

## À propos de la manière noire lithographique

Éléments techniques et retours d'expérience

Claire Gauzente et Benoît Pascaud

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/303>  
DOI : 10.4000/estampe.303  
ISSN : 2680-4999

### Éditeur

Comité national de l'estampe

### Édition imprimée

Date de publication : 22 janvier 2018  
Pagination : 108-119  
ISSN : 0029-4888

### Référence électronique

Claire Gauzente et Benoît Pascaud, « À propos de la manière noire lithographique », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 261 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/303> ; DOI : 10.4000/estampe.303

---



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## À PROPOS DE LA MANIÈRE NOIRE LITHOGRAPHIQUE

### ÉLÉMENTS TECHNIQUES ET RETOURS D'EXPÉRIENCE

Claire Gauzente et Benoît Pascaud

Cette note se propose de recenser les différentes options techniques qui ont été proposées par les lithographes pour réaliser une manière noire lithographique et de partager une série d'observations conduites au cours de plusieurs mois d'expérimentations pratiques à l'atelier d'édition d'art de l'école des Beaux-Arts de Nantes. Nous partions d'un constat qui est celui d'un recours aujourd'hui plutôt rare à cette technique. Ce constat est confirmé par plusieurs imprimeurs et éditeurs d'art avec lesquels nous avons échangé (en France, Belgique, Autriche<sup>1</sup>). Seuls quelques artistes contemporains y recourent, certains occasionnellement, d'autres de façon plus assidue. On peut ainsi citer : Jean-Baptiste Sécheret, Gunter Damish, Frédérique Lucien, Yuri Kuper, Jim Dine, ou encore Brecht Evens. Certains partent d'une pierre entièrement noire alors que d'autres ne l'utilisent que sur certaines parties de la pierre (toute comme l'est la manière noire chalcographique parfois). Aux yeux des premiers lithographes, cette technique était promise à une large appropriation par les artistes, perspective qui ne s'est pas véritablement actualisée. Nous nous sommes donc penchés, en tant qu'expérimentateurs, sur les traités techniques afin de comprendre et recenser les difficultés et préconisations qui étaient faites dès les premiers traités ainsi que celles qui sont désormais formulées dans les manuels. Suite à ce panorama, qui met en évidence plusieurs aspects importants (préparation de la pierre, nature des papiers, outils de dessin, maniement de l'acide, difficultés d'impression...), nous distinguons différentes approches et mettons en œuvre une expérimentation comparative qui reprend quatre grandes approches techniques afin d'en analyser les résultats en termes d'impression.

### LA MANIÈRE NOIRE LITHOGRAPHIQUE : DES TRAITÉS AUX MANUELS

Cette section s'appuie sur les traités de lithographie édités au cours du 19<sup>e</sup> siècle, le travail de Françoise Balsan<sup>2</sup> (2009) ainsi que les manuels récents consacrés à la lithographie. La manière noire lithographique est évoquée dès les écrits d'Aloys

1. Nous remercions les imprimeurs et éditeurs d'art avec lesquels nous avons pu échanger à ce sujet : Yvan Durt (FMC), Markus Gell, Bruno Robbe, Michael Woolworth.

2. Nous la remercions des échanges que nous avons pu avoir avec elle. Françoise Balsan, *Inventaire de l'œuvre lithographié et gravé de Camille Roqueplan au Cabinet des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France*, mémoire de M2 en histoire de l'art sous la direction de M. Grivel, université Paris IV-Sorbonne, 2009.

Senefelder<sup>3</sup> en 1819. Quelques années plus tard, en 1834, Louis-Edmond Tudot<sup>4</sup>, peintre et lithographe (1805-1861), a formalisé très précisément les étapes de la manière noire lithographique. Son traité constitue donc une source précieuse car il a le souci non seulement de détailler les procédés mais encore d'explicitier les raisons qui président aux choix techniques. Un tel souci de justification ne se retrouve ni dans les autres traités consultés ou ni dans les précis techniques plus contemporains y compris les plus importants actuellement (ex. : *Tamarind book of lithography*<sup>5</sup>).

Le principe de la manière noire repose sur la création d'une image « à rebours » qui consiste à dégager les lumières en partant d'un fond noir. C'est autour de la création de ce champ noir que différentes approches techniques apparaissent, les moyens de dessiner étant, pour la plupart, communs aux différentes approches.

Présentée pour la première fois dans *L'Art de la lithographie* (1819) par Senefelder dans une section intitulée « Deux manières de dessins à l'encre de la Chine », la manière noire y est décrite comme une manière qui « ressemble à celle en bois, quant à la nature du travail ; mais, pour l'effet, elle approche des gravures à la manière noire ». Suit alors une description de la technique qu'il a développée : « La pierre s'émoule brute comme pour les dessins au crayon chimique ; on la passe au mordant ; ensuite on la prépare avec la gomme, on la rince avec de l'eau, on la frotte d'eau de savon, on l'essuie et on la sèche, enfin on lui donne une faible couche de graisse colorée. Ce dernier procédé se fait en passant sur la pierre un fond corrosif [...], ou en l'enduisant également et doucement avec de l'encre chimique dure. Le premier mordant et la première préparation sont nécessaires pour empêcher que la couche de graisse ne pénètre trop dans la pierre, et pour qu'elle ne s'attache qu'à la superficie. On trace ensuite le dessin sur la pierre avec un grattoir. Quand on ne presse qu'un peu, on ne voit paraître que quelques points ; mais plus on gratte, plus la pierre devient claire. [...] Cette manière ressemble assez à celle que les graveurs nomment manière noire, parce qu'on y travaille aussi à rebours, c'est-à-dire qu'on obtient les clairs et les demi-teintes en affaiblissant graduellement la teinte noire répandue sur toute la planche. [...] Je n'ai pas encore trouvé de dessinateur qui ait su faire usage de cette manière, mais les essais que j'ai faits moi-même m'ont convaincu qu'on pourrait faire ainsi de très jolis dessins à l'encre de la Chine, surtout en gravant en creux les places très foncées... »

Cette première proposition technique n'a, semble-t-il, pas véritablement été reprise en tant que telle, ce sont plutôt des approches alternatives qui vont être développées ; notamment celle proposée par Tudot<sup>6</sup> dont les travaux seront distingués par une « médaille d'or d'une valeur de 2 000 fr » attribuée par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale en 1831<sup>7</sup>. Balsan souligne, en reprenant Hédiard<sup>8</sup> (1906, p. 13), le rôle de cette société dans l'émulation entre imprimeurs et lithographes : « On inventait des recettes ; on les faisait aussitôt expérimenter par des artistes de renom ; on prenait

---

3. Aloys Senefelder, *L'art de la lithographie*, Treuttel & Würtz, 1819.

4. Edmond-Louis Tudot, *Traité de lithographie ou Description de tous les moyens de dessiner sur pierre*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Carilian-Geoury libraire-éditeur, 1834.

5. Garo Z. Antreasian et Clinton Adams, *The Tamarind Book of Lithography: Art & Techniques*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1971.

6. Louis-Edmond Tudot (Bruxelles 1805 – Moulins 1861) « fut tout à la fois archéologue, collectionneur, peintre, lithographe, professeur de dessin, directeur de l'école communale de dessin de Moulins, membre fondateur de la société d'émulation du Bourbonnais, et premier conservateur du musée de Moulins » (source : <http://www.mab.allier.fr/2047-collectionneurs-et-donateurs.htm>).

7. Souligné par Engelmann, *op. cit.*, 1840, p. 297.

8. Germain Hédiard, *Les Maîtres de la lithographie*, Eugène Isabey, Paris, L. Deltet, 1906.



**III. 1.** Charles motte d'après Eugène Isabey, *Marée basse*, 2<sup>e</sup> état, manière noire lithographique, 1831, 152 x 207. BnF, Estampes, Dc-184 (d)-fol. Curtis 51.

date, et l'on publiait des albums tout exprès pour faire connaître au public les résultats obtenus ». Le bulletin de cette société d'encouragement<sup>9</sup> indique que de nombreux essais infructueux ou décevants ont été obtenus dans l'exploration de la manière noire lithographique : « ...Tantôt on a opéré sans chauffer la pierre, d'autres fois on l'a légèrement chauffée, et dans ce cas on a produit quelques tons particuliers, mais qui montent beaucoup plus rapidement qu'on ne le voudrait, pour produire l'effet désiré ; dans tous ces cas, le tirage a rarement donné longtemps de bons résultats : les tons foncés étaient ternes, les demi-teintes difficiles à maintenir à leur ton, et les dessins s'empâtaient facilement... ». Ces remarques soulignent combien les premières expérimentations conduisent à des résultats où les finesses de dessin n'apparaissent pas ou disparaissent rapidement au fil du tirage, cela est dû à la diffusion de la graisse (de l'encre) dans la pierre. De même, en raison de ce phénomène, les demi-teintes auront tendance à foncer, le tout conduit à une image sans nuance. La proposition de Tudot, que nous détaillons plus loin, vient corriger ces aléas ce qui permettra, d'une part, des tirages réguliers et, d'autre part, une appropriation par les artistes facilitée : « ... C'est dans cet état que Mr Tudot a pris la question et que, par d'ingénieuses modifications aux procédés suivis jusqu'à lui, est parvenu à obtenir tous les effets de la manière noire sur acier..., à donner des dessins qui peuvent supporter un aussi long tirage que les dessins lithographiques eux-mêmes, et à rendre le moyen de dessiner ainsi tellement simple et facile, que tout artiste peut le pratiquer. » C'est le dessin *Marée basse* réalisé par Isabey et portant la mention « Premier essai fait à la manière noire par Eugène Isabey, novembre 1831, lithographie de Motte » qui vaut à Tudot son prix de la part de la Société d'encouragement (Balsan, p. 68).

Dans le *Traité de lithographie* publié par Tudot en 1834, la deuxième partie est dédiée aux moyens de dessiner sur une pierre. Il consacre les plus longs développements à la manière noire lithographique (trente-cinq pages contre trente-deux au dessin à l'encre, huit au dessin au crayon).

9. 1831, vol. 30, p. 582

Il souligne l'apport potentiel de cette manière en mettant en avant son caractère réaliste qui évite à l'artiste de recourir à des conventions graphiques peu naturelles (comme les hachures) et son caractère relativement immédiat en termes de réalisation comparativement à la manière habituelle, d'une part, et à la manière noire sur cuivre, d'autre part. Ainsi, selon lui (p. 213) : « la manière noire, en général, se prête à rendre les grands effets de lumière et d'ombre ; on n'y parvient en lithographie par la manière ordinaire qu'avec beaucoup de temps et de patience : ce moyen entraîne encore à faire un travail régulier. La hachure ici, comme la taille en gravure, sont de convention ; la nature n'offre rien de semblable : il y a donc possibilité que la manière noire, par cela qu'elle se prête mieux à l'imitation, doit prospérer. »

Tudot propose de travailler sur une base de crayon et non d'encre grasse comme Senefelder. Cette innovation permet de contourner le problème créé par la diffusion de l'encre et de son gras dans la pierre – qui a pour effet de noyer les détails et appauvrir les demi-teintes. En effet, comparée au crayon l'encre a tendance à déposer plus de gras et ce, plus en profondeur, dans la pierre. Le crayon, en restant plus en surface sera plus facile à travailler/dessiner (il se détache mieux de la pierre) et dépose moins de graisse. La création du champ noir est donc réalisée par l'application d'une couche de crayon, dont la composition diffère selon la manière de dessin adoptée. Cette application de crayon se révèle toutefois délicate, car il précise qu'outre une application en tous sens, cette dernière ne doit pas être excessive non plus afin de ne pas boucher la pierre et laisser des traces qui resteraient visibles au tirage (p. 191, 192).

Une fois le crayon appliqué, le recours à un ébauchoir de sculpteur<sup>10</sup> est utilisé « on pose l'extrémité large et plate sur un bord de la pierre, et, tenant l'ébauchoir penché sur le carré noirci, l'on appuie fortement en le conduisant d'un bord de la pierre au bord opposé ; on fait cette opération dans divers sens, de manière à faire entrer le crayon dans le fond des intervalles des aspérités du grain ». Le champ noir ainsi créé, le dessin peut alors être réalisé. Lorsque le champ a été créé avec un crayon sec, ce sont les techniques de dessin, que nous qualifierons de directes, qui pourront être utilisées en mobilisant : grattoir, égrainoir, pointes ou plumes d'acier, en ivoire, en buis. Lorsqu'il l'a été avec un crayon gras, en revanche, une manière de dessin indirecte pourra être mobilisée. Nous revenons sur ces deux approches.

Tudot précise que, selon lui, chaque manière de dessin peut suffire, seule, à la réalisation d'un travail (p. 179). Pour autant, il est clair que les différents moyens pourront et seront combinés par les artistes. Selon le projet de l'artiste, la manière noire pourra être mobilisée pour tout ou partie de l'image dessinée afin d'obtenir les effets désirés (aplats, demi-teintes).

Les techniques directes consistent à entamer le fond noir à l'aide d'un instrument qui enlève le crayon appliqué sur la pierre par abrasion. Le grattoir utilisé est celui du graveur sur cuivre. Plus ou moins émoussé, il créera des tons blancs plus ou moins francs. L'égrainoir est un instrument de l'invention de Tudot (p. 188) : « ... nous avons imaginé un instrument qui peut être nommé égrainoir : c'est une espèce de pinceau en fil d'acier très fin, auquel on donne une forme ronde ou plate, et que l'on aiguise en pointe ou en biseau ; on peut avec cet instrument couper, diviser, et enlever le crayon engagé dans le grain de la pierre... ». Réalisé en corde de Nuremberg (n° 12), l'égrainoir est utilisé comme suit (p. 193) : « ... on le tient penché dans la main, et on le conduit dans la direction des fils d'acier, en appuyant sur le côté du biseau. Étant poussé en avant, il entre dans les intervalles du grain,

---

10. L'ébauchoir : « c'est un morceau de buis, plat d'un bout et rond de l'autre », Tudot, *op. cit.*, p. 191.



y coupe et y divise le crayon ; alors on le retire en arrière en appuyant moins, et il conserve entre ses fils le crayon qu'il a coupé... ».

Les plumes d'acier sont utilisées dans la finition du dessin, elles permettent d'ôter les grains de crayons qui ont été imparfaitement retirés par l'égrainoir, elles permettent aussi de : « donner de la fermeté aux contours. » (p. 197). Les pointes d'acier, proches du burin, sont, elles, utilisées pour les tracés nets. Enfin, les pointes en ivoire et en buis servent à dégager des demi-teintes sur des parties foncées. Selon la nature du crayon formant le champ noir, ce sera l'une ou l'autre qui sera mobilisée : « ... si l'épaisseur de crayon sur laquelle on dessine par ce moyen est forte, la pointe en buis suffit ; si elle est faible, la pointe en ivoire atteint mieux le but. ». L'affutage de la pointe en buis est importante car si celle-ci est émoussée, au lieu de dégager des blancs c'est le résultat inverse qui est obtenu par forçage du crayon sur les bords du tracé.

Les moyens indirects de dessiner sur le champ noir utilisent deux options. La première, mentionnée et développée par Tudot est le dessin à la flanelle ; la seconde attribuée à D'Orschwiller<sup>11</sup> repose sur l'utilisation d'une feuille de papier (Tudot, 1834 ; Engelmann<sup>12</sup>, 1840 ; Hamman<sup>13</sup>, 1857). Le point commun de ces approches est de mobiliser une interface qui, appliquée sur la pierre, prélève par adhérence le crayon constituant le champ noir. La méthode d'Orschwiller est peu détaillée, les différents auteurs la rapportent sur son principe. La manière mobilisant la flanelle est, elle, discutée avec force détails dans le traité de Tudot qui se montre, par ailleurs, assez circonspect sur la méthode d'Orschwiller ; elle produit, estime-t-il, des résultats trop aléatoires (p. 207).

Le dessin à la flanelle nécessite un champ noir constitué de manière différenciée par des crayons plus ou moins gras/secs selon le degré de transparence/opacité voulu par l'artiste (le crayon gras sera prélevé plus facilement par la flanelle rendant ainsi des teintes claires, p. 181). Ainsi, le dessin est d'abord reporté à la sanguine sur la pierre, en prenant soin de délimiter les zones plus claires et les zones plus foncées du dessin, Tudot précise (p. 184) : « Étant fixé sur la manière dont on veut avoir les contours du sujet, on réduira toutes les teintes du dessin à trois ou quatre principales, qui correspondront aux trois ou quatre numéros de crayon [...] on commence par remplir de crayon tendre toutes les parties du dessin où se trouvent la teinte la plus claire [...] on commencera immédiatement l'enlevage du crayon par la flanelle. » Plusieurs morceaux de flanelle sont ensuite utilisés pour prélever par appuis successifs le crayon. Le travail est donc itératif, le champ noir différencié étant créé au fur et à mesure ; il comporte des difficultés qui concernent la non-contamination des parties encore vierges de tout dessin par les essayages à la flanelle réalisés sur une partie en cours. L'essai de lithographie à la manière noire de Nicolas-Toussaint Charlet, intitulé *Un géographe* (1831) montre clairement l'usage qui a été fait de la manière au crayon proposée par Tudot. Cette image<sup>14</sup> permet d'observer plusieurs éléments liés à la fabrique de l'image : les traces

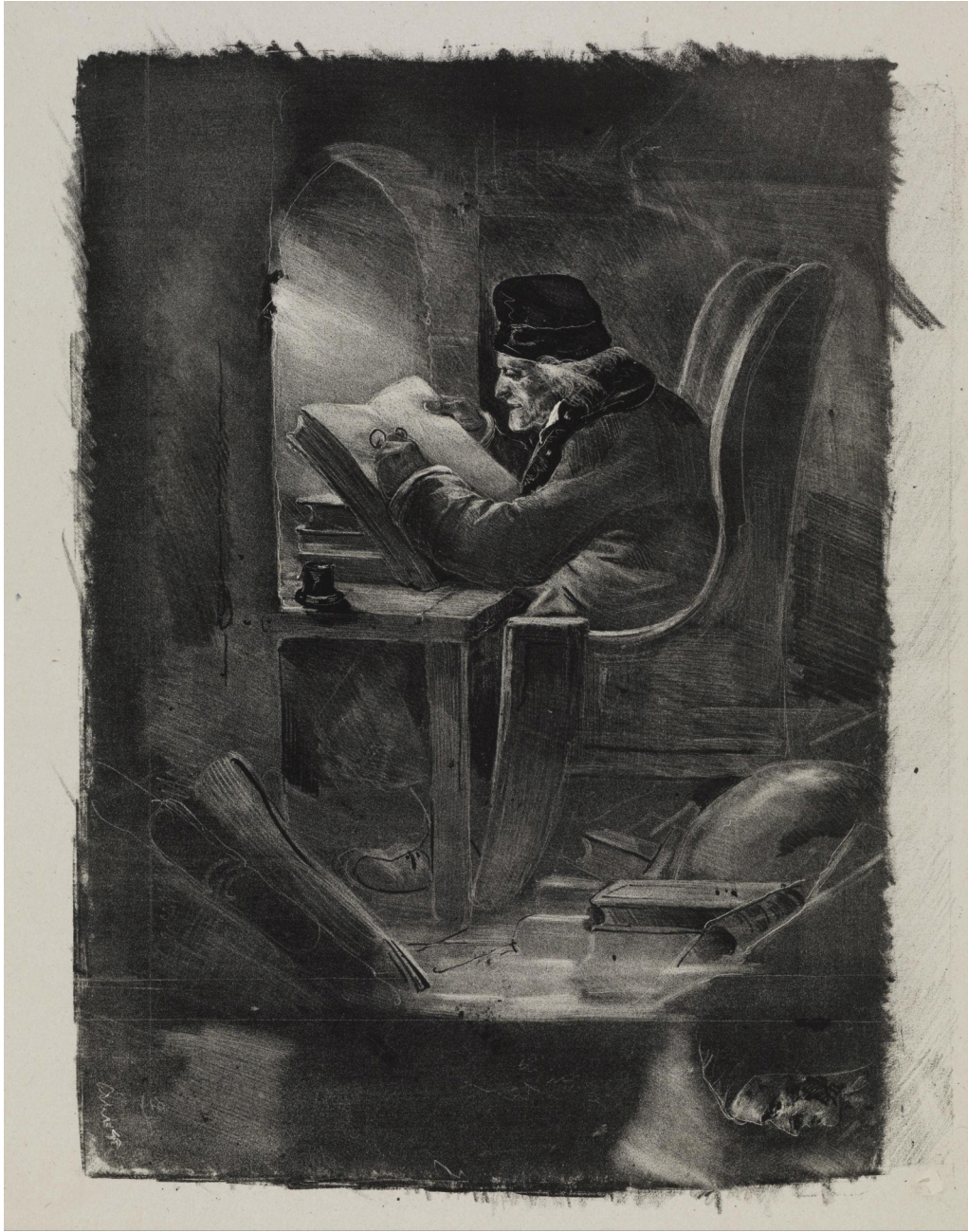
---

11. Henri (de) Boug d'Orschwiller (Colmar 1783 – Paris 1859), peintre de paysage alsacien ([http://www.musees.strasbourg.eu/sites\\_expos/gout\\_nature/images/DPEXpo\\_Paysages\\_Unterlinden.pdf](http://www.musees.strasbourg.eu/sites_expos/gout_nature/images/DPEXpo_Paysages_Unterlinden.pdf)). Son travail en lithographie est mentionné dans différents traités mais il ne semble pas avoir lui-même produit d'écrits sur sa manière de dessin lithographique.

12. Godefroy Engelmann (1788-1839), imprimeur lithographe, peintre, dessinateur et inventeur, après avoir été initié à la lithographie à Munich, il ouvre une petite imprimerie à Mulhouse (source : notice d'autorité de la BnF). Les ateliers Engelmann (et Lasteyrie) produisent les premières lithographies artistiques à partir de 1816-1817 (Brouwers, *op. cit.*, 2015, p. 184). Godefroy Engelmann, *Traité théorique et pratique - Lithographie*, Mulhouse/Paris, A. Penot éd., 1840. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045634p#>).

13. Jean-Martin Herman Hamman, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression considérés sous le double point de vue historique et pratique*, Genève/Paris, Joël Charbuliez éd., 1857. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5779121x.r=manuel+lithographie.langFR>).

14. Disponible en haute définition sur Wikimedia Commons.



**III. 2.** Nicolas-Toussaint Charlet, *Un géographe*, manière noire lithographie, tiré sur chine appliqué, 227 x 178. Houston, Museum of Fine Arts, 2011.614.

du frottage du crayon apparaissent clairement sur les bords de l'image, la zone de dessin était donc initialement entièrement couverte de crayon en vue de la création de la manière noire, aucune réserve n'a été faite ; de même les grattages et griffures pour enlever le noir du crayon peuvent être observés : certains détails (ill 3) sont très fins et révèlent l'utilisation d'une pointe semblable à la pointe sèche utilisée en chalcographie mais aussi des frottages progressifs dans les fondus très doux ; d'autres encore montrent des ajouts à l'encre après l'enlèvement du crayon (ill 2). On observe également différents essais de dessin en bas dans la marge avec notamment un profil dessiné.





III. 3 et 4. Nicolas-Toussaint Charlet, *Un Géographe*, détails.

La méthode d'Orschwiler est décrite par Tudot et plus tard dans l'ouvrage *Des arts graphiques*<sup>15</sup> de H. Hammann (1857). Pour Tudot cette méthode n'est valable qu'avec un champ créé au moyen d'un crayon savonneux. Elle consiste à appliquer un papier calque<sup>16</sup> sur la pierre puis à dessiner avec une pointe en buis<sup>17</sup> ou une pointe émoussée, un crayon dur<sup>18</sup>, la pression fait adhérer la feuille à la pierre et prélève le crayon. L'avantage de cette méthode, relevée par les deux auteurs, est de ne pas casser le grain de la pierre, contrairement aux techniques directes.

H. Hammann (*op. cit.*) recense de nombreuses techniques permettant de produire des manières noires lithographiques ou s'y apparentant. Il présente ainsi des manières d'aquatintes lithographiques, des dessins en réserve, les approches au crayon d'Orschwiler et de Tudot mais aussi une technique à l'encre expérimentée par Jobard, fondateur en 1820 du premier et plus important établissement lithographique de Belgique. Cette dernière est de mise en œuvre très immédiate puisqu'elle consiste à appliquer directement une couche d'encre lithographique sur la pierre puis à dessiner à la pointe sèche (ou tout autre instrument permettant d'entamer la surface de l'encre). Le champ noir est donc créé de façon beaucoup plus simple que dans la manière au crayon de Tudot ou bien celle de Senefelder qui prépare préalablement la pierre avant d'appliquer la couche de graisse (ou d'encre).

À l'époque actuelle, les manuels de lithographie, comme celui édité originellement en 1971 par le Tamarind Institute et qui constitue la référence internationale en la matière, proposent des approches sensiblement différentes de ce qui a été fait par le passé (approche reprise par exemple dans Croft, 2001<sup>19</sup>). Contrairement au traité de Tudot qui justifie les différents choix techniques, ceux qui sont exposés dans le *Tamarind book of lithography* sont simplement présentés comme des recettes.

15. Aucune information n'est disponible sur cet auteur, Jean-Martin-Herman Hammann, dont la monographie est toutefois disponible à la lecture sur la bibliothèque numérique Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5779121x/f336.image>.

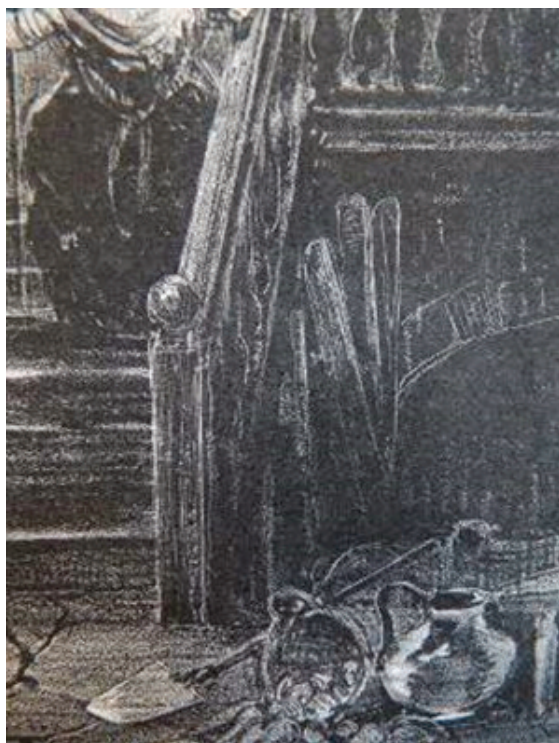
16. Désigné sous le terme de « papier végétal » chez Tudot.

17. Tudot, *op. cit.*, p. 208.

18. H. Hammann, *op. cit.*, p. 300.

19. Paul Croft, *Stone lithography, Printmaking Handbooks*, London, A&C Black, 2001.





III. 5 et 6. Camille Roqueplan, *Les Moines*, 1<sup>er</sup> état, Paris, Ch. Motte, 1830, lithographie à la manière noire, 186 x 130. G. Hédiard, 9. BnF, Estampes, Dc-199 (J)-fol. Détails.

La pierre, finement grainée, reçoit tout d'abord une couche d'asphalte qui fait l'objet d'une première morsure à l'acide avant l'application d'une couche d'encre qui sera elle aussi mordue avant que le dessin ne soit réalisé. D'après nos propres observations en atelier, la première opération (asphalte + morsure) prépare la pierre à recevoir l'encre de manière plus uniforme. La seconde opération (encre + morsure) permet ensuite de figer l'encre et donc de travailler au dessin rapidement sans attendre que l'encre sèche, ce qui peut être long.

Que les techniques datent du XIX<sup>e</sup> siècle ou du XX<sup>e</sup>, tous les auteurs soulignent combien le tirage des manières noires lithographiques est délicat. La raison principale tient à la quantité d'encre qui se dépose sur la pierre et à la finesse du travail qui résulte de la création d'une manière noire. Les détails de la lithographie intitulée *Les Moines* de Camille Roqueplan (1830-31) montrent la finesse des traits blancs sur fond noir. L'enjeu de l'impression sera de conserver ces blancs dégagés alors que le gras de l'encre lithographique a tendance à venir se loger dans ces espaces délicats, ceci est accentué par le passage sous presse. Pour ces raisons, tous les auteurs, y compris les plus contemporains suggèrent que seuls les lithographes expérimentés sont en mesure d'imprimer avec succès, et dans la durée, ce type d'estampe.

La manière noire continue à être mobilisée par des artistes de renom à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi Odilon Redon à partir de 1880. Les préconisations des traités de lithographie sont respectées, ainsi ses manières noires sont-elles imprimées sur Chine appliqué. Tudot indique (p. 106) : « Quand les dessins sont d'un travail extrêmement fin<sup>20</sup>, le grain du papier blanc est trop irrégulier et trop gros,

20. Ce qui est le cas des manières noires lithographiques.

pour reprendre partout l'encre fixée sur ces dessins, et la petite quantité que l'on parvient à fixer sur la pierre nécessite une teinte plus douce et moins claire que du papier blanc : le papier dit de Chine, satisfaisant à ce besoin, il est indispensable de l'employer... ». Les images créées en manière noire lithographique comportent d'importantes zones sombres (surtout si des aplats sont présents) ce qui aura tendance à requérir beaucoup d'encre au moment de l'encre et de l'impression et aura pour conséquence de « boucher » rapidement la pierre (i.e. graisser les détails et appauvrir les demi-teintes comme nous l'avons indiqué précédemment). Pour éviter cela, un encrage plus léger est une option intéressante qui impliquera toutefois qu'un papier fin et souple soit utilisé, ce qu'apporte le papier de Chine. Cette qualité de papier viendra chercher plus facilement l'encre (de la même façon que le papier humidifié devient amoureux de l'encre en chalcographie) facilitant ainsi l'impression des détails et maintenant la pierre dans un équilibre gras/humidité qui permet de tenir une bonne qualité d'image au fil des impressions. Par ailleurs, l'emploi d'un papier de Chine permet de créer un fond d'image qui lui permettra de se détacher du papier-support délimitant ainsi un espace (ou un cadrage) pour l'image.

Pour clore cette compréhension de la manière noire lithographie, précisons que le principe de la manière noire ne constitue pas nécessairement un moyen exclusif de création d'une image, il peut naturellement être combiné à d'autres moyens, comme le dessin au crayon, la plume, les lavis.

## APPROCHES TECHNIQUES DE LA MANIÈRE NOIRE LITHOGRAPHIQUE ET MÉTHODOLOGIE D'EXPÉRIMENTATION

En prenant pour base les traités et manuels de lithographie, il est possible de recenser deux grandes familles de techniques permettant de créer un champ noir (techniques à l'encre vs technique au crayon), et deux types d'approches (directes ou indirectes) pour le dessin. Le tableau suivant les ordonne. C'est sur cette base que les expérimentations ont été conduites. Commencées fin 2014, elles se sont poursuivies jusqu'en décembre 2015.

Avant de présenter le fruit de nos observations, quelques considérations méthodologiques doivent être développées autour de la conduite des tests, d'une part, et de l'évaluation des résultats, d'autre part.

Pour la conduite des tests, nous avons distingué quatre méthodes (celles de Senefelder [Se] ; Tudot [Tu] ; Jobard [Jo] ; et du Tamarind Institute [Ta]). Préalablement, nous les avons retranscrites afin d'assurer leur bonne compréhension et de confirmer leurs différences de mise en œuvre. Ces retranscriptions de « recettes » sont disponibles en ligne (<http://experiencelitho.e-monsite.com/>) de même que des recommandations pratiques sur la mise en œuvre. Par la suite, les tests ont été conduits en suivant deux approches. La première approche a consisté à mettre en œuvre chaque méthode de façon individuelle. Cela permet de réaliser des observations « grandeur nature » à l'échelle de toute une pierre. La seconde approche a une visée comparative plus systématique avec la mise en œuvre des quatre méthodes sur une même pierre, ceci afin de neutraliser tout effet parasite (dureté de la pierre, grainage, hygrométrie au moment des différentes étapes...). Cette seconde approche permet de conforter les premières observations.

Les critères d'évaluation des résultats portent sur quatre aspects : la mise en œuvre du champ noir, la réalisation du dessin, la préparation chimique de la pierre et enfin, l'impression. Ces critères reflètent des exigences à la fois techniques et artistiques. La mise en œuvre du champ noir concerne

Création du champ noir	Techniques à l'encre		Techniques au crayon	
	Graisse + encre ou Asphalte + encre	Encre uniquement		
Création du dessin	Techniques directes (pointes sèches, cutter, papier de verre...)		Techniques directes (grattoir, égrainoir, pointes d'acier, en ivoire, en buis) Crayon poisseux à la cire (p. 209)	Techniques indirectes (papier-calque, flanelle)
Références	Senefelder 1819, Tamarin institute 1971	Jobard, cité dans Hamman 1857	Tudot 1834, Engelmann 1840	Tudot 1834, Orschwiller, cité dans Tudot, Engelmann 1840, Hamman 1857

la simplicité d'obtention (difficulté des opérations à réaliser) mais aussi la qualité (uniformité) du champ noir obtenu. Le deuxième critère a trait à la réalisation du dessin. Il renvoie à plusieurs aspects : la facilité à dégager les lumières, la possibilité de créer des dégradés, l'obtention d'une certaine finesse de dessin (de trait). Naturellement, ces qualités devront pouvoir être pleinement reflétées dans les tirages. Le troisième critère concerne la préparation chimique de la pierre. Une fois le dessin réalisé, il doit être fixé (par la préparation à l'acide), une mise en œuvre facile correspondrait à ce qui a été décrit dans les traités du XIX<sup>e</sup> siècle à savoir une préparation puis passage au tirage de la pierre. Le quatrième et dernier critère concerne l'impression. L'image imprimée respecte-t-elle l'image dessinée ? Peut-elle être imprimée à l'identique sans déperdition ? L'enjeu est ici la stabilité de l'image à l'impression et la facilité d'obtention de cette image stable. De nombreux paramètres rentrent en ligne de compte : qualité du papier, encrage, hygrométrie, nature de la pierre...

### *Observations et retours d'expérience*

Au fil des expérimentations, plusieurs observations ont pu être faites qui corroborent certaines de celles mentionnées dans les traités du XIX<sup>e</sup>. Ces observations sont synthétisées en tableau 2. D'autres observations, en revanche, permettent de modérer les commentaires très positifs qui sont formulés. Au-delà, les expérimentations conduites permettent de souligner certains points d'attention utiles à prendre en compte pour qui souhaiterait mobiliser la manière noire lithographique désormais. Il est naturellement un peu grossier de résumer par une notation, comme dans le tableau suivant, les qualités respectives de chaque méthode. Pour autant, cela permet une vision synoptique des observations réalisées. Nous incluons une petite remarque sur les intentions artistiques qui permet d'orienter vers le choix de l'une ou l'autre des options techniques.

En termes de création du champ noir, les méthodes à l'encre (Se, Jo, Ta) sont globalement plus simples que la méthode Tudot. En effet, cette dernière requiert une constitution progressive du champ, si l'on suit les recommandations de Tudot et la nécessité du forçage du crayon dans la pierre. Un outillage spécifique doit être mobilisé, la couverture uniforme de grandes surfaces est compliquée. Si l'intention artistique est de travailler sur un fond non uniforme, progressif, alors cette façon de



Méthodes	Se	Tu	Jo	Ta
Critères				
- Facilité à mettre en œuvre le champ noir	+	+	+	+
- Uniformité du champ	+	-	+	+
Facilité à dessiner	+	+	-	+
Obtention des :				
- lumières	+	+	-	+
- dégradés	+	+	+	+
- finesses	+	=	+	+
Résistance du champ noir à la réparation chimique	+	-	+	+
Risques à l'impression	forts (image bouchée)	forts (noirs « mités »)	faibles (bonne tenue)	faibles (bonne tenue)
Adéquation aux intentions artistiques :				
- noir majoritaire	+	-	+	+
- blanc majoritaire	+	+	-	+
- variété des effets	+	+	+	+
Points d'attention, remarques	Se bouche facilement, une bonne préparation chimique est nécessaire	Nécessite un grain de pierre à la fois fin et saillant	Requiert un bon séchage du champ noir avant le dessin	Plus favorable aux dessins à base de trait ainsi qu'aux dégagements de grandes zones blanches

réaliser le champ et de créer le dessin – les deux processus étant mêlés – présente un intérêt réel. La réalisation du dessin et l'obtention d'un certain nombre d'effets est globalement équivalente d'une méthode à l'autre. On note que le dégagement des lumières est particulièrement aisé avec la méthode initialement proposée par Senefelder, la préparation au mordant avant l'établissement du champ noir y contribue certainement en rendant la surface de la pierre un peu plus friable. La méthode de Senefelder et celle de Tudot permettent la mobilisation d'une technique indirecte de dessin (par l'intermédiaire d'un calque qui prélève le champ noir). Les méthodes de Jobard et du Tamarin Institute sont un peu plus exigeantes notamment dans l'identification d'un outillage approprié. Pour autant, l'une comme l'autre prennent appui sur un champ noir résistant qui autorise ensuite à travailler plus fortement avec l'acide lors de la préparation de la pierre, ce qui permet d'amplifier et conforter les zones dégagées.

La préparation à l'acide appelle une certaine prudence selon que la pierre a été travaillée par la méthode au crayon ou les méthodes à l'encre. Ces dernières supportent des préparations plus fortes. Elles sont mêmes parfois souhaitables (taux d'acide, répétition des morsures) afin de stabiliser les

parties claires. La méthode au crayon requiert beaucoup plus d'attention, la couche de crayon étant rarement uniforme, une morsure mal contrôlée peut « percer » le champ noir (il apparaîtra « mité » de blanc à l'impression).

Enfin, l'impression est variable selon les méthodes. L'approche de Senefelder conduit à des tirages limités car la pierre se « bouche » (c'est-à-dire que les parties blanches sont envahies par le gras de l'encre). Cette tendance menace toutes les manières noires qui comportent une part de noir majoritaire et de fines lignes blanches. Cela qui conduit à la nécessité de re-préparer la pierre à l'acide au cours des tirages. La méthode de Tudot, plus volontiers utilisée pour travailler des dessins ouverts en lumière, aura donc tendance à moins se boucher. La difficulté à imprimer des manières noires lithographiques est confirmée, elle requiert une attention à de multiples détails qui parfois peuvent se compenser pour obtenir un résultat constant.

Au total, à chaque étape du développement d'une manière noire lithographique, une attention particulière doit être portée (grainage, préparations successives et progressives à l'acide en fonction de la qualité du champ noir, format de la pierre...) comparativement à un projet lithographique classique. Cette expertise, soulignée dans les traités du XIX<sup>e</sup> mais aussi dans les ouvrages plus récents, rend la pratique délicate et contraint certainement son déploiement.

### ***Remarques conclusives***

Bien que décrite comme une option technique d'avenir par Tudot, la manière noire lithographique n'a pas connu la diffusion prédite. Cela tient à plusieurs facteurs dont la dimension technique n'est pas absente ainsi que nous le mettons en évidence. Pour autant, la manière noire lithographique dispose de qualités plastiques réelles, qui ne peuvent (et ne doivent) être strictement comparées à la manière noire chalcographique.

Bien que le travail de recherche présenté ici puisse, naturellement, être approfondi en variant les conditions, il apporte un premier éclairage documenté et comparé des méthodes ce qui peut inciter à poursuivre les expérimentations, tant techniques qu'artistiques.

### ***Compléments d'informations techniques concernant les tests comparatifs***

*Utilisation d'une seule pierre format 38 x 27 cm, dureté moyenne ;*

*Grainage corindon, grain 120 ;*

*Champs noirs de petit format ;*

*Une seule préparation chimique, solution gomme acide 1/20 ;*

*Outils de dessin limités, une lame et un grattoir ;*

*Les observations : dessiner et imprimer des demi-teintes, dessiner et imprimer des lignes et trames en lignes croisées, qualité d'impression du champ noir, tenue du dessin à l'impression.*