

RÉSONANCE DU BURIN-CRÉATEUR

par

Claude-Jean DARMON

Séance du 5 décembre 2007

Je vous remercie, Monsieur le Secrétaire perpétuel, de m'avoir invité à m'exprimer sur « l'esthétique » de la gravure au burin – et non la « technique ». Pendant le moment que nous allons passer ensemble, plusieurs planches vont évoquer à l'écran l'étendue des « registres expressifs » d'un instrument de création entré dans l'histoire de l'estampe vers 1430 et qui fut originellement un outil d'orfèvre.

Deux séquences, seulement, afin de ne pas aller au-delà du temps habituellement dévolu à nos communications.

PREMIÈRE SÉQUENCE

TEMPS FORTS DU « BURIN-CRÉATEUR » AU COURS DE SON ÉVOLUTION DU XV^e SIÈCLE À NOS JOURS

Deux images techniques, pas trois, seulement pour visuellement rappeler qu'avant d'être création sur papier, une gravure au burin est création sur cuivre. Barre d'acier trempé, biseauté en son extrémité tranchante, le burin est plus ou moins profondément poussé dans l'épaisseur du cuivre à la manière d'un soc de charrue. Chaque entaille, obéissant à un parcours autonome, extrait un copeau de métal (on le voit à l'écran) qui saute en fin de trajectoire. Le libre jeu linéaire en tous sens comme celui du crayon sur papier est naturellement interdit.

À l'épreuve, l'intensité du noir est en quelque sorte proportionnelle au degré de pénétration de l'outil dans le cuivre. Je devrais dire l'intensité du « gris » car, pour voir le noir, il faut être dans la chambre de Newton et ne plus voir en raison de l'absorption de la lumière.

Quelques grands moments du « burin-créateur », d'abord au cours de ses deux premiers siècles d'existence. Principalement en Allemagne, aux Pays-Bas, en Italie où presque tout se joue. Dans l'histoire de la gravure au burin, il est bien difficile de ne pas faire un fondu-enchaîné « XV^e-XVI^e » car plusieurs burinistes majeurs du XVI^e siècle sont nés au XV^e siècle et y plongent leurs racines. À commencer par Dürer et Lucas de Leyde.

Burin rhénan

Martin Schongauer, vraisemblablement né entre 1440 et 1450, est le premier graveur rhénan dont le monogramme « M. S. » recouvre une identité, une œuvre, une personnalité clairement définies. Ses 116 gravures probablement exécutées entre 1465 et 1491 (?) constituent la première expression véritablement magistrale du burin imprimé (c'est-à-dire conçu pour l'estampe) dont les tout débuts ont été illustrés, quelque trente ans auparavant, par plusieurs artistes anonymes comme le « Maître des cartes à jouer » et le « Maître E. S. ». Tous les historiens de la gravure, tous les collectionneurs même, sont aujourd'hui en accord sur ce point, à l'unisson.

Schongauer a gravé son monogramme dans tous ses cuivres mais n'en a daté aucun. Il a heureusement été possible d'en retrouver le fil conducteur chronologique en se fondant principalement sur des données stylistiques et techniques.

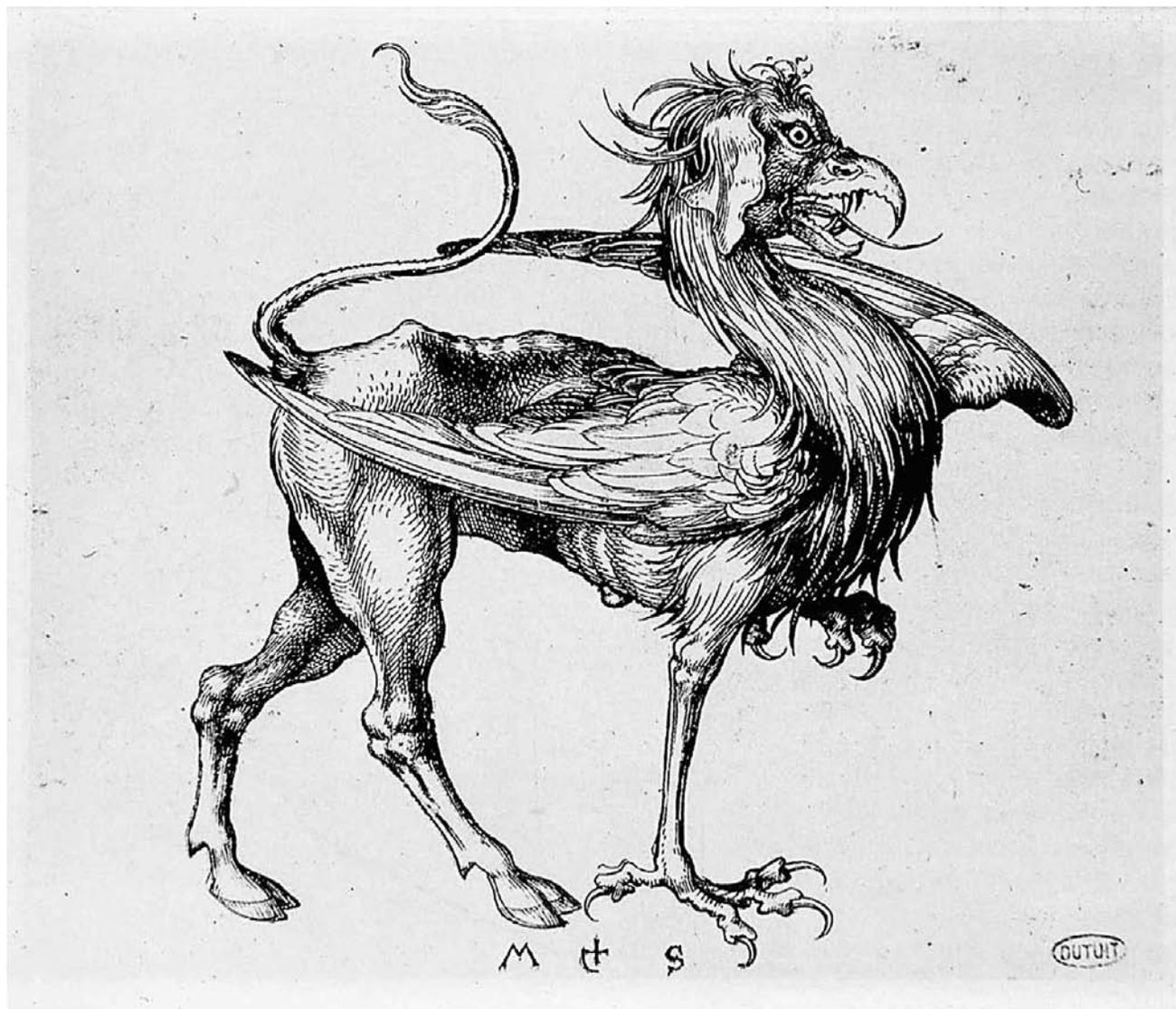
La Tentation de saint Antoine^{*} est une œuvre de jeunesse. Dans son livre *la Vie des plus excellents peintres*, écrit au XVI^e siècle, Giorgio Vasari nous dit que Michel-Ange adolescent admirait ce burin au point d'en avoir fait une transcription peinte. (Michel-Ange n'a jamais gravé.) Schongauer montre ce cénobite de la Thébaïde, souvent en proie à des délires érotiques, délivré du mal par des anges qui tentent de l'attirer dans les airs, vers le ciel. C'est alors que des hordes de diables zoomorphes surgissent dans son esprit, font obstacle à cette ascension en s'agrippant à son froc et en exerçant sur lui toutes sortes de sévices. Sa conscience de chrétien étant perturbée, son subconscient secrète des images punitives.

L'iconographie de saint Antoine se présente sous deux versions : l'attaque terrestre, très fréquente ; l'attaque céleste, plus rare. C'est de l'attaque céleste qu'il s'agit ici. Au XV^e siècle, l'art s'empare souvent de ces visions propres à satisfaire un certain goût de la sorcellerie et de la démonologie. Style caractéristique des premiers cuivres de Schongauer. Graphisme éclaté, composition rayonnante, entaille sensible et assez peu profonde comme celle des premiers burinistes anonymes. Puis, son entaille s'approfondira, la forme gagnera en force dans des compositions à plusieurs personnages – *L'arrestation du Christ* – ou des images d'une concision extrême et d'une surprenante modernité – *Le griffon*.

* Les œuvres citées en caractères gras italique ont toutes été projetées à l'écran.



Martin Schongauer, *La Tentation de saint Antoine*, burin sur cuivre, 312 × 230 mm, vers 1472.



Martin Schongauer, Le griffon, burin sur cuivre, 135 × 150 mm, vers 1490.

Vierge folle : graphisme tendu, implacable, concentré. Certes, il ne s'agit pas de la Vierge Marie, de la Sainte Vierge, mais d'une jeune fille attendant l'époux. Allusion à la parabole des « Vierges sages » et des « Vierges folles » consignée, avec la *Parabole des talents*, dans ce qu'il est convenu d'appeler *L'Apocalypse de saint Matthieu*.

Les sujets de Schongauer relèvent surtout de l'iconographie religieuse. Sur 116 burins, 29 seulement ont une connotation profane. Dix planches ornementales, aux multiples volutes et entrelacs, rappellent en outre que ce buriniste a été formé, comme le sera Dürer, dans l'atelier d'un père « orfèvre ». À l'écran : *Le grand encensoir gothique*.

Lorsque, en 1491, à l'âge de 20 ans, **Dürer** se rend à Breisach pour dire à Martin Schongauer son admiration, il est reçu par trois frères de l'artiste qui venait de s'éteindre le 2 février, probablement emporté par un de ces retours de peste si fréquents à cette époque dans le Haut-Rhin. Dürer se porte alors acquéreur d'une épreuve de *La Tentation de saint Antoine*. Plus tard, il achètera d'autres gravures et dessins de Martin. On sait que Dürer était collectionneur, moins passionné cependant que Rembrandt.

Cet *Autoportrait peint à la fleur de ricin* date précisément de l'année où Dürer réalise sa première gravure répertoriée : 1493. Auparavant, il faisait son apprentissage de graveur dans l'atelier de son père orfèvre et de peintre dans l'atelier de Wohlgemut.

Dürer ne nous a laissé aucun autoportrait gravé, à la différence de **Rembrandt**, proluxe en la matière, à qui l'on doit 30 mini-autoportraits qui sont autant de pages sensibles et vibrantes. Cette eau-forte, de très petite dimension, *Rembrandt riant* (4 × 5 cm) tient miraculeusement plusieurs fois agrandie à l'écran. C'est confondant ! C'est magique !

Mais Dürer est graveur jusque dans sa peinture même. La ligne de son pinceau est aussi implacable que l'entaille de son burin. Elle n'éclate jamais sous la « furia » de la touche. On l'a vu à l'instant, dans *L'autoportrait à la fleur de ricin*.

Son œuvre gravé dans le cuivre ? 105 pièces au total. 33 années de création. Depuis *Le grand courrier* (1493, 22 ans) jusqu'à *Érasme de Rotterdam* (1526, 55 ans). Deux ans avant sa mort.

Le monstre marin est une œuvre de jeunesse (1498, 27 ans). Gravure narrative. Un être terrifiant, mi-homme, mi-poisson, enlève sur le lieu de sa baignade une jeune fille nue. Doté d'une longue barbe, portant des bois de cerf sur le front, le ravisseur a pour arme une carapace de tortue. Cette histoire se racontait à la fin du XV^e siècle comme un fait véridique, en un lieu familier. Il s'agit en vérité d'une de ces terribles légendes anonymes dont l'origine remonte à l'antiquité. Le burin inspiré de Dürer a transformé cette narration en une immortelle fable graphique aux proportions invraisemblables. Les vagues sont plus intelligemment ciselées qu'aucun joyau sorti de l'atelier paternel. Cette gravure était autrefois intitulée : *L'enlèvement d'Amymoné*.

Némésis. Dans son *Journal de voyage* aux Pays-Bas en 1521, Dürer a précisé que *Némésis* (1502) comptait parmi ses estampes les plus recherchées. Planche mystérieuse dont la juste signification n'a pu véritablement être décryptée. Une poésie latine d'Ange Politien, *Manto*, écrite en l'honneur des *Bucoliques* de Virgile et dédiée à Laurent de Médicis, semble avoir inspiré le graveur. Politien y décrit la déesse grecque de la justice distributive et de la vengeance en l'identifiant à la capricieuse « Fortune » vêtue d'un manteau blanc, déchirant les airs de ses ailes sifflantes, tenant toujours la coupe et la bride de harnais, symboles de récompense et de châtiement. Le burin de Dürer a transformé le manteau blanc de Politien en une étoffe flottante suggérant le souffle du vent. En élévation latérale géométrique, la déesse est suspendue sur sa sphère, défiant les lois de la pesanteur. Il y a un troublant contraste entre le linge ondulant au-dessus duquel évolue Némésis comme en rêve et le tracé d'un site terrestre identifié – probablement Klausen au Tyrol – traité à la manière d'une photographie aérienne contemporaine. On comprend

que René Magritte et André Breton aient été saisis par cette composition à connotation surréaliste en raison du mariage de l'observation analytique et d'une vision onirique.

Adam et Ève. Un des plus célèbres burins de l'artiste. C'est sous l'influence du graveur vénitien Jacopo degli Barbari (de son vrai nom Jacob Walch), humaniste de grande culture, que Dürer crée cette planche à 33 ans en 1504. Jacopo vit chez son ami Albrecht de 1500 à 1504 et l'initie au « canon » de la forme antique selon Vitruve. *Adam et Ève* est une gravure précisément considérée comme un hymne à la beauté du corps humain telle que la concevaient, dit-on, les statuaires de l'antiquité grecque. N'est-elle pas surtout un archétype de la pureté linéaire et de l'incomparable « signographie » de l'artiste, surtout perceptible dans le traitement de l'écorce des arbres, la chevelure d'Adam et Ève, le pelage des animaux, les feuilles et les roches.

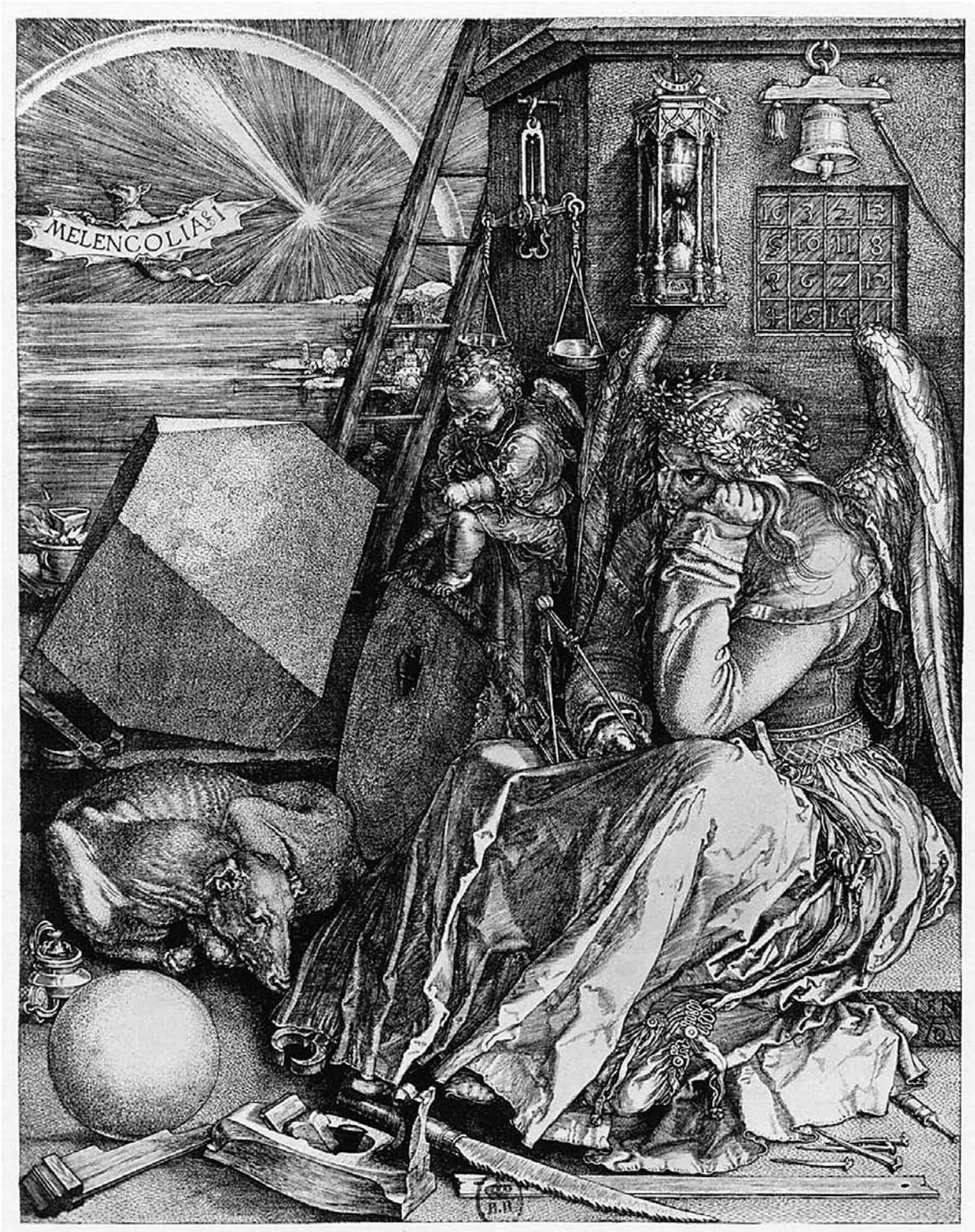
Melencolia I (1514). Dürer a 43 ans. L'œuvre est envoûtante. Silence contemplatif... Une des plus belles pages oniriques de tous les temps... La perfection formelle de Dürer est l'expression nécessaire de son merveilleux et nous conduit vers la méditation... « Méditation », tel pourrait être l'intitulé de cette gravure.

Pour des siècles et des siècles, le burin – la plus ancienne technique de la gravure sur métal – sera associé au nom de Dürer comme le piano au nom de Chopin.

Sans doute, on ne peut dire que *Melencolia I* n'appelle aucun commentaire. Chaque détail, si amoureuxment ciselé de cette composition, avait en son temps un sens symbolique précis. Ainsi le « carré magique », dont la somme de toutes les colonnes donne « 33 » ou le « polyèdre » en pierre renvoyant à la géométrie descriptive et à la représentation en perspective. Mais est-il indispensable d'en avoir toutes les clés pour communier avec ce bel ange aux ailes repliées ? Dürer est, sans doute, un artiste cérébral. N'est-il pas aussi un chanteur de l'imaginaire ? *Melencolia I* incarne, je crois, la symbiose d'une figuration symbolique et d'une vision de rêve. Son authentique perception requiert un regard détaché de toute spéculation intellectuelle. Telle était l'approche romantique de l'œuvre. William Blake et Gérard de Nerval possédaient, tous deux, une épreuve de cette gravure. *Melencolia I* ne quittait pas leur table de travail. Ils passaient des heures à la contempler.

Lorsqu'on est en présence d'un chef-d'œuvre comme *Melencolia I*, ou *Les trois croix* de Rembrandt, une des plus belles pointes sèches de l'histoire de l'estampe, ou *Le repas frugal* de Picasso, une des plus belles eaux-fortes du monde occidental, on perçoit concrètement le véritable sens de l'expression « gravure originale » et surtout d'une « création gravée » dans sa texture vivante, spécifique.

Si Dürer a recours au cuivre – et au burin – pour réaliser *Melencolia I*, ce n'est assurément pas, d'abord, pour multiplier un dessin (il y a déjà d'excellents graveurs de reproduction à son époque). C'est précisément pour émettre des résonances autres que le dessin, car aucun dessin au monde, ni plume, ni lavis, ni crayon, ni fusain, ne peut donner au blanc cette qualité de luminosité, aux valeurs grises et noires cette densité, cette vibration, obtenues par un jeu structuré d'entailles linéaires juxtaposées ou superposées, répété au cours de plusieurs états successifs, qui sont autant de métamorphoses.



Albrecht Dürer, *Melencolia I*, burin sur cuivre, 340 × 220 mm, vers 1514.

Et lorsque Dürer imprime, manuellement, une à une, 10, 20, 30, 40 épreuves (plus encore) de *Melencolia*, il ne réalise pas 10 fois, 20 fois, 30 fois, 40 fois une « reproduction » de son cuivre mais 10 fois, 20 fois, 30 fois, 40 fois une épreuve « originale » issue d'un cuivre « originel ». L'impression sur papier étant (c'est le moment de le dire) le prolongement naturel de l'œuvre sur cuivre et non sa reproduction, le point d'aboutissement de l'œuvre sur cuivre et non sa reproduction, le deuxième temps, toujours renouvelé, d'une seule et même création. La peinture est « réalisation en un temps » – la gravure est « création en deux temps ».

Pour avoir une reproduction de *Melencolia I*, il faut photographier une épreuve. Purement et simplement. Cette reproduction photographique vaudra toujours le même prix. Le prix du papier et de sa qualité technique. Tandis que l'épreuve, elle, avec sa texture vivante, subira les hausses et les baisses de toute œuvre originale.

Simple comparaison, forcément artificielle puisque, par définition, une comparaison est un artifice qui parfois projette un éclairage. Lors d'une récente tournée avec l'orchestre philharmonique de Berlin, Claudio Abbado a dirigé exactement de la même manière, dit-on, dix fois la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. De la même manière car il a bien mûri son interprétation. A-t-il fait entendre dix reproductions de la partition ou dix fois l'œuvre originale – « elle-même » ?

Un cuivre gravé est un peu comme une partition musicale. Une partition musicale est un potentiel silencieux qui devient « réalité sonore perceptible » grâce à l'exécution vocale ou instrumentale. Un cuivre gravé non encré est un « potentiel indéchiffrable » qui devient « réalité visuellement perceptible » grâce à l'impression sur papier.

La peinture est le seul art au monde où « création originale » = « non-multiplication ». Une création est faite pour engendrer.

Il y a de multiples originaux de la *Mélancolie* de Dürer.

Au pays du burin, nous sommes assurément sur l'Himalaya avec Dürer. Mais il est d'autres hauteurs dans la gravure rhénane au XVI^e siècle. On ne peut les passer sous silence.

Ainsi, Veit Stoss, un des principaux sculpteurs du gothique tardif. Sa *Déploration du Christ*, à l'écran, est en quelque sorte une composition précubiste en raison des angularités et des rythmes graphiques à connotation géométrique. Le dessin de la draperie rappelle ses bas-reliefs en bois. Aldegrever, un élève de Dürer, artiste curieux dont les personnages allongés sont tracés dans un style inédit. Un maniérisme, sans doute, mais de bon aloi et qui produit son effet. À l'écran, *Le baiser*, *La promenade*, double intitulé pour cette gravure. Le Bavarois Altdorfer surtout, également peintre et aquafortiste, manie le burin avec liberté, alacrité. Il y a de la magie dans cette éclaboussure de lumière qui inonde le corps du supplicié se profilant sur un ciel traversé par de fougueuses hachures. (À l'écran, *Le Christ en croix*).

Et pour mettre un point final à ce « parcours éclair » (ces quelques temps forts) de la gravure rhénane aux XV^e et XVI^e siècles, un retour en arrière (procédé cinématographique) sur deux étonnants prédécesseurs de Martin Schongauer qui comptent parmi les tout premiers burinistes de



Veit Stoss, *Déploration du Christ*, burin sur cuivre, 158 × 144 mm, vers 1500.



*Maître E. S., Lettre T,
burin sur cuivre, 132 × 88 mm, vers 1460.*

l'histoire de l'estampe : le « Maître des cartes à jouer » et le « Maître E. S. ».

On ne connaît guère, je pense, de buriniste majeur antérieur au « Maître des cartes à jouer », un artiste anonyme de la région supérieure du Rhin à qui on attribue 166 gravures probablement exécutées entre 1430 et 1453. À l'écran, *Roi des fauves*, une des soixante compositions constituant le plus ancien « Jeu de cartes » gravé dans le cuivre. Silhouette élégante, à l'allure chorégraphique. Simplicité du graphisme, contours écrits avec certitude, blancs discrètement rompus par de fines modulations à l'aiguille, conception aérée de la mise en page. Le temps des surcharges académiques n'est pas encore venu.

Du « Maître E. S. », je raffole de cet extraordinaire alphabet figuré composé de 23 planches véritablement surréalistes. La lettre se fait tour à tour figure animale, végétale, personnage, paysage, en une étourdissante énumération de tours graphiques dus à l'outil d'un virtuose aussi précis qu'éblouissant. À l'écran *Lettre T*, vers 1460. Son œuvre est numériquement la plus considérable du début de la « taille douce ». On attribue à cet artiste 314 burins probablement exécutés entre 1440 et 1467. Le « Maître E. S. », un monogramme encore non identifié, bien digne de constituer, avec le « Maître des cartes à jouer » et Martin Schongauer, la trilogie des grands burinistes allemands avant Albrecht Dürer.

Le « Maître des cartes à jouer », le « Maître E. S. », Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Veit Stoss, Aldegrever, Altdorfer, sept chantres du « burin créateur » rhénan à son âge d'or. Sept résonances, sept touchers, sept écritures, immédiatement perceptibles, tout de suite reconnaissables.

Nous allons être surpris. Attention, ne tombons pas à la renverse.

Les Pays-Bas

Les Pays rhénans n'ont pas le monopole du burin septentrional aux XV^e et XVI^e siècles. Les Pays-Bas, après leurs artistes anonymes contemporains du « Maître E. S. » voient naître un Mozart de la gravure, un Wolfgang Amadeus Mozart – Lucas de Leyde – qui, entre l'âge de 11 ans en 1505 et l'âge de 14 ans en 1508, grave 19 cuivres d'une inimaginable précocité.

Parmi les cuivres de Lucas enfant, *Le garçon à la trompette* et *Le péché originel*. Ces œuvres laissent pressentir les burins de la maturité : *Le péché originel* encore (1529, 35 ans) et *Dieu interdit de manger le fruit de l'arbre*, même âge, même année. Thème récurrent, *leit-motiv* chez Lucas.

Livresse de Mahomet porte la date 1508. Lucas a 14 ans. Cette gravure à intention moralisatrice illustre les méfaits de l'alcool. Le sujet est inspiré par un récit de voyage, célèbre au Moyen Âge, que le chroniqueur Jean Mandeville écrivit après sa visite au Proche-Orient en 1327. L'adolescent surdoué en tire une œuvre majeure. Je résume Jean Mandeville sans le citer. Pendant le profond sommeil de Mahomet complètement ivre, son serviteur lui emprunte son épée et tue le moine Sergius. Pour susciter le doute, il dépose ensuite avec précaution cette épée sur le genou gauche de son Maître endormi. On voit le moine Sergius, couché de guingois, le cou entaillé.

À son réveil, Mahomet, ne se souvenant plus de ce qu'il fit ou ne fit pas durant son ivresse, prendra la décision d'interdire l'usage du vin à ses sectateurs. Une immense gourde fermée pend symboliquement à une branche de l'arbre.

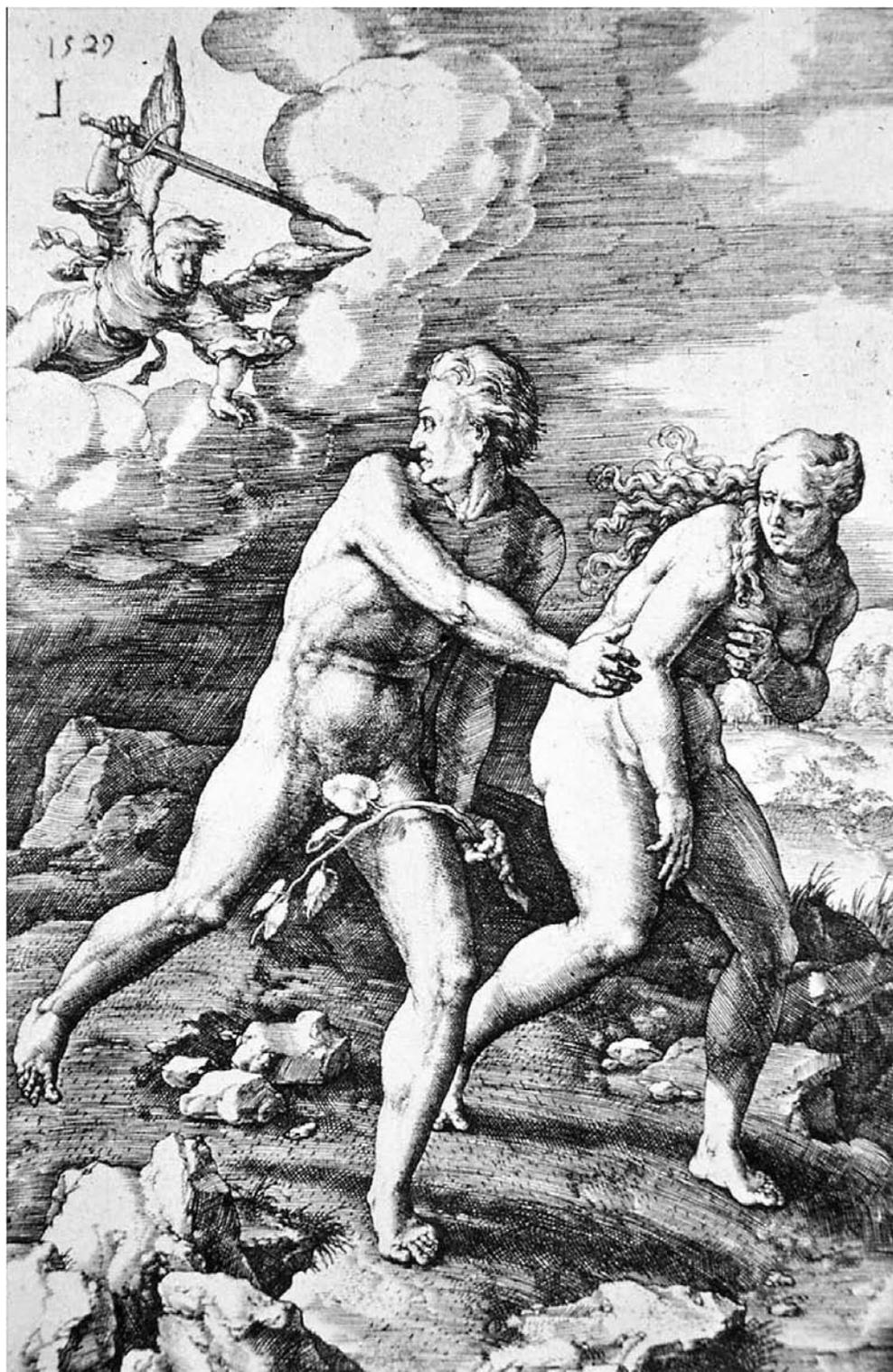
Le buriniste-créateur précoce affirme sa virtuosité contenue. Cette estampe a des reflets argentés qui sont de sa meilleure veine. Lucas excellera, toujours et inévitablement, dans la traduction des lointains par la subtilité d'un graphisme ineffable.

Perspective aérienne encore dans *La danse de Madeleine*. En raison de la qualité de son toucher, exceptionnellement sensible, incisif, je dois avouer que Lucas est un buriniste-créateur qui me touche plus que tout autre. Du *Calvaire* à la *Laitière*, d'*Adam et Ève chassés du Paradis terrestre* au *Meurtre d'Abel*. À l'exception cependant de ses dix derniers cuivres dont le style se teinte d'académisme, s'affadit et perd en luminosité. Ainsi *Prudencia*.

Une ultime précision sur Lucas. Ou plutôt une « imprécision ». Selon certains historiens, notre artiste ne serait pas né en 1494 mais deux ou trois ans plus tôt. Il ne serait donc plus un enfant prodige mais un adolescent surdoué. De toute façon, enfant prodige ou non, c'est un prodigieux graveur, voilà bien l'essentiel.

L'admiration réciproque de Dürer et Lucas de Leyde est légendaire. On sait qu'au cours d'un voyage de Dürer aux Pays-Bas en 1521, les deux artistes ont fait l'échange d'un grand nombre de leurs gravures. Dürer avait 50 ans. Lucas avait 27 ans (ou 30 ?).

Albrecht Dürer, Lucas de Leyde, deux des plus grands burinistes-créateurs de tous les temps. Deux exacts contemporains. Deux graphismes immédiatement perceptibles. Mais pour percevoir véritablement ces différences, il faut directement toucher du regard la texture de l'œuvre originale



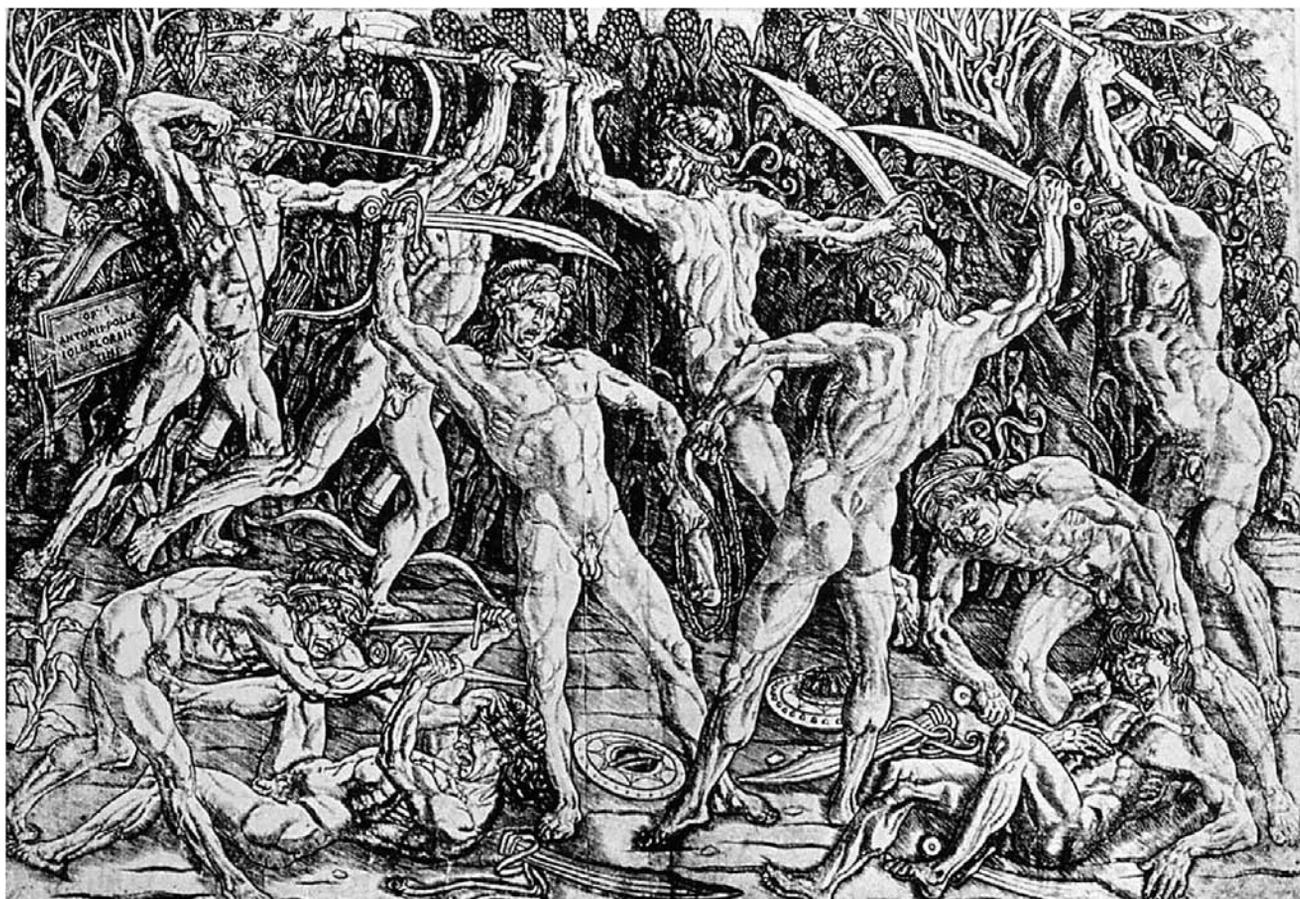
Lucas de Leyde, Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, burin sur cuivre, 160 × 110 mm, 1529.

et non par l'intermédiaire de l'écran, merveilleux outil pédagogique cependant, même s'il est artificiel, même s'il nous fait souffrir.

Burin italien

Sans atteindre les sommets du burin septentrional, le burin méridional – burin italien – marque quelques temps forts aux XV^e et XVI^e siècles. Après l'ère des gravures anonymes groupées en suites, *Les planètes*, *Les prophètes et les sybilles*, *Les tarots*, surgissent deux burinistes créateurs marquants : Pollaiuolo et Mantegna.

À l'écran, une estampe célèbre de Pollaiuolo, *Le combat des hommes nus*, vers 1465. Cette œuvre est d'une importance extrême dans l'évolution de la gravure sur cuivre car elle incarne avec force la double « orientation esthétique » de l'art du burin. L'une, rattachée au style artisa-



Antonio Pollaiuolo, *Le combat des hommes nus*, burin sur cuivre, 264 × 405 mm, vers 1465.

nal et ornemental des orfèvres de la fin du Moyen Âge, l'autre annonçant la forme picturale de plus en plus libérée des « peintres-graveurs » du XVI^e siècle et des temps modernes.

Comprendre l'esthétique du burin, n'est-ce pas en effet se rappeler qu'avant d'être un outil de peintre, il était originellement un outil d'orfèvre ? Dès la mise au point vers 1430 dans les ateliers septentrionaux (et non vers 1460 dans les ateliers méridionaux comme on le dit trop souvent depuis Vasari) d'une invention curieusement sans nom d'inventeur – « la presse pour gravure en taille douce » –, nombre de graveurs-orfèvres se muent en graveurs d'estampes et le burin passe alors insensiblement des mains du ciseleur dans l'atelier du peintre. Sans trahir leur goût original pour l'arabesque et la fioriture, ces orfèvres évoluent vers une écriture picturaliste pour traduire leur « vision poétique » ou les formes observées dans le monde alentour. La symbiose de la tendance ornementale et de la tendance picturale, particulièrement significative aux XV^e et XVI^e siècles, s'estompera, sans jamais disparaître. Elle se réalise à miracle dans le célèbre *Combat des hommes nus*. Pollaiolo y déploie un style superbe et virtuose, pourtant le songe est là. Cette apothéose du corps humain est l'invention fabuleuse d'un chantre du burin.

Au XX^e siècle encore, le vocabulaire « signographique » de quelques beaux burinistes-créateurs, de Henri-Georges Adam à Roger Vieillard, relève sans dommages et sans anachronisme de cette riche dualité originelle que l'on croirait à tort le fait d'un temps révolu. Il faut le voir pour le croire. On le voit à l'écran : *Chimère* de Roger Vieillard, un orfèvre, un poète.

À la différence de Pollaiolo, Mantegna n'est pas orfèvre. Cela se ressent. Sa *Bataille des dieux marins* s'inscrit dans la continuité du *Combat des hommes nus* mais avec moins de fioriture et plus d'ascétisme graphique. Mantegna est un buriniste puissant et fougueux, sculptural et austère. Ses fulgurances entaillent obliquement le cuivre dans un rythme effréné, aux antipodes du sage « burin rangé ». Il travaillait souvent en osmose, d'après ses dessins, avec des artistes de son atelier, selon l'usage de cette époque. C'est pourquoi, on parle souvent des gravures de « l'École de Mantegna ». *Hercule et l'Hydre* est une gravure de l'École de Mantegna.

Jacopo degli Barbari, dont nous avons parlé à propos d'*Adam et Ève*, est un créateur d'une étonnante modernité, affectionnant souvent les formes simples. *Pégase* ne surprendrait peut-être pas dans une exposition d'artistes contemporains.

Campagnola inaugure l'ère du « pointillé » en 1510 dans sa *Samaritaine*. L'artiste pique des points au burin. On voit surtout ces *pizzicati* dans la partie inférieure gauche. Son style est fort éloigné de celui de Christophano Robetta, survivant du Quattrocento qui conserve la grâce d'un Filippino Lippi. Il n'est ni dessinateur très sûr, ni graveur habile, mais un charme sensuel, un peu morbide, attachant, se dégage de la fragilité même de son graphisme. J'aime beaucoup cet artiste. Pour être touché par son style très personnel, il faut voir plusieurs de ses planches. À l'écran : *La vieille et les deux coups*.

Pollaiolo, Mantegna, Jacopo degli Barbari, Campagnola, Robetta, cinq burinistes-créateurs transalpins – XV^e siècle finissant, XVI^e siècle commençant –, cinq changements de timbre avec un même instrument. Et les variantes sont encore plus grandes si on compare chacun de ces cinq artistes à ses contemporains rhénans. Le burin, décidément, n'est pas un instrument monocorde.

Très différent de ses prédécesseurs, le Bolognais **Augustin Carrache** achève la trajectoire du burin transalpin au XVI^e siècle. On lui doit 240 burins sur cuivre. Sa virtuosité excelle dans les grands formats. Son *Portrait du Titien*, 1587, est presque grandeur nature. Le contraire des « mini-portraits » de Rembrandt. Il est traité dans une technique assurément « classique ». On y décèle l'approche du beau métier qui atteindra deux points culminants en France avec Robert Nanteuil et Claude Mellan.

France

Robert Nanteuil, Claude Mellan, deux noms prestigieux du « burin-créateur » français au XVII^e siècle. Ils ne sont précédés au XVI^e siècle dans notre pays que par un seul vraiment grand buriniste : Jean Duvet. À l'écran *Apocalypse figuré*.

Usant de son burin d'orfèvre pour projeter son rêve dans une solide structure, le visionnaire **Jean Duvet**, encore par trop méconnu, crée sur le thème de l'« Apocalypse », puis de « La Licorne », une suite de planches véritablement fantastiques qui ne cesseraient aujourd'hui d'étonner si les « médias » avaient l'heureuse idée de s'emparer de cet artiste.

Le graveur Jean Houplain, un géant de l'eau-forte au XX^e siècle, ce soir parmi nous, s'est longuement penché sur l'œuvre de Jean Duvet. Qu'il me pardonne ce raccourci oratoire.

Jean Duvet, contemporain de Dürer et de Lucas de Leyde, ne ressemble qu'à lui. Jean Duvet est un génie indépendant, un cas isolé. Il n'a pas de précurseurs, pas d'héritiers. On ne retrouve trace de son style ni chez Robert Nanteuil, ni chez Claude Mellan.

Robert Nanteuil, buriniste fécond. On lui doit 221 portraits, la plupart du temps originaux, un petit nombre d'après Lebrun, Mignard, Philippe de Champaigne. Il grave tous les héros de la Fronde, Turenne trois fois, Retz, Beaufort... J'en passe. Il a pour modèles tout ce qui compte à la cour. Onze portraits du cardinal Mazarin, six fois Colbert, quatorze fois Louis XIV. À l'écran : *Louis XIV* (1672). Amour du beau métier/*rigueur formelle naturelle*. Vision d'ensemble/*analyse du détail*. Application spontanée de la règle/*non-soumission à la règle*. En cela, Robert Nanteuil est un classique, pas un académique.

Autre grand classique, **Claude Mellan**. Derrière une apparente froideur, un buriniste-créateur hypersensible qui, paradoxalement, peut atteindre une dimension lyrique. Comme Franz Liszt dont les prouesses digitales sont lyriques.

La sainte face déroule une « taille unique », qui part du bout du nez et s'enroule en spirale régulière sur toute la surface du visage. Aucune interruption. Dans son voyage sans retour, l'outil pénètre plus ou moins profondément le cuivre. Il modèle la forme, sans un seul contour. Plus que jamais, l'intensité des valeurs est proportionnelle au degré de pénétration de l'outil dans le cuivre. Un burin flexible crée l'atmosphère propice à cette apparition surnaturelle. Incroyable mais réel. Œuvre de technicien. Œuvre de visionnaire. Le miracle du faire rejoint le miracle spirituel.

De qui est ce burin poétique ? *La lune, dernier quartier*. D'un graveur d'hier ou d'aujourd'hui ? Le fait de poser la question montre que Mellan n'est pas une référence historique à classer dans les archives mais un artiste bien vivant.

XX^e siècle

Là s'arrêtent les « temps forts » du burin-créateur qui, du XV^e au XVII^e siècle, a connu un splendide parcours. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, le « burin original » sommeille pour laisser place au « burin-transcripteur » d'une part, à d'autres techniques créatrices de la gravure sur métal d'autre part, qui ne sont pas vraiment à l'ordre du jour. Pointe sèche, eau-forte linéaire et de teinte, manière noire, essentiellement.

XX^e siècle. Rapidement. Grand réveil. Renaissance du « burin original ». Une cohorte d'artistes de premier plan. C'est avec un serrement de cœur que je projeterai seulement un petit nombre d'entre eux. « Flashes » presque sans commentaires. « Timbres » spécifiques, immédiatement reconnaissables. « Touchers » particuliers.

Roger Vieillard : *Notre dame* (à l'écran). Entaille d'orfèvre. Vision de poète. Un instrument ancien, une musique du XX^e siècle. J'ai une pensée toute particulière pour Roger Vieillard, un ami, académicien. Il s'est éteint il y a quelques années, le 15 décembre 1989, si mes souvenirs sont exacts. Peu après sa réception sous la Coupole. Il disait toujours : « *Je voudrais que mes entailles dans le cuivre ressemblent aux "traits" des sonates pour clavecin de Domenico Scarlatti.* » Domenico Scarlatti, son compositeur préféré que lui avait fait redécouvrir son ami le claveciniste Ralph Kirkpatrick, auteur du catalogue le plus complet des « Sonates de Scarlatti ». Ralph Kirkpatrick est à Domenico Scarlatti ce que Ludwig Köchel est à Mozart. Je pense que les musiciens qui sont dans la salle (tout particulièrement une grande claveciniste française) ne me contrediront pas.

Comme Jacques Callot, aquafortiste du XVII^e siècle, comme Piranesi, aquafortiste du XVIII^e siècle, comme Rodolphe Bresdin et Charles Meryon, deux aquafortistes contemporains de Delacroix, si différents l'un de l'autre, comme Mario Avati, magistral « manière-noiriste » bien vivant – un jeune homme de 87 ans –, Roger Vieillard s'était voué à la gravure sans vraiment avoir suivi un parcours créatif de peintre. C'était son option. C'était peut-être aussi sa fierté.

Après tout, Domenico Scarlatti n'a composé que des sonatines pour clavier, à l'exception de quelques œuvres vocales de jeunesse ou plus tardives (ne pas confondre Domenico et Alessandro, son père qui, lui, était compositeur d'opéra). Chopin n'a composé que pour le piano ou presque, Verlaine n'a écrit que des sonnets, et Modigliani n'a été que peintre et sculpteur, jamais graveur. Doit-on s'en plaindre ? Quant à Schongauer, de l'avis même de ses admirateurs, c'est le graveur que la postérité retient, beaucoup plus que le peintre ; et l'on sait que les belles épreuves de Dürer, dans leurs tirages d'époque, peuvent parfois faire des prix plus élevés que ses peintures.

Autre artiste du XX^e siècle qui était essentiellement buriniste sans être peintre, à qui nous pensons tous ce soir : **Jean-Marie Granier**, académicien de 1991 à 2007. Il s'est éteint le 4 août dernier, il y a quatre mois, presque jour pour jour, à l'âge de 85 ans. Sa technique si complète savait ne jamais être démonstrative pour que toujours affleure l'allusion poétique. Il aimait beaucoup cette planche vigoureuse et magistrale, extraite de sa suite *Les Cévennes*, son pays natal.

On oublie sans doute trop souvent que le sculpteur **Henri-Georges Adam** était aussi un des plus puissants burinistes du XX^e siècle. *Le violon*, burin sculptural, découpant une forme à forte connotation abstraite, malgré l'allusion figurative.

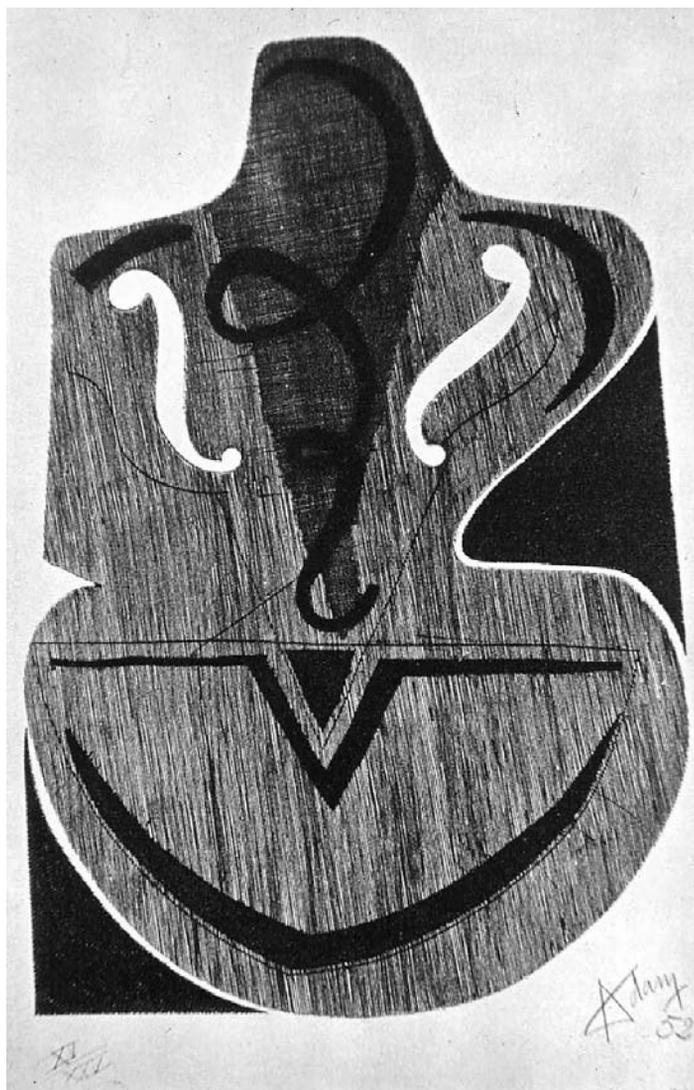
Et les vivants

George Ball (notre ami George Ball). Burin lyrique, véhément. À l'écran *Torrent of Spring* et *Les mains de l'artiste*.

Pierre-Yves Trémois : *Hommage à Dürer*. Burin transparent, incisif, lumineux, d'une élégance aristocratique. Miraculeux mariage de la structure et de la spontanéité. Dans l'œuvre de Pierre-Yves Trémois, comme dans celle de tout graveur sensible et structuré, l'entaille est toujours pénétrante, même dans les nuances claires. Un glissement superficiel de l'outil ne retient pas l'encre et donne à l'impression des gris aussi essoufflés que des « pianissimi » détimbrés quand les doigts du pianiste n'enfoncent pas assez les touches de son instrument.

Nathalie Grall : *Plus près, au large*. Burin suggestif, tout en « sfumato », jamais linéaire.

Jean-Pierre Tingaud : *Vision*. Burin mystique et virtuose, à forte charge émotionnelle. Dans les mains de Jean-Pierre Tingaud, le burin est un sismographe capable d'enregistrer chaque pulsation de sa sensibilité.



Henri-Georges Adam, *Le violon*,
burin sur cuivre, 340 × 240 mm, 1952.

Éric-Robert Aymé : *Opus pictorum*. Burin onirique, aux confins de la matière et de la lumière. Émouvant. Burin et techniques additionnelles. Éric-Robert Aymé nous montre avec un talent inouï que cet outil peut épouser l'eau-forte et l'aquatinte.

René Quillivic : *L'île du Ponant*. Sobriété stylistique. Un artiste aux antipodes des artifices techniques et médiatiques. Belle fraîcheur d'exécution. Ce grand Prix de Rome 1952 a été élu à l'Académie des beaux-arts en 1994.

Louis-René Berge : *Quelques chaises... et autres*, 1980. Force de l'entaille ininterrompue, aussi soutenue que le son long du violon. L'art de faire chanter les blancs sur une modulation grise. L'orthodoxie technique n'exclut ni imagination, ni écriture personnelle. Élu à l'Académie des beaux-arts en 2005.

Enfin – retour en arrière –, on ne peut passer sous silence un des principaux artisans de la « Renaissance du burin » au début du XX^e siècle : **Jean-Émile Laboureur (1877-1943), *La petite blanchisseuse*.** Cubisme élégant, d'une grande clarté d'expression. Voici *Les mains de Laboureur gravant*.

Ces exemples nous le montrent. Le burin est sans doute un art rigoureux, mais pas seulement confiné dans les officines académiques des reproducteurs des temps passés. Au XX^e siècle comme au XV^e siècle, on peut être un lyrique du burin et faire naître, à la pointe de son instrument, des entailles palpitantes de vie.

Un dernier mot, pour clore cette séquence, que m'inspire cette longue suite de plus de 60 gravures, aux multiples résonances, aux graphismes si différenciés, avec un instrument de création qui n'a pas changé du XV^e siècle à nos jours.

Une même couleur, sortie d'un même tube, rayonne différemment d'un peintre à un autre. La touche de Van Gogh n'est ni la touche de Cézanne, ni celle de Monet, ni celle de Seurat et les quatre qualités de touches sont immédiatement perceptibles, tout de suite reconnaissables.

À partir d'un même son de base, un instrument résonne autrement d'un compositeur à un autre et d'un interprète à un autre. Les timbres spécifiques du piano de Chopin, Debussy, Maurice Ravel, Olivier Messiaen, György Ligeti sont immédiatement perceptibles, tout de suite reconnaissables.

Avec un même outil, pointe, burin, berceau, brunissoir, eau-forte, chaque authentique graveur peut avoir « son » toucher et créer « sa » propre texture, émanant de « sa » sensibilité, comme chaque peintre « sa » touche, chaque musicien « son » timbre.

N'est-ce pas le sens même de « création gravée » ? N'est-ce pas la raison d'être de la « gravure originale » ? Je ne puis, évidemment, laisser cette phrase en suspens sans la prolonger un court moment par un regard sur la « transcription gravée ».



DEUXIÈME SÉQUENCE

DU « BURIN-CRÉATEUR » AU « BURIN-TRANSCRIPTEUR »

Nos « graveurs-transcripteurs » s'expriment-ils eux-mêmes à travers leurs modèles comme certains musiciens ? Ne sont-ils que d'interchangeables fabricants de « moules à images » ? Les réalités artistiques ne sont pas aussi tranchées que les mots. Il faut savoir nuancer.

Je n'hésite pas à projeter successivement deux œuvres qui ont 257 ans d'écart, avec inversion chronologique, pour mettre en évidence deux conceptions foncièrement différentes de la « transcription gravée » : la « reproduction » et l'« interprétation ».

Ce *visage de femme* gravé dans le cuivre à la « roulette » et au « burin en pointillé » par **Louis-Marin Bonnet** en 1767, d'après un dessin aux trois couleurs de **François Boucher**, est un archétype de la transcription « fac-similé ». Simulation. Cette gravure semble nous dire « *Regardez-moi bien, je ne suis pas “gravure”, je suis “dessin”* ».

Louis-Marin Bonnet est un formidable prestidigitateur, un illusionniste. Il donne, sur cuivre, l'illusion optique de modèle dessiné et parvient à rendre, manuellement, exactement ce que restitueront au XX^e siècle les procédés de reproduction photomécanique : « héliogravure », « offset », « phototypie ». C'est le but évidemment. Mais peut-on parler de « gravure d'artiste » en l'absence de tout apport personnel ? Même s'il s'agit d'une gravure artistement faite et de main experte ?

À l'opposé de la gravure en « manière de crayon » de Louis-Marin Bonnet d'après François Boucher, ce burin sur cuivre *Le massacre des innocents* – exécuté en 1510 par **Marc-Antoine Raimondi** d'après une « série » d'esquisses de Raphaël – est un archétype de la « transcription-recréation ». Restructuration inventive du modèle dans une technique authentique et reconnaissable de « graveur-créateur ».

Raimondi prolonge le geste de **Raphaël** avec le même instrument que celui de Schongauer, Dürer, Lucas de Leyde. Il y a « osmose » entre le créateur et l'interprète, en même temps que « métamorphose ». C'est pourquoi, *Le massacre des innocents* est à mon avis assimilable à une « gravure originale ».

En 1510 – à 30 ans – Raimondi est le premier véritable « transcripteur-soliste » de l'histoire de l'estampe. En 1510 – à 33 ans – Raphaël s'éprend d'un amour fou pour le travail de son graveur. Il loge Marc-Antoine – dit-on – dans sa maison. Pendant 10 ans, il lui confiera un grand nombre d'esquisses préparatoires ou postérieures à ses tableaux. Ni dessins achevés, ni peintures achevées, mais des esquisses, afin de laisser à son interprète un champ de liberté créatrice.

Voulez-vous en avoir une preuve ? Voilà *une des esquisses originelles* sur papier (à l'écran) que Raphaël a confié à Raimondi pour *Le massacre des innocents*.

Dürer est le grand nom du « burin-créateur » au XVI^e siècle mais pas le seul. Raimondi est le grand nom du « burin-transcripteur » au XVI^e siècle mais pas le seul.

J'avoue prendre plaisir à voir la suite bien connue des *47 paysages du Brabant* exécutés à l'eau-forte et au burin, au cœur du XVI^e siècle dans l'atelier de l'Anversois Jérôme Cock, d'après des dessins de **Peter Bruegel l'Ancien**. Ainsi, ce *Paysage montagneux* dont l'écriture libre, claire, ignorante des formules stéréotypées, peut faire la joie de l'amateur d'estampes originales.

On a beaucoup gravé d'après Bruegel. Lui-même n'a réalisé qu'une seule gravure. Voulez-vous la voir ?

La voici : *La chasse au lapin sauvage*, gravure à l'eau-forte accentuée de burin (1566) spontanée – *fra presto* – qui ne manque pas d'un certain charme et d'une écriture assez nouvelle à l'époque. Seuls Altdorfer et Hirschvogel ont produit antérieurement des paysages dans cet esprit.

On aurait tort de penser que le XVII^e siècle « transcripteur » est toujours académique. J'avoue aimer ce burin vivant, sensible, intelligent – *Portrait de Gaspar Charrier* d'**André Masson** d'après le peintre Blanchet. J'ai vu la peinture. Elle est terne. Elle est plate. Masson l'a transfigurée. Décidément, nos traducteurs ne sont pas tous que des forts en thème.

Traduire sur cuivre, en entailles de burin, les vastes étendues chromatiques d'une peinture, c'est entreprendre un processus de restructuration singulièrement comparable à celui du compositeur qui adapte aux timbres du clavier et aux dix doigts de la main toute la polychromie d'une page orchestrale avec les vibrations confondues des cuivres, des cordes, des percussions.

Dans les deux cas, il faut entièrement repenser une œuvre pour l'accorder aux possibilités techniques et expressives d'un instrument autre. Tour de force parfois inspiré et qui, surtout lorsque le transcripteur est d'abord créateur, peut dépasser l'exploit de virtuose.

C'est le cas, en musique, de *Bach*, transcripteur de *Vivaldi*, *Franz Liszt* de *Beethoven*, *Berlioz*, *Wagner*, *Verdi*, *Bellini*, *Schubert*, *Brahms*, *Busoni* de *Bach*, *Ravel* de *Moussorgski*, *Luciano Berio* de *Kurt Weill*...

À l'image de talentueux compositeurs, certains graveurs originaux s'adonnent parfois à la transcription et continuent d'exister à travers leurs modèles. Le cas de **Jacques Villon** est à cet égard un exemple convaincant lorsqu'il s'est mis à recréer dans les années 1930, usant de sa technique de buriniste, d'aquafortiste et de pointe-sèche, les peintures de Picasso, Dufy, Manet (à l'écran) et aussi Braque, Modigliani, Marquet, Bonnard, Cézanne, Van Gogh, Monet, leur donnant vie nouvelle.

Cette « pointe-sèche » de Jacques Villon est une interprétation spontanée, sans sophistications, du *Déjeuner sur l'herbe* de **Manet**. Savez-vous que cette peinture est d'une certaine manière issue d'une gravure ? Laquelle ?

La composition dans laquelle s'inscrivent les trois personnages de la toile : Gustave Manet (frère du peintre), le sculpteur Ferdinand Lenhoff (beau-frère du peintre), la chanteuse Victorine Meurant, nue auprès d'hommes habillés – ce qui fit scandale en 1863 au « Salon des Refusés » – dérive à l'évidence de la composition dans laquelle s'inscrivent les « Trois Dieux marins » qui personnifient « le fleuve » dans la partie inférieure droite de la gravure de Raimondi *Le juge-*

ment de Pâris. Cette gravure étant l'interprétation d'une esquisse de Raphaël, Manet s'inspire de Raphaël *via* Raimondi.

Au titre des « peintres-graveurs originaux » particulièrement attirés par la traduction, il faut évidemment citer Goya qui a gravé pour son propre plaisir en 1778 à l'âge de 32 ans – des *Ménines* aux *Ivrognes* – une suite de 15 eaux-fortes d'après Velázquez dans sa griffe d'aquafortiste créateur. Et l'on ne peut se priver du plaisir de comparer à l'écran plusieurs de ces interprétations en regard de leurs modèles peints, en particulier *Les Ménines*, *Les ivrognes* et son *nain* qui est un vrai Goya, plus proche de son *garroté*, eau-forte originale, que de *La peinture de Velázquez*.

Quant à son interprétation d'*Ésope*, elle est une manière de symbole et rappelle que Jean de La Fontaine, prônant sa théorie de « l'imitation originale » se serait inspiré – trois fois dit-on ? – de ce fabuliste grec, à travers les répliques du moine Planude, pour les recréer avec son imagination de poète, les vertus de son style, sa pensée de moraliste. Je vous rappelle ces vers de « L'épître à Huet » de La Fontaine : « *Souvent, à marcher seul, j'ose me hasarder, on me verra toujours pratiquer cet usage. Mon imitation n'est pas un esclavage.* »

Ésope ou pas Ésope, La Fontaine nous dit qu'il imite.

Au XX^e siècle, évidemment, le développement des procédés de reproduction photomécanique a progressivement entraîné la disparition bien naturelle du graveur-transcripteur à vocation utilitaire. Mais n'a-t-on pas ponctuellement assisté dans le même temps à un regain d'intérêt pour la transcription ludique, métamorphosant complètement le modèle, pur prétexte à variations et improvisations ? Ainsi, cette « *linogravure* » de Picasso d'après un *Portrait de femme* de Lucas Cranach l'Ancien, ou encore cette savoureuse « *paraphrase lithographique* » de Christian Zeimert *La théière de Chardin* (ou *La Teilhard de Chardin* comme on voudra) d'après *L'autoportrait à l'abat-jour* du peintre, aujourd'hui au musée du Louvre.

Je ne puis évidemment clore cet intermède sur la « transcription » sans prononcer le nom d'une artiste d'aujourd'hui tout à fait atypique – Cécile Reims – née en Lituanie en 1927, digne héritière de Marc-Antoine Raimondi, le plus souvent buriniste-créatrice, mais aussi interprète lucide des dessins à connotation onirique de deux chantres du Surréalisme (au sens large du terme) : Hans Bellmer et Fred Deux, son époux. À l'écran : *L'œil sexe* d'après Hans Bellmer et *Les passagers* d'après Fred Deux (burin + pointe sèche).

Dans son récit autobiographique *l'Épure*, Cécile Reims nous fait revivre, pas à pas, de l'enfance à la maturité, le parcours d'une petite lituanienne arrachée à son milieu d'origine et qui cherche désespérément à prendre racine quelque part. Texte chargé d'émotion. Le style de Cécile Reims, écrivain, est aussi clair que l'entaille de son burin.



Conclusion

Il est vrai, certaines boutiques à l'enseigne de « Gravures anciennes » regorgent d'estampes de reproduction laborieuses, ternes, soporifiques, sans vie. Mais l'histoire n'est-elle pas souvent riche en fortes « Gravures d'interprétation » beaucoup plus intéressantes que d'insipides plagiats abusivement appelés « Gravures originales » ?

Une phrase de Paul Valéry (à la manière de La Rochefoucauld) risque à ce sujet de nous laisser quelque peu rêveurs. Phrase qu'il faut naturellement prendre avec un peu d'humour, le sourire, et sans aucune dramatisation : « *Le plagiat est à l'origine de toutes les littératures. Sauf la toute première – que personne ne connaît.* »

Voilà, je crois que j'ai fini. J'en suis même sûr. Il est l'heure. 89 gravures ont été projetées. J'espère que nous avons passé un agréable moment malgré le caractère un peu « strict » du sujet. Je ne vous ai conté ni *Les amours de Roméo et Juliette*, ni *La vie sentimentale de George Sand* qui fut – ne l'oublions pas – de 1850 à 1865, la compagne presque fidèle du graveur Alexandre Manceau.

À l'écran, Daumier, *L'amateur d'estampes*.

