 clichés au trait, 7 hors-texte (18,5 x 24,5). Rel. toile, 2.200 fr. Ed.: Gallier.

LA GRAVURE, Guide international de l'amateur de gravures. Br. en noir: 1.500 fr., en couleurs: 2.500 fr. Ed.: « Tous les Livres ».

MEMENTO DES GRANDES ETAPES DE LA CIVILISATION ROMAINE, par Georges Gromort. 16 cartes et diag. et 245 III. (16 x 23). Br.: 390 fr. Ed.: Vincent, Fréal & C^{ie}.

« **VERVE** », N° 24, **CONTES DE BOCCACCIO**, par J. Prévert et J. Cailliot. III, de la Bibliothèque de l'Arcaenai, dessins de Marc Chagall (26 x 35,5). Br.: 3.000 fr.

KANDINSKY, par Ch. Estienne. Coll. « Signe ». Ed. III, par 30 rep. Br.: 275 fr. Ed.: de Beaune.

« **ART ET STYLE** » N° 15, **L'ART MÉDIEVAL YOUGOSLAVE**, III, par des hors-texte. Br.: 600 fr.

L'ART NON-FIGURATIF, par Raymond Bayer. III, par 13 quadrichromies et 40 repr. hors-texte (32 x 25), 120 p. Br.: 2.900 fr. Ed.: Hervet.

LES GRANDS MAITRES HOLLANDAIS, par G. Bazin. Br.: 890. Rel.: 2.200 fr. Ed.: Nathan.



« **LA MONTSERRAT** », de Julio Gonzalez, sculpture en fer de 1 m. 70, date de 1937. Elle vient d'être acquise par le Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Nous ne pouvons que féliciter M. Sandberg, directeur du Stedelijk Museum, de cet achat tout en regrettant qu'une œuvre aussi remarquable n'ait pas été acquise par le Gouvernement français.

A. A.

Galerie J. BUCHER

9 ter, boulevard du Montparnasse - Seg. 64-32

A. DE CARO-VIEILLARD
Peintures aquarelles
28 avril - 17 mai

LYONEL FEININGER
Aquarelles
Mai - Juin

Tapisseries de Lurcat

PRIX DU NUMÉRO : 125 FRANCS

Galerie BRETEAU

70, rue Bonaparte
KARIN (Van Leyden)
du 3 au 17 mai

MANAURE
du 17 au 31 mai
19 peintures

NINA DAUSSET

GALERIE ET LIBRAIRIE
rue du Dragon - PARIS (VI^e)
Litré 24-19
DESSINS, GRAVURES, TABLEAUX
SURREALISME, LIVRES RARES

GALERIE DU SIÈCLE

168, Boulevard Saint-Germain - Danton 98-09

Du 1^{er} au 15 Mai
MAIRO VITTSCH
Peintures

Du 1^{er} au 15 Juin
Henri GETZ
Peintures

Editions Georges FALAIZE

ELEGIES DE DUINO
par Rainer Maria Rilke
Texte français de R. Biemel
100 ex. sur Marais Crèvecoeur 500
500 ex. sur Alfama..... 250

LE CENTAURE - LA BACCHANTE
de Maurice de Guérin

précédé de :
« Le Génie de Maurice de Guérin »
par Charles Du Bos
avec une « Introduction »
de François Mauriac
1.500 ex. sur Alfama..... 360
100 ex. sur Marais Crèvecoeur 700

**EN VENTE DANS TOUTES
LES BONNES LIBRAIRIES**

Galerie LYDIA CONTI

1, rue d'Argenson - PARIS (VIII^e)
Anjou 64-79
HEAD
peinture
jusqu'au 25 mai

Colette ALLENDY

67, rue de l'Assomption
Auteuil 37-68

Jeanne COPPEL
Du 28 Avril au 13 Mai
COLLAGES
COUCHES - PEINTURES

A partir du 1^{er} octobre

A. FLOCON - J. FRIEDLAENDER

Enseignant toutes les techniques de la GRAVURE, du DESSIN et du TIRAGE à
L'ATELIER DE L'ERMITAGE
187, rue Saint-Jacques,
Georges Leblanc, pressier. ODE 1924
DEMANDER BROCHURE
ET RENSEIGNEMENTS

Galerie MAEGHT

13, rue de Téhéran - Lab. 16-43

Marc CHAGALL
Œuvres récentes

Louis Carré & Co.

10, avenue de Messine - PARIS 8^e - Europe 50-50

MODERN FRENCH PAINTING

Louis Carré & Co., Inc.

712 Fifth Avenue, New York 19, N. Y.

Plaza 7-1187

Galerie DENISE RENÉ

124, rue de la Boétie - Elysées 93-17

ESPACES NOUVEAUX

GALERIE

DINA VIERNY

36, rue Jacob - Litré 23-18

Emmanuel AURICOSTE
Sculpture

DU 10 MAI AU 10 JUIN

ARNE BRUN RA-MUSSEN

Copenhague

VASARELY
Peintures
28 avril - 12 mai

Galerie des 2 ILES

Quai aux Fleurs

CABINET D'ESTAMPES

Abstraites et d'Avant-Garde

EXPOSITION PERMANENTE

DU 2 AU 20 MAI

Léo MAILLET
GRAVURES ET PEINTURES

Le Gérant : Edgar PILLET. Imprimerie Mont-Louis (S.N.E.P.) - Clermont-Ferrand

SOMMAIRE

PAGES

- 1 COUVERTURE, composition d'après la photographie d'un cuivre de J. Villon.
- 2 CINQUANTE ANNEES DE GRAVURE, par M. Adhamar, Conservateur adjoint au Cabinet des Estampes.
- 7 L'ARTISTE ET L'ARTISAN, par Léon Degand.
- 9 MATIERE ET MAIN, par G. Bachelard.
- 10 GRANDEUR ET MISERE DU LIVRE D'AMATEUR FRANÇAIS, par G. Bloizat.
- 11 GRAVURE AU BURIN, par R. Vieillard. EAU-FORTE 1950, par Fautrier.
- 12 MOTO-PORTRAIT, par Yersin. - IMPROVISATION DE LA GRAVURE, par H. Geetz.
- 13 L'ELOGE DU BURIN, par A. Flocon.
- 15 L'ARDOISE GRAVEE, par R. Ubac.
- 16 EAU-FORTE ET MATIERES, par R. de Solier.
- 18 LETTRE de Chastel.
- 20 MEFIIONS-NOUS DES GRAVURES ET POURTANT..., par P. Descargues.
- 22 LES EXPOSITIONS DU MOIS.
- 24 BIBLIOGRAPHIE

Ce numéro de « ART D'AUJOURD'HUI », consacré à la gravure, a été réalisé en grande partie avec le concours du Groupe Graphies et grâce à la collaboration très active d'Albert Flocon, à qui nous exprimons notre reconnaissance.

300 exemplaires numérotés contiennent, au choix, un hors-texte tiré sur une planche originale de : Boumeester, Bertholle, Chastel, Durand, Duthoo, Fautrier, Friedlander, Fiorini, Flocon, Geetz, Le Louarn, Le Moul, Poulbert, Prébandier, Signovet, Singier, Ubac, Vieillard, Villon, Vulliamy, Yersin, Zao-Wouki.

ABONNEMENTS
FRANCE : 800 fr. — ETRANGER : 1.600 fr.

ART D'AUJOURD'HUI

COMITE DIRECTEUR :

André BLOCH - Léon DROAND
Pierre FAUCHÈREX - Sébastien PILLET
Secrétaire général de la Rédaction : E. PILLET

Revue Mensuelle C. Ch. P. Paris 1519-57
5 rue Bartholdi Éditions de
Boulogne (Seine) l'Architecture
Moultier 6588 d'aujourd'hui

PICASSO. Le repas frugal. Eau-forte. 1904.



CINQUANTE ANNÉES DE GRAVURE

Chaque fois qu'on parle de gravure, il faut toujours présenter d'abord une défense de cet art trop séjé. Et pourtant l'estampe, vantée par de grands esprits de tous les temps, a une valeur, une force toute particulière. Mais le public ne s'y intéresse pas assez, et cela sans doute parce que la gravure reste loin de l'éducation : on apprend aux enfants à dessiner, à peindre dans les classes, personne ne leur apprend à graver, personne ne leur parle d'estampes, alors que, jusque vers 1850, chacun pouvait ou moias graver une planche à l'occasion et chacun savait le plaisir qu'on peut éprouver à regarder des estampes. Lorsqu'il eut 12 ans, le futur Edouard VII reçut de sa mère un memorandum, lui traçant un programme de vie ; la Reine Victoria y recommandait notamment de consulter des estampes, afin de former son goût et « nourrir sa conviction » ; peut-être les pays anglo-saxons remettraient-ils cette pratique en usage, certaines universités américaines semblent en avoir l'idée, le public français n'en est pas encore là, malgré les



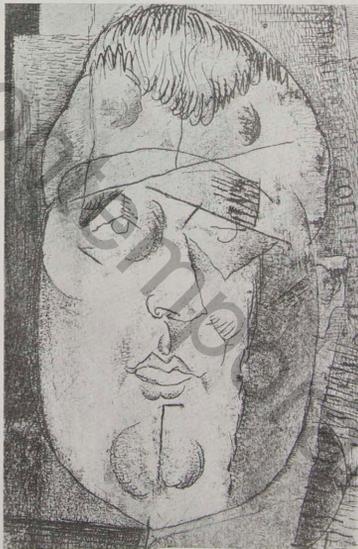
CHAGALL. Eau-forte.

efforts des Sociétés de gravure et de quelques trop rares critiques, c'est d'autant plus dommage que l'école de Paris, qui a pris depuis cinquante ans la première place dans le monde, compte des graveurs d'un talent immense, et qui constitueront une des formes les plus variables du message de l'art contemporain.

Ces graveurs peuvent se classer en trois générations, celles de 1808-1811, de 1820 et de 1840. Voyons-les l'une après l'autre en regretant que le cadre trop étroit de cet article ne nous permette pas de rendre hommage à tous ceux que nous estimons.

Tout d'abord, en 1800, à l'aurore du siècle, lorsqu'on voulait, dans le monde des amateurs et des marchands, parler d'un graveur hardiment moderne, on prononçait le nom de Whistler. Celui-ci, alors âgé de 70 ans, avait certainement, par ses abréviations hardies, par son impressionnisme papillonnant, renouvelé l'estampe, et abolit le culte qu'on portait jusqu'au milieu du XIX^e siècle à la gravure « finie », à l'estampe soigneusement cuisinée. Mais cette révolution avait été accomplie par les Vues de Venise, de Whistler, gravées après 1872, et près de vingt ans s'étaient écoulés ; les Nabes, Gauguin avaient eu le temps de rénover la lithographie et le bois dans le sens de l'archaïsme.

Vers 1900, le grand graveur est en réalité non pas Whistler, mais Picasso. Celui-ci, qui croit en la valeur expressive de l'eau-forte, grave, en 1894, son *Repas frugal* qui marque une date d'une importance considérable. Son style linéaire, comme son sujet, constitue une révolution : la sûreté du trait, l'étonnement de cette suite d'Atlequins et de Salimbanches, apportent un élément tout nouveau, et qui, par son



MARCOUSSIS, C. Apollinaire. Eau-forte.



MAILLOL. Eau-forte.



PASCIN. Composition. Eau-forte.



DUNOYER DE SÉGONZAC. Eau-forte. Le port de Saint-Tropez.

amère beauté, devrait frapper tous les esprits. Malheureusement, il n'en fut rien, les graveurs de Picasso restèrent presque inconnus; en 1910, il portait les cuivres de son *Saint Matelot* à Espagne Delteil, fils de l'imprimeur des premiers capitalistes, et qui dut en être bien surpris. Il y avait là, en effet, des recherches cubistes, toutes nouvelles pour l'estampe, et qui semblaient avoir empêché le succès du livre. À cette même époque, Jacques Villon, qui gravait en couleurs des ailes parisiennes avec un métier prodigieux et dans un style très capricieux, se détacha progressivement de ces estampes qui ont grand succès, et, en 1911, il sort sa première planche cubiste, *Le Petit Équilibriste*. Sort est une façon de parler, car si Picasso ni Villon ne peuvent montrer leurs œuvres, les éditeurs les refusent, les revues d'art les ignorent, et leurs ouvrages se dépassent ou, au petit cache d'amis peintres. Ce sont les peintres, en effet, qui s'intéressent alors à l'estampe, le nom de peintre-graveur prend une valeur réelle, et ce sera des peintres que nous devons attendre les révélations de l'estampe actuelle. Parmi ceux-

ED. GOERG. Eau-forte. Oiseaux chassés du ciel.



ci, citons Rouault qui, hanté par l'hypocrisie et la lâcheté bourgeoise, nous montra comme Picasso en 1903 le monde des clowns, des filles et des salimbanches, et Gromaire aussi dont les recherches s'apparentent à celles de Rouault, mais avec une expression différente. Dufy grave sur bois le *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire (1909) tandis que Maillol illustre les *Eglogues* (1912); le bois, négligé alors, reprend grâce à eux sa place dans l'illustration.

Le cubisme, cependant, en gravure, copie du terrain, plus vite, peut-être, qu'en peinture, et cela grâce à une revue de modes, *La Gazette du Bon Ton*, qui paraît entre 1912 et 1917. Dans cette revue, les planches, exécutées au trait, se ressentent très nettement de l'habileté nouvelle. Laboureur, qui est un des collaborateurs, donnera, dans ses *Petites images* de la guerre sur le front britannique (1916), comme l'apothéose de ce mouvement, avec ses burins incisés, et ses personnages ou corps curieusement déformés d'une tête minuscule.

Après la guerre, Max Ernst, arrivé à Paris, grave des eaux-fortes surréalistes qui ne sont



ROUAULT. Portrait de l'artiste.

Le paysage qui a tant de faveur après 1918 exprime une détente, une libération; une école de paysagistes se développe; les meilleurs sont ceux de Soulas, la Lorraine de Jacquemaitte attestent la permanence du calme paysager de France, traduit par d'excellents graveurs. Palmit trouve des accents sincères et agréables pour rendre la beauté de sa chère Bretagne, et Resnier rapporte de la Hollande qu'il connaît bien des vues sensibles. Dans son atelier du quai Voltaire, Decaris grave pour lui-même, sur des cuivres énormes, des compositions grandioses dans un vaste paysage noble et pur.

Le bois, grâce à l'exemple de Dufy, reprend de l'importance, sa vogue dans le livre est immense, mais de trop nombreux ouvrages à bon marché parus entre 1920 et 1930 coulent alors le bois noir, aux larges a-plat. Et, grâce à l'équipe lyonnaise, traditionnellement attachée,

pas alors remarquées. C'est qu'alors, une nouvelle génération de graveurs s'est manifestée, dominée par Segonzac. Celui-ci, qui a puisé dans le cubisme le goût de la construction et de la force, compose, avec une fécondité merveilleuse, plusieurs suites de paysages; la vallée du Morin, la Provence lui permettent de révéler son rêve d'un univers d'une tranquille noblesse, et M. Roger-Marx a bien montré la beauté expressive de son métier, et comment il soit suggérer l'atmosphère et la succession des plans par « l'accumulation de travaux parallèles, de faux traits qui, juxtaposés, créent l'illusion du mouvement, défilassent ainsi bien la vie de l'eau que celle du ciel, les ondulations d'un terrain que celles du corps, l'enchevêtrement des rameaux que celui d'une chevelure ».



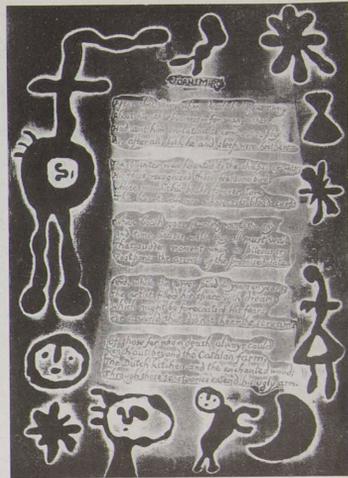
MAX ERNST. Eau-forte.

à ce métier, le bois tenait large, simple et pur, avec Chizeux et Boulet. Durangès, au lendemain de l'autre guerre, avec sa *Balade de la geôle de Reading* (1918) qui suivent tant d'autres beaux livres, présentés avec un goût si sûr, est à l'origine du mouvement qui fait paraître, pour le plaisir des bibliophiles, des ouvrages illustrés en noir et en couleur.

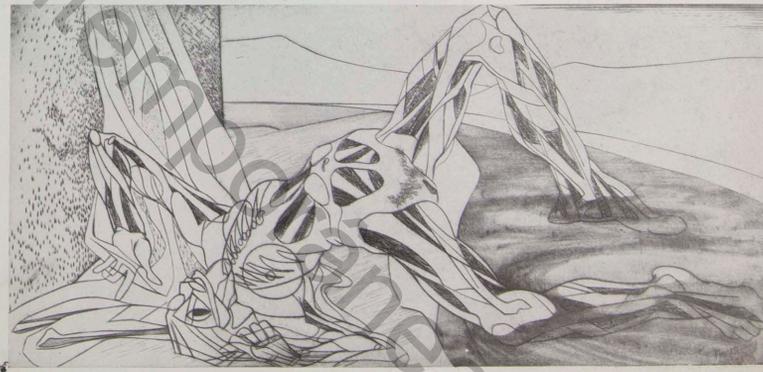
Depuis, des esprits inquiets, pressentis des tristesses de l'avenir et conscients des spectacles repugnants de l'après-guerre, opposent à la vision saine de l'univers des paysagistes bien souvent privé du visage humain celle d'un

monde dégradé et souffrant. Goerg, dans des aquatintes dramatiques, évoque les hideurs de l'amour stérile et du puritanisme bourgeois. Bousinggault, mort trop jeune sans s'être réalisé, donne des *Champs-Élysées*, promenade élégante et de bon ton, des vues fantastiques à la manière noire; Warquier, dans ses têtes levées et traquées qu'il nous montre avec une insistance voulue, assiste en vain de nous avertit du désastre qui va succéder à une époque de facilité. Villon, sans jamais abandonner la notion de l'humain, brouille la vision d'un monde absurde, la supprime presque, y substituant un

univers différent et plus abstrait. Lespinasse, dans ses *Horizons artificiels*, transforme l'échelle des algues et des plantes marines qui deviennent des végétations gigantesques et étranges. Pendant ce temps, Luc-Albert Moreau reprend le métier un peu oublié de la lithographie, nous laisse des confidences émouvantes, visions d'épouvante de la guerre alternant avec des scènes de boxe ou de music-hall. Yves Aïx, avec un lyrisme tragique, exaltera les *Justilles* et la Révolution espagnole. Chagall, enfin, apporte de Pologne l'expression du désespoir, l'originalité d'un aquafortiste viconite.



MIRÓ. Eau-forte. Epreuve d'essai, 1947.



HAYTER. Eau-forte, 1936.



LABOUREUR. La bianchissusa. Eau-forte. 1922.

L. A. MOREAU. Crock au Concertino. Lithographie.



GEORGES BRAQUE. Eau-forte pour Milarepa. 1914.

Mais la guerre vient, en 1933, et l'occupation. Pendant des années, les graveurs dispersés travaillent pour eux-mêmes, accumulant les recherches, sans trouver de guide dans une tradition antique, en partie parce que les musées sont fermés ou vidés. Et brusquement, en 1944, regroupés à Paris, ils nous montrent d'un coup leurs œuvres. Les grands, les maîtres de 1910 et de 1920 sont encore au travail, leur raisonnement, et ils impriment de leur génie les jeunes qui les suivent trop fidèlement souvent. L'obsolescence ou sujet, très circonscrit d'abord de 1937, amène une réaction opposée : les jeunes, à la suite de Picasso, s'intéressent de plus en plus à l'abstraction ; la maîtrise de la gravure permet des effets imprévus, et des recherches entreprises autour de Hoyter et de Hecht amènent les artistes à renoncer au

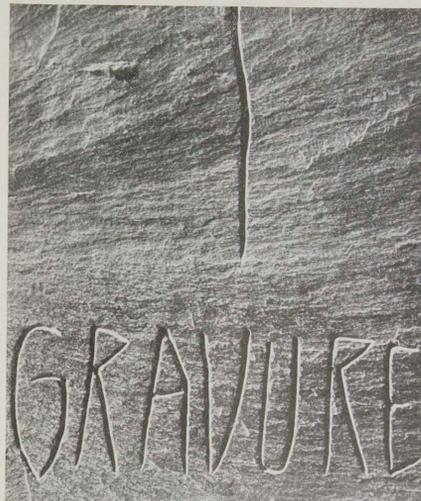


JACQUEMIN. Eau-forte, Environs du Puy, 1947.

contornisme du noir et blanc et à s'apercevoir de l'étonnante beauté que peut offrir un trait ou un ruban en relief. Courtin, Flecco, Claude Perraud, d'autres jeunes encore, dont parlera M. Descarques, se plaisent à des jeux de lignes évocateurs, dont lesquels Roger Vieillard est maître.

Pendant ce temps, d'autres jeunes, comme Ciry et Gaudin, obsédés par la vision de la guerre, essaient, l'un dans son *Banquet*, l'autre dans sa *Volaine malade*, d'exprimer en gravant le tragique et l'absurde de la vie actuelle qui ne peut apporter aux artistes que des souffrances, c'est-à-dire des occasions nouvelles d'enrichir leur art.

ADHEMAR,
Conservateur adjoint au Cabinet des Estampes.



UBAC. Ardoise gravée.

L'ARTISTE ET L'ARTISAN

par LÉON DEGAND

Le temps n'est plus où la gravure pouvait, dans les circonstances, être considérée comme un art en soi ou comme un moyen commode de reproduction et de diffusion d'œuvres peintes. Depuis que la photographie assume ce dernier rôle, la gravure est en mesure de n'avoir d'autre but qu'elle-même et de tirer des particularités de ses diverses techniques des moyens d'expression qui ne cherchent à réaliser l'équivalent d'aucun autre.

Le cinéma n'est pas le théâtre. La tapisserie n'est pas la peinture. Et un trait, en gravure, pour acquiescer sa pleine saveur doit avoir été pensé, non pas en fonction d'une plume ou d'une mine de plomb glissant sur le papier, mais selon une technique de gravure bien déterminée.

Or, c'est au moment même où la gravure obéit strictement à ses lois propres qu'un grave danger la guette : celui de la virtuosité gratuite.

Le graveur est aussi un artisan — au plus noble sens du terme. Comme tous les artisans fiers de leur métier, le graveur n'est souvent de cesse qu'il n'ait sollicité toutes les possibilités de sa technique ; et l'on comprend, dès lors, qu'il s'enchantent de ses découvertes artisanales pour elles-mêmes.

Que le graveur doive attacher à la cuisine le meilleur de son attention d'artisan, il serait absurde de le contester.

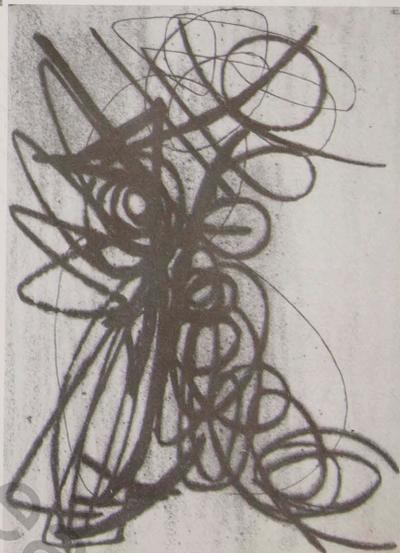
Mais le graveur ne saurait être seulement un technicien ivre de technique. Le trait qu'il imprime sur le papier, s'il n'est que le résultat de la lutte d'un burin, habilement conduit par une main d'artisan, contre une plaque de cuivre, n'aura qu'une valeur de démonstration. La gravure, traitée comme un art d'expression, est tout autre chose. Il importe aujourd'hui de le souligner.

On déplore souvent que les peintres modernes ne sachent pas leur métier et qu'ils compromettent ainsi l'existence même de ces œuvres où ils ne se sont abandonnés qu'à l'inspiration plastique.

La jeune gravure contemporaine paraît souvent encline à pécher en sens inverse. Peut-être espère-t-elle que l'invention plastique naîtra spontanément des surprises « poétiques » de la technique. Mais ce serait là faire un peu trop crédit à l'imagination du public, même le plus averti.

Si la gravure, au même titre que la peinture, est un art d'expression, il faut toujours que l'artisan se double d'un artiste créateur et que le premier travaille en étroite concordance avec le second. Il ne suffit pas d'être calligraphe pour être écrivain. Un nouveau caractère d'imprimerie ne détermine pas l'apparition d'une nouvelle littérature.

Comme les peintres, mais par d'autres moyens, les graveurs doivent être sur le sentier de la querre... plastique. Et il n'est pas interdit du tout que, par extraordinaire, ils les y précèdent.



HARTUNG. Eau-forte.

MATIÈRE ET MAIN

par G. BACHELARD

Un écrivain romantique, peinte à ses heures perdues, croyait faire vau de réalisme en proclamant : « Pour moi, le monde extérieur existe ». Le graveur s'engage mieux : pour lui, la matière existe. Et la matière existe tout de suite sous sa main œuvrante. Elle est pierre, ardoise, bois, cuivre, zinc... Le papier lui-même avec son grain, avec sa fibre, provoque la main rêveuse pour une rivalité de la délicatesse. La matière est ainsi le premier adversaire du poète de la main. Elle a toutes les multiplicités du monde hostile, du monde à dominer. Le graveur véritable commence son œuvre dans une révélation de la volonté. C'est un travailleur. C'est un artisan. Il a toute la gloire de l'ouvrier.

En méditant **matériellement** les pages de cet album, on retrouvera l'action solitaire de ces mains dynamisées par les rêveries de la volonté. Le résultat heureusement esthétique ne cache pas l'histoire du travail, l'histoire des luttes contre la matière. Les russes elles-mêmes de l'acide contre le cuivre, les stratagèmes si différents des entailles du bois, l'approche prudente de la peau grenue de la pierre, bref les temps héroïques du graveur, nous les revivons si nous prenons conscience de la matière initiale attaquée par la main. On songe à Georges Braque qui écrit : **Empédocte**, avril 1949).

« Chez moi, la mise en œuvre a toujours le pas sur les résultats escomptés. » La gravure, plus que tout autre poème, nous rappelle la mise en œuvre.

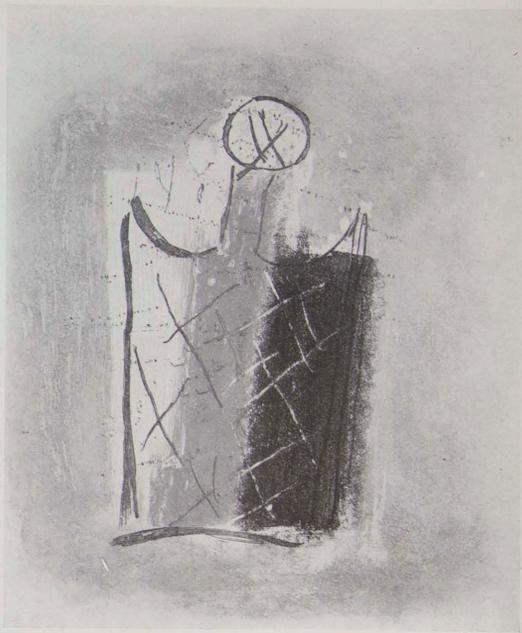
Oui, la première matière offensée demeure là, sous le papier, plus ou fond que la pôte cellulosique : le bois, le cuivre ne peuvent se laisser oublier, traître, masquer. La gravure est l'art qui, entre tous, ne peut pas tromper. Elle est primitive, préhistorique, préhumaine. Déjà la coquille a gravé son manteau dans l'inspiration de la substance de sa pierre. La coquille n'a pas travaillé du même burin la silice et le carbonate.

Cette conscience de la main au travail renait en nous dans une participation au métier du graveur. La gravure ne se contemple pas, elle se réagit, elle nous apporte des **images de travail**. Ce n'est pas l'œil seulement qui suit les traits de l'image, car à l'image visuelle est associée une image manuelle et c'est cette image manuelle qui vraiment réveille l'être actif en nous. Toute main est conscience d'action.

Mais puisque la plus précautionneuse mise en œuvre est, suivant Braque, un des premiers bonheurs du créateur, il faut donner attention aux poses des **organes**, des bras, quand, avant l'acide sur le cuivre verni, le poète de la main rêve, croyait aux **doigts** sur la page blanche. A-t-on dit jamais ce mot de la matière, cette joute aux armes mouillées, avant l'outil de pleine offense ? Qui aime aller dans le minuscule des choses, dans la déperdition de la matière noire et de la matière blanche gagnée à écouter le physicien, il entrera alors dans le mystère des luttes des géomes promis. Il vivra une incroyable dialectique de cohésion et de l'adhésion. Car que fait le dessinateur ? Il approche deux matières. Il pousse doucement le noir crayon vers le papier. Bien de plus. La cohésion du graphite est alors sollicitée à l'adhésion par le papier immaculé. Le papier est réveillé de son sommeil de conducteur réveillé de son coussinet blanc. A quelle distance commence l'appel mutuel, intime, du noir et du blanc ? A partir de quelle limite l'adhésion extrovertie surmonte-t-elle la cohésion introvertie ? A quel moment le flot d'atomes de carbone — noir pollen ! — quitte-t-il la mine pour envahir les pores du papier ? Dans son langage rapide, la physique répond : 10-5 centimètres, à un dix millièmes de millimètre.

Les atomes sont encore mille fois plus petits. Voilà le crayon sur le papier.

Voilà où la phalange rêveuse rend active l'approche de deux matières — voilà où les matières engagées dans le dessin achèvent et fixent l'action de la main ouvrière.

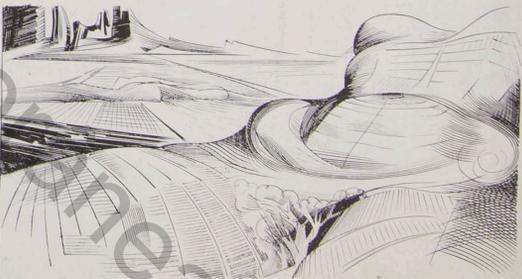


FAUQUIER. Eau-forte en couleur.

Ainsi dans la plus extrême délicatesse, la main éveille les forces prodigieuses de la matière. Tous les rêves dynamiques, des plus violents aux plus insidieux, du sillon métallique aux traits les plus fins, vivent dans la main humaine, synthèse de la force et de l'adresse. On s'expliquera alors, à la fois, la variété et

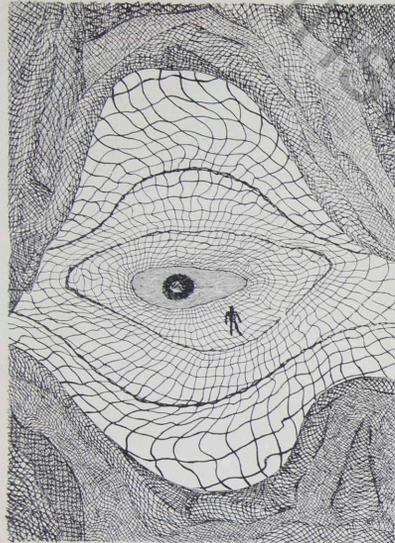
l'unité d'un album où seize grands ouvriers sont venus nous donner chacun la vie d'une main. Ce sont là les éléments d'une confession de la dynamique humaine, les éléments d'une chimie nouvelle, celle qui, décelant des forces, se révèle créatrice d'un destin.

Extrait de « A la Gloire de la Main ».



A. FLOCON. Burin. Extrait de « Voyages ». Texte de G. Bachelard.

J. VILLOU. Eau-forte en deux couleurs.



GRANDEUR ET MISÈRE DU LIVRE D'ART FRANÇAIS

La grandeur, c'est qu'il existe depuis quatre siècles. Depuis quatre siècles, il se renouvelle avec une puissance, une verve jamais égales dans les autres pays du monde. Très objectivement nous pouvons dire que, depuis le début du siècle, le grand livre illustré français est un des fleurons de la couronne d'art français ; il ne s'agit pas ici de patriotisme, mais d'un fait appartenant à l'histoire de l'art.

Cette continuité séculaire et merveilleuse est due d'abord au talent ou au génie des artistes, enfin à l'engagement (quelquefois assez tardif) des amateurs. Se pencher sur cette passionnante question du livre illustré moderne consiste donc, en bonne méthode, à examiner l'état actuel de chacun des trois éléments ci-dessus désignés.

Ressurons d'abord une partie hésitante, effarée ou incompréhensive des amateurs : les artistes français du livre, peintres et graveurs, sont vraiment en tous points dignes de poursuivre la course du flambeau, l'aide que les nombreux artisans qualifiés, grâce à la collaboration desquels le livre français atteint son éclat et sa perfection technique, restent, eux aussi, à la hauteur de leur tâche. Mais se pose aux amateurs de livres comme aux amateurs de peintures et de sculptures, la même question, je veux dire cet esprit révolutionnaire sur le plan artistique qui est à la base de l'esthétique contemporaine. Je vois tous les jours de nombreux amateurs ayant une collection importante de livres illustrés, qui déclarent ne plus pouvoir suivre ce que proposent les jeunes artistes d'aujourd'hui.

Cette simple constatation pose pour les éditeurs d'art une angoissante question : « to be or not to be » signifie ici faire œuvre d'éditeur d'art, c'est-à-dire découvrir et servir les talents nouveaux — ou faire de l'édition de livres illustrés sans être éditeur d'art, c'est-à-dire se complaire dans les formules périmées d'hier ou d'aujourd'hui.

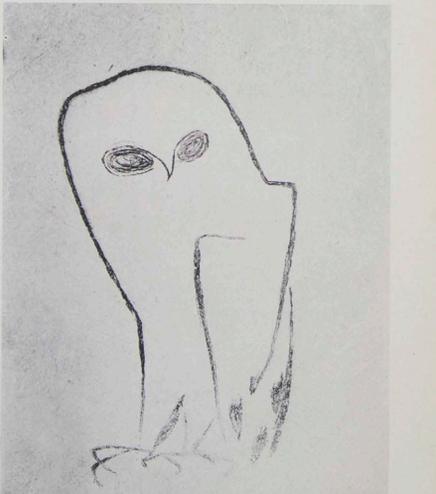
Cette résistance ou cette réticence des amateurs est-elle un fait nouveau propre à notre époque ? Evidemment non. Nous savons tous que les plus beaux livres du début de ce siècle, ceux qui sont actuellement les plus recherchés — et je pense par exemple aux *Histoires Naturelles* de Toulouse-Lautrec (1899), ou *Parallèlement* de Bonnard (1900) ou à son *Daphnis et Chloé* (1901) (et tant d'autres !) n'ont qu'une chose en commun : la majorité du public avant 1920 ou 1930. C'est qu'en fait ces livres étaient, par rapport à la production de leur époque, eux aussi révolutionnaires. Seuls les jeunes amateurs peuvent aborder ex-abrupto un livre qui, volontairement, rompt avec

les traditions de l'époque précédente. Or, en l'an de disgrâce 1950, les jeunes amateurs n'existent pratiquement pas : un beau livre ne peut guère actuellement être publié au-dessous d'une quarantaine de mille francs ; ou sont les « happy few » de 25 ou 30 ans, pouvant disposer, après avoir payé leurs impôts et assuré la vie quotidienne de leur famille, d'un budget bibliophile leur permettant d'acheter des livres de ce prix ? Seuls les amateurs d'un âge plus avancé peuvent avoir, malgré le fisc, quelques possibilités financières pour s'affrayer de tels ouvrages ; mais si l'âge venant est salubre ou porteur de sagesse, il est infiniment moins (c'est une loi inéluctable de la nature) apte à la compréhension des œuvres audacieuses. Enfin, un fait nouveau, dont l'ampleur a souvent été exagérée mais qui n'est pas vain de sous-estimer ou de cacher — un fait nouveau, l'esprit spécialisé vient compliquer et aggraver le problème. S'il est de tout repos, pour l'amateur atteint de cette maladie spéculative d'acheter un livre illustré par Picasso, par Derain, par Matisse ou par Dufy, il n'est pas possible même pour les livres illustrés par de jeunes artistes que la cote n'est pas encore, aux yeux de ces Messieurs, suffisamment établie, donc sûre. En un mot, les bibliophiles de 1900 n'ont pas acheté les livres de Bonnard ou de Lautrec simplement parce qu'ils ne voyaient pas en eux les délicieux miroirs d'un rapprochement de l'art graphique de ceux d'aujourd'hui (leurs fils n'achètent pas un livre de Chastel, de Flacon, de Vieillard ou de Fautrier, non seulement parce qu'ils ne le « jugent » pas davantage, mais aussi parce qu'ils ne sont pas assurés d'un bon placement.

Telle est, très schématiquement exposée, la situation de la jeune édition d'art en notre pays ; situation grave, inquiétante, difficile, mais pourtant riche de tous les espoirs et digne de tous les encouragements et de tous les efforts. Les difficultés sont proposées aux hommes pour être surmontées et le combat heureusement parmi les éditeurs contemporains, des combats de loi et de combat. Ils savent, ils comprennent que leur devoir est d'aider et de servir ces jeunes artistes dont le talent doit assurer, une fois de plus, la continuité renouvelée du beau livre français.

Que n'existe-t-il pour aider artistes et éditeurs une grande revue qui consacrerait un numéro annuel à l'Édition d'art ! Notre pays, qui, répétions-le, est le seul à produire de grands et beaux livres illustrés est aussi le seul à ne point avoir d'organe de diffusion digne de ce grand objet, le recevoir, hier, un numéro spécial du « Times » intitulé « Literary supplement book production section » qui présentait en 16 pages in-4 sur 5 colonnes un tableau paraissant de la production typographique anglaise. Quel est le grand journal français, comment se nomme la grande revue d'art parisienne, qui saurait comprendre leur devoir d'informateur auprès du grand public cultivé, quant à la question du livre d'Amateur ?

Georges ELAIZOT,
Président de la Chambre Syndicale du Livre d'Amateur.



R. CHASTEL. Eau-forte pour Les Bestiaires de P. Eluard.

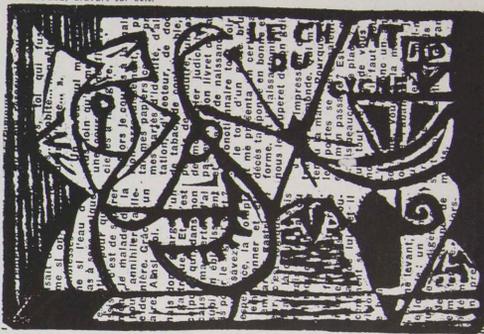


GRAVURE AU BURIN

Laissons de côté ce que la gravure au burin peut avoir de caractéristique dans sa technique pour mettre en évidence son originalité sur le plan plastique. Elle ne procède pas seulement, en effet, d'une technique, mais en même temps d'une optique spéciale. Son rôle est d'explorer l'espace par la ligne, non par les surfaces comme le fait habituellement la peinture ou l'eau-forte. Le travail du burin, qui tend quand il est utilisé dans son véritable esprit, vers l'idéogramme, ne peut être réalisé avec des moyens aussi adéquats que ceux du gravé ; le crayon, la plume, le pinceau, la pointe ne peuvent atteindre par leurs moyens propres à l'expression précise et subtile du burin qui plonge ou affleure sur le cuivre et devient devant lui-même espace et cessant d'être plan. La planche gravée acquiert ainsi matériellement trois dimensions et s'apparente plus au bas-relief qu'à la surface peinte ou dessinée.

Ce n'est pas un mince titre de gloire pour le burin qu'un maître tel que Montegna ait pu être trouvé dans cette technique le mode d'expression le mieux adapté à ses recherches graphiques. La gravure du burin a été portée à ses sommets au seizième siècle par les artistes italiens, français ou rhénans. Depuis, elle n'a servi que de loïn, et en parent pauvre ou servile, les fastes de la peinture. Aujourd'hui elle offre à l'art moderne des procédés d'expression étonnamment conformes à certaines de ses études de l'espace et de ses précipitations.

Roger VIEILLARD.



EAU-FORTE 1950

Si l'eau-forte garde encore toute son importance, c'est qu'elle reste le seul moyen connu susceptible de reproduire, à un grand nombre d'originaux, des images d'une richesse de matière incomparable. Peu exploitée, elle réserve des surprises inouïes. Autrefois, elle avait sa raison d'être, elle faisait partie du décor, aujourd'hui, elle ne satisfait que de rares contemporains.

L'estampe est hors de mode.

C'est dans le livre dont la forme n'a guère changé, que la gravure atteint parfois des résultats heureux.

La destruction des routines nous apporte chaque jour de nouvelles richesses, matières dans les blancs par la morsure en grands creux — éclatement des grains — abandon des grains de résine pour un grain s'identifiant à l'idée — recherche des creux — tirages sur enduits — négatifs avec encres liquides. Mais les résultats ont atteint un effet maximum depuis que des presses de tirage sont entre des mains d'artistes. C'est pour cette raison aussi que l'eau-forte en couleurs a été totalement renouvelée, abandonnant définitivement la polychromie par s'at-

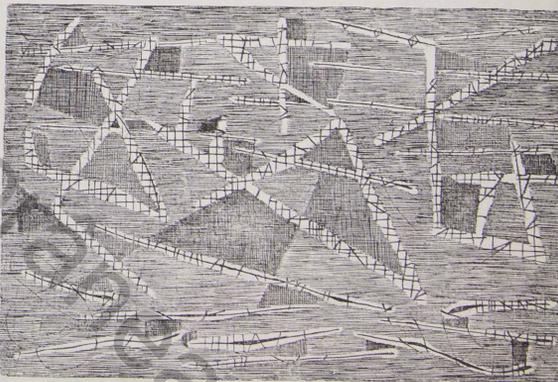
tacher à des effets sobres en recherchant un résultat dans les encrages et les morsures. L'ancien numéro un : le gravé de profession.

Dans la reproduction, l'eau-forte ne constitue qu'un procédé fixe de transposition gravée. Déjà elle apporte aujourd'hui son élément indispensable de multiples crayons qui, utilisés avec d'autres tirages, parvient à une reconstitution de certains originaux.

La peinture à l'aiguille, solidement installée depuis 400 ans, épuisée par trop de recherches, se trouve aujourd'hui sérieusement ébranlée. Les nouveaux sont déjà engagés dans des matières diverses où l'aiguille entre pour peu. D'un autre côté, le tableau magique a perdu son mythe dans la poussée d'une civilisation venue à l'encontre de l'objet unique. Avec ses richesses aujourd'hui élargies, conservant l'avantage de ses tirages nombreux, la gravure pourrait bien devenir demain l'un des plus précieux procédés qui, associé à d'autres, nous donnerait enfin autre chose — l'œuvre originale multiple à fabrication illimitée.

Diffusée simultanément aux quatre coins de l'univers, multiplicité, remplaçable ; mais œuvre valable, précieuse et rare par sa qualité.

FAUTRIER, Février 1950.



SINGIER. Burin et eau-forte.



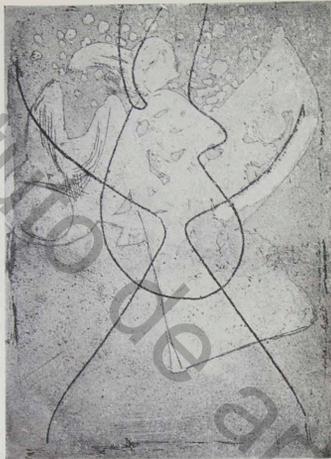
MOTO- PORTRAIT

Interpretons les gestes : l'important pour le graveur c'est de multiplier la pulsance agressive. Sa main le veut. N'y a-t-il pas au cœur du mot GRAVURE la belle pointe incisive du V ?

Le choc de la matière et du l'outil revête à chacun sa voie. Que les scolastiques parlent de Durier ou de Mastaga, peu me chaut; les temps modernes tout de violence, m'intéressent davantage. Mon romantisme est d'aujourd'hui, curieux de comble. C'est pourquoi je saisis volontiers les outils perfectionnés qu'offre l'actualité technique.

(A New-York en 47 je vis les plus récentes recherches du laboratoire de Hayter. Trois jours après, à Chicago, sous l'effet sans doute encore de ce catalyseur diédes, je tombai en extase devant une vitrine baroque où figurait d'étranges outils. En trois minutes américaines, j'avais acheté mon mini-graveur. Chacun en trouvera le mode d'emploi inséré dans la paume de sa main.)

Le hasard, dans, m'ayant mis en mains un outil parfaitement adapté à mes besoins, je cherche maintenant à graver sur mon accouplement hasardeux avec la matière. Dans cet effort exaspéré j'espère voir naître, accompagné des cris stridents de la mécanique crissant sur un milieu abstrus, cette fille hiératique, enfant de la matière et de l'outil : l'ÉCRITURE. A. E. YERSIN.



CH. DOUMEESTER. Eau-forte.

IMPROVISATION DE LA GRAVURE

On a beaucoup trop parlé d'automatisme dans ses rapports avec la création artistique. Ce terme emprunté au vocabulaire médical perd son sens précis quand il est appliqué aux beaux-arts et souvent il ne désigne rien d'autre que l'improvisation quand il n'est pas confondu avec l'industrie artistique ou les divagations du délire. L'improvisation (lat. improvis-improvu) a toujours désigné cette création artistique qui puise à ses propres sources et où chaque étape fournit les données à la suivante. Elle crée ses lois en cours de route, — ses erreurs peuvent devenir de nouvelles vérités — elle n'a d'autre critère qu'elle-même.

La gravure improvisée se propulse d'état en état sans devoir sa valeur à tel usage du burin, ou à tel grain d'aquatinte. Pourtant elle dépend d'une connaissance profonde de la technique. Chaque nouveau acquis est un moyen nouveau à la disposition de celui qui doit choisir à tous les instants. A l'encontre des grands maîtres du burin, je voudrais connaître à fond le métier de l'eau-forte avec ses aquatintes, ses vernis mous, ses procédés au sucre, voire ses truquages et à l'encontre du parfait aquafortiste, je voudrais posséder à fond le burin.

Je me désintéresse du moyen employé pour ne m'intéresser qu'aux moyens à employer. Ainsi que le compositeur de musique qui fait appel à de multiples instruments pour écrire sa symphonie ou le chimiste qui possède un laboratoire bien monté, je veux disposer de tous les moyens techniques possibles, mais en chef d'orchestre et non en virtuose de la clarinette.

Or, pour improviser en gravant il me semble recommandable de tirer fréquemment des épreuves en cours de route. Avec l'encre de chine et le crayon Conté, on exécute facilement les projets à partir de l'état tiré, et avec une connaissance suffisante des possibilités techniques de la gravure, on rattrape sur le cuivre l'épreuve ainsi transformée. Vue de cette manière, la gravure devient plus apte que la peinture à recevoir l'élan spontané de l'improvisé. Elle engage moins l'artiste à réussir à chaque coup, lui permet de faire de ces erreurs transcendantes, commises en dépit du bon sens, où le pinceau ne se risque pas toujours, craignant d'abimer le tableau. Non seulement on peut formuler plusieurs projets à partir d'un même état, mais il est permis au graveur de les exécuter et de les comparer pour en choisir le meilleur.

Cet avantage de la gravure sur la peinture devra lui permettre de s'épanouir sur le chemin de la liberté qui est celui de l'art d'aujourd'hui. Moins universelle que sa sœur aînée, limitée aux petits espaces, ou livre, ou dessin (avec ou sans couleur) elle est destinée à lui donner, à mon avis, un nouvel exemple de libre improvisation.

Henri GOETZ.

H. GOETZ. Eau-forte.

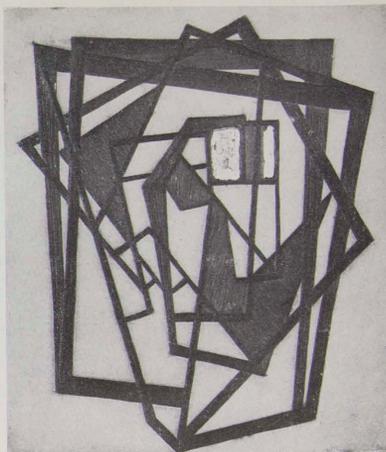
L'ÉLOGE DU BURIN

A moins d'être hypocrite, on ne saurait louer qu'une chose vraie, belle ou utile. L'éloge sincère implique un choix, son objet est exemplaire.

Par ces temps de débris, de charmes de la matière en dissolution, de raffinements des rogures, il est réconfortant de trouver un moyen d'expression qui en appelle à la rigueur et la volonté, à la persévérance et l'équilibre; de trouver une matière résistante, de fine structure, garantie de longue durée. On pense au cuivre et à ses servitudes. C'est qu'en art, la lutte pour la conception est inséparable de la lutte avec la matière. A matière défectueuse, à emploi irrésistible, objet fragmentaire, vicieux au départ, vouée à la destruction rapide. Les étapes d'élaboration de l'œuvre sont irréversibles et nulle ne peut être sauvee. La difficulté matérielle en est une partie importante.

Parmi les disciplines de la gravure, le burin est le moyen le plus rigoureux, le plus « mathématique », le plus « abstrait » (abstraction faite de l'accident). Son charme pour l'artiste est fait d'exactitude. Sa pauvreté et sa sécheresse — toujours le même trait cunéiforme — exigent une mise en œuvre soignée et réfléchie. Le geste ouvrier et l'attention critique y doivent être bien synchronisés. A l'inorme tension physique qui se développe à la pointe du burin, lors de la dislocation des molécules du cuivre, correspond la tension psychique de l'ouvrier qui surveille et dirige ses gestes. Le buriniste ignore les hasards heureux, les trouvailles (dans les poches des autres), les taches coulantes, la matière en pourriture, les effets de voiles, vapeurs et saucis. Son travail se réduit à une suite de traits sans bavures, dont la trajectoire dépend de la volonté et de l'adresse de l'ouvrier. C'est un art au fil du rasoir.

Mais c'est aussi un art de la méditation. Lentement l'outil creuse son sillon dans le miroir du cuivre. Chaque trait exige un effort, effort de poussée ou de retenue pour en arriver au creux large ou intime, laissez ou tel à lumière noire. L'attention tendue du graveur est de tous les instants. Son ouvrage est



COURTIN. Burin 3^e état, 1948.

Pour l'heure, où beaucoup d'artistes s'interrogent sur l'avenir de leur art et son sens, la gravure au burin, avec son élément unique — le trait — et ses servitudes techniques, pourra ouvrir une voie dont tout ou long matière et esprit, dans leur interdépendance dialectique, donneront davantage prise sur le monde et raison d'être à l'art.

Albert FLOCON.

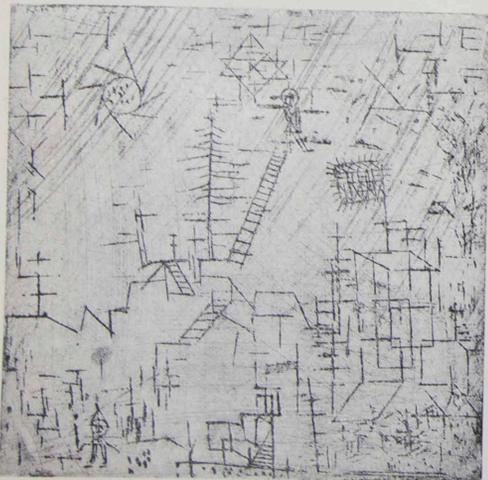
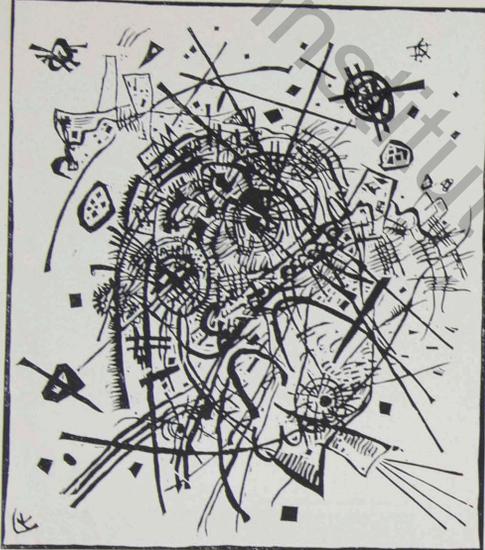


PREBANDIER. Burin.

long. Il ne peut bôcler ni imprimer. Chaque trait doit exactement s'insérer dans l'ensemble. Ce temps matériel qui s'accumule lentement dans le diagramme de la planche gravée, ce rythme à longue haleine, est une des qualités essentielles du burin. Icon de persévérance, d'esprit géométrique de raisonnement d'orgueil. En dernier lieu, c'est un art de l'équilibre. La droite la gauche, le haut et le bas perdent toute espèce de signification. Pour le buriniste, car son œuvre est en continuant toujours. Le burin restent toujours dans la même position — parallèle à peu près au bord de la table — toute déviation du trait et tout changement de direction sont obtenus par le déplacement du cuivre. L'ouvrier tourne virtuellement autour de son travail, il le voit de tous les côtés. C'est sur le plan matériel la raison de son équilibre relatif. La marche élaboratrice du burin est spiriforme et concentrique. Et l'élan créateur ne risque-t-il pas de partir dans tant de géométrie ? d'être brisé par tant de mécanique ? Le contraire est vrai. Il faut ménager le souffle, partir sur un itinéraire bien établi dont chaque étape franchie donne la force d'atteindre la suivante en laissant de côté l'improvisation casmatique, momentanément indiquée ou même brillante — pour toucher au but : l'œuvre bien construite et durement achevée.



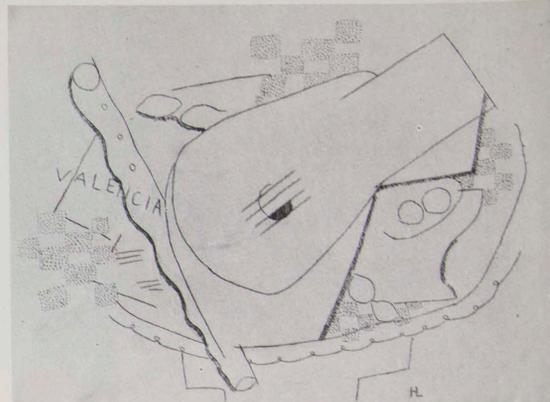
VULLIAMY. Burin.



KLEE. Eau-forte.



ARP. Bois grave.



LAURENS. Eau-forte.

L'ARDOISE GRAVÉE

Le geste de graver, c'est-à-dire d'inciser une surface afin d'y laisser une trace, est un des premiers gestes de l'homme. Depuis des millénaires, ce geste est resté identique à lui-même et le graveur qui aujourd'hui altère son cuivre ou bruts ne fait que répéter le geste même celui qui grava dans la pierre rennes et bisons.

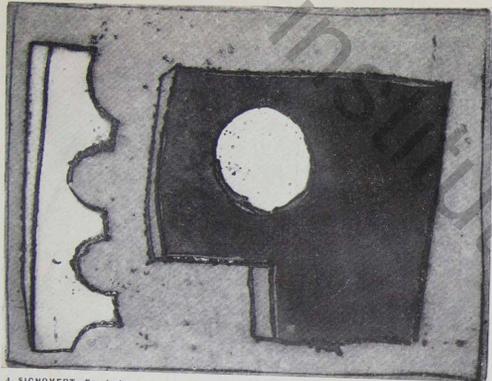
Parmi les matériaux du graveur — dont la pierre, le bois et le cuivre sont les plus constants — il en est un, l'ardoise qui mériterait qu'on y attache plus d'importance. En effet, l'ardoise semble être naturellement prédisposée à la gravure. Elle se présente par feuillets superposés, presque plans, qu'un léger polissage suffit à rendre parfaitement lisses. Son grain très agrippé permet de tracer des traits dans tous les sens sans encombrer les difficultés qui caractérisent le bois de fil. On peut se demander pourquoi cette matière n'est pas d'un emploi plus fréquent. Cela provient sans doute de ce qu'elle se prête mal à la sculpture, entendue la sculpture en ronde bosse. En effet, la friabilité de sa composition par tranches superposées apparaît dès que l'on tente de substituer la ronde bosse à sa « platitude » naturelle.

Les tirages de ces planches peuvent se faire au brunissoire ou à la presse à bras et ne se différencient pas essentiellement de ceux de la gravure sur bois.

J'avoue que, pour ma part, je ne suis pas très attaché à la multiplication de l'image. Ce qui, précisément, me plaît dans l'ardoise gravée, c'est qu'elle constitue moins une planche qu'un objet. Le tirage, en la couvrant d'encres diverses, la dégrade et lui enlève en grande partie le charme dû à sa matière. L'ardoise se prête moins que le cuivre à traduire les spéculations de l'esprit. Elle est d'une matière à la fois humble et austère liée à la terre et les traits qui s'y inscrivent gardent toujours la trace de cette origine.

Rouol UBAC.





J. SIGNOVERT. Eau-forte.

EAU-FORTE ET MATIÈRES

par R. DE SOLIER

Reouverte de vernis, en partie dénuée, dans le champ des lignes, la plaque de cuivre reçoit une attaque qui est dite chimique, bien entendu chimique, dès que l'acide atteint les sillons, les traces ou vaisseaux d'illustration.

Il est diverses combinaisons, dans ces « clics » ou le mouillage intervient comme une règle; et les techniciens du genre peuvent calculer l'intensité de l'attaque, le temps d'opération, le degré de morsure. Au compte-fils, avant que l'opération soit achevée, on vérifie la netteté de l'attente, la trace ou le force de la ligne, entre ses branches: les sillons.

Contre cette « technique », basée, on le sait, sur l'emploi des vernis et des acides, les praticiens du burin restent maîtres de leur œuvre. Un outil, en intervenant sur le métal à vif, produit en principe « les heurts hasardeux ». Doux la « sécheresse » des lignes maintenant baroques — mais la science du burin a ce mérite, quand la main est sûre, puis qu'elle dispose d'un jeu de lignes: toute anomalie est harnais; les drapés ou les « volutes », les traits habités sont le fait du novice.

Or la main est tentée de faire jolir, de tourner à l'intérieur de la case, sans marquer les gravures, où encore: de donner au « dessin » une apparence de déchirement de sobriété. Nous rencontrons alors des plaques, où les surjets affilés « comme il faut », quelques aérées de lignes et de sécheresses: les conventions graphiques, quand on les respecte, remplissent des lignes à embrouiller le trait, qui se dessine: sous les gravures grises. Pourtant une forme se doit à l'œuvre nourricière. (Certains dessins ne rompent pas le dit d'Arjant).

Ce combat entre l'artisan et l'esthète, cet Arjant, étant arbitraire, nous attendons au moins, quelle que soit la technique, des images douces d'un pouvoir poétique, non l'esthétique précise que procurent le bien-être, ou le médiumisme. Dans cet ordre: LE TRAIT ET L'ENSEMBLE FIGURE peu d'images enchantent le spectateur, le contemplatif (dans l'ordre terrestre, nul regard n'est intriqué) et le vaineur se rabat en d'autres lieux, vers des scènes surannées. D'où la vague des illustrateurs du temps de Victor ou de Gustave. D'où l'éternel regret, en présence du Mascaïn Pittoreque.

Mon propos n'est pas édifiant. Un seul fait, d'ordre matériel: la vente des gravures au détail (ou, du moins, cet essai de vente), permet de ne pas s'en prendre aux Mousmets; certaines réussites extraordinaires, dans le domaine du Livre de Luxe, objet de spéculation. D'où la rareté des images, que l'on doit gravier prendre, devant soi, paisible, dans le même temps, où produit une multiplication des assistants.

L'on est donc tenté — ne songeons plus au circuit qu'accomplissent les illustrations — d'utiliser les ressources des métiers et des techniques; les engins ou les matériaux que fournissent la nature et l'industrie: clou, tôle de clois, coin d'ardoise, aiguille de phono, stalactite, diamant, pointes diverses, burin (qui travaillent une plaque vernie), acide pur, de préférence nitrique; acides dilués, « sucre », résine, encres spécialement broyées par UN CHACUN, papiers à la cuve...

Ainsi l'eau-forte prend-elle d'une alliance des moyens et des techniques. Mais le praticien, en l'œuvre, reprendra qu'il ne croit pas en un art hybride. Seul le maître-imprimeur occupera, dans l'hypothèse la plus favorable, de ne pas « vider » une plaque, de se plier aux exigences d'une clientèle singulière, depuis qu'elle n'offre plus ses vœux au bas d'un paysage ou d'une tour.

À ce point, je ne soulèverai de querelle, concernant la portée de telle technique, puisqu'il est entendu que le graveur par excellence est un tenant du burin, soucieux d'établir la finesse des portées (et des partitions), le jeu ou l'équilibre des noirs, en faisant une ligne qui jamais ne s'égare.

Dès que l'on regarde des gravures anciennes, ces « reproductions » qui vulgarisent les toiles de maître, ou des paysages inconnus; dès que l'on ouvre un Traité du Burin de l'Abraham Bosse (mais il parle ÉGALEMENT du vernis, ou ne doit se produire aucune impureté), — nous admettons un air d'air de la gravure ET de l'eau-forte, d'abord classique, puis romantique. Maintenant, les techniques s'associent, d'où, me semble-t-il, si l'on est soucieux de spontanéité, la prédominance de l'eau-forte: d'où d'ailleurs d'un amalgame des moyens connus et pratiqués dans les ateliers de tel maître-imprimeur. Ainsi Mascaïn illustre les Conquérants « en dessinant au piccaou », et se retrouvant sur le cuivre une disposition stylisée qui fait de chaque planche un face de caractère.

Les techniciens de l'eau-forte usent d'un jeu de vernis (fambles, ils deviennent plus nocturnes), qui leur permet d'obtenir ces belêts noirs ou froids qui reculent la ligne d'horizon, ou accentuent le raccourci, la prédominance terrestre, surtout quand LES TROIS DIEUX convergent vers l'arrière, l'homme, un nuage de perspectives. Mais, dans cette figuration,

il est rare que le temprament et l'audace l'emportent sur le respect du code.

Achevée, « une plaque peut être sans fond, ou totalement couverte » l'image « peut s'établir à l'intérieur de marges nouvelles, ces traits rapides que Picasso traçait dans les Métamorphoses. Ailleurs, la forme sera cernée d'un noir plus profond, grâce à l'emploi du sucre, ou prendra tel mouvement SUR DES CRANS très serrés, sur les fonds et les champs que l'on obtient après un jete de résine.

Ces points, une sorte de granulation morphologique, allée aux plieurs que donne l'acide en crevant les bulles parfois fermées à la surface du vernis; ces ressauts dont le relief n'est pas toujours hasardeux, sont dits matières. Pour ma part, je les préfère, dans l'œuvre, non « en thésaurie », aux chevrons, au hache en résille, aux parallèles secondaires qui ornent ou garnissent la forme. Si ces « haches » peu ingénieuses sont conventionnelles, nous pouvons formuler une loi, à propos de l'eau-forte: LOI DE PRÉDOMINANCE DES SIGNES QUI SE PRENNENT DANS UNE MATIÈRE.

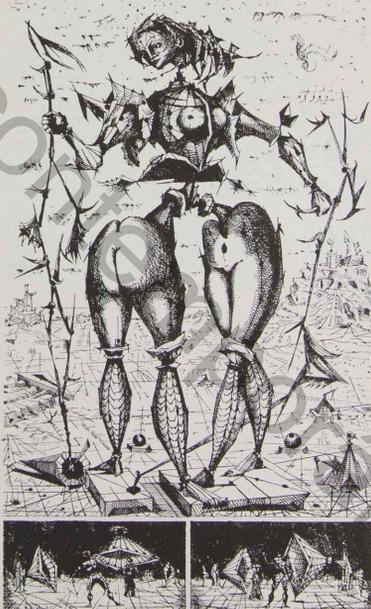
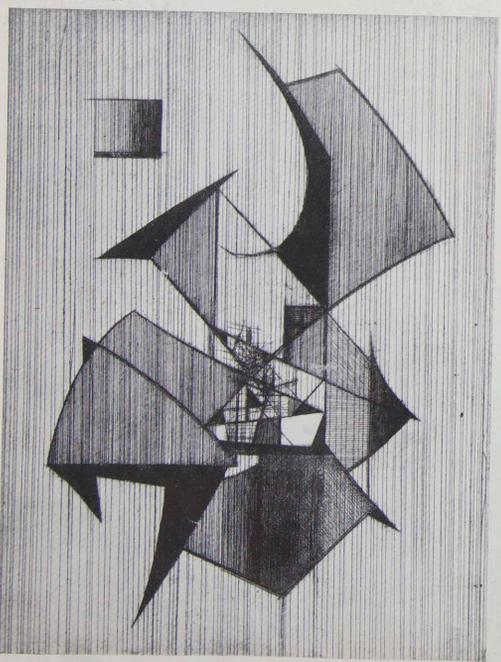
Diverses expériences en cours donnent à « la matière » une importance qu'elle ne peut avoir. Cependant la recherche du relief (ou de l'espace) conduit au grain au FOND, qui est bien l'assise du trait, son labyrinthe déchiffré. Avant que la ligne ne soit tracée, l'acide joue le rôle d'un reactif appelé à bouter entre les gangues, quitte à faire valoir les déchirures ET les plans.

Si notre époque est ingénieuse, elle vante par excès les techniques, alors que nous constatons les métaux de la halle — et l'on se garde de révéler des secrets enfantis. Bref, tout dépend du style, des matériaux et du traitement: Le zinc ponce après des passages dans l'acide résine ou burin (alors qu'on préfère que le zinc donne une ligne grasse). Quant au cuivre, il permet à la ligne ou au trait ces sillons que le protane n'apprecie, et qui sont autant de passages, étroits, vers le terrier des formes. En cours de route, ils peuvent ne pas désigner la MATIÈRE, fond et raison de l'œuvre graphique, ou le jeu des lignes cherche sa spontanéité.



FIORINI. Eau-forte.

LE LOUARN. Eau-forte.



GOUTAUD. Jeune personne des environs de Joucas. Eau-forte.



R. DE SOLIER. Eau-forte.