

De l'estampe

Michel Melot, Antony Griffiths, Richard S. Field et André Béguin, *L'Estampe (histoire d'un art)*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1981, 290 pages

Fernand Ouellette

Volume 24, numéro 5 (143), octobre 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60721ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1982). Compte rendu de [De l'estampe / Michel Melot, Antony Griffiths, Richard S. Field et André Béguin, *L'Estampe (histoire d'un art)*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1981, 290 pages]. *Liberté*, 24(5), 126–133.

FERNAND OUELLETTE

LECTURES DU VISIBLE

DE L'ESTAMPE

Michel Melot, Antony Griffiths,
Richard S. Field et André Béguin,
L'Estampe (histoire d'un art),
Genève, Editions d'Art Albert Skira,
1981, 290 pages, 86 reproductions en
couleurs, 252 en noir et blanc.

Trois ouvrages qui mettent en valeur l'estampe ont paru récemment. Commençons par *L'Estampe (histoire d'un art)*. Magnifique, dirait Bossuet, mais au sens courant que le mot «pompeux» a aujourd'hui. Il ne faut pas avoir beaucoup rêvé devant les grandes œuvres de l'estampe pour se rendre compte que tout ce que l'on attendait de cet ouvrage, à quelques exceptions près, est totalement absent. Cette histoire d'un art est encore plus décevante que celle qui avait été consacrée au dessin.

Je veux bien que l'estampage soit la pression en vue du «report d'une figure». Il est exact que l'estampe est un «objet d'art mobile», un objet «multipliable». Il est intéressant qu'on fasse ressortir le rôle des outils d'orfèvre, et en quelque sorte la mutation d'un atelier d'orfèvre en atelier de gravure sur métal. Griffiths souligne avec raison le rôle de Martin Schongauer,

quand, dès 1430, après la xylographie coloriée, apparaît l'impression à partir des plaques de métal. Et l'on sait que Dürer viendra par la suite donner à l'estampe son rang d'art majeur. Je suis même reconnaissant à Melot d'avoir exposé le surprenant *Passage de la mer rouge* (1599) de Titien, «gravure» en douze planches assemblées sur une surface de 1,21m sur 2,21m. (Qui eût cru que Titien était un ancêtre de notre Derouin?) Mais décidément trop peu de pages sont consacrées à Rembrandt, le maître, à Tiepolo, à Goya, à Meyron, à Delacroix et à Toulouse-Lautrec.

Melot prétend que l'estampe «permet d'impressionnantes accumulations», comme encyclopédies ou comme musées imaginaires. Sans doute. Mais il semble bien que les auteurs aient privilégié d'abord la dimension encyclopédique en choisissant leurs images du «second degré», ou de «seconde main». Car pour une gravure imaginative comme *l'Adoration des bergers* de Goltzius, que de planches, oserais-je dire, sont insignifiantes, anecdotiques, non pas en tant qu'illustrations d'un solide métier — maints graveurs qui méprisaient l'amateurisme n'en manquaient pas —, mais en tant qu'œuvres d'imagination ouvertes sur un certain mystère. Je reste convaincu qu'on pouvait concilier la rigueur d'une histoire avec la joie contagieuse d'une grande anthologie.

Bref, ce n'est pas que les auteurs soient incompetents, c'est surtout qu'ils sont le plus souvent assez soporifiques. Un ouvrage semblable, plutôt asséchant, pourra-t-il inoculer la passion d'un art qui a envoûté tant de génies? Il

n'est pas nécessaire de s'être constitué au secret de soi-même son propre musée pour prendre conscience qu'il s'agit ici de l'histoire d'une technique qui débouche malheureusement sur un étalage, sur un kiosque un peu trop important consacré à la gravure américaine, me semble-t-il, sans doute pour des raisons de *marketing*, dit-on aujourd'hui. Vraiment, nous sommes à l'antipode d'une véritable rétrospective dont chaque amateur rêve, amateur que Daumier a su si bien saisir dans sa passion attentive. Il n'y aurait pas de malentendu si le mot «art», dans son acception étymologique de «savoir faire», de «métier», y avait été plus franchement défini. Car pour les ardents, descendants des notables et des bourgeois (eh oui! nous sommes tous un peu là), il est préférable de revenir, par exemple, aux ouvrages sur la gravure du XIX^e siècle(1) ou du XX^e siècle(2) de Claude Roger-Marx et de Jean Adhémar. Avec eux, du moins, on ne s'étirole pas dans un parcours qui devient presque une sorte de devoir ennuyeux. Leur connaissance de l'estampe est profonde. Leur choix de reproductions crée une galerie imaginaire où l'on se plaît à déambuler. Léonard de Vinci ne disait-il pas que plus grande est la connaissance, plus grand est l'amour?

Bref, j'y reviens, il est tout de même curieux que les gravures de Ruscha, de Rosenquist ou de Lichtenstein aient plus d'importance que celles de Chagall, de Matisse ou de Rouault. D'autant que le nom même de Rouault, qui a réalisé *Miserere*, l'un des monuments de la gravure, n'est pas mentionné une seule fois dans tout l'ouvrage. Le tragique, le spirituel, ne corres-

pond peut-être pas à l'horizon d'attente de l'acheteur américain, plutôt fasciné par Warhol. En somme, l'art en mouvement de la seconde moitié du XX^e siècle est étonnamment surexposé par rapport à celui de la première moitié. Ce qui manifeste, comme je le disais, une stratégie bizarre, laissant croire que des considérations commerciales ont prévalu. De même, sur un autre plan, la seule lithographie de Toulouse-Lautrec qu'on nous propose est une œuvre de 1892, certainement pas très significative de son art. Pour celui qui a vu maintes lithos du peintre, ce choix peut sembler un parti pris quelque peu dérisoire. Et je ne parle pas de l'estampe japonaise. Les auteurs ont limité leur champ à l'art de l'Occident.

En somme, ce que je préfère retenir de cet album séduisant à première vue, car les livres de Skira sont souvent princiers, c'est l'excellent dictionnaire des termes techniques d'André Béguin. Et la bibliographie exhaustive. Quant à l'iconographie...

Utamaro,
Un concert d'oiseaux, Paris,
 Editions Herscher, 1982;
Introduction de Julia Meech-Pekarik,
Notes et traduction du japonais
par René Sieffert.

Le *Concert d'oiseaux* (littéralement dans le titre japonais: *Concours de kyoka de cent et mille oiseaux*) est une merveille. Il s'agit de la reproduction exacte, dans son format et sa

présentation, d'un exemplaire de l'ouvrage original qui a paru vers 1790, et qui est conservé au Metropolitan Museum de New York. C'est-à-dire que l'ouvrage est conçu comme une bande en accordéon, repliée en un livre de taille normale. Les estampes ainsi pliées en deux s'ouvrent naturellement sans la contrainte du fil en la reliure. Trente espèces d'oiseaux (thème secondaire de l'*Ukiyo-e*) sont imaginées par Utamaro (1753-1806) dans l'espace rêvé des plantes et des arbres en fleurs que fréquentent ces oiseaux. Deux espèces se côtoient par planche. Ainsi la Bouscarle des buissons, prête à l'offensive, se penche vers une Mésange rémiz qui a les ailes et le bec ouverts, toutes deux sur une branche divisant l'espace en diagonale.

De plus, dans l'estampe même, deux poèmes «dessinés», qui se servent du prétexte des deux espèces d'oiseaux. Il s'agit d'un exemple remarquable d'intégration du poème, recherche que poursuit au Québec un peintre comme Gérard Tremblay. Les *kyōka* sont des poèmes délirants, c'est-à-dire des images baroques ou burlesques, des jeux de l'esprit. Ils sont conçus selon la forme métrique du *tanka* (7-7-5 / 7-7 mesures). On peut ici parler d'un langage codé, d'autant que les auteurs demeurent anonymes, se cachent derrière des pseudonymes tels que Beauvoisin le Bafouilleur ou Lamasseur de trésors. Bien entendu le nom de l'oiseau devait être mentionné, c'était l'une des règles du jeu.

Ainsi :

Fidèle à son nom

pourrait-il d'amour se perdre

le pique-bois qui

*à coups de bec met en pièces
les perfides commérages.*

Kitagawa Utamaro est tout simplement prodigieux. Nous connaissions de lui ses femmes admirables sur papier micacé dans un style d'une pureté minérale et silencieuse rarement égalé. Son dessin de l'oiseau, de la branche ou de la fleur est tout aussi exigeant, surtout qu'il les met en scène dans un lieu où le vide s'anime, s'emplit soudain d'un colloque entre les arbres, les oiseaux et les fleurs. Toute la passion de la nature, si profondément orientale dans cet art du silence où le végétal et les volatiles parlent la langue du cosmos, se concrétise dans le dessin d'Utamaro. Comment ne pas penser à l'art chinois?

A la fin de l'ouvrage, les poèmes sont bien entendu traduits, accompagnés d'une fiche signalétique sur les différentes espèces.

François Bouvet,
Bonnard, l'œuvre gravé, Paris,
Flammarion, 1981, 352 pages,
58 reproductions en couleurs,
475 en noir et blanc.

L'ouvrage consacré à Bonnard reproduit l'œuvre gravé au complet. Comme le dit le préfacier, Antoine Terrasse, la gravure de Bonnard «confirme le génie du peintre pour la notation immédiate d'une émotion». Je me demande d'ailleurs s'il y a un peintre du XX^e siècle plus profondément oriental, plus conscient même de l'*Ukiyo-e*, c'est-à-dire du «monde flottant», du monde éphémère.

Sa première affiche, *France-Champagne* (1891), aura une influence déterminante sur l'art de Toulouse-Lautrec. (Elle tranche avec celles de Jules Chéret qui produisait de «délicieuses enluminures».) De même la lithographie de la *Revue blanche* (1894).

Bonnard a dépassé le piège possible du programme: chercher «les rapports de l'art avec la vie», que préconisaient les Nabis, même si son art correspond à la vision changeante, à la vision mobile que ceux-ci privilégiaient. N'oublions pas de plus que Bonnard avait découvert l'estampe japonaise lors de l'exposition de 1890 à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Sa remarquable *Promenade des nourrices, frise de fiacres* (1899) est un bel exemple d'assimilation. On pourrait dire que l'art japonais a influé d'abord sur la mise en scène de Bonnard. Celui-ci met des «figures en gros plan» sur un «fond monochrome». Ses compositions sont parfois asymétriques. Antoine Terrasse remarque que les «Japonais cernent le mouvement d'un trait définitif», alors que Bonnard a «besoin de peindre le mouvement en mouvement». Pensons aux enfants et aux chiens de la frise. Observons l'éruption soudaine d'un gros plan, qui brise la répétition frontale des motifs. Car très vite, la même année, Bonnard abandonnera l'ornement frontal pour s'adonner à la fusion des formes, à la matière organique, qui prédomine dans *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899). C'est surtout dans cette œuvre-là que le caractère de notation rapide s'impose. Un autre *Ukiyo-e* est apparu, une autre écriture moins plastique que picturale, où l'on perçoit davantage le travail du

peintre que celui du dessinateur. Je pense aux *Boulevards* de 1900. Puis le dessinateur revient avec *Parallèlement* (1900), pour se conjuguer parfaitement avec le peintre de *Daphnis et Chloé* (1902). En cette œuvre tout est fraîcheur et délicatesse.

Dans un dernier ouvrage, le *Crépuscule des nymphes* (1946), je ne peux pas ne pas revoir certaines images de la *Bible* de Chagall. J'y retrouve la même liberté, la même magie du dessin, la même vivacité totalisante.

La qualité des reproductions est remarquable. Je crois qu'en soi l'œuvre gravé de Bonnard est une excellente introduction à l'estampe. C'est un ouvrage nécessaire après ceux qui ont été consacrés à Rouault, à Picasso et à Chagall, chez d'autres éditeurs.

(1) Claude Roger-Marx, *La Gravure du XIX^e siècle*, Paris, Somogy, 1962, 252 pages.

(2) Jean Adhémar, *La Gravure du XX^e siècle*, Paris, Somogy, 1967, 252 pages.