



Dominique Coq (dir.)

Apprendre à gérer des collections patrimoniales en bibliothèque

Presses de l'enssib

3. Estampes : comment identifier les techniques ?

Séverine Lepape

DOI : 10.4000/books.pressesenssib.662
Éditeur : Presses de l'enssib
Lieu d'édition : Presses de l'enssib
Année d'édition : 2012
Date de mise en ligne : 4 avril 2017
Collection : La Boîte à outils
ISBN électronique : 9782375460375



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

LEPAPE, Séverine. 3. *Estampes : comment identifier les techniques ?* In : *Apprendre à gérer des collections patrimoniales en bibliothèque* [en ligne]. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2012 (généré le 22 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pressesenssib/662>>. ISBN : 9782375460375. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.662>.

ESTAMPES : COMMENT IDENTIFIER LES TECHNIQUES ?¹

par Séverine Lepape

Parmi les richesses et les difficultés que recèle l'étude de l'estampe, les techniques employées représentent un morceau de choix. Constitutives de l'histoire de cet art, leur reconnaissance est le préalable à toute entreprise de traitement d'un fonds d'estampes. Nous nous proposons dans ce chapitre de dresser un panorama des techniques en prenant soin de les restituer dans le contexte historique et de donner quelques éléments facilitant leur identification pour les non spécialistes.

Il n'est peut-être pas inutile, ici, de donner une définition de l'estampe. Une estampe est une image multipliable à l'identique faisant intervenir trois, voire quatre éléments : un élément d'impression ou matrice dont la nature varie en fonction de l'époque et du goût (bois, cuivre, pierre), de l'encre qui permet de transférer le dessin présent sur l'élément d'impression, un support pour recevoir l'impression de la matrice (papier, parchemin, tissu, etc.) et enfin, un moyen d'impression, généralement une presse adaptée à la nature de la matrice, mais se résumant parfois à une impression à la main.

Pour désigner une image obtenue par ce procédé, on peut employer le terme estampe ou gravure. Ces deux mots désignent deux réalités qui ne se recoupent pas entièrement. La gravure induit l'action d'entailler la matrice et comprend les techniques les plus anciennes du médium mais ce terme est impropre pour parler de la technique de la lithographie, procédé à plat intervenant très tard dans l'histoire de l'estampe, où l'artiste n'incise pas la pierre et ne fait que dessiner dessus. On l'aura donc compris, le terme estampe est plus large et sera privilégié quand on souhaite parler du médium de manière générale.

1. Pour mieux distinguer les différents procédés, il est conseillé de se reporter à la galerie d'images en ligne qui accompagne ce manuel : < <http://www.enssib.fr/presses/galeriebao26> >.

LES TROIS GRANDES CATÉGORIES DE PROCÉDÉS

+++++

Les techniques de l'estampe peuvent se répartir en trois grandes familles : les procédés en relief, les procédés en creux et les procédés à plat. Nous en donnons ci-contre un schéma synthétique.

LES PROCÉDÉS EN RELIEF (TAILLE D'ÉPARGNE)

Ils sont appelés ainsi car ce qui va donner le tracé du motif après impression est gravé en relief sur la matrice.

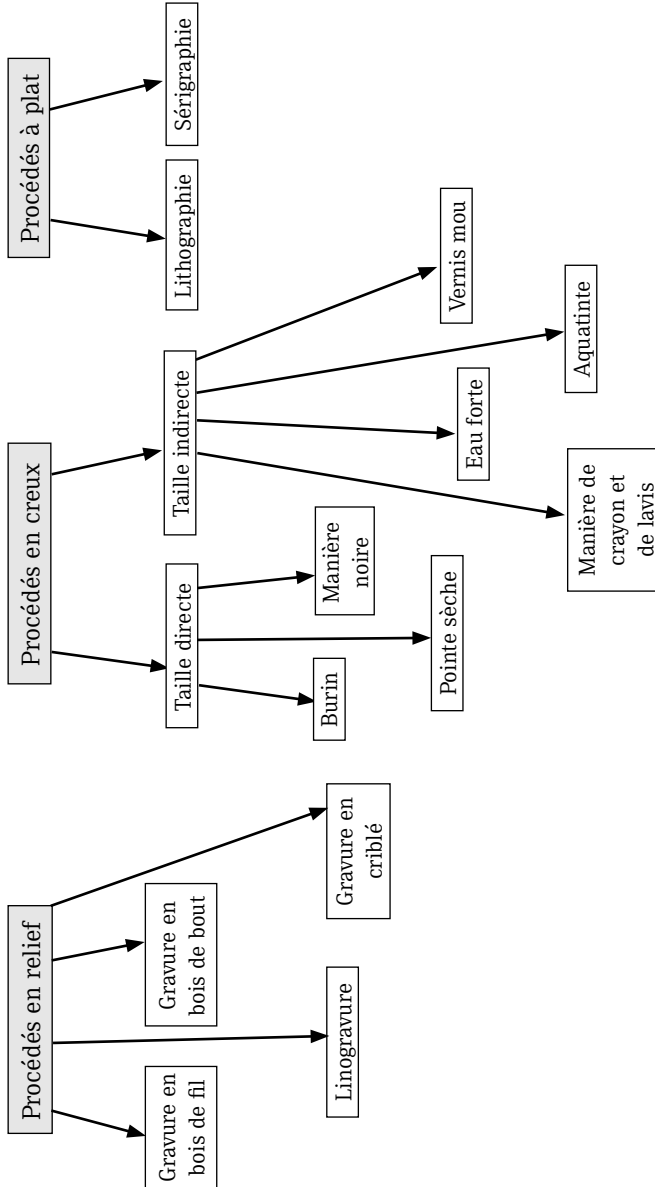
gravure en bois de fil² et typographie

La gravure en bois de fil consiste en l'utilisation d'une planche de bois débitée dans le sens du fil de l'arbre. Une fois le dessin réalisé sur la planche, le graveur va épargner le trait qui sera imprimé. Le principe de la gravure en bois repose sur le fait que seules les parties en relief, à fleur de la planche vont accepter l'encre, tandis que les parties qui doivent rester en blanc sur la feuille seront évidées. Pour faire en sorte qu'un trait soit imprimé, l'artiste exécute deux tailles parallèles à la ligne qu'il veut isoler et dégage donc tout autour le bois superflu. Il utilise différents instruments : la gouge dont la taille varie en fonction de la finesse de la ligne à graver, le canif pour les lignes plus épaisses et des ciseaux à bois pour éviter les grandes surfaces de la planche.

Une fois la gravure achevée, la planche est encrée à l'aide d'un rouleau puis passée sous une presse. Puisque le tracé est en relief sur la planche, il n'est nul besoin d'une pression forte, mais verticale et uniforme. On peut même imprimer des planches de bois sans avoir recours à une presse. Il suffit d'appliquer le papier humidifié sur la planche, à l'aide d'un frotton – une sorte de brosse dure ou baguette de bois lisse – ou tout autre objet arrondi, jusqu'à ce que l'encre se dépose sur le papier. Il s'agit sans doute de la technique d'impression des premières gravures en bois et également de la technique employée par les imprimeurs d'estampes japonaises traditionnelles.

2. On trouvera plus souvent dans la littérature l'expression « gravure sur bois » mais « gravure en bois » est le terme employé par les praticiens de ce médium dès le XVIII^e siècle et nous le préférons.

SCHÉMA TECHNIQUES DE L'ESTAMPE



L'estampe gravée selon ce procédé ne possède pas de cuvette*. La gravure en bois de fil se reconnaît aux contrastes souvent marqués entre le trait et le blanc et au réseau de hachures qui bien souvent ne se recoupe pas. Cette technique est très économique, car elle permet de faire plusieurs dizaines de milliers de tirages.

La gravure en bois de fil est la première technique employée en Europe au début du xv^e siècle pour graver des sujets religieux et nourrir la dévotion contemporaine. Ces « incunables » de l'estampe sont donc antérieurs à l'invention des caractères mobiles d'imprimerie qui vont permettre l'impression de livres à partir des années 1450. La gravure en bois va trouver un nouvel essor grâce à cette révolution car imprimeurs et éditeurs de livres vont très vite comprendre l'intérêt de pouvoir combiner, sous la même presse, caractères d'impression et matrice gravée afin d'obtenir sur la même feuille texte et image imbriqués.

À partir des années 1930, un autre matériau est employé par les artistes de la même manière qu'une planche de bois de fil : le linoléum. Composé de poudre de liège et d'huile de lin, il est beaucoup plus tendre qu'une planche de bois. À l'impression, il est relativement difficile de faire la différence entre une planche de bois et un linoléum, sauf peut-être pour les grands aplats de noir, plus neigeux dans la gravure en bois.

bois de bout (ou debout)

Cette technique consiste à couper le bois différemment de la gravure en bois de fil. Les planches de bois sont débitées en rondelles, perpendiculairement à l'axe du tronc. Dans la partie la plus dense de ces rondelles, on taille de petits cubes que l'on assemble à la colle et l'on forme ainsi une planche. On obtient ainsi un bois dur, particulièrement résistant, pris le plus souvent dans l'essence du buis. Le travail se fait également en relief, mais le graveur aura tendance à employer des instruments plus fins qui peuvent être d'ailleurs des instruments avec lesquels on travaille la gravure en métal, comme le burin.

Le procédé, développé par le graveur anglais Thomas Bewick (1753-1828), s'est diffusé au début du xix^e siècle en Angleterre pour l'illustration d'ouvrages très luxueux. À partir de 1830, il connut un grand succès, à la mesure du besoin d'illustration au xix^e siècle. Les compositions d'Honoré

Daumier ou de Gustave Doré, qui les confiaient tous deux à des graveurs spécialisés, ont ainsi été exécutées dans cette technique, qui fut également employée pour l'illustration de journaux à grand tirage. Ce procédé, permettant des tirages à hauteur de plus de 100 000, était peu onéreux. Il fut ensuite progressivement abandonné dans la seconde moitié du XIX^e siècle car concurrencé par les techniques de reproduction dites photomécaniques.

La gravure en bois de bout se reconnaît à une fine trame horizontale qui anime les arrière-plans des images. Elle est d'une grande finesse.

criblé

Bien qu'utilisant le métal, cette technique relève de la famille des procédés en relief. La technique du criblé consiste en la gravure d'une plaque de métal de la même manière qu'une planche de bois. Les traits sont détournés et les blancs creusés. Afin que le rendu ne soit pas trop contrasté et que les aplats que laisse le graveur ne soient pas d'un noir uni, le graveur crible sa plaque de petits trous plus ou moins rapprochés qui permettent de donner des demi-teintes. L'outil forme un petit cratère dont les bords ressortent sous la forme d'un bourrelet circulaire qui accroche l'encre, tandis que la partie creuse ne recevant pas d'encre donne le blanc à l'impression.

Le criblé est une technique employée pendant un temps assez limité, à partir de 1450 jusque dans les années 1550. On la trouve surtout dans l'illustration des livres d'heures imprimés parisiens de la fin du XV^e siècle. Développée pour son rendu plus fin que la gravure en bois et correspondant sans doute aussi à un goût particulier, elle fut vite abandonnée au profit de la taille-douce qui permet un traitement plus subtil des différents plans de la composition.

LES PROCÉDÉS EN CREUX (TAILLE-DOUCE)

Cette famille de techniques est ainsi appelée car, contrairement aux procédés en relief, le graveur creuse la matrice par plusieurs entailles ou tailles. L'imprimeur ne dépose l'encre que dans ces incisions qui donnent le motif à l'impression. Elle se pratique essentiellement sur du métal (plaque de fer, cuivre ou zinc d'un ou deux millimètres d'épaisseur).

Les procédés en creux nécessitent une presse à taille-douce d'une pression beaucoup plus importante que pour la gravure en bois, car il faut aller chercher l'encre logée dans les tailles de la plaque. L'encre de la plaque et son essuyage sont des étapes capitales pour assurer un bon tirage. On place la plaque encree sur le lit de la presse, et dessus, le papier humidifié ainsi que des langes destinés à amortir la pression très importante, visible au fait qu'après impression le papier est enfoncé là où se trouve la plaque et porte ainsi la trace d'une cuvette. La plaque et le papier passent en effet entre deux gros rouleaux. L'encre se dépose en relief sur le papier, à la différence des techniques en relief, où l'encre se dépose de manière plane. Le passage sous presse répété d'une plaque et son encre ont tendance à fatiguer les tailles qui sont de moins en moins creuses et à donner un tirage de moins bonne qualité.

Ces étapes d'impression sont identiques à toutes les techniques relevant des procédés en creux. Ces dernières se différencient donc entre elles par la manière dont on grave la plaque.

Les techniques de taille directe

Elles sont ainsi appelées car la gravure se fait manuellement, directement à l'aide d'un outil.

Burin

Il s'agit d'un instrument doté d'une lame emmanchée dans une demi-poire de bois et dont la pointe se termine par un V. Le graveur place cette partie dans sa paume et maintient la lame entre son pouce et son index. C'est avec l'épaule, le bras et la paume que le graveur taille le métal et non avec les doigts. Pour réaliser des déliés et des lignes courbes, le graveur ne fait pas tourner son burin dont la pointe est toujours dirigée dans le même sens mais fait tourner la plaque. Les résidus de la plaque de métal résultant de l'incision de la plaque (appelés barbes) sont dégagés pour obtenir une taille nette. Les erreurs ou dérapages de l'instrument peuvent être réparés en utilisant un brunissoir pour aplanir la plaque ou en martelant la plaque au verso.

La pratique du burin demande une très grande habileté et une longue formation. C'est, après la gravure en bois de fil, la deuxième technique

employée par les graveurs en Europe, à partir de 1430-1440 en Allemagne du sud. Elle connaît un âge d'or au xvi^e siècle avec des artistes comme Albrecht Dürer. Au xvii^e siècle, en France, elle est portée à son excellence par de grands burinistes de formation comme Claude Mellan avec son chef d'œuvre, *La Sainte Face* ou Robert Nanteuil avec ses nombreux portraits gravés, en développant une syntaxe de tailles parallèles, croisées et de points extrêmement raffinée. Les effets d'ombre et de lumière résident en grande partie dans la profondeur des tailles et leur épaisseur.

Une gravure au burin se reconnaît à ses tailles qui commencent par une attaque franche et se continuent en s'élargissant. Contrairement à l'eau-forte (voir page suivante), la taille gravée au burin est régulière sur tout son long.

Pointe-sèche

L'instrument appelé ainsi est une pointe d'acier emmanchée que l'on tient comme un crayon et qui égratigne la plaque plus ou moins profondément. À la différence du burin, le graveur prend soin de conserver les barbes du métal qui, une fois encrées, vont donner un trait velouté propre à cette technique. Tout l'intérêt de celle-ci consiste à garder le plus possible ces copeaux de métal qui auront tendance à s'atténuer et disparaître au fur et à mesure de l'encrage et du passage sous presse. La pointe-sèche ne permet donc pas de faire de nombreux tirages, une trentaine au grand maximum. Il s'agit d'une technique qui peut être employée seule, mais elle a souvent, dans l'histoire de l'estampe, été utilisée en complément d'une autre, le burin ou l'eau-forte. Elle est employée dès le xvi^e siècle par Dürer, et Rembrandt en donnera des impressions saisissantes au xvii^e siècle. Elle se reconnaît au noir baveux et souvent très chargé du trait.

Manière noire

Appelée aussi *mezzotint* en anglais ou *ars nigra* en latin, elle consiste en un travail des valeurs et non du trait, grâce à une préparation particulière de la plaque de cuivre. Avec un instrument appelé berceau constitué d'une lame épaisse striée verticalement d'un côté, au bord biseauté, légèrement arrondi et dentelé, promené sur toute la plaque, le graveur va entailler (bercer) de manière régulière le métal en constituant une fine trame ou

une sorte de quadrillage. La plaque en surface apparaît comme grainée et hérissée d'une multitude de petites pointes. Si l'on devait encre et imprimer la plaque à cette étape, on obtiendrait un noir complet, intense, du fait de ces pointes de la plaque qui auront accroché l'encre.

À partir de cette préparation, le graveur va, à l'aide de brunissoirs et de grattoirs, ôter ou écraser le grain pour obtenir des blancs ou des gris. Plus le grain sera écrasé, plus le graveur va vers le blanc. Il fait donc émerger des motifs du noir.

La manière noire a été inventée en 1642 par Ludwig von Siegen, un graveur allemand. Elle fut ensuite perfectionnée par des artistes français et néerlandais comme Wallerant Vaillant ou Abraham Blooteling. Elle connut un âge d'or en Angleterre au XVIII^e siècle où elle servit à interpréter dans l'estampe les compositions de peintres comme Gainsborough.

La manière noire se reconnaît très facilement au fait qu'à l'examen attentif de l'estampe, on n'y décerne aucun trait. Les valeurs de noir et de gris sont veloutées. La trame laissée par le berceau est souvent encore visible au compte-fils.

Les techniques dites de taille indirecte

Elles sont ainsi désignées car elles font intervenir un agent chimique pour graver la plaque, de l'acide nitrique, appelée eau-forte. Aujourd'hui, on utilise surtout le perchlorure de fer.

Eau-forte

Le graveur recouvre l'ensemble de la plaque d'un vernis protecteur qui doit avoir bien séché. L'artiste grave son dessin sur ce vernis, avec un instrument très fin qui se manipule comme un crayon. Il peut s'agir d'une pointe ou d'une aiguille plus ou moins fine. Cet instrument raye le vernis et laisse le métal à nu. Une fois le dessin terminé, le graveur fait « mordre » la plaque dans l'acide, c'est-à-dire qu'il la laisse à tremper pendant quelques instants dans un bain d'acide. C'est l'action de l'acide qui, en se déposant sur les parties laissées nues du métal, va graver le dessin sur la plaque. Plus la zone est mordue par l'acide, plus la taille est profonde.

Le vernis permet de stopper le travail sur une zone de la plaque que le graveur souhaite ne plus voir évoluer car le vernis protège la plaque de l'action de l'acide.

Plus encore que le burin, l'eau-forte permet à l'artiste de multiplier les états de son estampe, c'est-à-dire d'imprimer la plaque à un instant T de son travail. Les impressions intermédiaires lui donnent une bonne idée de l'avancée de la gravure et des zones à encore travailler.

L'eau-forte est plus accessible que le burin, car l'artiste réalise son dessin sur la plaque comme il le ferait sur un papier. L'instrument très simple laisse une grande liberté à l'artiste et c'est pour cette raison que l'eau-forte est souvent appelée la technique des peintres-graveurs, plus que des graveurs spécialisés.

L'eau-forte fut expérimentée en Europe au début du ^{xvi}^e siècle à Augsbourg et en Italie à partir des années 1530, puis en France en 1540. Elle reste très employée aux siècles suivants.

Par l'action de l'acide et le travail très libre de la pointe sur le vernis, la taille gravée par l'eau-forte ne ressemble pas à celle laissée par le burin, technique avec laquelle elle est parfois confondue. Son épaisseur peut varier de manière significative sur quelques millimètres, le trait se contorsionner, ressembler à un griffonnis. Il est d'autant plus important de pouvoir la différencier du burin que l'eau-forte a été souvent employée au ^{xvii}^e et au ^{xviii}^e siècle avec le burin pour une même estampe.

Vernis mou

Il s'agit d'une manière particulière d'ôter le vernis de la plaque. On travaille la plaque avec un vernis qui n'a pas complètement séché. Il s'arrache de la plaque dès qu'on le soumet à la moindre pression. On appose ainsi une feuille de papier humide sur ce vernis mou, et l'on dessine son motif sur la feuille de papier avec un crayon à la mine dure. Lorsque l'on va ôter la feuille, les endroits où le dessin aura été tracé seront ceux où le vernis aura été enlevé de la plaque car resté collé sur la feuille de papier. La plaque est donc mise à nu de manière très nette. Elle est ensuite plongée dans de l'acide, de la même manière qu'une eau-forte. À l'impression, le rendu a un aspect crayonné.

Le vernis mou a été développé par Giovanni Battista Castiglione en 1640 puis est devenu très en vogue au XVIII^e siècle en Angleterre.

Aquatinte

Il s'agit d'une préparation spécifique de la plaque avant morsure par l'acide. On saupoudre la plaque d'une poudre de résine ou de colophane, que l'on fait chauffer pour qu'elle adhère parfaitement à la plaque, soit en utilisant une boîte à grain ou en déposant la poudre manuellement, à l'aide d'un tissu pour filtrer le grain. La plaque possède donc une trame constituée de cette poudre de résine qui forme des points irréguliers sur la surface de la plaque. Le graveur travaille sa plaque ensuite comme pour une eau-forte. Quand la plaque est plongée dans le bain, l'acide passe autour des grains, creuse le métal partout où il n'y a pas de résine. Ces légers creux retiendront l'encre à l'impression et donneront un rendu grainé, qui permettra d'avoir une trame de valeur intéressante.

L'aquatinte a été expérimentée par l'artiste français Jean-Baptiste Le Prince, dès 1768. Francisco Goya est l'un des artistes qui a porté cette technique à son apogée, en l'employant comme arrière-plan de ses eaux-fortes. L'aquatinte se reconnaît à la trame laissée dans des aplats de valeur sur la gravure.

Manières de crayon et de lavis

La manière de crayon consiste en l'emploi d'une roulette striée de plusieurs pointes inégales que l'on fait rouler sur la surface de la plaque. L'instrument attaque le vernis en le piquetant, ce qui donne l'aspect d'un trait de crayon. Or, justement, la manière de crayon a été inventée par Demarteau (1722-1776) entre 1750 et 1755 pour donner à l'estampe la semblance d'un dessin. La plaque est ensuite mordue par l'acide. Quand l'estampe est encrée avec une encre de couleur bistre, la confusion avec un dessin à la sanguine est très facile³. Cette technique fut surtout employée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

La manière de lavis est contemporaine de la manière de crayon, mais perfectionnée pour donner le rendu d'un dessin lavé. Le graveur travaille

3. N'était la présence d'une cuvette dans le cas de l'estampe, à la différence du dessin.

la plaque à l'eau-forte pour le dessin principal, puis ajoute au dessin des valeurs plus ou moins foncées par de larges aplats posés au pinceau trempé directement dans l'acide. Aux endroits très légèrement attaqués par l'acide déposé au pinceau, la plaque aura un grain plus ou moins fort qui retiendra l'encre à l'impression et donnera un léger ton. Elle a été développée en France par Jean-Charles François (1717-1769).

LES PROCÉDÉS DITS À PLAT

Ils sont appelés ainsi car ils ne font pas intervenir de gravure mais un transfert à plat d'un dessin. Nous ne parlerons pas de la *sérigraphie*, procédé récent en Occident et peu représenté dans nos bibliothèques. Nous nous contenterons d'évoquer ici la *lithographie*.

Ce procédé a été inventé par Aloys Senefelder (1772-1834), auteur de théâtre autrichien qui, cherchant à imprimer ses pièces de manière peu onéreuse, se mit à expérimenter l'impression sur pierre. La lithographie repose sur la propriété chimique de l'eau à repousser les corps gras. Un dessin tracé avec une substance grasse sur une pierre calcaire poreuse peut ainsi être imprimé en mouillant la pierre puis en l'encrant. L'eau ne reste que sur les surfaces non dessinées tandis que l'encre, hydrophobe car grasse, n'adhère qu'au dessin.

L'artiste dessine sur la pierre avec un crayon lithographique gras, à la plume ou au pinceau avec de l'encre lithographique. Il peut aussi utiliser des pointes, des grattoirs et des lames de rasoir pour ôter les excès de graisse.

Une autre possibilité de pratiquer la lithographie existe, à l'aide du papier report. Plutôt que de dessiner directement sur une pierre très lourde et peu pratique à emmener avec soi, artistes et graveurs vont développer le papier report sur lequel il est possible de dessiner directement à l'encre ou au crayon gras. Le papier est recouvert d'une couche de colle soluble à l'eau qui isole le crayon gras du papier. Ce dernier est ensuite transféré sur la pierre en le mouillant : la colle se dissout et la graisse de l'encre adhère à la pierre.

Une fois le dessin terminé, la pierre lithographique encrée avec la feuille de papier dessus est passée sous une presse dite lithographique, pourvue d'un râteau qui exerce une pression latérale et homogène. La lithographie

a l'aspect d'un dessin. Il n'y a, sur le papier, aucune cuvette. L'imprimeur au XIX^e siècle a souvent pris l'habitude, pour donner une teinte au papier, d'ajouter au moment de l'impression un papier de chine supplémentaire très fin de taille plus petite que la feuille de papier, qui par la pression, s'encastre parfaitement sur la feuille de papier.

La lithographie connut un succès très important en France où elle fut développée par l'atelier d'Engelmann à Paris, en 1816, et par Charles de Lasteyrie. Son âge d'or se poursuivit tout au long du XIX^e siècle et elle fut employée par Delacroix, Géricault, ou encore Toulouse-Lautrec. Ce fut la technique utilisée pour les planches des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publiés par Isidore Taylor et Charles Nodier entre 1820 et 1878. Les affichistes de la seconde moitié du XIX^e siècle l'utilisèrent presque exclusivement.

ENCADRÉ DONNÉES À SIGNALER DANS UNE NOTICE D'ESTAMPE

- le graveur : son nom est la plupart du temps gravé au bas de l'image, suivi de la mention latine *sc.* (ou *sculp.* pour *sculpsit* = « a gravé »), *fecit* (= « a fait »), *inc.* (pour *incidit* = « a gravé »).

Attention : la mention *excud.* ou *excudit* n'exprime pas le travail du graveur mais de l'éditeur de la gravure ;

- dans le cas de gravures réalisées à partir d'un dessin ou d'un tableau, le nom de l'artiste de l'œuvre représentée est indiqué également au-dessous de l'image, suivi de la mention *inv.* (pour *invenit* = « a trouvé ») ou *pinx.* (pour *pinxit* = « a peint ») ou *delin.* (pour *delineavit* = « a dessiné ») généralement à gauche ;
- le sujet ou le titre de l'estampe si celui-ci est gravé ;
- la date : comme elle est rarement expressément indiquée, il faut essayer de risquer une datation au siècle près ;
- les dimensions exprimées en mm (H x L), sont celles de la cuvette (dans le cas d'une gravure en taille-douce) ou celles du trait cerné pour une gravure en bois ;
- la technique lorsqu'on a réussi à l'identifier. Sinon, se contenter d'indiquer les termes génériques : « gravure en bois », « taille-douce », « lithographie ».