



## Exposition GRAVER LA LUMIÈRE

**L'estampe en 100 chefs-d'œuvre, de Dürer à Picasso**

**au Musée Marmottan-Monet**

**(du 05-07-2023 au 17-09-2023)**

*(un rappel en photos personnelles de la presque totalité des œuvres présentées)*

Communiqué de presse :

Le musée Marmottan Monet présente du 5 juillet au 17 septembre 2023 une exceptionnelle collection de gravures, appartenant à la Fondation suisse William Cuendet & Atelier de Saint-Prex. À travers plus d'une centaine de chefs-d'œuvre, le parcours donne à voir un ensemble du XVe au XXIe siècle : Dürer, Rembrandt, Piranèse, Goya, Corot, Manet, Degas, Bonnard, Vuillard... les œuvres des plus grands maîtres sont mises en regard de créations d'artistes contemporains.

En accueillant cette exposition consacrée à l'histoire de l'estampe et à ses techniques, le musée Marmottan Monet ouvre ses portes à l'un des moyens de communication qui fut, dès le XVe siècle, l'un des plus populaires jusqu'au jour où l'industrie du journal et la photographie sont venus le supplanter. Mais l'art du graveur est aussi l'un des arts les plus riches en inventions subtiles et en surprises. Pouvoir interpréter les prestiges de la lumière, en exprimer tous les secrets, tel fut l'effort conduit par les graveurs de toujours afin de parvenir à en traduire les nuances à l'aide du seul couple noir-et-blanc. À la fin du XIXe leurs réflexions sur le rendu de la lumière font ainsi écho aux approches de certains peintres impressionnistes pour signifier son passage rapide et vibrionnant dans leur peinture. Or des artistes comme Redon, Degas ou Monet, notamment, ne furent pas insensibles aux nouveaux procédés de restitution par le cuivre ou la pierre des effets lumineux. Une section particulière de l'exposition est consacrée à l'héliogravure, ce procédé d'impression qui a offert aux photographes de la fin du XIXe siècle la possibilité de graver la lumière — au moment même où l'impressionnisme s'attache à la peindre.

Cette exposition se veut le reflet de la diversité constituant la collection de la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex (déposée au Musée Jenisch Vevey en Suisse) aussi bien que de l'esprit de curiosité qui distingue ses animateurs. Issu de la patience de quelques collectionneurs privés ayant su réunir les grands noms de l'art de l'estampe et de la passion de créateurs contemporains regroupés autour de l'Atelier de Saint-Prex, cet ensemble de planches reflète l'histoire de l'estampe des premières impressions sur bois du XVe siècle aux inventions des XIXe et XXe siècles. Outre les chefs-d'œuvre, le présent choix insiste sur des images emblématiques du fait de leur contenu ou de leur technique, et permet de représenter la richesse de cet ensemble apprécié à la fois par les collectionneurs et les artistes. Il s'agit de proposer non pas une chronologie mais une approche libre et sensible tendant à favoriser les affinités entre maîtres anciens et créateurs contemporains. Ainsi les grands exemples de Dürer, Rembrandt, Canaletto, Piranèse, Goya, Lorrain, Nanteuil, Daumier, Degas, Bresdin, Redon, Bonnard ou Picasso côtoient-ils les créations des artistes œuvrant à l'Atelier de Saint-Prex, en Suisse. Tel est d'ailleurs le but de cette Fondation qui ne cherche pas à établir des comparaisons ou sanctionner des hiérarchies mais souhaite rappeler que les interrogations formelles et les ambitions techniques se répondent depuis toujours d'œuvre en œuvre et transcendent le temps.

Le parcours de l'exposition se décline en 7 sections où sont abordés successivement thèmes, fonctions et procédés de cet art : ainsi l'estampe au service du livre avec Dürer et Rembrandt; puis la gravure à

l'eau-forte au service du tourisme d'alors, avec les vedute de Canaletto et Piranèse; le burin au service du pouvoir, avec les portraits de Nanteuil et Mellan permettant de diffuser l'image du roi et des Grands de la Cour. L'amour du paysage y est ensuite évoqué à travers des planches de Claude Lorrain, Rodolphe Bresdin ou Giorgio Morandi. Une importante section est encore dédiée aux Intimités privilégiées par les artistes du XIXe siècle, de Redon à Bonnard, en passant par Manet, Degas, Toulouse Lautrec et Fantin-Latour, notamment. Les prouesses techniques qui fascinent depuis toujours les graveurs et animent leurs discussions dans l'atelier sont évoquées dans les dernières sections. Enfin la dernière salle est consacrée à l'invention de l'héliogravure, technique que privilégieront, dès le milieu du XIXe siècle, les photographes soucieux de donner un rendu tactile et vivant à leurs tirages obtenus en encrant la plaque de cuivre.

Commissariat :  
FLORIAN RODARI

Conservateur de la Fondation William Cuendet & atelier de Saint-Prex

## Voir les différentes techniques

### PARCOURS DE L'EXPOSITION

#### L'ESTAMPE AU SERVICE DU LIVRE. LA BIBLE

Depuis son apparition comme moyen de multiplication des images, l'estampe est étroitement liée à l'édition de livres. Les vignettes gravées et insérées dans les premiers ouvrages imprimés remplacent, dès le milieu du XVe siècle, les délicates enluminures des manuscrits médiévaux. De cette manière, la parole, et notamment la parole religieuse, est relayée par l'image et peut être diffusée auprès d'un public illettré.

Dürer a réalisé dans ce contexte de nombreuses compositions en relation avec les textes sacrés : Vie de la Vierge, Passion de Jésus-Christ, représentations de scènes de l'Ancien Testament et de l'Apocalypse qui accompagnent des éditions en petit ou en grand format. Un siècle et demi plus tard, Rembrandt interprétera à son tour, mais à l'eau-forte, les passages les plus significatifs du Nouveau Testament.

On peut aisément comprendre pourquoi le pasteur William Cuendet a collectionné toute sa vie ces images qui viennent illustrer sa méditation d'homme de foi



Albrecht DÜRER (1471-1528)

*Le Christ au Mont des Oliviers, 1515*

Eau-forte



Albrecht DÜRER (1471-1528)

*Samson tuant le lion*, vers 1497-1498

Gravure sur bois



Albrecht DÜRER (1471-1528)

*Le Baiser de Judas*, 1510

Planche extraite de « La Grande Passion sur bois », 1511

Gravure sur bois



**Albrecht DÜRER (1471-1528)**

*Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse,*  
vers 1497-1498

Planche extraite de «L'Apocalypse», 1511

C gravure sur bois



**Anonyme (XVI<sup>e</sup> Siècle)**

Reliure en plein cuir, estampée, datée 1558, présentant une figure de la Crucifixion au recto et de la Résurrection au verso. Le collectionneur et pasteur William Cuendet y avait mis à l'abri les seize burins qui forment la *Petite Passion* sur cuivre d'Albrecht Dürer.



**Harmensz van Rijn, dit REMBRANDT  
(1606-1669)**

***La Pièce aux cent florins, vers 1649***

**Eau-forte, pointe sèche et burin**



**Albrecht DÜRER (1471-1528)**

De gauche à droite:

**La Passion sur cuivre, [1507-1513]**

**Huit burins**

- Pilate se lavant les mains
- Le Portement de croix
- La Crucifixion
- La Déploration
- La Mise au tombeau
- La Descente aux limbes
- La Résurrection
- Saint Pierre et saint Jean guérissant le boiteux à la porte du temple



**Harmensz van Rijn, dit REMBRANDT  
(1606-1669)  
et Hercules SEGERS (1589/90-1640)**

***La Fuite en Egypte, vers 1653***

**Eau-forte et pointe sèche, retravaillée  
sur un cuivre d'Hercules Segers**



**Harmensz van Rijn, dît REMBRANDT  
(1606-1669)**

*Jésus-Christ disputant avec les docteurs  
de la Loi, 1652*

Eau-forte et pointe sèche



**Harmensz van Rijn, dît REMBRANDT  
(1606-1669)**

*Descente de croix, effet de nuit, 1654*

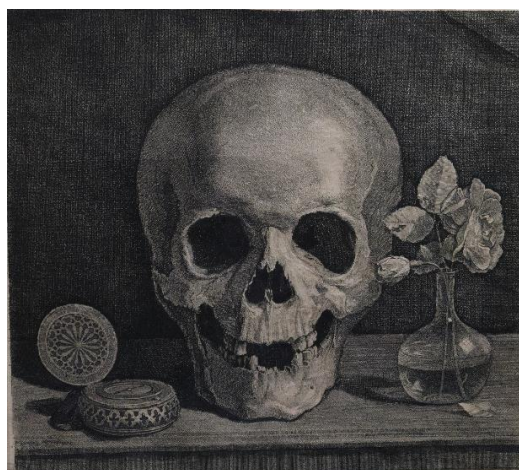
Eau-forte et pointe sèche

#### L'éloquence par l'image

Parmi les nombreuses scènes des Écritures que le graveur hollandais a retenues dans ses eaux-fortes, plus d'une représentent des personnages surpris dans l'acte de parler et, mieux encore, illustrent des passages où le discours est le centre de l'action. L'orateur est saisi dans l'effort de persuader son auditoire : Jésus s'adressant aux docteurs de la Loi, à la foule, Joseph racontant ses rêves...

Le pari tenté par l'aquafortiste consiste en l'occurrence à obtenir que la parole puisse agir sur le spectateur en dépit du fait qu'on ne peut ni la représenter ni la faire entendre par l'image.

Mais l'exceptionnel don d'observation de Rembrandt et l'extrême habileté de sa main parviennent à douer d'expression verbale ses personnages par le seul effet que la parole peut avoir – par contrecoup – sur les auditeurs : ainsi un simple accent sur un visage, une ombre sur un front, le détail d'un mouvement, un simple retrait du corps, bref toute physiognomie ou attitude, mettent en lumière ce que l'orateur, ou l'auditeur, pense et ressent.



**Jean MORIN (1609-1650)  
d'après Philippe de CHAMPAIGNE  
(1602-1674)**

*Vanité, non daté*

Eau-forte



Claude MELLAN (1598-1688)

Autoportrait, 1635

Burin

### CLASSICISME FRANÇAIS

Grâce à l'apport de plusieurs collectionneurs, la Fondation Cuendet s'est enrichie au cours de ces dernières années d'un ensemble exceptionnel d'estampes de maîtres français du XVIIe siècle.

D'une part, une série de paysages de Claude Lorrain, gravés à l'eau-forte, dans lesquels les effets de la lumière apparaissent d'une délicatesse et d'une richesse infinies en dépit de la sobriété du langage employé.

À côté de cet ensemble, la collection réunit quelques portraits majeurs des personnages illustres de la cour de France dus aux burinistes Claude Mellan et Robert Nanteuil. Dans ces images emblématiques du classicisme français, la technique à la fois simple et virtuose permet de restituer à l'aide des seuls jeux du noir et blanc toutes les nuances des tissus, les subtils reflets dans les chevelures et sur les visages.



Robert NANTEUIL (1623-1678)

Louis, Dauphin de France, 1677

Burin



**Robert NANTEUIL (1623-1678)**

*Louis XIV, 1664*

**Burin**



**Claude MELLAN (1598-1688)**  
d'après Simon VOUET (1590-1649)

*Intellect, Mémoire et Volonté, 1625*

**Burin**





Jean-Étienne LIOTARD (1702-1789)

Autoportrait au bonnet, non daté

Roulette, poinçon et brunissoir



Jean MORIN (1609-1650)  
d'après Philippe de CHAMPAIGNE  
(1602-1674)

Antoine Vitré, non daté

Eau-forte



**Claude GELLÉE, dit LE LORRAIN**  
(1600-1682)

*La Danse sous les arbres, vers 1637*

Eau-forte



**Claude GELLÉE, dit LE LORRAIN**  
(1600-1682)

*Le Troupeau en marche par temps orageux,*  
1651

Eau-forte et morsure directe à l'acide



**Jacques CALLOT (1592-1635)**

*Le Passage de la mer Rouge, 1629*

Eau-forte



Jean MORIN (1609-1650)  
d'après Jacques FOUQUIÈRES  
(vers 1590-1659)

*Les Moissonneurs, non daté*

Eau-forte

### LE VÉDUTISME. ROME ET VENISE

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, la gravure a largement contribué à l'élargissement des connaissances scientifiques et de la géographie. Très vite d'imposants atlas et cosmographies contiennent de nombreuses vues de ville, des cartes et plans topographiques.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, se développe en Italie la mode du védutisme qui encourage la restitution par l'image gravée, des monuments historiques et des bijoux ornant les villes visitées par les premiers touristes.

Ce sont là des images libres ou reliées en volumes que les voyageurs fortunés peuvent acquérir et emporter aisément avec eux au moment de leur retour au pays. Canaletto à Venise, puis Piranèse à Rome, se révèlent vite les maîtres incontestés de ce genre qui satisfait par moments aux exigences de la vérité topographique et à d'autres répond davantage aux aspirations de la rêverie.



Giandomenico TIEPOLO (1727-1804)

*La Sainte Famille marchant, de dos*

Planche extraite de « Idées pittoresques sur la Fuite en Égypte », 1753

Eau-forte



*Grand cartouche*

**Non daté**

Eau forte avec roulette



**Giambattista TIEPOLO (1696-1770)**

***Le Magicien assis et les Quatre Personnes debout, vers 1757***

Planche extraite de «*Scherzi di fantasia*»,  
vers 1743-1757

**Eau-forte**

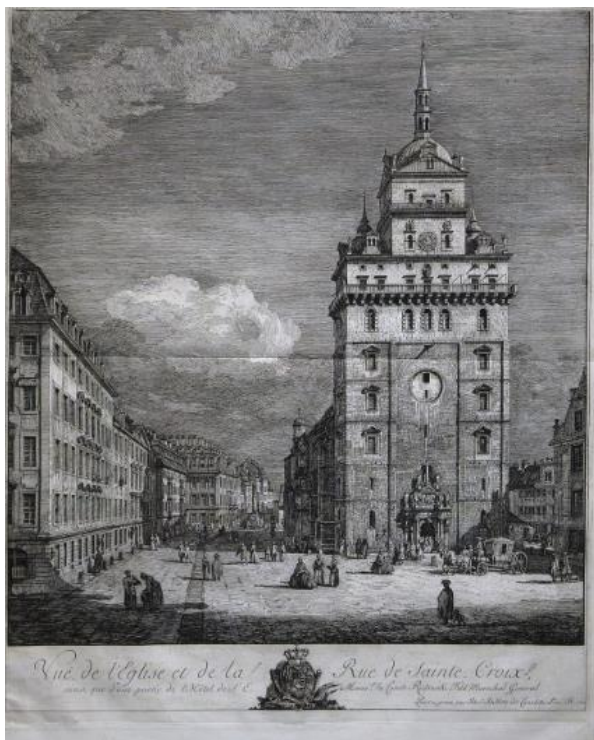


**Marco RICCI (1676-1730)**

***Les Ruines d'un édifice magnifique***

Planche extraite de «*Varia Marci Ricci pictoris  
praestantissimi experimenta*», 1730

**Eau-forte et burin**



**Bernardo BELLOTTO (1720-1780)**

*Vue de l'église et de la rue Sainte-Croix à Dresde,*  
1757

Eau-forte



**Antonio Canal, dit CANALETTO (1697-1768)**

*La Torre di Malghera, vers 1740*

Planche extraite de « Vedute, altre prese dai luoghi, altre ideate », 1744

Eau-forte



**Antonio Canal, dit CANALETTO (1697-1768)**

*Portique à la lanterne, [1742]*

Planche extraite de « Vedute, altre prese dai luoghi, altre ideate », 1744

Eau-forte

## Une vue de Venise

Si les peintures de Canaletto ont parfois un côté figé et trop méticuleux, ses gravures traduisent en revanche avec une extraordinaire efficacité la lumière changeante qui règne sur la lagune et qui glisse le long des façades liquides de la cité des Doges. Canaletto avait une connaissance parfaite de la technique de l'eau-forte qu'il parvient à exploiter grâce à une économie souveraine des traits obtenus par la pointe : il les fait vibrer à la surface de la feuille, tantôt en laissant entre eux de larges blancs, tantôt en les accumulant, pour suggérer le contraste des ombres et des heures. En véritable amoureux de sa ville, il dessine des compositions nobles et calmes où la précision du détail architectural, emprunté aux édifices, alterne avec la rêverie provoquée par la lente dérive sur les eaux.



Giovanni Battista PIRANESI (1720-1778)

Le Pont-Levis, [1749]

Planche 7 extraite des « Carceri d'invenzione », 1761



**Giovanni Battista PIRANESI (1720-1778)**

*La Roue géante, [1745]*

Planche 9 extraite des « Carceri d'invenzione », 1761

Eau-forte



**Lorenzo TIEPOLO (1736-1776) d'après  
Giambattista TIEPOLO (1696-1770)**

*Monument à la gloire des héros,  
vers 1762*

Eau-forte



**Giovanni Battista PIRANESI (1720-1778)**

*Les Squelettes, [1744]*

Planche extraite des « Grotteschi »

Eau-forte



**Rodolphe BRES DIN (1822-1885)**

*Le Gave, 1884*

**Lithographie à la plume avec grattages**



**Edmond QUINCHE (né en 1942)**

*Les Passants, vers 1969*

**Lithographie au crayon et grattages**

### **LA PASSION DU PAYSAGE**

La découverte de la peinture de paysage et la relation de celui-ci avec la subjectivité revêt une importance nouvelle à la suite de Jean-Jacques Rousseau, à partir du romantisme. La plupart des artistes travaillant autour de l'Atelier de Saint-Prex sont des peintres qui se sont vivement intéressés dans leur œuvre personnelle pour le genre en question. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans la collection dont ils ont le souci divers paysages réalisés par un grand nombre de maîtres appartenant à tous les siècles.

À ce titre, l'ensemble des clichés-verres de Camille Corot ou des lithographies de Rodolphe Bresdin est exemplaire. Leur modèle ne fournit pas seulement le témoignage d'une extraordinaire liberté dans le maniement de l'outil mais il constitue du même coup pour certains un formidable stimulant pour renouveler leur technique et développer de nouveaux thèmes.





**Jean-Baptiste Camille COROT**  
(1796-1875)

*Les Arbres dans la montagne, [1856]*

Cliché-verre

Corot est le maître du plein air. Peu de peintre ont été aussi sensibles que lui au frémissement des arbres, aux fréquents changements de lumière, aux événements du ciel, chargé d'orage ou allégé jusqu'à la transparence. Le vent, la pluie traversent fréquemment ses images. Pas étonnant qu'il ait été très vite sensible à la photographie, cette nouvelle technique qui apportait tout à coup le témoignage de l'instant dans les arts et confiait le travail de reproduction du réel à la lumière. Dans le domaine de l'estampe, il a vite opté pour une technique insolite, le cliché-verre, qui permet de tracer à toute vitesse, comme l'éclair zébrant la nuit, un dessin sur une plaque de verre. Certaines de ses planches obtenues grâce à ce procédé sont les plus rapides que l'on connaisse dans l'histoire de l'estampe.



**Rodolphe BRES DIN (1822-1885)**

*Le Bon Samaritain, 1861*

**Lithographie**



**Pietro SARTO (né en 1930)**

*L'Arbre, [1993]*

**Eau-forte et aquarelle**



**Jean-Baptiste Camille COROT**  
(1796-1875)

*Le Songeur*, [1854]

Cliché-verre



**Camille PISSARRO (1830-1903)**

*La Masure*, [1879]

Aquatinte, eau-forte et vernis mou



**Gérard de PALÉZIEUX (1919-2012)**

*Arbres et treille à San Vincenzo*, [1979]

Vernis mou



**Hendrick GOUDT (1583-1630)**

***Aurore*, [1613]**

**Eau-forte et burin**



**Nicolas POIGNON (né en 1963)**

***Berlin. Paysage*, 1999**

**Linogravure**



**Giorgio MORANDI (1890-1964)**

***La Strada bianca (La Route blanche)*, 1933**

**Eau-forte**



**Gérard de PALÉZIEUX (1919-2012)**

*Le Moulin à Miège, [1947]*

**Eau-forte**



**Claude GELLÉE, dît LE LORRAIN  
(1600-1682)**

*Les Chèvres, vers 1630-1633*

**Eau-forte**

## **INTIMITÉS**

Quand elle ne sert pas à faire circuler à travers l'Europe des interprétations de peintures, sculptures et autres œuvres d'art; quand elle ne reproduit pas l'effigie des grands de ce monde; et quand elle n'est pas destinée à l'édition commerciale diffusant un peu partout en Europe l'image des monuments célèbres, la pratique de l'estampe peut rejoindre les préoccupations plus intimes et personnelles des artistes. La Fondation Cuendet contient ainsi de nombreux portraits qui témoignent de l'attrait des artistes et des collectionneurs pour l'introspection psychologique. Plusieurs planches, remontant principalement à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, témoignent également d'une passion très prononcée pour les scènes de genre, les intérieurs et les dialogues intimes avec la musique ou la poésie.



**Pierre BONNARD (1867-1947)**

*La Petite Blanchisseuse, 1896*

**Lithographie au lavis et au crayon**



**Édouard VUILLARD (1868-1940)**

*Intérieur aux tentures roses I*

Planche extraite de « Paysages et intérieurs »,  
album Vollard 1899

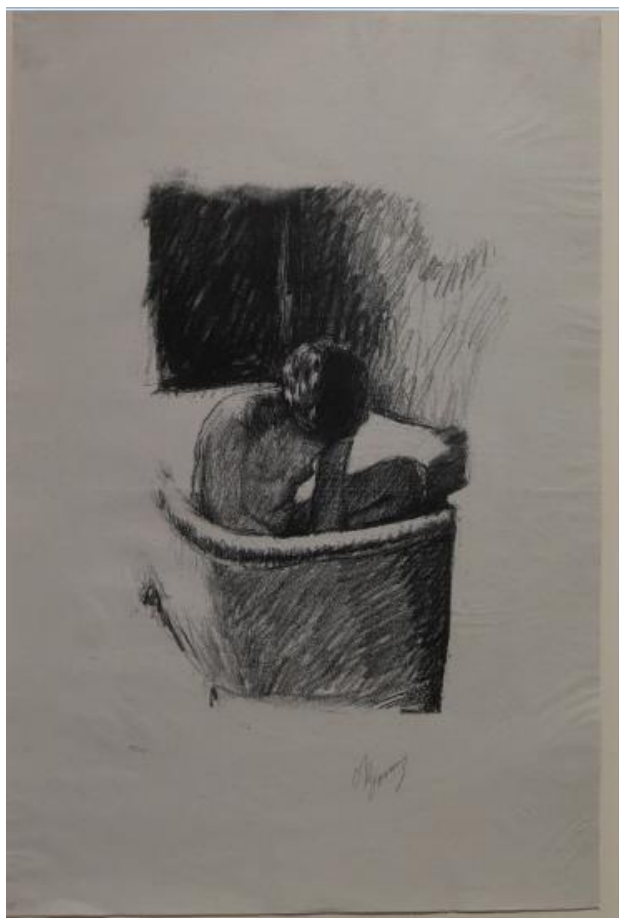
**Lithographie**



**Édouard MANET (1832-1883)**

*Guerre civile, 1871*

**Lithographie au crayon et grattages**



**Pierre BONNARD (1867-1947)**

***Le Bain*, [1925]**

Planche extraite de « Album des Peintres-Lithographes de Manet à Matisse », 1925

**Lithographie au crayon avec grattages**

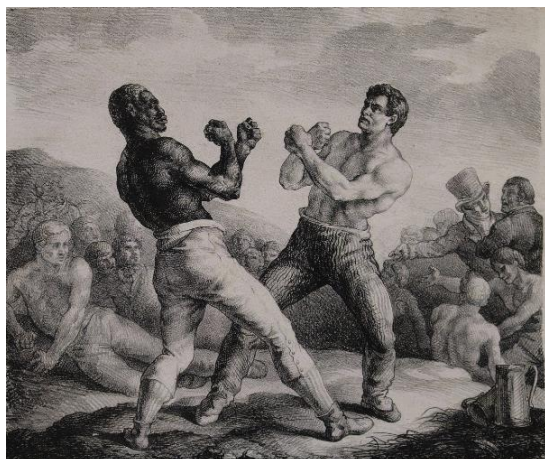


**Pablo PICASSO (1881-1973)**

***Le Repas frugal*, [1904]**

Planche extraite de la suite des « Saltimbanques », [1904-1913]

**Eau-forte et pointe sèche**



**Théodore GÉRICAULT (1791-1824)**

*Boxeurs, [1818]*

Lithographie



**Odilon REDON (1840-1916)**

*Pégase captif, [1888]*

Lithographie



**Pietro SARTO (né en 1930)**

*Edgar Allan Poe, [1963]*

Lithographie au crayon





**Félix BRACQUEMOND (1833-1914)**

*Le Haut d'un battant de porte, 1852*

Eau-forte



**Marcellin DESBOUTIN (1823-1902)**

*L'Homme à la palette (Autoportrait), [1885]*

Pointe sèche



**Harmensz van Rijn, dit REMBRANDT (1606-1669)**

*Rembrandt dessinant, [1648]*

Eau-forte, pointe sèche et burin



**Giovanni-Benedetto CASTIGLIONE  
(1616-1670)**

*Tête de jeune homme avec turban à plume,  
vue de trois quarts et tournée vers la droite,  
vers 1645-1650*

**Eau-forte**



**Camille PISSARRO (1830-1903)**

*Camille Pissarro par lui-même, [1890-1891]*

**Eau-forte**

Musée Marmottan Monet



**Henri FANTIN-LATOURE (1836-1904)**

*Autoportrait ou Portrait de Fantin  
à dix-sept ans, 1853*

Planche pour « L'Artiste », février 1895

**Lithographie au crayon**



**Édouard MANET (1832-1883)**

*Berthe Morisot, en noir, vers 1872-1874*

**Lithographie au crayon**



**Jean-Baptiste Camille COROT**  
(1796-1875)

*Corot par lui-même, [1858]*

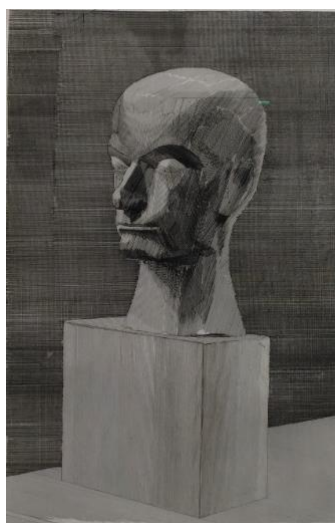
Cliché-verre



**Théophile Alexandre STEINLEN**  
(1859-1923)

*Chats assis, vers 1898*

Eau-forte



**Gaston DUCHAMP,**  
dit Jacques VILLON (1875-1963)

*Baudelaire au socle, [1920]*

Eau-forte



**Eugène CARRIÈRE (1849-1906)**

*Marguerite Carrière, [1901]*

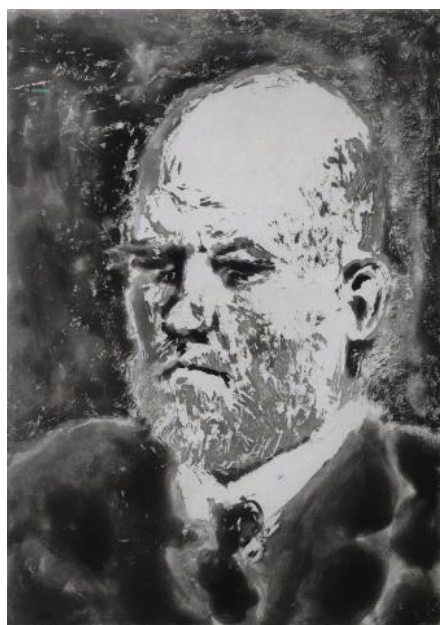
Lithographie au lavis et grattages



**Marcel PONCET (1894-1953)**

*Femme au collier, [1932] et [Femme de nuit], [1930]*

Eau-forte et aquatinte



**Pablo PICASSO (1881-1973)**

*Portrait de Vollard I, vers 1937*

Planche de la « Suite Vollard », 1937

Aquatinte



**Odilon REDON (1840-1916)**

*Yeux clos*, [1880]

Lithographie



**Félix VALLOTTON (1865-1925)**

*Les Petites Filles*, [1893]

Bois grave

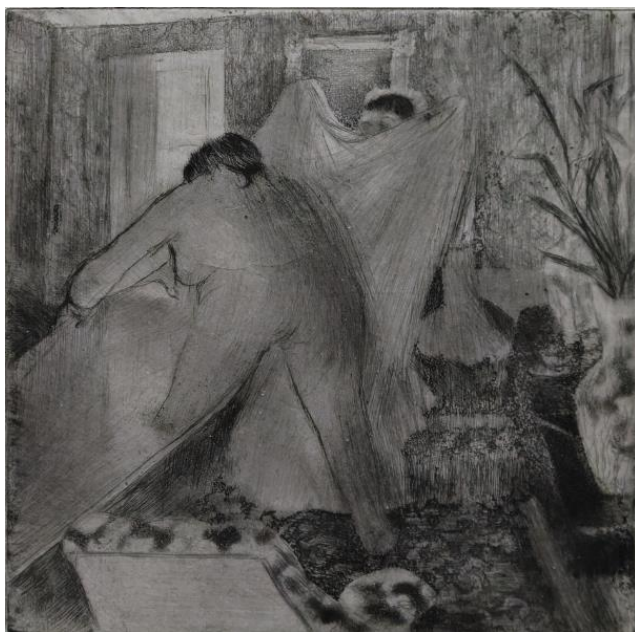


**Henri FANTIN-LATOURE (1836-1904)**

*Les Petites Brodeuses*, [1898]

Planche extraite de «L'Estampe et l'Affiche»,  
15 mars 1898

Lithographie au crayon et grattages



**Edgar DEGAS (1834-1917)**

***La Sortie du bain, [1895-1898]***

**Eau-forte, pointe sèche et aquatinte**



**Edgar DEGAS (1834-1917)**

***Mary Cassatt au Louvre, Musée des Antiques, vers 1876***

**Aquatinte, pointe sèche et eau-forte**

#### **Secrets intimes, secrets techniques**

Degas pratique l'art de la gravure pour lui-même, en essayiste devrait-on dire. Il n'a pour ainsi dire jamais édité ses cuivres, cela ne l'intéressait guère. En revanche, il les reprend sans cesse, recherchant de nouveaux effets à partir de l'aquatinte, mélangeant instruments et techniques, modulant sans fin ses gammes de valeurs à l'aide de bains acides aux durées différentes, par des interventions accumulées de roulette, pointe sèche et vernis mou.

Cette rage de faire rendre gorge à son cuivre est typique des peintres-graveurs, nombreux dans cette collection, qui ne se contentent jamais des techniques acquises mais désirent à tout moment renouveler le langage qui est mis à leur disposition.

## **PROUESSES TECHNIQUES**

Dans tous les ateliers de gravure, les artistes discutent volontiers des secrets de la technique et des prouesses de métier réalisées par les Anciens. Des images emblématiques sont commentées, soit en raison du mystère qui entoure encore leur fabrication, soit en raison de l'admiration générale qu'on porte à leur beauté. L'Atelier de Saint-Prex, actif aujourd'hui, interroge ainsi en permanence les grands modèles du passé pour essayer non seulement de les comprendre mais de les dépasser.

Les exemples de la Sainte Face de Claude Mellan, réalisée d'un seul trait sans jamais lever l'outil de cuivre, ou celui de l'Ange anatomique de Jacques-Fabien Gautier-Dagoty qui figure parmi les premières estampes en couleurs, sont des œuvres de référence qui ont stimulé bien des réflexions chez les graveurs travaillant à l'atelier.

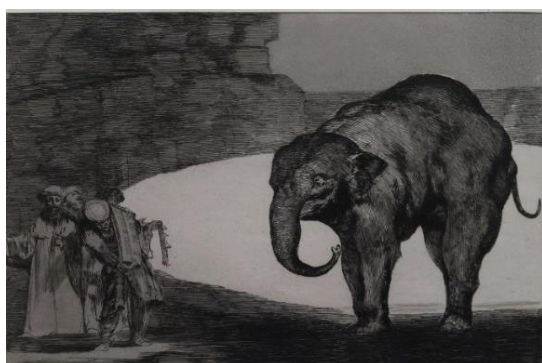


**Francisco GOYA (1746-1828)**

*Lluvia de toros (Pluie de taureaux),  
vers 1824*

Planche additionnelle de «Los Proverbios», 1877

Eau-forte, aquarelle et pointe sèche



**Francisco GOYA (1746-1828)**

*Otras leyes por el pueblo (Autres lois  
pour le peuple), vers 1824*

Planche additionnelle de «Los Proverbios», 1877

Eau-forte, aquarelle et pointe sèche



**Édouard MANET (1832-1883)**

*Torero mort, [1867-1868]*

Eau-forte et aquarelle



**Juste de JUSTE (1505-1559)**

*Pyramide d'hommes, vers 1545*

Eau-forte





**Edgar DEGAS (1834-1917)**

*Buste de femme, vers 1880*

**Vernis mou, aquatinte (essai à l'essence)  
et pointe sèche**



**Harmensz van Rijn, dit REMBRANDT  
(1606-1669)**

*Gueux assis sur une motte de terre, ressemblant  
à Rembrandt, 1630*

**Eau-forte**



### Prouesses techniques

La *Sainte Face* de Claude Mellan est l'une des planches de référence absolue qui fait les délices d'un atelier de gravure. Elle agit à la fois comme un objet de discussion et comme un stimulant. La prouesse réussie par le buriniste laisse pantois. Non seulement en raison de l'habileté manuelle qui a permis au graveur d'obtenir une image sans lever son outil, en déroulant une seule ligne sans la moindre hésitation à partir de la pointe du nez jusqu'aux bords, et cela en ne faisant que varier – de manière infime – les appuis ou les écartements: en jouant donc uniquement des effets de l'opposition subtile de la ligne noire et de l'espace laissé en blanc afin d'obtenir contour, modelé, lumière.

Mais à côté de l'exploit purement technique, ce *Voile de Véronique*, devenu depuis emblème des peintres et des photographes, permet de réfléchir sur le statut même de l'image. Et notamment sur l'organisation des structures qui en permet la reproduction et sur les combinaisons optiques qui de nos jours encore alimentent la recherche des techniciens sur les images analogiques et numériques.



### Jacques-Fabien GAUTIER-DAGOTY (1710-1781)

*Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, appelée « L'Ange anatomique », [1746]*

Planche extraite de « La myologie complète en couleur et grandeur naturelle », 1746

**Manière noire et burin**



**Wenceslaus HOLLAR (1607-1677)**

*Fourrures, manchons et col, 1645*

**Burin**

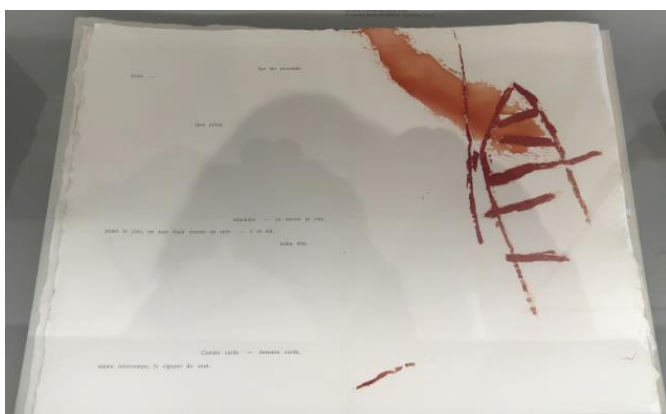


**Claude MELLAN (1598-1688)**

*Statue de femme assise, dite Agrippine, Vers 1671*

Planche 8 de « Tableaux du Cabinet du Roy. Statues et bustes antiques des maisons royales », 1677

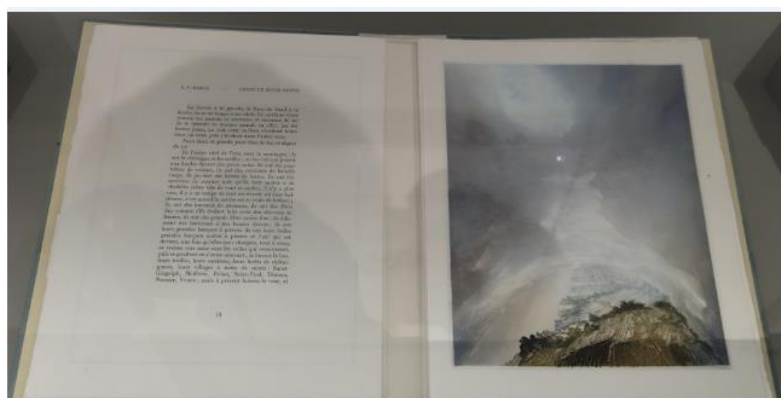
**Burin**



**André du BOUCHET / Pierre TAL COAT**

**Laisses**

Ouvrage contenant dix aquatintes tirées à l'Atelier de Saint-Prex  
Françoise Simecek éditeur, Lausanne 1975



**Charles Ferdinand RAMUZ /  
Pietro SARTO**

***Chant de notre Rhône***

Ouvrage contenant 22 eaux-fortes de l'artiste  
tirées à l'Atelier de Saint-Prex  
André et Pierre Gonin éditeurs, Lausanne 1975



**Ilse LIERHAMMER (née en 1939)**

***La Grande Pyramide, [1977]***

Burin, aquatinte, pointe sèche et fraise



**Pierre TAL COAT (1905-1985)**

***Le Petit Troupeau, vers 1971***

Lithographie au lavis



**Albrecht DÜRER (1471-1528)**

*La Mélancolie ou Melencolia I, 1514*

**Burin**



**Susan LITSIOS (1937-2017)**

*Snow Study, 1987*

**Gravure sur bois**



**Albert CHAVAZ (1907-1990)**

*Les Amants ou Les Amoureux, [1976]*

**Lithographie au lavis**



**Marianne DÉCOSTERD (1943-2018)**

*Passants, [2004]*

**Eau-forte**



**Denise VOÏTA (1928-2008)**

*La Pierre scythe, 1969*

**Lithographie**



**Honoré DAUMIER (1808-1889)**

***Un véritable amateur*, [1846]**

Planche 66 de la série « Les Bons Bourgeois »  
parue dans Le Charivari, (16 mai 1847)

**Lithographie au crayon**



**Edmond QUINCHE (né en 1942)**

***Sans titre*, vers 1978**

**Lithographie au crayon et grattages**



**Michel DUPLAIN (1944-2022)**

***Sans titre*, [1986]**

**Burin, gouge et manière noire**



**Albert-Edgar YERSIN (1905-1984)**

***Pour Hans Baldung Grien*, [1979]**

**Burin, pointe et échoppe, premier et deuxième états**

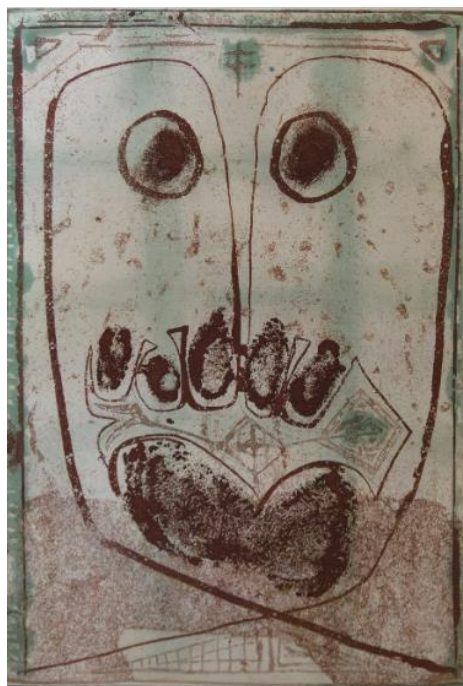
## **L'ATELIER**

Un atelier est par définition un lieu où se rencontrent de nombreuses personnalités différentes et des expressions contradictoires. Et l'Atelier de Saint-Prex n'a jamais dérogé à cette règle.

Néanmoins, une certaine cohérence peut se déceler dans la réunion de ces différences : c'est d'abord un souci du beau métier, puis une connaissance étendue de l'histoire du genre, enfin un respect inconditionnel à l'égard de l'art de l'estampe et de ses procédés.

Et si les discussions vont bon train, elles servent à enrichir les très nombreux angles de vue (historique, scientifique, sociologique, technique, polémique, esthétique) sous lesquelles la pratique de l'estampe peut être envisagée.





**Manuel MÜLLER (né en 1955)**

*Sans titre*, [1999]

Aquatinte et réserves au sucre



**Louis SOUTTER (1871-1942)**

*Mars*, non daté

Eau-forte et pointe sèche



**Henry BISCHOFF (1882-1951)**

*Danseurs grotesques  
(Pantolon et violoneux)*, [1911]

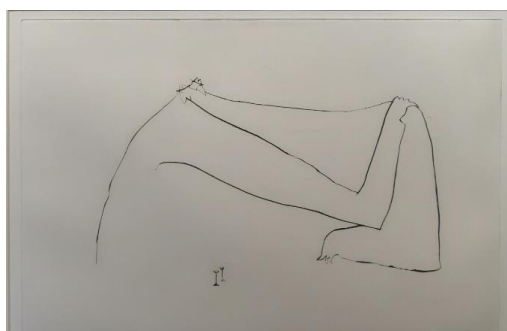
Gravure sur bois



**Cyril BOURQUIN (née en 1930)**

*L'Éclatée*, [1998]

**Manière noire, aquatinte, grattages et burin**



?



**Frédéric Studer, dit URS (1926-2006)**

*Les Copains*, [1971]

**Pointe sèche**



**Albert-Edgar YERSIN (1905-1984)**

**Rio Grande de Amazonas, [1976]**

**Pointe, burin et échoppe sur pierre lithographique**



**Jean LECOULTRE (1930-2023)**

**Remember, remember, [1968]**

**Lithographie à l'aérographe**



**Wallerant VAILLANT (1632-1677)**

**Autoportrait, non daté**

**Manière noire**



**Pierre TAL COAT (1905-1985)**

**Autoportrait, [1976]**

**Pointe sèche**

**Stimulation, échanges, réciprocité**

Après Albert Yersin, maître et mentor de nombreux membres fondateurs de l'Atelier de Saint-Prex, créé au début des années 1960, c'est l'artiste français de renommée internationale, Pierre Tal Coat, qui rassembla autour de sa personnalité à la fois inquiète et chaleureuse les plus jeunes énergies toujours avides de questionnement et de renouvellement.

Sa façon de regarder la nature, à travers le prisme de l'abrupt, attitude qui résume l'impression saisie par le spectacle du monde à un élan, à la condensation inouïe de l'instant, aidera certains à se libérer des leçons locales. Son intérêt marqué pour les matériaux, la fabrication des encres, les beaux papiers, son attention ouverte à toutes les expressions pourvu qu'elles traduisent la fraîcheur d'un regard, sa vérité, orientera les recherches de l'atelier vers de nouvelles expériences, notamment dans le domaine de la lithographie et de l'édition de livres.



**Albert FLOCON (1909-1994)**

**Entrelacs : La Vague, 1972  
et Le Nœud, 1973**

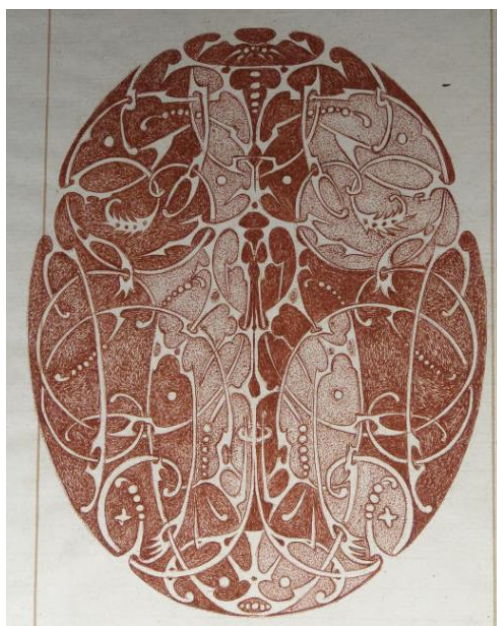
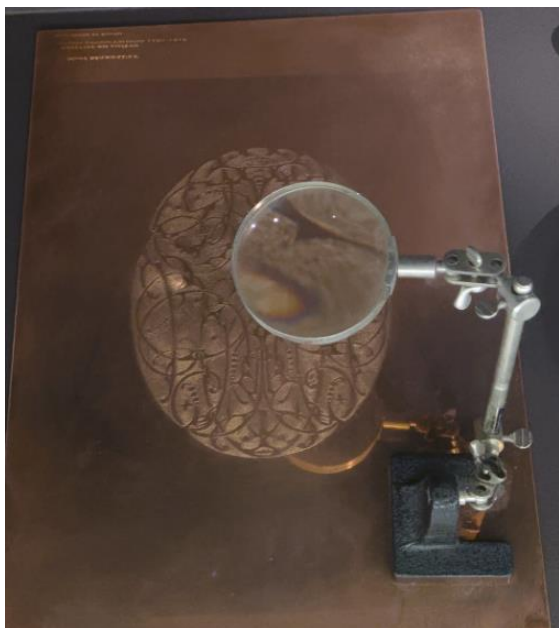
**Burin**



**Robert MÜLLER (1920-2003)**

**Giagia, [1982]**

**Gravure sur bois**



**Noël MARSAULT**

**Matrice en cuivre**  
d'après Etienne Carteron 1580-1616

**Eau-forte et burin**

## L'HÉLIOGRAVURE À GRAINS

La photographie, on l'ignore parfois encore, est née des réflexions et des expériences des graveurs autant que de celles des chimistes. Dans l'esprit des pionniers, l'idée de fixer et de multiplier l'image sensible passe très vite par la recherche d'un support capable d'affronter les grands tirages.

Le procédé de l'héliogravure, qui permet d'imprimer durablement sur papier les plus fines nuances de la gamme du noir au blanc, s'impose alors comme la technique la plus fiable et, surtout, comme l'une des plus satisfaisantes sur le plan esthétique. En effet, en raison du grain d'aquatinte qui ajoute un léger relief à l'image, le procédé permet à l'œil de percevoir la troisième dimension de la lumière.

Et même si cette pratique complexe et exigeante fut très tôt supplantée par des solutions plus économiques, elle eut toujours la préférence des photographes soucieux de donner à leurs clichés un rendu fouillé et vibrant.



**Julia Margaret CAMERON (1815-1879)**

**Mrs. Herbert Duckworth, [1867]**

Planche pour "The Golden Age of British Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**

Ce portrait dû à la photographe britannique Julia Margaret CAMERON est présenté exceptionnellement sans sa vitre protectrice afin de faire comprendre au public la qualité d'une épreuve obtenue par le procédé de l'héliogravure à grain. Rendu des matières, lumière et profondeur des noirs sont les effets recherchés par les photographes ayant recours à cette technique.



**Henry Peach ROBINSON (1830-1901)**

**The Shortest Way in Summertime, [1884]**

Planche pour "The Golden Age of British Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**



**David Octavius HILL (1802-1870)  
et Robert ADAMSON (1821-1848)**

***The Fairy Tree at Colinton, vers 1845***

Planche pour "The Golden Age of British  
Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**



**Lady Clementina HAWARDEN  
(1822-1865)**

***Two Women on a Balcony, vers 1864***

Planche pour "The Golden Age of British  
Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**



**Peter Henry EMERSON (1856-1936)**

***The Old Order and the New, [1886]***

Planche pour "The Golden Age of British  
Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**



**Edward STEICHEN (1879-1973)**

***Self-Portrait with Sister. Milwaukee, [1900]***

Planche pour « Edward Steichen, The Early Years, 1900-1927 », Aperture Inc. New York, 1981

**Héliogravure**



**Edward STEICHEN (1879-1973)**

***Grand Prix at Longchamp: After the Races. Paris, [1907]***

Planche pour « Edward Steichen, The Early Years, 1900-1927 », Aperture Inc. New York, 1981

**Héliogravure**



**William Henry FOX TALBOT (1800-1877)**

***The Open Door, [1844]***

Planche pour "The Golden Age of British Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**





**Charles NÈGRE (1820-1880)**

*Pifferaro debout et paysanne italienne assise,  
dans la cour du 21, quai Bourbon, vers 1855*

Planche 4 de l'album « Charles Nègre. Treize  
héliogravures. 1854-1857 », Edwin Engelberts,  
Genève, 1982

**Héliogravure**

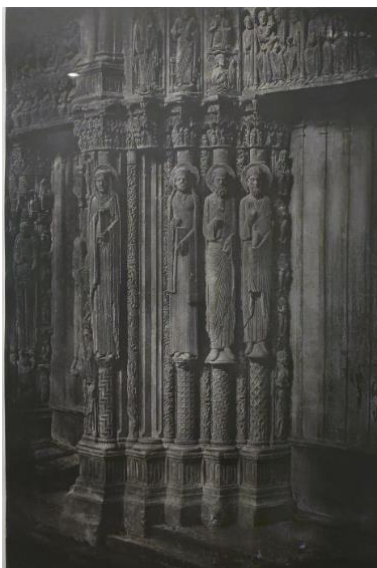


**Charles NÈGRE (1820-1880)**

*Cathédrale de Chartres. Portique de Midi,  
[1856 ou 1857]*

Planche 12 de l'album « Charles Nègre. Treize  
héliogravures. 1854-1857 », Edwin Engelberts,  
Genève, 1982

**Héliogravure**

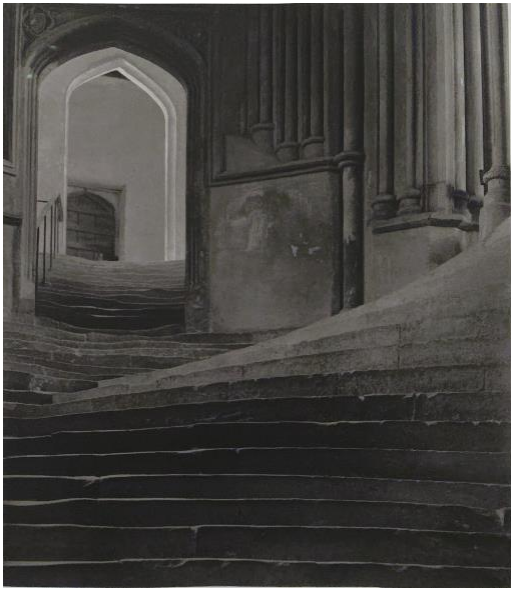


**Charles NÈGRE (1820-1880)**

*Cathédrale de Chartres. Statues colonnes  
de la porte centrale du portail royal,  
[avant juillet 1857]*

Planche 13 de l'album « Charles Nègre. Treize  
héliogravures. 1854-1857 », Edwin Engelberts,  
Genève, 1982

**Héliogravure**



**Frederick Henry EVANS (1853-1943)**

*The Sea of Steps, [1903]*

Planche pour "The Golden Age of British Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**



**Robert HOWLETT (1831-1858)**

*Isambard Kingdom Brunel, [1857]*

Planche pour "The Golden Age of British Photography", Aperture Inc. New York, 1985

**Héliogravure**



**Edward STEICHEN (1879-1973)**

*The Flatiron. New York, [1905]*

Planche pour « Edward Steichen, The Early Years, 1900-1927 », Aperture Inc. New York, 1981

**Héliogravure**



**Paul STRAND (1890-1976)**

***City Hall Park, New York, 1915***

Planche du portfolio "Paul Strand. The Formative Years, 1914-1917", Aperture Inc. New York, 1983

**Héliogravure**



**Paul STRAND (1890-1976)**

***Railroads sidings, New York, [1914]***

Planche du portfolio "Paul Strand. The Formative Years, 1914-1917", Aperture Inc. New York, 1983

**Héliogravure**



Jon Goodman (né en 1953),  
Lone Tree, North Canyon, 1991.  
Héliogravure

**Jon GOODMAN (né en 1953)**

*Lone Tree, North Canyon, 1991*

**Héliogravure**



**Balthasar BURKHARD (1944-2010)**

*La Robe de la fiancée, 2002*

**Héliogravure**



**Edward STEICHEN (1879-1973)**

*In Memoriam. New York, [1902]*

Planche pour « Edward Steichen, The Early Years, 1900-1927 », Aperture Inc. New York, 1981

**Héliogravure**



**Pietro SARTO (né en 1930)**

*L'Incendie au château de La Sarraz, [2002]*

**Héliogravure, aquatinte, grattages et rehauts**

## GLOSSAIRE

### DÉFINITION D'UNE ESTAMPE

Une estampe est une image multipliable à l'identique à partir d'un élément d'impression, ou matrice, tel qu'une planche de bois ou une plaque de métal gravée, qui, encrée, transfère, lors de son passage sous une presse, sa charge d'encre sur une feuille de papier ou tout autre support offrant la même souplesse. L'impression d'une même image à un nombre variable d'exemplaires, selon les besoins et les époques, s'appelle une édition. On appelle épreuve un témoin imprimé d'une matrice, qu'elle soit en cours de travail ou qu'elle serve à une édition. Il peut parfois exister des variations entre les épreuves d'une même édition. Ces variations sont dues à l'encrage, à l'essuyage, aux papiers ou à la pression exercée sous la presse. L'auteur de la gravure a également la possibilité – ou l'obligation – de retravailler sa matrice, en retouchant certains détails, en ajoutant des éléments ou en améliorant certains effets. On appelle ces changements apparus sur la feuille imprimée des états

## GRAVURE EN TAILLE D'ÉPARGNE



### LE BOIS GRAVÉ OU XYLOGRAPHIE

La plus ancienne des techniques de gravure utilise le bois comme matériau de base. Le graveur commence par esquisser les principales lignes de son dessin sur le bloc de bois, puis, à l'aide d'une gouge, d'un canif ou d'un burin, il creuse celui-ci en réservant les traits ou les aplats afin de les faire apparaître en relief. On appelle cette manière de faire taille d'épargne, puisque l'outil «épargne» le dessin quand, au contraire, dans la taille-douce, le graveur crée ses lignes en les incisant dans le métal. Une fois l'image entièrement dégagée, l'imprimeur dépose, à l'aide d'un rouleau ou d'un tampon, de l'encre grasse sur les parties laissées en relief de cette matrice. Puis il applique délicatement sur le bois une feuille de papier qu'il soumet à la pression, soit à l'aide de la presse verticale,

soit à l'aide d'une cuiller qu'il frotte au dos de la feuille afin d'y reporter au recto le dessin encré. On comprendra que, compte tenu de la vulnérabilité du matériau, la xylographie s'exprime souvent en contrastes violents. Mais chez les grands artistes comme Dürer, dans ses récits de la Passion du Christ, ou chez Vallotton dans ses chroniques de la vie quotidienne, cette technique permet des images simples et efficaces qui touchent rapidement le cœur de celui qui les contemple. La linogravure, ou gravure sur linoléum, s'apparente à cette gravure en taille d'épargne.

## GRAVURE EN TAILLE-DOUCE



### LE BURIN

Dans cette approche qui dérive directement de l'art de nieller pratiqué par les orfèvres, le graveur entame sa plaque de cuivre directement, à l'aide d'un outil acéré, terminé en forme de V. Pour réaliser son image, il conduira cet instrument, logé au creux de sa main, avec une extrême prudence en l'enfonçant et le poussant dans un même effort dans le métal : il dégage ainsi de la matière pour laisser place à un sillon qui plus tard accueillera l'encre. L'apprentissage du procédé est laborieux, son application délicate, lente et nécessairement méditée. En effet, pour obtenir son image définitive, le graveur doit penser à creuser des traits plus ou moins profonds et/ou plus ou moins espacés et combiner ces réseaux de lignes à toutes sortes de structures, les orienter selon des rythmes subtils en vue de restituer la totalité des lumières et des textures appartenant aux modèles. L'art du burin apparaît ainsi comme une syntaxe élaborée dont la complexité favorise la création d'images savantes : *La Mélancolie* de Dürer en est l'exemple le plus célèbre. Il atteint même son apogée avec cette «écriture de la méthode» hautement maîtrisée par les burinistes français du XVII<sup>e</sup> siècle, Claude Mellan et Robert Nanteuil, auteurs de portraits d'une exceptionnelle profondeur psychologique.



### LA POINTE SÈCHE

Autant le recours au burin nécessite une grande maîtrise de la main et une vision précise de l'image que l'on veut obtenir, autant la technique dite de la pointe-sèche s'en passe aisément. Ici tout outil pointu sert à entamer le cuivre : aiguille, échoppe, clou, grattoir, ou couteau, tout instrument garni de pointe effilée permet de gratter le métal, d'y inscrire un creux, de le griffer ou de le poinçonner. Attaque directe et libre de la matrice, la pointe sèche est avant tout une technique d'appoint qui permet de retoucher certaines parties de la plaque déjà attaquées à l'eau-forte, notamment pour renforcer certains traits insuffisamment mordus, ou donner plus d'épaisseur aux ombres. En grattant le cuivre la pointe soulève ce qu'on appelle des «barbes» qui ont la vertu, lors de l'encrage, de retenir l'encre. Si le graveur rature son cuivre en opérant son griffonnage dans tous les sens, il obtiendra une zone d'ombre continue dont Rembrandt, notamment, s'est servi dans plusieurs de ses compositions pour obtenir un effet de clair-obscur. Toutefois, d'emblée, un problème se pose : les petites barbes que soulève l'instrument pointu en griffant le métal demeurent extrêmement fragiles et elles sont donc rapidement écrasées par les successifs passages sous la presse. Phénomène d'usure qui a pour conséquence que seules les premières épreuves du tirage restituent le plein effet escompté. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que l'on est parvenu à remédier à ce défaut en aciérant – par galvanoplastie – les cuivres, en les rendant, grâce à une infime pellicule de fer déposée par électrolyse à la surface, quasi inaltérables.

### LA MANIÈRE NOIRE OU MEZZOTINT

Cette technique qui a vu le jour au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle en Allemagne est un procédé à taille directe sur cuivre qui renverse quelque peu les habitudes. Elle consiste à couvrir toute la surface de la plaque d'une infinité de petites cavités dont les bords se soulèvent, formant de minuscules échardes de métal qui retiendront l'encre au moment de l'encrage. Mais avant de parvenir à cette étape, un patient travail préparatoire est nécessaire. À l'aide d'un instrument dont la lame d'acier est recourbée et hérissée de pointes, le graveur – ou, la plupart du temps une «petite main» – doit des heures durant balancer délicatement de gauche à droite et dans tous les sens, cet instrument, qu'on appelle à juste titre un berceau. Cette opération doit être répétée à plusieurs reprises jusqu'à obtenir un fond grainé parfaitement homogène qui, imprimé à ce stade, donnerait un beau noir, caressant comme un velours.

C'est une fois obtenu ce fond obscur, et à partir de lui, que l'artiste commence son travail de mise en lumière, en écrasant à l'aide d'un brunissoir les petits chicots de métal. En fonction des demi-teintes souhaitées, il aplanira plus ou moins la structure d'origine, parvenant, s'il est habile, à traduire toutes les nuances intermédiaires s'étendant du gris foncé au gris clair, pouvant aller jusqu'au blanc pur qu'il obtient en supprimant complètement le grainage à l'aide d'un grattoir. Cette faculté de restituer toutes les valeurs de la gamme, et notamment les demi-teintes a valu à la manière noire d'être parfois nommée mezzotint. Étant une technique d'une grande sensibilité aux effets de texture et de lumière, elle a été particulièrement appréciée et développée en Angleterre, pour diffuser la mode des portraits en clair-obscur, notamment ceux dans lesquels la lumière court en jouant sur les épidermes, les tissus et les perruques. Cette technique, qui autorise une gradation des valeurs extrêmement subtile, a permis l'invention, par Johann Christoph Le Blon, de la gravure en trois plaques et couleurs à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

### L'EAU-FORTE

Le procédé de l'eau-forte qui a été adopté dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, peut être pratiqué indifféremment sur une matrice de fer, de laiton voire de zinc ou d'acier. Toutefois le cuivre est le métal le plus communément choisi par les graveurs, notamment en raison de sa belle couleur brique-orangé. Sur une plaque de ce métal soigneusement plané, coupée au format désiré et parfaitement dégraissée, l'aquafortiste commence par étendre une mince couche de vernis, appliquée soit au pinceau soit au tampon, qui, en séchant, tend à se durcir. L'artiste peut alors tracer dans cette couche protectrice son dessin à l'aide d'un instrument pointu, ce qui a pour effet de laisser, partout où il intervient, le métal à nu. Une fois cette opération accomplie, ayant pris soin de protéger le dos de sa plaque, il plonge celle-ci dans une solution acide (eau-forte) qui mord les parties que la pointe a dégarnies — et non celles que le vernis permet de soustraire à son action. À la suite de ce bain, plus ou moins actif ou prolongé en fonction des effets que l'artiste souhaite obtenir au cours de cette opération, on dissout le vernis protecteur et on nettoie à nouveau soigneusement la plaque. L'imprimeur étend alors sur celle-ci de l'encre qui vient se loger dans les creux créés par l'action de l'acide. Il procède ensuite à un subtil essuyage à la main afin que les parties non mordues apparaissent tout à fait lisses, avant de positionner sa plaque et la feuille de papier, préalablement humidifiée, sur le plateau de la presse. Un fin réglage de la pression et un choix judicieux de l'encre permettent de «démouler» encore plus efficacement le noir logé dans les creux, lors du passage sous les rouleaux.

### LE VERNIS MOU

Dans le recours à ce procédé, le graveur, au lieu d'étendre sur la plaque un vernis dur comme le fait en temps normal l'aquafortiste, utilise un vernis tendre. Il étale celui-ci, à la consistance comparable à celle du miel, sur toute la surface de son cuivre. Pardessus cette couche protectrice, il place une fine feuille de papier – ou toute autre matière structurée qui puisse servir d'intermédiaire – sur laquelle il dessine au crayon. Son dessin une fois terminé, il retire délicatement la feuille : cette opération a pour effet de dégarnir le cuivre partout où, sous l'effet de la pression exercée, le vernis a adhéré au papier. Lors du trempage dans l'acide, généralement assez court, la morsure traduit fidèlement le moindre appui reçu, et jusqu'à la structure du papier ou de l'étoffe. Le procédé a beaucoup servi pour la transcription des dessins, notamment les sanguines des planches anatomiques et les portraits dits «aux trois crayons» en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle.



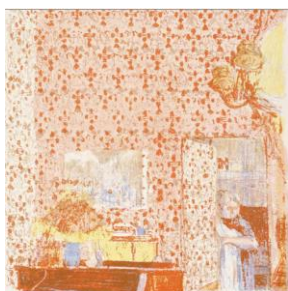
### L'AQUATINTE

Dérivée de l'eau-forte, l'aquatinte est un procédé de morsure attaquant la plaque de métal par le truchement de l'acide, sans toutefois recourir à un outil. Apparue dès la moitié du XVIII<sup>e</sup> et mise au point en 1768 par Jean-Baptiste Le Prince, cette technique est également nommée «gravure en manière de lavis», dans la mesure où elle permet de transposer les nuances de gris propres à cette pratique au pinceau. C'est une technique d'un maniement subtil qui recourt à un grain (généralement de colophane) que l'on distribue en poussières plus ou moins fines et en quantité variable sur un cuivre préalablement poncé et décapé. Une fois cette opération réalisée –

à l'intérieur d'une «boîte à grains» où cette poudre, soulevée par ventilation, retombe à la surface de la plaque – on

chauffe légèrement le métal afin que les particules déposées fondent et adhèrent au support. La solution acide dans laquelle on plonge ensuite la plaque ne mordra que les vides séparant les grains entre eux. En fonction de la nature du grain et de la durée de la plongée dans la solution acide, généralement du perchlorure de fer, le graveur peut obtenir des «trames» plus ou moins serrées, au point de donner par moments l'illusion d'un pur lavis, voire, à d'autres, d'un dessin au crayon. Un grand nombre de compositions célèbres de peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle seront transcrites par ce moyen et diffusées dans un public friand de sujets aimables.

Quelques décennies plus tard, Goya s'empara magistralement du procédé privilégiant toutefois un grain assez grossier qui lui permet d'obtenir des effets où la lumière semble se matérialiser. En raison des aplats de couleur qu'elle rend possibles, cette technique reste par essence la technique favorite des peintres-graveurs.



## IMPRESSION À PLAT

### LA LITHOGRAPHIE

Procédé sans creux ni relief, jouant sur la répulsion de l'eau et du gras, la lithographie est plus proche du dessin que de la gravure. En plus de sa capacité à assurer de gros tirages pour l'imprimerie industrielle, le grand avantage de ce procédé inventé par Aloys Senefelder à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle réside dans le fait que l'artiste peut désormais dessiner directement sur la surface grainée de la pierre, et cela avec une grande aisance. Par ailleurs, grâce aux développements techniques, les lithographes bénéficieront non seulement des apports de la couleur et du lavis, mais ils pourront également étendre leurs compositions au grand format, travailler pour la publicité et exposer leurs œuvres dans la rue. À côté de leurs dessins à la

craie ou au pinceau sur pierre, Toulouse-Lautrec et Bonnard manifesteront l'un et l'autre leur génie dans l'affiche.

Redon, quant à lui, tirera de la craie grasse ses étranges visions qui vont du blond pâle aux noirs les plus intenses. La collection réunit aussi de nombreuses feuilles dues aux peintres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme Bresdin, Vuillard, Xavier K. Roussel. De leur côté, des artistes comme Pietro Sarto, ou Edmond Quinche longtemps responsable de la lithographie à l'Atelier de Saint-Prex, développeront une curiosité incessante pour les possibilités inscrites dans le matériau.

## TECHNIQUES EN RAPPORT AVEC LA PHOTOGRAPHIE



### LE CLICHÉ-VERRE

La technique du cliché-verre est contemporaine de la naissance de la photographie dont elle reprend un certain nombre d'opérations et d'éléments matériels. Sur une plaque de verre translucide, plus ou moins épaisse, l'artiste étend une couche de collodion qui sert à la fois de vernis et de base négative, dans laquelle il trace son dessin à la pointe ou à l'aide d'un pinceau. Cette «matrice» une fois réalisée est placée au-dessus d'un papier rendu photosensible, puis exposée à la lumière afin que les lignes tracées par l'outil puissent y être transcrites. Le tracé du dessin peut être extrêmement vif et précis si l'on applique le côté incisé en contact direct avec le papier; si, au contraire, on inverse la proposition, l'image sera rendue d'autant plus trouble en raison de l'épaisseur plus ou moins grande du verre que la lumière doit traverser avant de marquer la couche sensible de la feuille. Dans ce procédé, la plaque de verre qui sert de matrice – de nature évidemment fragile – n'est pas soumise à la pression des rouleaux, mais elle est utilisée à la manière d'un négatif. On peut répéter donc l'opération du tirage autant de fois qu'on le souhaite. En France, c'est

principalement les artistes de l'École de Barbizon, qui se passionnèrent pour cette nouvelle méthode aux résultats souvent imprévisibles mais toujours perméables aux effets de la lumière qu'ils recherchaient dans leur transcription du paysage. La collection Cuendet possède l'essentiel des images si modernes et si librement tracées que Corot réalisa entre 1853 et 1873 à l'aide d'une technique qui, de nos jours, fascine encore certains artistes.



### L'HÉLIOGRAVURE À GRAIN

Le procédé consiste à transférer sur une plaque de cuivre une image obtenue par la caméra, autrement dit un négatif. Il faut cependant commencer par transformer ce négatif en un film positif pour que, l'image apparaissant inversée sur la matrice, l'épreuve imprimée restitue celle-là dans le bon sens. La seconde étape consiste à sensibiliser une feuille de papier gélatiné laquelle, mise en contact avec le positif et collée à même le cuivre, est ensuite exposée aux rayons ultraviolets. Cela fait, on plonge le tout dans un bain d'eau chaude : le papier s'en va le premier, ne laissant sur la plaque que la gélatine qui se dissout en fonction de la quantité d'UV reçus : là où les rayons ont pu traverser le film positif, c'est-à-dire dans les lumières, la gélatine durcit et fera office de vernis. En revanche, là où les rayons ont été freinés par les ombres, la préparation gélatineuse résultera plus ou moins épaisse et perméable : elle sera donc disponible à



l'attaque de l'acide. Toutefois, avant de soumettre cette préparation à l'action du perchlorure de fer, on aura pris soin, selon le principe de l'aquatinte, de la structurer d'un grain de résine de telle sorte que toute la gamme des gris situés entre le noir et le blanc absolu pourra être fidèlement traduite.