

« L'eau-forte est à la mode ». Quelques réflexions techniques

Christian Rümelin

En 1892, la Ville de Genève acquiert vingt-sept estampes de Karl Stauffer-Bern (1857-1891), dont plusieurs autoportraits (ill. 36). Le Conseil administratif les mentionne fièrement dans son rapport annuel et souligne qu'il s'agit d'exemplaires du « premier tirage »¹. Ce choix n'en demeure pas moins étonnant puisque c'est la première fois que la Ville affiche aussi clairement son intérêt pour l'art contemporain. Avant ce revirement, sa politique d'acquisition était plutôt orientée vers des collections plus historiques, donc vers les maîtres anciens ou du début du XIX^e siècle. Mais avec cet achat, la Municipalité démontre sa volonté d'élargir son horizon en ouvrant sa collection à des tendances plus actuelles. Les estampes de Stauffer-Bern créent donc un précédent, si bien que d'autres suivront comme l'achat d'œuvres d'Evert van Muyden (ill. 1) ou d'Albert Welti (cat. 82)².

Une stratégie commence donc à s'esquisser. Elle porte sur l'achat ou l'agrément de créations anciennes et l'acquisition de groupes d'œuvres du même artiste ; dès 1897, la souscription à la Société des amis de l'eau-forte y est incluse. En conséquence, l'achat d'œuvres contemporaines gagne à nouveau en importance. Cette fois, les regards convergent vers la maîtrise de la même technique par différents artistes, permettant ainsi d'accéder à une production très actuelle et principalement française. La Ville de Genève devient alors le premier membre institutionnel étranger admis à la nouvelle société fraîchement fondée. L'initiative en revient à Georges Hantz, directeur du Musée des arts décoratifs.

-
- 1 Voir *Compte Rendu de l'Administration municipale de la Ville de Genève pendant l'année 1892, Genève 1893* : 92. En ce temps-là, aucun catalogue raisonné n'était par contre publié. Le premier sortira en 1907 avec l'ouvrage de Max Lehrs (Lehrs 1907). Pour cette raison, une distinction des états manque dans les inventaires de l'époque. Pour Stauffer-Bern, voir : Bern 2007. Pour la relation entre Stauffer-Bern et l'estampe en Italie voir Marini 2020.
 - 2 Ces achats ne sont que partiellement documentés dans les livres d'inventaires, comme pour van Muyden en 1892 (27 planches), 1893 (9), 1894 (24), 1895 (23), 1896 (32 eaux-fortes et lithographies), 1898 (20) et 1899 (20), et pour Welti en 1907 avec l'achat d'un groupe de 27 œuvres. Pour van Muyden, voir Curtis 1894, et pour Welti : Gloor 1987 et Wartmann 1913.

L'adhésion à une telle société exige alors que d'autres membres recommandent le candidat; en l'occurrence, le soutien de Frédéric Raisin est capital³.

Les intérêts privés et les engagements publics de Raisin se chevauchent et offrent à la Municipalité des occasions de faire évoluer les collections⁴. De manière générale, les milieux privés s'intéressent particulièrement aux nouvelles tendances de l'art contemporain de l'époque. Ils sont souvent plus ouverts, voire plus curieux, et parviennent même à susciter ensuite l'intérêt des institutions. Aux alentours de 1900, Genève ne fait donc pas exception. Le changement d'orientation d'une collection publique soulève évidemment la question du but qu'une telle démarche doit atteindre. Les deux objectifs principaux poursuivis résident dans le plaisir visuel et la mise à disposition d'une collection représentative d'estampes contemporaines susceptibles de servir de source d'inspiration aux artistes.

La Ville émet par ailleurs le souhait que Genève devienne un haut lieu de l'estampe et de l'art contemporain en général. Les efforts en ce sens se concentrent sur deux orientations complémentaires: d'une part, la Ville veut promouvoir et documenter les artistes genevois, ou les artistes ayant séjourné à Genève comme Marcellin Desboutin ou Antonio Fontanesi⁵; de l'autre, la stratégie de collection déployée vise à inscrire la démarche dans un contexte national et international.

3 Raisin, collectionneur genevois et fidèle donateur d'estampes au Musée des arts décoratifs, est membre fondateur de la Société des amis de l'eau-forte. D'autres collectionneurs genevois y adhéreront en 1900, dont Camille Ferrier, Alphonse Revilliod, Pierre Munier et Charles Vuille. Voir l'annexe de l'annuaire de la Société des amis de l'eau-forte de 1900.

4 La donation que Frédéric Raisin fait en octobre 1888 est un cas typique, mais difficile à documenter. Au Musée des arts décoratifs, il donne entre autres onze feuilles d'artistes contemporains éditées par Cadart d'une valeur de 15 francs, deux feuilles de Delâtre d'une valeur de 3 francs et seize feuilles de Jules Adeline et Cadart d'une valeur de 9 francs (il s'agit probablement de feuilles de l'*Illustration Nouvelle*). Mais aucune liste plus précise n'a pu être trouvée jusqu'ici. En plus, les feuilles ne portent pas d'indication de provenance ou de marque de la collection Raisin.

5 Concernant Desboutin, voir: Marquis 2017 et Moulins 2018; pour Fontanesi voir: Giubbini 1977, 51-59; Bologna 1980; Torino 1997 et la contribution de Giorgio Marini dans ce volume.

Un choix s'impose donc, et Genève décide de mettre l'accent sur la France et des œuvres françaises ou publiées dans le monde francophone, quelle que soit la nationalité des artistes respectifs.

La situation de l'eau-forte au milieu du XIX^e siècle

La focalisation sur l'estampe française ou les planches publiées en France perdure à l'évidence, ne serait-ce que pour des raisons d'ordre pratique telle que la proximité de Paris. Dès 1840, l'eau-forte se développe comme technique indépendante en Angleterre et en France, puis aux Pays-Bas, en Belgique, en Italie et, dans une moindre mesure, en Allemagne et dans les pays scandinaves⁶.

Datant de près de trois siècles, la technique de l'eau-forte n'a rien d'innovant au milieu du XIX^e siècle. Le regain d'intérêt qu'elle connaît à cette époque relève donc plus du renouveau que de la redécouverte. Largement répandue depuis le XVI^e siècle, de nombreux graveurs professionnels l'utilisent aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles⁷. En 1802, Adam von Bartsch remet en question la coexistence des graveurs professionnels et des peintres graveurs ou graveurs-créateurs⁸. Bien que

6 La littérature du XIX^e siècle sur l'eau-forte est abondante, mais plusieurs ouvrages peuvent être considérés comme des références : Salt Lake City/Iowa City/Austin/Albuquerque 1971 ; Bailly-Herzberg 1972 ; Melot 1978 ; Bailly-Herzberg 1985 ; Bouillon 1989 ; Lang/Lang 1990 ; Melot 1994 ; Glasgow 1997 ; Vevey 1998 ; Tokyo 2000 ; Washington 2000 ; Baden/Vevey 2001 ; London 2007 ; Chicago 2008 Joubert/Melot/Sueur-Hermel 2010 ; Cambridge 2018.

7 Sur les débuts de l'eau-forte, voir : Bremen 2008 et, récemment, New York/Wien 2019/2020. Pour un aperçu très complet de la littérature pratique concernant l'eau-forte voir Stijnman 2012. La question de la répartition théorique entre burin et eau-forte reste, pendant tout le XVIII^e siècle, un vaste débat. Bien que le burin, d'un point de vue académique, ait été considéré comme la technique la plus noble, l'eau-forte était également admise en matière d'estampes « de reproduction ». Elle était en outre reconnue comme une technique exceptionnelle pour certains sujets tels que les paysages, même dans le cadre d'analyses théoriques. À ce propos, voir entre autres : Rümelin 2001 et Matile 2004.

8 Bartsch 1802-1821, ici vol. 1, III-VIII. Pour Bartsch comme graveur et auteur voir : Göttingen 2016 et Rieger 2014.

graveur professionnel lui-même, il souligne, dans la préface de son ouvrage, la primauté des artistes qui réalisent des estampes selon leurs propres idées. Mais il relève également que la majorité de ces feuilles ont été traitées comme des eaux-fortes et sont donc devenues très rares. Selon Bartsch, elles présentent le grand avantage de ne devoir recourir à aucun intermédiaire.

Les idées de l'artiste y sont exposées simplement, sans interprétation ni ajouts; et bien qu'elles puissent paraître très fouillées, il s'agit bien des réflexions fidèlement reproduites ici de l'artiste lui-même. L'eau-forte n'est toutefois pas utilisée pour les seules mises en œuvre directes, mais aussi et toujours plus pour la reproduction d'autres créations. Bien que la théorie académique de la gravure ne prévoie pas d'utiliser ce procédé, c'est souvent la seule possibilité de diffuser les images à un prix raisonnable. À cette époque, la technique de l'eau-forte est encore considérée comme relativement noble et préférée à toute autre par certains magazines spécialisés dans la reproduction d'œuvres d'art. Les résultats sont parfois jugés plutôt médiocres et inintéressants, ce qui a ensuite insufflé à certains artistes un regain d'intérêt pour l'eau-forte, tant en Angleterre qu'en France. En plus d'un examen théorique et critique de ces estampes, une production d'œuvres correspondantes en a résulté, modeste au début, puis en constante augmentation.

Les premiers comptes rendus de Philippe Burty et de Charles Baudelaire en attestent d'ailleurs⁹. Il y est tout particulièrement souligné qu'il s'agit de perspectives et d'approches nouvelles, mais qui s'inscrivent paradoxalement dans une tradition et soulèvent donc inévitablement un problème de démarcation. Même si les efforts entrepris en Grande-Bretagne, en France et dans d'autres pays vont fondamentalement dans le même sens, des axes artistiques divergents se dessinent et des projets d'exposition et de commercialisation différents se précisent. Les artistes ont

9 Baudelaire 1862, Burty 1864a et Burty 1864b. Pour le débat détaillé sur la relation de Baudelaire et l'estampe, voir: Chagniot 2016.

certainement dû s'adapter aux traditions et à la situation locales ! Nombre d'entre eux, dont Francis Seymour Haden ou James McNeill Whistler, ont cependant exposé au Royaume-Uni et en France, de même que quelques graveurs français installés en Angleterre. Les relations développées par lettres interposées et amitiés personnelles se sont simultanément intensifiées, de même que le potentiel esthétique de l'eau-forte retenue comme option technique. Ces aspects ont en définitive eu un effet stimulant, même si certaines solutions ne pouvaient pas être ouvertement mises en œuvre dans un environnement national différent. Les estampes anglaises qui ont néanmoins été exposées à Paris – notamment les œuvres de Francis Seymour Haden ou de Whistler – ont été remarquées par les critiques d'art et citées en exemple. En 1864, Philippe Burty commente la *Vue de la Tamise* (cat. 6), de 1859, et les réactions déclenchées par la première exposition de cette planche à Paris¹⁰. Il décrit sa fascination pour l'utilisation de la pointe sèche, la particularité de la barbe profonde et somptueuse, la liberté du trait et surtout le point de vue qu'aucun artiste français n'aurait osé adopter. Le radicalisme de Haden a manifestement fait une profonde impression sur Burty. Il a insisté sur deux points : d'abord la solution technique consistant à créer une ambiance avec quelques lignes seulement, ensuite le choix du thème lui-même. Il s'agit d'une vue peu spectaculaire d'un village relativement proche situé à l'ouest de Londres, où des maisons, une église et un pont sur la Tamise sont représentés avec précision. Le nom de la localité est clairement indiqué dans la légende. L'objectif premier n'est évidemment pas d'atteindre une précision topographique, mais de refléter un état d'esprit et d'appréhender le paysage sous un nouvel angle. Le point de vue de l'artiste et le processus de travail y contribuent de manière significative. Seymour Haden n'est pas trop loin des rives de la Tamise, juste assez pour poser le regard sur les deux groupes d'arbres, à gauche et à droite. Celui de droite est d'ailleurs éliminé dans les états ultérieurs, alors que la signification visuelle de celui de gauche est accentuée par des lignes supplémentaires.

10 Burty 1864a et Burty 1864b. Pour Haden en général, voir : Schneiderman 1983.

La stratégie picturale que Seymour Haden continue de déployer ici est étonnante. Il associe la vision rapprochée de représentations de paysages de tiers – celles par exemple d'Eugène Bléry (cat. 41) ou des artistes de l'École de Barbizon – et l'attention à un paysage délibérément dépourvu d'images. Il n'a donc pas essayé de restituer une nature intacte, mais au contraire un paysage culturel appréhendé comme espace de vie et phénomène visuel.

Finalement, avec la vue de Fulham, la feuille s'inscrit dans un contexte spécifique. Il était en effet prévu qu'elle fasse partie d'une série que Seymour Haden avait planifiée avec son beau-frère James McNeill Whistler. À la fin des années 1850, les deux artistes ont donc voulu réaliser un projet graphique commun : une promenade le long de la Tamise d'ouest en est à travers Londres, incluant, au sud-est de la ville, le quartier de Rotherhithe célèbre pour son port¹¹. Leur intention n'a jamais été réalisée dans son intégralité en raison de différences de contenus, mais l'un et l'autre ont tout de même produit quelques planches. Whistler les a ajoutées à son *Thames Set*. Il s'est principalement concentré sur des vues inhabituelles : des images du port, des scènes avec des ouvriers. Dans le cas de *Rotherhithe* (cat. 39), les bateaux et les barques se concentrent au centre de l'image et à l'arrière-plan. Le point de vue de l'artiste se situe à l'évidence au-dessus du niveau du fleuve, permettant au spectateur de voir au loin. Comme dans d'autres planches de cette période, Whistler utilise de nombreuses variantes techniques de l'eau-forte et la combine avec quelques lignes de pointe sèche. Il laisse cependant d'autres zones libres relativement grandes pour empreindre sa composition de profondeur et d'atmosphère. La similitude de ces feuilles réside dans leurs points de vue respectifs et leur traitement technique qui propose une nouvelle approche de l'eau-forte et de la représentation du paysage. La ligne individuelle et le processus de travail conscient sont particulièrement importants ici. Burty, à l'inverse des surfaces non traitées, a bien mis l'accent sur la liberté et la qualité de la ligne, notamment pour le ciel et une partie du premier plan, mais

11 Voir aussi la critique chez Baudelaire 1862. Voir aussi Hopkinson 2010.

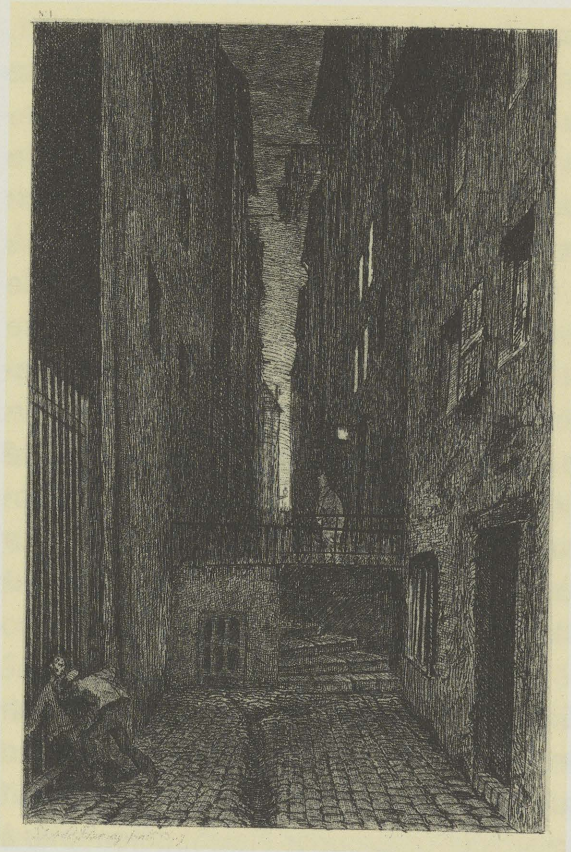
il ne s'agissait nullement d'une démarche spontanée. Comme chez Seymour Haden, le travail à l'eau-forte est une première étape qui est ensuite retouchée à la pointe sèche. Ici, des éléments peuvent être aussi bien ajoutés qu'éliminés si nécessaire, comme il en a été dans des états ultérieurs. Ce processus d'approximation clarifie d'une part l'acte conscient de perception de l'artiste et donne d'autre une vue d'ensemble des différents états pour que le processus de travail soit compréhensible. À ce propos, les considérations personnelles de Seymour Haden peuvent tenir lieu de premier point de référence. Bien qu'il ne détaille pas minutieusement son propre processus de travail, du moins au début, il fait tout de même allusion à cette question en examinant l'histoire de la gravure et en se rendant compte des qualités particulières de la ligne mordue¹². Il préconise avec insistance de travailler avec rapidité et spontanéité, méthode incitant idéalement à négliger certains détails¹³. Son approche est surtout dépeinte comme particulièrement remarquable et exemplaire. En définitive, les idées de base et la mise en œuvre sur un support approprié devraient suffire à servir de ligne de conduite à d'autres artistes¹⁴.

Bien que le postulat de Seymour Haden contredise sa propre pratique, il revendique résolument une manière de travailler directe et sans filtre, soit en somme l'inverse d'une pratique académique planifiée. La position de Haden revêtait d'autant plus importance que de nombreux artistes ou groupes étaient déterminés à prendre leurs distances avec la production de gravures de reproduction et le concept académique traditionnel. Pour y parvenir, il importait dès lors de se concentrer sur deux aspects de la gravure : d'une part la technique récemment découverte, de l'autre la restitution visuelle immédiate des pensées d'un artiste.

12 Haden 1866.

13 Burty 1864a, 298.

14 Burty 1864b, 366.



ill. 2 Flameng

ill. 3 Legros

ill. 4 Daubigny

La différence entre l'eau-forte et le dessin, ne l'oublions pas, réside dans la possibilité de multiplier l'œuvre et d'opter ainsi pour sa diffusion. Désormais, des artistes actifs constituent donc le groupe cible. Pour démontrer que l'eau-forte peut être plus qu'un simple moyen de diffusion de gravures prétendument inférieures aux œuvres d'art, voire une activité d'amateur, l'orientation antérieure de ce procédé doit être impérativement reconsidérée. Dans le monde anglo-saxon en particulier, l'eau-forte jouit à cette époque d'une grande popularité, surtout auprès de la noblesse et de l'élite. Trois des premiers manuels consacrés à ce procédé sont ainsi destinés en priorité à ce public¹⁵.

La fondation de l'Etching Club et la reconnaissance sociale ont popularisé cette technique, mais n'ont pas tout de suite favorisé la professionnalisation souhaitée¹⁶. La Royal Academy s'est en revanche montrée très réticente à accepter les peintres-graveurs. En 1880 seulement, une société britannique équivalente a finalement pu être fondée, mais en prenant alors pour modèle la Société des aquafortistes.

Les efforts déployés pour accéder à la professionnalisation en Grande-Bretagne comme en France relèvent de la ténacité d'Alfred Cadart (1828-1875). Ce n'est qu'après son mariage avec Célonie Sophie Chifflart, sœur de François Chifflart, qu'il commence à publier quelques estampes puis, très vite, celles de Léopold Flameng (ill. 2), Alphonse Legros (ill. 3), Édouard Manet (cat. 22), Johan Barthold Jongkind (ill. 8), ainsi que le *Voyage en bateau* de Charles-François Daubigny (ill. 4)¹⁷.

15 Il est intéressant de noter que trois manuels sur l'eau-forte paraissent en 1849. Voir Alken 1849, Ashley 1849 et Castle 1849. Leurs descriptions restent relativement superficielles et ne rendent que succinctement compte des difficultés et des possibilités de la technique, de même la série d'articles poursuivant un objectif similaire qui paraît dans *Le Magazine Pittoresque* en 1852.

16 Pour l'Etching Club, voir : Lang/Lang 2001, Chambers 2018.

17 Pour Cadart, voir en détail : Bailly-Herzberg 1972.

Cadart réunit dès lors deux générations d'artistes, créant ainsi un enchevêtrement de perspectives. Il n'a pas pour but de mettre en valeur un style ou un point de vue particulier, mais de distinguer les estampes des gravures de reproduction¹⁸. Il n'en demeure pas moins que pour y parvenir, toutes les possibilités techniques doivent être explorées¹⁹. En fin de compte, la Société des aquafortistes se prétendant être une association d'artistes n'est qu'une entreprise commerciale dirigée par un éditeur, qui laisse toutefois une grande liberté à ses affiliés. La perspective de diffusion nationale et même internationale des œuvres qu'une adhésion à la Société laisse entrevoir est évidemment alléchante. La niche de marché desservie par les artistes et l'éditeur a finalement bénéficié à toutes les parties.

Dans ce contexte, une description plus précise de la technique n'a pu que profiter aux artistes moins expérimentés. Deux ans seulement après la fondation de la Société des aquafortistes, Adolphe Théodore Jules Martial Potémont (1828-1883) publie donc un guide illustré de quatre pages sous forme de lettre (ill. 5) qu'il s'écrit à lui-même²⁰. Bien qu'il signe la page de titre du patronyme de Potémont, le titre mentionne son ami Martial. La fameuse lettre auto-adressée s'inscrit donc dans une tradition littéraire. Sur la page de titre, il décrit clairement la tâche qu'il s'est fixée : apporter son aide à toute personne intéressée, mais qui n'a pas encore d'expérience en la matière. Il s'agit en fin de compte d'un guide succinct qui aidera Cadart & Luquet dans leurs efforts de promotion de l'eau-forte et, si possible, pour gagner d'autres artistes à cette technique²¹.

18 Voir par exemple le catalogue *Œuvres exécutées par les membres de la Société des Aquafortistes*, en vente chez MM. A. Cadart & Chevalier, Éditeurs.

19 Voir la préface (Un mot sur l'eau-forte) de Théophile Gautier dans le premier volume de la Société des aquafortistes, 1862-1863. Cette préface est réutilisée dans Martial Potémont 1873, XI-XVI.

20 Martial Potémont 1864.

21 Martial Potémont précise aussi que tous les outils peuvent être achetés chez Cadart & Luquet, qui propose une boîte contenant tout ce qui est nécessaire à la réalisation d'une eau-forte.

Le texte souligne à plusieurs reprises que l'eau-forte et le dessin à la plume sont relativement similaires, non pas s'agissant de la qualité des lignes mais du mouvement de la main et de la réflexion artistique. Ces propos ont probablement contribué à réduire le seuil d'inhibition des artistes les moins expérimentés. Cette comparaison souligne en même temps l'exceptionnelle importance de la ligne. Le petit texte de Martial Potémont est entièrement fondé sur la ligne et partiellement concentré sur les hachures et les structures, mais met toujours en valeur la représentation de la ligne individuelle. Selon lui, cette ligne apparaît peu après le début du traitement de la plaque, quelle que soit l'épaisseur de l'aiguille utilisée. Ce savoir-faire est particulièrement important pour les artistes qui n'ont pas encore suffisamment d'expérience dans l'évaluation de leur travail, dit-il, car ils ont confiance en leurs propres capacités. Mais la ligne individuelle n'a pas seulement une importance technique. D'une part, elle peut être isolée, à savoir tracée au-delà d'une fonction purement descriptive, de l'autre elle doit s'inscrire dans un contexte de structures et motifs individuels, c'est-à-dire être subordonnée à d'autres lignes.

Cette position ambivalente exige néanmoins un contrôle constant. Si une dualité apparaît tout de suite dans le dessin, la procédure se complique un peu pour la gravure. Mais au cas où la morsure aurait déjà commencé, la ligne peut encore être vérifiée. Pour ce faire, le processus chimique doit être interrompu et retiré sur une petite zone du vernis. La profondeur de la morsure de la ligne est alors aussitôt visible. Si celle-ci est encore insuffisante, il est encore possible à ce stade d'appliquer encore du vernis, la plaque peut être gravée davantage ou alors retravaillée ultérieurement si nécessaire. Des exemples de procédures à suivre pour obtenir certains effets par différentes lignes ou gradations de l'eau-forte accompagnent le texte sous forme d'illustrations commentées.

En tamponnant, vous avez étalé et uni le vernis mais il est resté transparent, et dans cet état il ne serait pas facile de distinguer la trace qu'y laisserait une pointe fine. — L'enfumage remédie à cet inconvénient. — Enfumez donc votre préparation en promenant au dessus la flamme d'une cire ou celle d'une lampe à l'huile jusqu'à ce que le vernis soit devenu d'un noir opaque.



cela fait, laissez refroidir en lieu sur —

GRAVER: c'est dessiner avec les pointes sur la planche vernie et noircie comme vous feriez avec des plumes sur du velin. — La seule différence sera que votre dessin aura la couleur de cuivre et paraîtra blanc.

Le n'est là qu'un inconvénient puéril auquel vous ne penserez plus dès que vous aurez fait quelques coupes-fortes — et surtout, lorsqu'après avoir vu le résultat de l'impression, — vous aurez passé quelques séances à retoucher consciencieusement.

Que vous vous contentiez d'une esquisse ou que vous recherchiez les détails et les finesses, vos pointes remplaceront avec avantage les meilleurs engins de l'écriture, — car il n'y a pas à sortir de là, — c'est l'aspect d'un dessin à la plume que vous obtiendrez à l'éprouve. — Usez donc sans façon de vos nouveaux outils. — Le ciel, la terre et les bonshommes sont toujours d'admirables modèles. ressuscitez Callot, Israël ou Rembrandt!



N'oubliez pas le châssis un cadre de bois, un papier transparent tendu sur le cadre, un clou, une corde, — comme chez ce monsieur

la pointe. — En cas de faux trait, ayez recours à la fiole de vernis au pinceau (son nom indique de quelle façon vous devez l'employer pour couvrir les parties défectueuses de votre travail, et les refaire si bon vous semble. — Pour ce qui est du service alternatif des pointes dans un même sujet, — le pinceau est des plus malin.



— Lorsqu'il s'agit de me, les premiers plans se font avec les plus forts numéros, et ainsi de suite jusqu'aux cils qui se traitent avec les plus fins. — Faites cependant le contraire si cela rend mieux votre dessin, — quelle que soit votre manière d'opérer. Faites-vous comprendre et ce sera bien — vous voyez que je suis accommodant!

Comp. Bachelier et Fournier, avenue de la République 15

III. 5 Martial Potémont

En fin de compte, il ne s'agit guère plus que d'une première entrée en matière. D'autres ont suivi. Deux ans plus tard déjà, Maxime Lalanne se lance dans une description technique détaillée²². Ce dernier considérait son long texte comme un acte de solidarité artistique. Au-delà des conseils de Bosse et Cochin datant du XVII^e siècle, il ne trouve dans la littérature récente que quelques références incomplètes ne permettant pas à un artiste inexpérimenté de se lancer dans la technique. Son objectif déclaré est de diffuser largement l'expérience acquise par des artistes et de transmettre ainsi des connaissances que tout un chacun n'aurait plus à découvrir par soi-même²³. Cette approche didactique et l'organisation de son texte montrent déjà qu'il s'adresse exclusivement à des artistes-praticiens capables de créer une composition particulièrement complexe. Son propos tient en quelque sorte de la conversation entre un graveur expérimenté et un artiste un peu plus jeune. Il ne s'agit plus d'une lettre comme celle qu'avait publiée Martial Potémont, mais d'une transmission orale détaillant tous les indices à déceler et tous les obstacles qu'un artiste moins expérimenté peut rencontrer.

Pour atteindre son objectif, Lalanne choisit une composition de Claude Lorrain qu'il s'agit maintenant de compléter étape par étape. Sans le dire vraiment, il partage l'opinion selon laquelle l'eau-forte est particulièrement adaptée à la représentation de paysages. Se distançant presque de sa propre production et de modèles plus anciens, Lalanne voit donc dans l'eau-forte une potentialité de

22 Lalanne 1866. La première traduction anglaise apparaît en 1880. La préface souligne l'immense succès de la version originale et l'importance qu'a prise l'eau-forte en Grande Bretagne et aux États-Unis.

Voir Lalanne 1880, préface (sans page).

23 Lalanne 1866, 2-3 : « Il existe des traités modernes très-bien faits, mais qui ne contiennent que les rudiments de la matière ; jusqu'ici, l'expérience seule de quelques artistes a fait le reste. Dans une bonne entente de confraternité, ils ne se sont pas refusés de faire profiter les autres de ce qu'ils savaient eux-mêmes ; ils ont compris qu'il était de l'intérêt de tous de propager les connaissances de cet art, et de mettre ainsi en lumière, auprès d'un plus grand nombre d'amateurs habitués aux splendeurs de la gravure ancienne, les véritables ressources et l'importance de l'eau-forte contemporaine, représentée par des noms dont le nombre est restreint, il est vrai, mais qui seront illustres à leur tour. »

développement. Il s'efforce également d'orienter judicieusement cette compréhension vers l'art contemporain et de faciliter à cet effet l'acquisition de la maîtrise de la technologie. Dès lors, la structure de son texte s'inscrit parfaitement dans la direction qu'il indique. Elle suit donc les différentes étapes du travail, lequel s'avère être toujours plus complexe. Il décrit par exemple l'eau-forte comme un dessin fixe, où le travail à l'aiguille à graver suit le tracé. Lalanne reconnaît certes que la ligne de l'eau-forte est en soi immatérielle et ne devient visible que grâce à l'encrage et à l'impression. En somme, l'ajout de l'encre ou de la couleur matérialise la ligne. La comparaison entre le dessin et l'eau-forte n'est donc qu'approximative étant donné que seul le geste est similaire, alors que la ligne réelle et imprimable n'apparaît qu'au cours d'un processus chimique. Pour Lalanne et ses contemporains, cette distinction n'est cependant pas pertinente. À leurs yeux, il importe de clarifier les stades successifs du processus et de détailler les différentes méthodes à appliquer. Il s'agit non seulement de lignes simples, mais aussi de gravures par étapes ou multiples, de traitement détaillé des arrière-plans ou de réalisation d'ombres profondes. Certaines étapes doivent évidemment être prises en considération, notamment les effets dépendant des séquences respectives de la couverture et de la gravure. Dépeindre minutieusement toutes ces subtilités est son but ultime. Le choix du motif présente ainsi plusieurs avantages : si la composition est suffisamment simple pour produire un résultat dans un premier temps, elle est aussi suffisamment complexe pour produire des effets additionnels à des étapes ultérieures. L'option retenue permet également à Lalanne de légitimer la production contemporaine en se référant à des modèles plus anciens, cela sans se fourvoyer dans la pure reproduction ou trop mettre en valeur une approche singulière. Son but n'est pas de propager une préférence stylistique ou des thèmes spécifiques, mais plutôt de montrer, en plus des documents techniques, que les efforts d'alors s'inscrivent dans une éminente et longue tradition. Dans ce contexte, les innovations techniques et relatives au contenu prennent encore davantage d'importance. En définitive, les artistes contemporains finissent par supplanter leurs modèles en nourrissant une réflexion critique. L'examen attentif des œuvres anciennes et l'évaluation qualitative des créations contemporaines

induit une prise de conscience formelle et surtout la compréhension technique d'une méthode de travail complexe à maints égards. Dans la plupart des cas, cette approche ne se traduit pas par une réelle séquence d'états, mais se concentre plutôt sur l'expérience individuelle incluant les différentes manières de graver, d'imprimer et même d'aciérer les plaques. La préparation d'une plaque, puis les différents types de vernis et d'aiguilles et enfin le processus de morsure proprement dit ont été décrits plus ou moins précisément par tous les auteurs. En fin de compte, il est déjà possible de voir ici si un texte a été écrit pour un artiste en activité, pour un amateur ou un collectionneur. Les écrits prétendent être un guide concret pour les artistes et abordent dans le détail la préparation de la plaque, les particularités des vernis, les effets résultant des différentes dilutions acides ou la logique d'enchaînement des différentes étapes pour obtenir le rendu souhaité. La division du travail entre le graveur et l'imprimeur a pour conséquence que le processus d'impression lui-même n'est que rarement décrit en détail ²⁴.

Le texte de Lalanne a eu des effets concrets, comme une traduction en anglais, mais a également incité d'autres artistes à écrire leurs propres textes sur le même sujet²⁵. Dans les grandes lignes, tous enchaînent plus ou moins les étapes incontournables; étant donné qu'il n'est pas vraiment envisageable d'en modifier l'ordre, suivre cette séquence est donc logique. Mais ce qui a parfois changé, ce sont les points focaux mis en avant selon les priorités de l'un ou l'autre auteur. Alors que la majorité des artistes a tendance à se concentrer davantage sur le dessin, la composition et la transmission de leur idée, Delâtre détaille par exemple diverses techniques pour décrire l'effet concret sur le résultat qu'il a réussi à obtenir comme imprimeur (ill 6).

24 Bien que le processus d'impression lui-même ait été abordé dans toutes les publications, la majorité des artistes n'ont pas tiré leurs plaques eux-mêmes et préféré les confier à un imprimeur professionnel. Il n'est donc pas surprenant que la seule description détaillée soit celle d'Auguste Delâtre, le principal imprimeur de l'époque. Voir Delâtre 1887.

25 Une première traduction en anglais paraît en 1880; d'autres éditions suivent en 1884 et 1926, voir Stijnman 2012, 504-507.178.1-23 – Karl Stauffer-Bern fait référence à Lalanne dans son premier texte inédit (écrit en 1886). Celui-ci est ensuite publié par Lehrs en 1907 en annexe à sa monographie.



ill. 6 Rops

ill. 7 Palmer

ill. 8 Jongkind

Entretiens, la technique elle-même est minutieusement expliquée et devient par conséquent aussi compréhensible pour les artistes moins expérimentés. L'objectif a donc consisté à différencier nettement cette technique-là de celles applicables à la reproduction des images tels que le burin, la lithographie, la xylographie ou la photographie²⁶.

Pour ces artistes, c'est plus qu'une légitimation de leur propre travail. Cela devient la consécration d'une conviction toujours plus répandue consistant à considérer l'eau-forte comme une forme d'art particulière. Sa palette de possibilités allait bien au-delà de celles du dessin, de la sculpture et de la peinture, mais aussi d'autres techniques graphiques. « À présent l'eau-forte est recherchée ; – on a reconnu qu'aucun genre de gravure n'était plus souple, plus complet, ni plus profondément artistique²⁷. » Selon Martial Potémont, l'eau-forte est un dessin. « Et quel dessin : que de registres, de gammes, de tons, depuis l'aiguille à pointe invisible, avec toutes les ressources, toutes les nuances de l'imprimerie. – Ici pas de routine, pas d'entraves – génie, science acquise, façon particulière de sentir, de comprendre, d'interpréter ; – l'eau-forte l'exprime. – »²⁸

En France du moins, la légitimité historique manque encore à l'eau-forte pour être prise au sérieux. Dans la plupart des instructions techniques, il est toujours fait, tôt ou tard référence à Rembrandt et Claude Lorrain en leurs qualités respectives de peintres exceptionnels et graveurs de premier plan. Les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle s'inscrivent dans cette tradition. Leur point de repère, toutefois, ne réside pas dans une compréhension imitative ou reproductive.

Ils relèvent au contraire le défi créatif consistant à trouver de nouvelles solutions et d'orienter une technique relativement simple en soi vers de nouveaux chefs-d'œuvre artistiques. Il importe alors de maîtriser les étapes manuelles

26 Martial Potémont 1873, XX.

27 Martial Potémont 1873, XX.

28 Martial Potémont 1873, XX.

tout en reconnaissant et appréciant la complexité technique. C'est aussi la raison pour laquelle les traités techniques revêtent une telle importance. Bien qu'ils soient officiellement conçus comme des instructions pour les artistes et les jeunes graveurs, ces ouvrages ont aussi été très utiles aux collectionneurs soucieux d'aiguiser leur propre regard et d'apprendre à reconnaître des procédures parfois complexes²⁹. Vient par ailleurs s'ajouter à ces objectifs élémentaires, celui, plus fondamental, consistant à approfondir la compréhension du processus de travail : non seulement par rapport à d'autres techniques artistiques, mais aussi au titre de consécration des graveurs eux-mêmes. Bien que les instructions techniques aient tout d'abord permis d'épauler les collègues plus jeunes ou inexpérimentés, elles ont rapidement servi à distinguer les deux types d'artistes que sont le créateur et le reproducteur. Selon l'avis général, les travaux de ce dernier ne recèlent aucun potentiel créatif : ils sont bien sûr considérés comme des réalisations fidèles à leur modèles, mais bien trop mécaniques. Dans les eaux-fortes des peintres-graveurs, des éléments distincts et novateurs sont par contre décelés. À partir de la fin des années 1850, la réorientation observée s'inscrit dans l'émergence d'une évolution vers une forme d'art importante, indépendante et créative. L'eau-forte a deux avantages : elle permet d'une part la multiplication et donc la diffusion, de l'autre, hormis le dessin, elle est la seule technique susceptible de mettre immédiatement en œuvre d'expression d'une pensée³⁰.

29 En 1862 déjà, Baudelaire souligne que l'eau-forte ne peut être considérée comme un moyen de masse (Baudelaire 1862, 169) : « C'est un genre trop personnel, et conséquemment trop aristocratique, pour enchanter d'autres personnes que les hommes de lettres et les artistes, gens très amoureux de toute personnalité vive. Non seulement l'eau-forte est faite pour glorifier l'individualité de l'artiste, mais il est même impossible à l'artiste de ne pas inscrire sur la planche son individualité la plus intime. »

30 Burty 1864b, 366 : « Autant nous sommes incrédules à l'endroit des théories, autant nous croyons à l'éloquence d'une œuvre réussie. Puissent celles-ci enseigner à nos jeunes artistes qu'il n'est point de genre inférieur, et que, dès lors qu'on a choisi un instrument quelconque pour exprimer une pensée, on doit demander à cet instrument toutes les ressources spéciales qu'il comporte ; qu'une eau-forte n'est pas une molle lithographie, qu'elle ne doit être un croquis brutal à la plume ; qu'il faut sans cesse retremper verve, observation et outil, dans l'étude naïve de la nature ! »

En France, des discussions incluant également la théorie de l'art visent principalement à déterminer quel statut doit être accordé à cette nouvelle forme de gravure. Il s'agit là en fin de compte d'une question de légitimité. La technique elle-même ne présente aucune particularité, car les mêmes artistes créent tout à la fois des œuvres libres et des reproductions inspirées par d'autres créations d'artistes. Par conséquent, la question est de savoir si la revendication artistique et la légitimation historique peuvent être évoquées pour clarifier le statut de l'eau-forte comme technique digne de figurer parmi les disciplines constitutives des beaux-arts. Pour la critique d'art française et dans certains écrits sur l'eau-forte, deux éléments sont particulièrement mis en exergue. Premièrement, la spontanéité et la rigueur de la mise en œuvre y sont soulignées, faisant donc ainsi directement référence à l'idée artistique ; deuxièmement, on y trouve souvent un rappel historique renvoyant notamment à l'estampe du XVII^e siècle. En Angleterre en revanche – du moins chez Francis Seymour Haden – on observe une interprétation particulière de l'histoire de la gravure, toujours assortie de l'évocation d'exemples lointains et surtout de l'éloge des qualités des œuvres récentes. Il ressort de ces constatations que l'équivalence, voire la prédominance de l'eau-forte sur les autres formes d'art y est requise. Le repère historique revêt donc la plus haute importance dans ce contexte. Tant Haden que d'autres auteurs se réfèrent à un certain nombre d'artistes éminents qu'ils considèrent comme des exemples et des modèles³¹.

Haden examine également en détail les caractéristiques de chaque ligne gravée par rapport à d'autres techniques, notamment la ligne du burin, mais n'aborde pas les aspects purement techniques³². Son objectif est en définitive différent. Il entend régénérer la perception de l'eau-forte, améliorer ainsi la situation des graveurs dans la structure institutionnelle anglaise et poursuit à cet effet l'objectif consistant à leur assurer un statut académique et, par là, garantir à leur travail une

31 Voir entre autres Hamerton 1868 et Hamerton 1871.

32 Haden 1866. Une grande partie du texte fut à nouveau publié dans Haden 1878/79.

plus grande attention. Haden n'interpelle pas ses collègues ou les jeunes artistes, mais le milieu des collectionneurs. L'analyse qu'il mène doit inévitablement se fonder sur une évaluation de la ligne, non pas dans l'optique de la description ou l'observation de son processus de production, mais de ses différentes qualités. Les considérations de Haden sur l'eau-forte sont par ailleurs très positives, alors que le burin est toujours décrit comme un exemple négatif. Pour mieux étayer son argumentation, Haden fait également référence aux artistes du passé et cite en exemple des sommités allant de Dürer à Canaletto, tout en accordant une attention particulière aux artistes hollandais et flamands du XVII^e siècle. À l'inverse d'autres auteurs, Haden s'intéresse cependant à Rembrandt non seulement comme point de repère théorique ou purement technique : il constitue une collection de ses planches. Leur examen détaillé apporte une meilleure compréhension de la technique qu'une approche purement théorique. Haden reprend dans ce cas une idée qu'Hamerton a déjà empruntée dans la première édition de son livre. Pour élargir l'horizon des amateurs et artistes qui vivent loin d'une grande ville, Hamerton recourt donc à des illustrations, en particulier des tirages de plaques originales anciennes ou récentes. Outre les œuvres de modèles historiques tels que Callot ou Rembrandt, deux copies d'après Adrien van Ostade par Charles Jacque, Paulus Potter, Karel Dujardin, Anthonie Waterloo ou Franz Edmund Weiroter, Hamerton présente des planches de ses contemporains français ou anglais. Pour lui, il importe que le choix soit diversifié et propose à cet effet à d'autres artistes des exemples de possibilités d'expression et de potentialités nouvelles. Il n'est donc guère étonnant qu'il réimprime une planche de Samuel Palmer (ill. 7), mais aussi de Jongkind (ill. 8), de Haden, de Jacquemart et de plusieurs artistes anglais. Il poursuit ainsi l'objectif consistant à donner un aperçu des mouvements et particularités de plusieurs groupes ou personnes et de les associer à l'histoire de la gravure. En émettant d'idée de relier aspects historiques et notions techniques, Hamerton et Haden tentent d'établir un modèle de référence absolu, tant en matière d'inspiration pratique que de traitement des lignes. L'expression, la délicatesse, la couleur ou la finesse, tout ce qu'un artiste peut représenter se retrouve dans la gravure. Pour Haden, la ligne du burin reste en revanche toujours

aussi froide et impersonnelle, et le graveur toujours soumis à la volonté d'un tiers sans pouvoir faire valoir sa véritable posture artistique ³³.

Les qualités particulières de l'eau-forte résident essentiellement dans la représentation de la nature. Pour Haden, elles proviennent également du dessin, mais le processus d'abstraction qui sous-tend une estampe amène à des omissions délibérées et, par conséquent, à un accroissement significatif de sa valeur. Alors que la créativité du dessinateur dépend essentiellement de l'observation pure et que le peintre finit par s'enfermer dans un monde passablement retranché de la réalité, l'aquafortiste, lui, peut développer son propre regard. Celui-ci, contraint de ne se focaliser que sur des lignes, est plus abstrait, mais ce procédé lui permet en même temps d'aller à l'essentiel d'une pensée. Les aquafortistes jouissent donc d'une grande liberté, mais assortie de décisions contraignantes puisque les corrections, dans cette forme d'art, sont particulièrement difficiles à exécuter. En fin de compte, seuls les artistes vraiment accomplis peuvent créer de bonnes eaux-fortes. C'est précisément cette prétention aux honneurs qui incite Haden à fonder la Society of Painter-Etchers, à solliciter l'obtention d'un statut reconnu par la Couronne et à tenter de faire reconnaître l'eau-forte, comme il se doit, comme un art à part entière s'inscrivant dans la droite ligne des sociétés françaises et rayonnant enfin dans d'autres pays tels que l'Allemagne ou l'Italie.

33 Haden 1866, 151 : « The mental properties of the etching line are originality and personality, so that we actually recognize a line of Rembrandt or of Claude ; out of which properties, again, come the qualities of expression, delicacy, colour, tenderness, and whatever else the artist is capable of. The burin line being without either originality or personality is without mental expression, except such as may be evolved from it in the act of copying. »