

Clair-obscur

ou

la gravure en taille d'épargne en couleurs

La gravure en taille d'épargne est celle qui fut la première utilisée pour produire des images imprimées, des estampes.

La technique de la **gravure en bois** implique que le tracé du dessin reste en surface, intact, tandis que les espaces blancs sont creusés par l'artiste : d'où, puisque le dessin est ainsi épargné, l'appellation générique de **taille d'épargne** pour cette technique¹. En vue de l'impression, on pose avec des balles de cuir rondes (autrefois) ou un rouleau (aujourd'hui) une mince couche d'encre à la surface de la planche : donc, seules les parties demeurées en relief portent de l'encre. Pour imprimer une planche ainsi encrée, il suffit de poser une feuille de papier par-dessus, puis d'exercer une pression, soit manuellement, soit avec le concours d'une presse typographique, à pression verticale (presses à vis d'autrefois) ou horizontale (presses à rouleaux d'aujourd'hui). La qualité de l'épreuve dépend notamment de la pression exercée et de sa régularité. Vu cette façon d'encrer une planche de bois, en surface, et d'imprimer, par pression verticale et sans essuyage préalable, il est extrêmement facile d'obtenir un aplats, soit noir, soit d'une autre couleur. Le problème de la teinte est ainsi résolu de manière assez simple par les graveurs en bois. Les seules difficultés sont d'une part la qualité de l'aplat, souvent neigeux par manque de pression avec la presse typographique habituellement utilisée pour ne prendre que les sommets, relativement aigus, des lettres ou des tailles, et d'autre part la quasi impossibilité (sauf dans la technique japonaise) d'obtenir des dégradés de teinte avec une seule planche de bois.

La gravure en bois en deux couleurs

Dès le début du XVI^{ème} siècle des artistes allemands, s'inspirant à la fois des dessins sur papier préparé et des essais de Mair von Landshut², créent des gravures en deux planches, la première portant le trait, qui peut d'ailleurs être imprimée seule, le plus souvent, et la seconde, appelée «rentrée», portant la teinte, dans laquelle seules les tailles devant jouer le rôle des rehauts de blanc auront été creusées. On imprime généralement la planche de teinte en premier, puis on imprime par-dessus la planche de trait, en noir. La planche de teinte est la plupart du temps encrée d'une couleur bistre ou vert foncé, sépia ou orangée, qui sont aussi les couleurs des papiers préparés.

En 1508, deux estampes par Hans Burgkmair, gravées par Jost de Negker, sont exécutées selon ce procédé. Il avait été expérimenté, dès 1507, par Lucas Cranach l'Ancien pour un *Saint*

¹ Le graveur Michel Roncerel prétend (communication électronique du 1^{er} II 05) que ce nom viendrait de ce que le bois utilisé servait aussi à faire des caisses (caisses d'épargne, bien entendu). Voilà qui demande réflexion.

² Ces papiers étaient recouverts d'une sorte de gesso, lui-même recouvert d'un aplats de couleur. L'artiste dessinait à l'encre de Chine, et illuminait son dessin de rehauts de blanc. Mair imprima des bois et des tailles-douces sur des papiers ainsi teintés, qu'il rehaussait ensuite de blanc.

Georges, mais Cranach, lui, avait imprimé en premier sur un papier teinté en bleu la planche de trait, qu'il avait ensuite rehaussée d'or, ou d'encre dorée, avec une seconde planche. Hans Baldung Grien, en 1510 avec sa *Réunion de sorcières*, puis en 1511 avec *Le Pêché originel* et bien d'autres pièces, travaille plus fréquemment selon cette méthode, de même que le Strasbourgeois Hans Wechtlin (Strasbourg vers 1480/1485 - Strasbourg après 1526), le plus gros producteur de clairs-obscurs des artistes allemands de la période

La gravure en bois en plusieurs couleurs

Si les Allemands avaient mis au point la gravure en bois en deux planches, il appartenait aux Italiens de développer le procédé. Dès 1516, Ugo da Carpi obtient du sénat de Venise un privilège pour une nouvelle manière de copier des dessins «in chiaro et scuro», en clair-obscur. Ugo ne se contente pas de deux planches, mais il en utilise trois ou quatre.

Son intention déclarée est d'abord d'interpréter les dessins d'artistes aussi réputés que Raphaël, le Titien ou le Parmesan, mais les résultats qu'il obtient, à l'évidence, dépassent ses espérances. Le dessin s'efface devant l'estampe. Le chef-d'œuvre de la production d'Ugo da Carpi, en tous points excellente, est sans doute le *Diogène et le Bipède sans plumes*, d'après le Parmesan ; mais *Le Dieu du Temps*, gravé par Niccolò Vicentino d'après le Pordenone, mérite également l'attention.

Les couleurs

La qualité des couleurs varie selon les fournisseurs et selon les graveurs ou leurs imprimeurs, qui peuvent adapter à leur gré les encres du commerce ou en créer de nouvelles. On n'oubliera pas l'adage, imité de l'art culinaire, d'après lequel on devient colorieur, mais on naît coloriste.

Le repérage

Dès que l'on utilise plus d'une planche se pose le problème du repérage, car les deux empreintes doivent se superposer le plus exactement possible pour rendre au mieux l'intention initiale de l'artiste. Plus il y a de planches, plus le repérage est compliqué, et l'on voit bien, sur les épreuves qu'il nous reste, combien il est incertain, même chez les meilleurs artisans. Jean-Michel Papillon, graveur en bois lui-même et premier historien de cette technique, propose plusieurs solutions pour améliorer à la fois le repérage des camaïeux et leur impression³. Par exemple, pour le repérage, il recommande de disposer sur le bord des planches de bois gravées, à une certaine distance du trait carré ou filet qui les encadre souvent, ou bien sur un châssis qui les enserre, quatre pointes, côté aigu en haut ; ainsi, en appuyant le papier sur ces pointes lors de l'impression de la première planche, y formera-t-on des petits trous, dans lesquels il suffira d'introduire les pointes lors de l'impression des planches suivantes ; une fois l'opération terminée, on massicotera le bord des

³ Jean-Michel Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris, 1766, 3 t. en 2 vol. in-8°.

feuilles, afin que les trous ne s'y voient point (Papillon, t. 2, p. 150 et suivantes). Cette technique suppose l'emploi d'une presse typographique à pression verticale ; sinon, les rouleaux seraient abîmés par les pointes ou les briseraient. Papillon donne d'autres détails (*id.*, p. 367 et suivantes) : «Quand il y aura des pointes aux planches d'un camaïeu pour servir de registre ou de repère, après avoir encre la planche, mis le papier dessus et posé les doigts aux endroits où seront les pointes pour les faire entrer et former leurs trous, on fera les épreuves de la teinte par où l'on voudra commencer l'impression ; ensuite, pour imprimer une autre teinte, on posera sur la planche l'épreuve déjà commencée, et l'on fera entrer les pointes de cette planche dans les trous déjà faits au papier par les pointes de la première planche que l'on aura imprimée ; on suivra la même méthode à la troisième planche ou rentrée et à la quatrième s'il y en a une.»⁴

Papillon, tout en considérant que la presse typographique permet des repérages aisés, conseille de ne pas s'en servir parce que, dit-il, «le tympan de la presse ne faisant qu'appuyer sur la planche et le papier, il est indubitable que les grandes masses de couleurs viennent toujours neigeuses», la pression n'étant pas suffisante. Et il recommande d'utiliser la presse à taille-douce, en la combinant avec un châssis spécial de l'invention du graveur Nicolas Le Sueur, dont il donne la description détaillée⁵. Ce châssis, qui vient se poser sur le plateau de la presse, offre le moyen

⁴ «Pour éviter d'agrandir ces trous en imprimant les différentes rentrées, ce qui dérangerait la rencontre des rentrées, on usera d'un papier un peu fort afin qu'il ait de la résistance. Quand il n'y aura pas de pointes aux planches, on pourra se servir d'un papier moins épais ; on sent bien que par même moyen on pourrait se servir d'une presse d'imprimeur en lettre pour imprimer les camaïeux, et par les pointes de la frisquette en faire les rentrées assez justes ; mais je ne conseillerai jamais d'y avoir recours, parce que, le tympan de la presse ne faisant qu'appuyer sur la planche et le papier, il est indubitable que les grandes masses de couleurs viennent toujours neigeuses, et que le rouleau à la main les imprime beaucoup mieux.

⁵ »Mais enfin la manière la plus sûre, la plus commode et la plus prompte pour imprimer les grandes planches d'un camaïeu, ou même des petites, c'est de se servir de la presse d'imprimeur en taille-douce et du châssis inventé [...] par N. Le Sueur, dont voici la description et la figure.

» On fera construire un châssis composé de trois morceaux de bois chevillés ensemble, comme le voici représenté en A ; il contiendra toute la largeur de la table B de la presse, et aura la même épaisseur que celle des planches de camaïeu, sa tête ira en diminuant en douceur depuis la moitié de l'A proche et jusqu'à l'extrémité C, où elle n'aura qu'une ligne d'épaisseur [0, 27 cm] ; les deux côtés auront au moins chacun deux pouces de large [5, 4 cm], et environ deux pieds de longueur [66 cm], plus ou moins.

» [...] Pour faire usage du châssis dont je viens de parler, on mettra d'abord sur la table B, déjà placée dans la presse, un morceau de drap fin et uni, comme en D, qui sera de la largeur de cette table, et environ de la même longueur du châssis ; sur ce drap il sera bon de mettre une feuille de papier blanc E que l'on aura pris parmi celui que l'on aura mouillé pour imprimer ; cette feuille y restera toujours à moins qu'elle ne se salisse à la longue par la décharge de l'impression, et qu'elle macule les épreuves par derrière, en ce cas on en mettrait une autre à la place. Sur cette feuille E on mettra le châssis, et par dessus lui les langes nécessaires de molleton ou de drap de Dreux ; ensuite on tournera la croisée de la presse pour faire avancer ce châssis entre les rouleaux jusqu'à ce que le glacis de la tête soit entièrement passé et que l'on voie qu'il est arrêté fermement sur la table sans pouvoir vaciller ; après quoi on relèvera les langes sur le rouleau de la presse comme cela se fait ordinairement quand on veut placer une planche de cuivre sur la table pour l'imprimer.

» Le châssis disposé de cette façon prêt à pouvoir agir, on fera toucher [c'est-à-dire encre] la première planche dont on voudra faire épreuve, et pendant ce temps-là, étant placé vis-à-vis le bout de la table, on lèvera un peu avec la main le côté gauche du châssis pour glisser entre lui et la feuille E, déjà mise à demeurer, une autre feuille pour faire l'épreuve projetée. Il faut que la marge soit couverte en équerre par le châssis, comme j'ai dit de la feuille E et qu'il est désigné par l'équerre pointillée ; alors on recevra la planche des mains de celui qui l'aura encrée [...] Si l'on a jugé à propos de faire la planche plus grande en équerre que le dessin, pour pouvoir la tenir et placer plus facilement on la retournera, la gravure dessous, et on la posera sur la feuille exactement dans l'angle du châssis, comme en F. Et après avoir rabattu les langes par dessus le tout, on fera tourner la croisée [les bras] de la presse, tenant toujours la planche en état avec les mains jusqu'à ce qu'elle soit pincée par les rouleaux ; pour lors on ira de l'autre côté de la presse où, quand elle sera passée, on relèvera les langes et l'on ôtera doucement la planche de dessus l'épreuve pour la donner à toucher de nouveau ; et, en levant un peu le châssis, on ôtera aussi l'épreuve pour remettre une feuille blanche et en faire une autre suivant la méthode expliquée.

» Pour faire plus de diligence on sera trois hommes si l'on veut imprimer les camaïeux : l'un arrangera la planche et la feuille dans le châssis, l'autre touchera la planche, et le dernier tournera la croisée de la presse ; il faut toujours au moins être deux, l'un pour la feuille et la planche, l'autre pour encre la planche et tourner la croisée.»

d'avoir toujours des marges égales et, pour peu que les planches aient été bien calibrées et que les feuilles de papier à imprimer aient toujours les mêmes dimensions, le repérage se fait ainsi automatiquement.

Parmi les derniers graveurs en bois de quelque importance à avoir travaillé en camaïeu, il faut compter l'Allemand Ludolph Büsinck. Il séjourna à Paris entre 1620 et 1630 environ, où il grava notamment d'après le peintre Georges Lallemand. Selon Papillon, Lallemand était impliqué étroitement dans la réalisation de ces gravures, au point que, non seulement il en fournissait les modèles, mais encore il inventa différentes machines pour accélérer le processus de leur impression. Il n'est pas indifférent de remarquer que cela fut inutile puisque l'artiste, faute de clients, ne pouvait écouler sa production : «George Lalleman, écrit Papillon (t. 2, p. 372-373), avait cherché plusieurs expédients pour imprimer correctement et promptement les camaïeux de sa composition. Après avoir beaucoup dépensé à faire exécuter plusieurs machines qui ne réussirent point, il fit construire une presse à imprimer en lettre d'une structure particulière qui lui coûta plus de 1500 livres avant d'en pouvoir faire usage. Elle était composée de trois vis et de trois platines qui se mouvaient d'un seul coup de barreau ; de sorte que par cette invention on pouvait imprimer en même temps trois différentes planches ou rentrées séparément les unes des autres ; néanmoins cela ne réussit pas encore parfaitement, parce que les massifs [les aplats] des camaïeux ne venaient pas assez nets.

» Il fit faire encore une autre presse de la figure à peu près de celle d'un imprimeur en taille-douce ; cette dernière machine était composée de trois tables et de six rouleaux ; en tournant la croisée de cette presse, on imprimait facilement trois planches ou rentrées séparément les unes des autres. Il espérait débiter considérablement de ses camaïeux, il n'épargna rien pour rendre cette machine parfaite, elle lui coûta au moins autant que la précédente presse ; mais il eut la satisfaction de la voir mise en état d'agir avec tout le succès qu'il pouvait désirer, la justesse des rentrées de ses camaïeux le prouve suffisamment.

» Il employa d'abord quatre hommes à les imprimer avec cette machine, chaque planche en occupait un pour la toucher en même temps que l'on touchait les autres, et immédiatement après que ces trois planches étaient encrées et que le papier avait été mis dessus, le quatrième homme tournait la croisée de la presse et faisait trois épreuves tout d'un coup, comme je l'ai déjà dit. Mais enfin toute cette dépense ne produisit rien faute de débit ; je crois aussi que cette machine et la précédente furent saisies pour les dettes que G. Lalleman avait créées, et qu'elles ont resté entre les mains de ceux qui les avaient saisies, parce qu'ils ne purent s'en défaire ; il est toujours certain qu'il y a plus de 80 ans que feu mon père les a vues toutes délabrées chez un particulier, proche la rue des Marmousets ou l'église de la Madeleine, et qu'il ne voulut pas les acheter parce qu'il lui en aurait trop coûté à les faire remettre en bon état.»

Clair-obscur et camaïeu

Ugo da Carpi utilise le terme de «chiaro et scuro», qui semble en fait plus adapté à la technique allemande. La sienne ressortit davantage à ce qu'il est convenu d'appeler le camaïeu. «On

se souviendra, écrit Papillon (t. 2, p. 367), que le véritable camaïeu est d'une même couleur par dégradation de teinte, soit que le camaïeu paraisse rouge, bleu, jaune, vert, de couleur de bistre ou à l'encre de la Chine.» Si aucune loi ne contraint les artistes à ne réaliser que de véritables camaïeux, force est de constater que, dans la plupart des cas, ils le font. C'est assez dire que leurs préoccupations sont éloignées de tout réalisme – le camaïeu ne survit guère à l'âge baroque – et à quelle distance ils se trouvent de la trichromie de Jakob Christoffel Le Blon. Mais à leur décharge, s'il faut les disculper de quoi que ce soit, la trichromie, qui nécessite des encres transparentes, ou non couvrantes, n'est de toutes façons imaginable – à cette époque – qu'à partir de la gravure en taille-douce.

Planche perdue

Lorsque l'on veut faire une estampe en couleurs à partir d'une gravure en taille d'épargne, on a le choix entre deux procédés, qui peuvent éventuellement se combiner. D'une part l'impression à plusieurs planches, d'autre part l'impression à planche perdue⁶.

L'impression à plusieurs planches est de loin la plus répandue. On l'appelle également « méthode par réduction »⁷. Elle utilise en général une planche par couleur (c'est obligatoire en tout cas dans l'impression mécanique). Toutes les planches ont en principe les mêmes dimensions. On imprime chaque couleur successivement sur la même feuille de papier. L'ordre des couleurs n'est pas négligeable, car les effets peuvent varier selon la transparence ou l'opacité relative des encres. Le nombre des planches n'est pas limité. Certaines estampes, de Louis de Waroquier par exemple⁸, ont nécessité plus de vingt planches. Cependant la plupart des camaïeux classiques se contentent de quatre, cinq ou six planches.

Le procédé à planche perdue est plus économique que celui à plusieurs planches. En effet il n'utilise (dans le principe), qu'une seule et même planche (de bois ou de linoléum) dans laquelle l'artiste se contente de creuser de nouveaux espaces au fur et à mesure de l'impression des différentes couleurs. Il n'est donc pas nécessaire de reporter le tracé de chaque couleur sur une planche particulière et de graver cette dernière. Le procédé exige cependant une conception claire du résultat à obtenir, car l'improvisation y est risquée. Même Picasso, un de ceux qui ont le plus et le mieux utilisé cette technique pour ses grandes linogravures en couleurs, ne partait pas à l'aventure. Il gravait dès le début les contours de ses figures, qu'il n'avait plus qu'à suivre pour appliquer les couleurs lors des passages suivants. Mais ce qui convient aux compositions de Picasso ne convient pas nécessairement à celles d'autrui. Aussi peut-on utiliser l'astuce suivante : on dessine sur la planche de bois ou de linoléum vierge avec de l'encre de Chine et on prévoit les couleurs en peignant à l'acrylique (en prenant garde de ne pas poser trop de matière) ; on s'aperçoit en effet que l'encre de Chine et l'acrylique sont stables, et ne disparaissent pas lorsque l'on nettoie

⁶ On rencontre le système à planche perdue également en lithographie (à pierre perdue ?), mais beaucoup plus rarement en taille-douce, je n'en connais d'ailleurs pas d'exemple.

⁷ Voir le catalogue de l'exposition *Letters proeven / Prenten smaken - La saveur des caractères / Le goût des estampes*, Anvers, Musée Plantin-Moretus et Cabinet des Estampes, 2004, p. 127.

⁸ *L'Apocalypse*, gravée en bois (de bout) par Gérard Angiolini en 1955.

la planche de son encre avec le pétrole ; ainsi est-on guidé en permanence par sa composition initiale.

Le procédé à planche perdue n'a que deux inconvénients, dont la gravité est d'ailleurs discutable. Le premier et le plus remarquable est que, une fois engagé le processus de gravure de la deuxième couleur, la planche ne sera plus jamais dans son état initial : il est impossible de revenir en arrière. Le second est une conséquence du premier : le tirage d'une estampe à planche perdue sera nécessairement limité en quantité. C'est peut-être la raison pour laquelle le procédé ne semble pas avoir été utilisé autrefois, dans le temps où l'on gravait pour le plus grand nombre possible et où la raréfaction volontaire paraissait une sottise.

Le linoléum

Composé de poudre de liège, de gomme et de résine mêlées avec de l'huile de lin (d'où son nom), ces ingrédients formant une pâte étendue sur une toile de jute, le linoléum une fois refroidi est d'abord un matériau de revêtement de sol, apparu en Grande-Bretagne en 1863⁹. Si l'on ignore quel est le premier artiste à le détourner de sa fonction pour produire des œuvres d'art, on a pu voir notamment avec Picasso à quel point ce médium était souple et prometteur. Moins coûteux que le bois, il est aussi plus facile à travailler, même en finesse, et plus résistant qu'on ne l'imagine à l'impression. Un de ses défauts cependant est que, dans le cas d'une impression horizontale, il a tendance à s'étirer légèrement si la pression est trop forte, rendant les repérages plus incertains.

Procédés d'impression

Il existe, en gros, trois procédés d'impression de la taille d'épargne, qu'il s'agisse de bois ou de linoléum (le linoléum étant généralement cloué ou collé sur une planche de bois adéquate) : un procédé manuel, un procédé mécanique et un procédé semi-mécanique (ou semi-manuel).

Le problème du repérage est assez facilement résolu lorsque l'on pratique **l'impression mécanique**. En effet, on dispose alors d'une presse typographique, avec un marbre sur lequel les planches seront maintenues, l'une après l'autre, exactement à la même place, tandis que la feuille de papier, pincée ou tenue d'une façon quelconque mais toujours la même, sera également disposée toujours de la même façon. Dans les presses modernes, en outre, l'encrage s'y fera de manière automatique grâce à des rouleaux incorporés, qui répartiront sur les reliefs des planches une quantité d'encre minimale et uniforme.

Jusqu'au premier tiers du XIX^{ème} siècle environ, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition du rouleau encreur incorporé, les presses typographiques permettaient une **impression semi-mécanique** des estampes : l'impression se faisait grâce à la presse, mais l'encrage était effectué au tampon par l'imprimeur, qui « touchait » les planches à son gré selon les indications reçues.

⁹ André Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Paris, L'Auteur, 1998.

Le **procédé manuel** exclut toute presse, sinon toute pression. L'encre se fait au tampon, ou au rouleau, et l'impression se fait au froton : c'est-à-dire que, la feuille étant appliquée sur la planche encrée, on en frotte le verso avec un instrument contondant, genre cuiller de bois pour les plus frustes, ou baren pour les sophistiqués à la japonaise. La finesse du papier et sa translucidité relative facilitent le repérage.

Chaque méthode a ses avantages et ses inconvénients. **L'impression mécanique** a les avantages de l'exactitude dans le repérage et de l'égalité dans l'encre, sans parler de l'incomparable rapidité d'exécution. **L'impression manuelle** demande à son utilisateur la patience que l'on attribue aux Asiatiques, et le papier qui va avec, suffisamment léger et mince pour se contenter d'une pression légère (demi-pression ?). On peut obtenir des effets particuliers grâce à une assez grande liberté dans la disposition des couleurs. Enfin **l'impression semi-mécanique** permet des effets que l'on aurait pu obtenir dans les siècles passés, c'est-à-dire une relative égalité de l'impression mais, comme dans l'impression manuelle, la possibilité de jouer sur les encrages, soit en quantité, soit en qualité (coloris), et leur répartition sur les planches : grâce à l'utilisation de petits rouleaux ou même de poupées, on peut disposer sur une planche plusieurs couleurs qui passeront au même moment sous la presse. Dans ces deux derniers cas, par conséquent, on peut rencontrer des épreuves qui, bien qu'issues du même état du même élément d'impression, comportent entre elles des différences plus ou moins importantes.

Il existe cependant un défaut presque inévitable, si l'on ne dispose pas d'une presse à rouleaux bénéficiant de pinces pour retenir la feuille de papier à imprimer ; il arrive qu'elle glisse au moment de l'impression et qu'elle se torde légèrement, créant ce que l'on appelle justement un « pli d'impression ». Plus la feuille de papier est mince, plus elle est grande, et plus ce risque s'aggrave. Il arrive aussi que, soit à la suite de torsions de la feuille, soit de l'élongation provisoire du linoléum au moment du passage du cylindre presseur, il se produise quelques inégalités, quelques bavures, sur un des quatre côtés de l'image : cela explique que, dans de nombreux cas, la marge ait été totalement rognée, afin de permettre une meilleure présentation de l'œuvre.

Maxime Préaud
avril 2005