



Laboureur

1877-1943



Musée de Pont-Aven
20 mars - 21 juin 1993

Cette exposition est placée
sous le patronage
de Charles Miossec,
Président du Conseil Général
du Finistère



Jean-Emile Laboureur

1877-1943



8. Une rue en Bretagne.

Par cette exposition consacrée aux thèmes maritimes et bretons, le Musée de Pont-Aven rend hommage au peintre-graveur nantais Jean-Émile Laboureur, à l'occasion du cinquantième de sa mort.

Réunissant aquarelles, peintures et gravures, ce panorama illustre la démarche de l'artiste qui traite le même sujet au moyen de diverses techniques, étapes successives à la recherche de l'œuvre la plus aboutie.

De 1897 à 1907, l'influence esthétique des Nabis se manifeste chez Laboureur, tant par les sujets pris dans la vie quotidienne que par la facture utilisant les aplats, le chevauchement des plans et soumettant la forme à la recherche décorative.

À partir de 1910, il emprunte au Cubisme les innovations coïncidant à ses propres recherches : géométrie des formes, multiplicité des points de vue, mais il s'empresse de l'humaniser et de l'adapter à sa propre personnalité, cette assimilation est caractérisée par un graphisme rigoureux, tempéré par une certaine forme d'humour dans la représentation des personnages.

Initié par Lepère et Toulouse-Lautrec, Laboureur s'affirme comme un défenseur acharné de l'estampe originale, créée par l'artiste lui-même sans aucun intermédiaire.

«Le signe auquel on reconnaît un véritable graveur, c'est dès qu'il s'exprime par le blanc et le noir, il se surpasse et trouve une certitude qui souvent lui manquait ailleurs. Quand il peint, il sent ses limites. Quand il grave, il bat ses propres records!», ainsi parle Laboureur qui a marqué toute la gravure de son époque.

Il s'exprime par un langage subtil et raffiné qui fuit tout naturalisme imitatif et cherche à dégager l'essentiel du sujet, sa vérité. Avec lui, le guingois s'implante, la géométrie devient expressive et poétique, traduisant une tendresse quelque peu ironique pour un monde qu'il observe d'un œil malicieux et transpose avec un minimum de moyens. Sa liberté de déformer donne naissance à un style particulier, souvent empreint d'une élégance maniériste qui reflète sa façon légèrement narquoise d'appréhender la vie.

Parfois son registre devient grave et l'œuvre atteint alors une dimension symboliste qui éteint comme dans le bois «Le calvaire breton».

La modernité de Laboureur ne cesse de nous étonner, c'est dans le travail du burin, art essentiellement tactile, que s'épanouit son talent de novateur qui nous enchante et nous émeut, sans jamais vieillir.

Catherine Puget,
Conservateur du Musée de Pont-Aven.

Biographie

1877. Le 16 août, naissance à Nantes de Emile Laboureur, fils d'Emile Laboureur, mercier en gros, et de Marie Grandjean.

1881-1893. Suit sa scolarité au Petit lycée de Nantes, puis au Collège Saint-Sauveur de Redon.

1895. Achève ses études secondaires au lycée de Nantes où il passe son baccalauréat. Sur les conseils d'un ami de la famille, l'industriel Alphonse Latz-Bissonneau, grand amateur de gravures, il s'inscrit à l'Académie Julian à Paris et suit, pour rassurer ses parents quant à son avenir, des cours de la faculté de Droit.

1896-1897. Se lie d'amitié avec Auguste Lapère et exécute ses premières gravures sur bois et eaux-fortes. fait connaissance de Toulouse-Lautrec qui le pousse à travailler.

Admire Vallotton et les Nabis, dont l'influence se fera sentir dans ses bois gravés.

1898. Expose deux bois à la Société Nationale des Beaux-Arts puis à la Société des Artistes Bretons. Effectue son service militaire au 65^e R.I. de Nantes.

1899-1903. Laboureur séjourne à plusieurs reprises en Allemagne à Dresde, Berlin et Munich, il expose au Kunstverein de cette dernière ville. Participe à l'Exposition Universelle à Paris en 1900 où il expose un pavillon dessiné pour Préaubert.

1902. Visite Pont-Aven, Douarnenez et Quimper, il en rapportera des peintures, des aquarelles et des dessins.

1903. Départ pour les Etats-Unis (New York et Philadelphie).

1904. Réside à Pittsburgh. Donne des cours de gravure à l'"Art Student's League". Participe au Salon d'Automne à Paris et au Salon des Artistes Bretons à Nantes.

1905. Publication de "Ten Etchings from Pittsburgh". Exposition particulière à l'"Art Student's League" et aux "Wunderly Galleries" à Pittsburgh. Publications d'eaux-fortes sur la sidérurgie, "in the Pittsburgh Mills".



4. Les cabines et la mer.

1906. Voyage au Canada, l'artiste y grave de nombreuses planches et prépare des conférences qu'il doit donner pour l'Alliance française sur l'imagerie populaire et la gravure sur bois. En décembre, il retourne aux Etats-Unis.

1907. Participe à l'exposition de la "Water Color Society" à New York. Donne des conférences. Passe l'été à Nantes. En novembre, nouveau départ pour les Etats-Unis.

1908. De janvier à juin, fait des tournées de conférences au Québec et dans le Nord-Est des Etats-Unis. Il rentre en France en juin. Il part pour Londres en novembre.

1909. Séjour à Londres jusqu'en avril. Participation au Salon de la Nationale, à Paris (bois de la série "Toilettes"). En octobre, départ pour la Grèce grâce à une bourse de voyage pour les artistes.

1910. Séjour en Grèce, et en Turquie. Participe à l'exposition des Peintres-Graveurs français à Paris.

1911. Laboureur se fixe à Paris et va faire la connaissance d'Apollinaire, puis de Marie Laurencin. Participe au premier Salon des dessinateurs humoristes à Paris, au Salon d'Automne et à l'exposition internationale de Turin.

1912. Participe au Salon des Indépendants, à l'exposition de la Société de la gravure sur bois originale et à celle des Lauréats des bourses de Voyage.

1913. Année particulièrement importante pour J.-E. Laboureur marquée par le début de son Cubisme.

1914-1916. Exposition particulière à la galerie André Groult à Paris. 1^{er} août - mobilisation générale, Laboureur est détaché en septembre comme interprète auprès de l'armée anglaise et y restera jusqu'en 1917. Période particulièrement riche pour son œuvre, il y trouvera à la fois de nouveaux moyens d'expression et un nouveau style. Premiers burins.

1917. Exposition Laboureur à la galerie Jave à Paris et à la "Modern Gallery" à New York.

1918. A l'automne, Laboureur est détaché au musée de la Guerre à Paris. Il reprend contact avec ses amis, notamment Raoul Dufy et Dunoyer de Segonzac. Expose, avec Gromaire, à la galerie Mignon-Massart à Nantes.

1919. Laboureur épouse Suzanne-Marie-Antoinette Salieres, née à Pontivy (Morbihan). Le couple s'installe à Paris et, pour les vacances, au Croisic. Exposition à Londres.

1920. Participe à une exposition de gravures sur bois à la galerie Le Nouvel Essor à Paris.

1921. Naissance de son fils François. Expose à la galerie Povolozky à Paris. Rédige la chronique artistique du "Peuple", quotidien de la C.G.T.

1922. Exposition particulière à la galerie du Centaure à Bruxelles.

1923. Participe à la première exposition des Peintres-Graveurs Indépendants, dont il est le président (galerie Barbazanges). Expose à Amers (Groupe "Lumière").

1924. Figure à l'exposition d'arts décoratifs appliqués à Paris et à celle de l'Art français moderne à Stockholm.

1925. Participe à deux expositions à Bruges et à Paris, avec Marie Laurencin (galerie des Quatre-Chemins).

1926. Exposition particulière à la galerie Marcel Guiot à Paris et participation à l'exposition "Trente ans d'art indépendant".

1927. Naissance de son fils Sylvain. Laboureur fait construire une maison à Kerfalher, en Penestin (Morbihan).

1928. Laboureur est président d'une nouvelle société, "L'Art français indépendant". Participe aux expositions de "Projets de papiers-peints" au musée Galliera, "La vie contemporaine" à la galerie Marcel Guiot à Paris, "Contemporary French Prints" à Manchester, "The work of J.-E. Laboureur, illustrator", au Groulier Club de New York.

1929. Illustre de nombreux livres. Grave ses derniers bois et dessine ses dernières lithographies. Il écrit un article "Le renouveau du burin en France" dans "The Studio". Participe au catalogue des gravures en taille douce de Laboureur par Louis Godéfoy qui lui organise aussi une exposition à la "galerie Simonson" à Paris. Expose aussi à Londres à la "Saint Georges' Gallery". Participe au premier salon de "L'Art français indépendant" et à l'exposition sur la décoration de la porcelaine au musée des Arts décoratifs à Paris.



6. Chantiers de navires, Nantes.

1930. Participe à l'exposition organisée par la Société des Peintres-Graveurs tchécoslovaques à Prague, ainsi qu'à Philadelphie.

1931. Nombreuses excursions dans la Grande Brière. Laboureur commence une célèbre série de vingt-cinq planches sur cette région.
Participe au Salon du livre d'art au Petit Palais à Paris, expose à Nantes à la galerie Mignon-Massart et à Paris à la galerie Marcel Guiot.

1932. Exposition particulière sur la Brière, à la galerie Le Nouvel Essor, à Paris.
Participe à des expositions de groupe à Stockholm, Chicago et à Paris. Représente la gravure française, avec A. Brouet, à la Biennale de Venise.

1933. Exposition particulière à la galerie Coiffard à Nantes.
Participe à une exposition de groupe au Petit Palais "Artistes de ce temps".

1934. Nouvelle exposition laboureur à la librairie Coiffard, ainsi qu'à Toulouse à la galerie Chappe et à Lyon (Librairie Lardanchet).
Participe à une exposition de groupe à Zurich.
Grave un timbre poste pour le Ministère des P.T.T.

1935. Organise, avec Marie Laurencin et Philippe de Villeneuve, l'atelier du XVI^e, école d'art qui recevra des élèves jusqu'en 1936.
Participe à l'exposition "Cadres intimes" à la galerie Marcel Guiot à Paris, à l'exposition du "Temps Présent", à la galerie Charpentier et aux "Arts graphiques en Europe de 1835 à 1934" à Londres.

1936. Participe à des expositions à Paris, Varsovie.

1937. Participe activement à l'Exposition Internationale, il est nommé vice-président de la section consacrée à l'estampe et participe à celle du livre d'art.
Donne plusieurs conférences sur la gravure, réalise un décor mural à la Maison du Travail.
Exécute des cartons de tapisserie pour Aubusson.
Participe à l'exposition "la Bretagne et la peinture contemporaine" organisée à la galerie Druet par les chemins de fer de l'Etat.

1938. Laboureur exécute sept toiles pour l'Ecole nationale de Navigation de Paimpol, collaborant avec Frélaud et Dubreuil.
Expose au Salon de la "Jeune Gravure Contemporaine".
21 décembre, frappé d'hémiplégie, il cesse toute activité artistique.

1939. Passe les vacances de Pâques à Kerfalher, brusque aggravation de l'état de l'artiste.

1941. Participe à l'exposition "L'art vivant" à Nantes.

1942. Exposition particulière à la galerie Sagot-Le Garrec à Paris et participation à celle des "Amis du musée d'Orléans".
laboureur doit quitter sa maison, devenue un élément du "Mur de l'Atlantique".

1943. Le 16 juin, J.-E. Laboureur s'éteint dans la maison où il a trouvé refuge, près de la plage de Kerfalher, en Pénestin.



11. Trévigon.



9. le port de Pont-Aven.



15. Le roulis transatlantique.

Oeuvres exposées

Le premier chiffre est celui de l'exposition, les autres renvoient aux trois tomes du catalogue de l'Œuvre de J.-E. Laboureur par Sylvain Laboureur. Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1989-1991.

Les dimensions sont données en millimètres, la hauteur précédant la largeur.

Toutes les œuvres appartiennent à des collections particulières sauf mention contraire.

Pour des raisons techniques, les reproductions ne sont pas en rapport avec les descriptifs des pages.

1. Vieille pêcheuse de moules

(t. I, du Catalogue complet, n° 11).

Eau-forte. 1897. 236 x 297.

Cette planche, gravée par l'artiste lorsqu'il avait vingt ans, a été tirée à moins de dix épreuves.

2. Les trois fiancées de porcelaine

(t. I, n° 754).

Lithographie. 1897. 175 x 262.

Au moment où le jeune laboureur réalise cette lithographie, il est initié à cette technique par celui qu'il considère comme son seul maître, Toulouse-Lautrec. Il illustre alors un texte de Saint-Pol-Roux, plaisamment provocateur et morbide, intégré au Pèlerinage de Sainte-Anne et sera ainsi, sans doute, le premier illustrateur du "Poète de Camaret" Les fiancées, "promises de porcelaine migraines comme des poissons" verront leurs cœurs offerts à sainte Anne comme ex-voto par leurs amoureux.

3. Le cancre au clair de lune

(t. I, n° 23).

Eau-forte. 1899. 200 x 118.

4. Les cabines et la mer

(t. II, n° 186).

Aquarelle. 1900. 225 x 220.

Il s'agit sans doute là d'une plage de Noirmoutier.

5. Religieuses au bord de la mer

(t. II, n° 19).

Essence sur carton. Vers 1901.

500 x 650.

Souvent, inachevé, d'une plage de Noirmoutier.

6. Chantiers de navires, Nantes.

(t. II, n° 15).

Huile sur carton. 1901. 500 x 650.

Vue des chantiers Dubigeon, à Chantenay (banlieue en aval de Nantes). Musée du Château des Ducs de Bretagne, Nantes.



86. La petite pêcheuse.

7. Chantiers de navires, Nantes
(t. III, n° 196).

Crayon et aquarelle. 1901. 249 x 326.
Ce travail est très proche de la peinture.

8. Une rue en Bretagne
(t. III, n° 20).

Huile sur carton. 1902. 330 x 340.
Il s'agit de la rue des Méuniers à Pont-Aven.

Ce travail est le principal souvenir d'une excursion faite par l'artiste dans le Finistère, en réponse, sans doute, à une invitation de son ami Marc Henry, qu'il avait connu à Munich, et qui lui envoyait cette carte postale, le 2 août 1902 (vitrine) : "Nous quittons Douarnenez et l'odeur persistante des sardines pour un coin de verdure délicieux, Pont-Aven. Ce n'est pas directement au bord de la mer, mais sur une rivière délicieuse qui y conduit à six kilomètres. C'est le trou au rapin, pas cher, la pension y coûte, four compris, 90 francs par mois, soit trois francs par jour. C'est idéal sous tous les rapports. Je ne regrette qu'une chose, l'avoir connu si tard. Dès lors, mon adresse est : Marc Henry, Hôtel Gloanec, Pont-Aven."

9. Le port de Pont-Aven
(t. III, n° 200).

Aquarelle. 1902. 245 x 315.

10. Une rue de Quimper
(t. III, n° 33).

Essence sur carton. 1902. 483 x 314.
Achetée par le mécène du jeune Laboureur, l'industriel nantais Alphonse Jobé-Brissoneau, l'œuvre est encore dans son cadre original.

11. Trévigon (t. III, n° 202).

Aquarelle. 1902. 245 x 315.
Il s'agit d'un village situé près de la pointe du même nom, à Tréguier.

12. Programme pour les étudiants rennais (t. II, n° 765).

Lithographie. 1903. 245 x 415.
A vingt-cinq ans passés, Emile Laboureur est encore à la poursuite de ces diplômés universitaires qui peuvent lui épargner les deux ans de service militaire qu'il doit encore accomplir et auxquels, seuls, les étudiants ayant obtenu des diplômes échappent. Il tente sa chance à l'université de Rennes. Mais il ne garde pas un bon souvenir de toute sa jeunesse passée chez les Eudistes à Redon et son soutien est acquis à l'enseignement laïque. Son programme pour la jeune Union républicaine des étudiants rennais sera commenté favorablement par un militant : "Au premier plan, un vieux breton pile les disputes comme s'il subissait le poids de vingt siècles d'hérédité fanatique et ignorante [...]. A droite, diaphane, belle comme une sylphide, la République, vêtue du blanc piepium, s'avance avec lenteur."

13. Le bateau vert (t. I, n° 64).

Eau-forte (deuxième et dernier état). 1906. 119 x 132.
Parti pour l'Amérique à la fin de 1903 (et devenu "Jean-Emile" pour l'occasion), Laboureur peint et surtout grave d'ingénieux paysages industriels. Lévi et l'automne de 1906 lui font retrouver longuement l'océan, dans un petit port perdu de Nouvelle-Ecosse (Lockeport).

14. Le bateau vert (t. III, n° 64).

Huile sur carton. 1906. 266 x 290.
Le sujet est très proche de l'eau-forte, mais sans le personnage de celle-ci.

15. Le rouls transatlantique
(t. III, n° 75).

Huile sur toile. 1907. 546 x 542.
Cette œuvre a été ainsi commentée par Vincent Roussieu, conservateur : "Déjà en 1907, dans le Rouls transatlantique, Jean-Emile Laboureur montrait son attachement à une nouvelle manière de regarder les choses [...]. Le peintre se livre à une composition audacieuse qui change les habitudes de la vision : tout est organisé sur un jeu de lignes obliques perpendiculaires, seul l'horizon est plat, les représentations de la mer agitée sont généralement vues, extérieurement, d'un point fixe de la côte. Ici, l'ordre est inversé : le spectateur est introduit dans le navire en mouvement sur l'océan. Jean-Emile Laboureur avait probablement compris que les lois traditionnelles de la peinture allaient être renversées en cause."
Musée des Beaux-Arts, Nantes.

16. Le rouls transatlantique
(t. II, n° 605).

Bois. 1912. 185 x 160.
C'est probablement sur un dessin contemporain de la peinture, peut-être préparatoire à celle-ci, que l'artiste reprend un souvenir de la traversée de l'Atlantique remontant à cinq années. Ce nouveau travail était sans doute envisagé pour illustrer une épigramme de l'Anthologie grecque, celle où Boissus s'exclame : "Que la violente mer ne m'emporte pas sur ses vagues..."

17. Le départ du transatlantique.

Dessin à la mine de plomb. 190 x 152.
Pour son dessin préparatoire à l'eau-forte l'artiste s'est inspiré d'une photographie qu'il avait prise.

18. Le départ du transatlantique.
(t. I, n° 71).

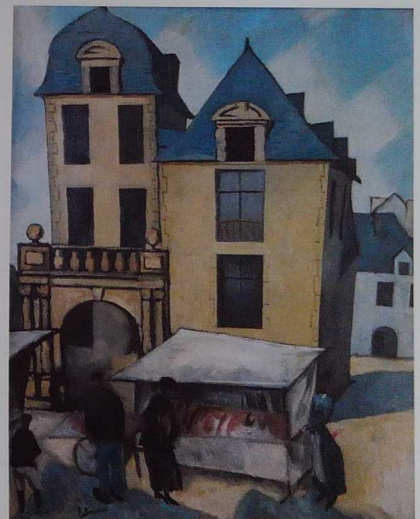
Eau-forte. 1907. 190 x 152.

19. Maisons à Pont-Aven
(t. II, n° 60).

Huile sur carton. Vers 1907.
266 x 290.
Il s'agit de la place Royale à Pont-Aven.



01. Le retour au port ou Marine à quatre bateaux.



66. Le petit marché.

19 bis. Maisons à Pont-Aven.
(t. I, n° 766).

Lithographie en couleurs. 1907.
215x230.
Bibliothèque Nationale, Paris.

20. Maison en Bretagne
(t. I, n° 83).

Eau-forte. 1908. 120x133.
Ici encore l'artiste s'est inspiré d'une photographie prise par lui et datée de 1902 ; la gravure est donc bien postérieure à l'excursion "sur le motif" ; elle n'a été réalisée qu'après le retour d'Amérique. Il s'agit du village des Plomarc'h à Douarnenez.

21. L'église de Nizon (t. I, n° 84).

Eau-forte (deuxième et dernier état).
1908 ou 1909. 152x196.
Voyageur attentif, l'artiste visite consciencieusement les principales curiosités touristiques de la région de Pont-Aven.
Musée de Pont-Aven.

22. La maison du notaire
(t. III, n° 85).

Croquis à la mine de plomb, lavés d'encre de Chine et dessin à la plume mis au carreau. 1908. 240x140.
Une conséquence heureuse de la présente exposition a été l'identification du sujet concernant une peinture dont on ne connaissait que les dimensions (810x650) et sa présentation au Salon d'Automne de 1908. Il est apparu que les trois études présentées ici sont à peu près certainement des travaux préparatoires à la peinture représentant la maison de Maître Cornelleau, à Pont-Aven, œuvre dont la localisation est aujourd'hui inconnue.

23. Le calvaire breton
(t. I, n° 789).

Gravure sur bois, au burin. 1911.
125x145.
Ce calvaire est celui de Nizon, qui servit de modèle à Gauguin pour son Christ vert. Comme pour trois autres bois, l'artiste signe sa gravure des initiales "A.S.C.", pseudonyme de Algeon Saint John Crahe. On ignore les raisons de ce masque, qui évoque l'animal-léche de l'artiste (voir n° 89).

24. Le calvaire breton
(t. I, n° 695).

Bois. 1913. 370x300.
L'œuvre est la deuxième du portfolio intitulé Quatre images bretonnes (voir aussi les numéros 31, 34). Elle représente le calvaire de Nizon.

25. Baigneuse en maillot noir.
(t. III, n° 274).

Aquarelle. Vers 1911. 240x155.
Il est probable que ce travail précède les deux suivants.



68. La boutique de la charcuterie.

26. Cléandre a vu Nico
(t. II, n° 658).

Bois. 1912. 146x180.
Un voyage qu'il avait fait en Grèce (1909-1910) amena sans doute l'artiste à envisager l'illustration d'épigrammes tirées des auteurs de l'Anthologie grecque. Illustration qui aurait eu pour base de plaisants anacronymes, comme celui-ci, où la belle Nico va enflammer le cœur de Cléandre. Une photographie, prise à Noirmoutier en 1911, a été utilisée.

27. Papier peint à la baigneuse.

Aquarelle. Vers 1912. 350x540.
Ce travail correspond très vraisemblablement à un projet de papier peint, qui n'a pas été réalisé. On retrouve le modèle, apprécié de divers artistes montais, semblé-t-il, il s'agit d'une vendeuse qui était employée chez un bijoulier de la rue Crébillon. Elle inspira encore à l'artiste la décoration d'un éventail et fera l'objet d'un portrait dont la trace a été perdue.

28. La tendre Asclépias
(t. II, n° 970).

Bois (deuxième et dernier état). 1912.
185x167.
Le personnage devait illustrer l'épigramme de l'Anthologie grecque ou Méleage célèbre "la tendre Asclépias (qui, avec des yeux où se reflètent l'azur et le calme d'un ciel serein, persuade à tous de s'embarquer sur la mer des Amours)".

29. La tendre Asclépias.

Dessin à l'encre de Chine pour la gravure sur bois. 230x150.
L'artiste a encore utilisé comme document une photographie personnelle située par lui à Noirmoutier et datée de septembre 1911. Pour la gravure, il est resté conforme au document ; de ce fait, le bois est inversé par rapport à celui-ci.

30. Une rue au Croisic
(t. I, n° 116).

Eau-forte (premier état sur deux).
1912. 223x254.

30 bis. Une rue au Croisic.

Dessin au crayon. 1912. 240x320.

31. Les matelots ivres (t. I, n° 681).

Bois (deuxième et dernier état). 1912.
353x350.
Ce sujet croisicais est le premier des grands bois qui ont été réunis par l'artiste dans l'album Quatre images bretonnes.



70. Le clocher du Croisic.

32. Les matelots ivres.

Dessin à l'encre de Chine. Vers 1912. 180x145.
Ce dessin poussé correspond sans doute à un premier projet de bois, dont les dimensions auraient été plus modestes et qui aurait illustré une épi-gramme de l'Anthologie grecque : "Matelots, même à l'ancre, méfiez-vous de la lunette mer, même si des canons vous retiennent ou rivage [...]. La mer est l'ennemie jurée de Bacchus..."

33. La rentrée au port
(t. I, n° 698).

Bois (deuxième et dernier état). 1913. 250x360.
Ces bateaux du Croisic, troisième planche de la série, furent exposés au Salon d'Automne de 1913 et commentés par Apollinaire, dans *Le Journal* : "Les bois de Laboureur ont de la puissance [...]. Les recherches de cet artiste s'opposent à celles des artistes les plus modernes."

34. L'arrivée du poisson
(t. I, n° 705).

Bois (deuxième et dernier état). 1914. 300x300.
Dernière des Quatre Images bretonnes, encore située au Croisic.

35. La rixe (t. I, n° 693).

Bois (premier état). 1913. 159x200.

36. Le vin blanc (t. I, n° 694).

Bois (premier état). 1913. 159x200.

37. Le pilotin (t. I, n° 705).

Bois. 1913. 200x140.

38. L'île déserte (t. I, n° 135).

Eau-forte. 1914. 296x348.
Pleinement inspiré par le cubisme depuis 1913, le graveur se souvient ici des vacances sentimentales remontant à 1906, sur le littoral canadien (à Lockport, en Nouvelle-Écosse).

39. Matelots américains et français (t. I, n° 178).

Gravure au burin (deuxième et dernier état). 1917. 154x110.
Après trois années de guerre, proches du front, avec les Anglais, l'interprète laboureur retrouve l'océan en étant envoyé auprès des Américains, qui débarquent principalement à Saint-Nazaire, les difficultés matérielles font inciter à utiliser essentiellement le burin pour la gravure sur métal des temps guerriers.

40. Matelots américains et français (t. I, n° 775).

Lithographie en couleurs. 1917. 230x200.
Les paisibles séjours dans l'Ouest permettent à l'artiste de réaliser sa seule lithographie de la Grande Guerre. Mais elle devrait plutôt s'intituler *Matelots alliés car, si elle reprend le sujet du burin, un Britannique s'ajoute à cette tournée des bistrots de Saint-Nazaire.*

41. Les hydravions (t. III, n° 305).

Aquarelle. Vers 1918.
Ces appareils étaient chargés de la surveillance anti-sous-marine au large de Saint-Nazaire, à la fin de la guerre.

42. La plage déserte (t. I, n° 183).

Burin (deuxième et dernier état). 1918. 143x164.
Il s'agit là, très vraisemblablement, de la plage de Port-Lin, au Croisic.

43. Le retour de la pêche
(t. II, n° 721).

Bois au canif. 1919. 119x79.
Cette planche est l'une des illustrations de l'*Almanach de Coccagne pour l'An 1920*, édité par B. Guégan.

44. Vue panoramique du port de Saint-Nazaire (t. I, n° 188).

Eau-forte (cinquième et dernier état). 1919-1920. 313x509.
Au lendemain de la Grande Guerre, la municipalité de Saint-Nazaire voulait perpétuer le souvenir du rôle que le port avait joué comme principale base de débarquement des forces américaines en France. Dans (état présenté ici), le cartouche destiné aux conseillers municipaux a été supprimé. Il portait l'inscription : "Ville et port de Saint-Nazaire sur Loire, MCMXVIII-MCMXXIX".

45. Jeunes filles sur le port
(t. I, n° 200).

Burin (premier état). 1920. 151x134.
Laboureur vient d'acheter une maison sur le port du Croisic. Désormais, et jusqu'en 1925, le petit port va jouer un rôle essentiel parmi ses sources d'inspiration. À l'exclusion des n° 51, 78 et 80, tous les sujets jusqu'à cette date sont situés au Croisic ou aux environs.

46. Café de la poissonnerie
(t. I, n° 201).

Burin (premier état). 1920. 151x135.

47. Le cabaret breton
(t. I, n° 202).

Burin (deuxième et dernier état). 1920. 143x135.

48. Pauvre pêcheur (t. I, n° 203).

Planche gravée à l'eau-forte pour le premier état et complétée par de l'aquarelle pour le second, présentée ici. 1920-1922. 114x180.
Le sujet est situé sur la "Côte Sauvage", entre le Croisic et le Bourg-de-Batz.

49. Paysage sans "pauvre pêcheur"

Dessin à la plume. Vers 1920. 200x280.
Dans les planches où le paysage est, comme ici, de première importance, l'artiste dessinait souvent à part le ou les personnages, avant leur "mise en place".

50. Jeune fille au chapeau blanc
(t. I, n° 223).

Eau-forte et burin (premier état). 1921. 182x113.

51. Le marin et la négresse
(t. III, n° 329, 7).

Reproduction d'un motif pour un papier peint. 1921.
Ce papier peint, ainsi que six autres, avait été diffusé par André Groult.

52. Le douanier (t. I, n° 225).

Burin (deuxième et dernier état). 1922. 106x140.

53. Café du port (t. I, n° 226).

Burin (troisième et dernier état). 1922. 123x157.

54. Les trois marins (t. I, n° 228).

Burin (premier état). 227x298. 1921.
Ces personnages se retrouvent dans les trois œuvres suivantes.

55. Les pêcheurs et le mousse
(t. III, n° 116).

Huile sur bois. 1922. 550x456.

56. Pêcheurs bretons (t. I, n° 740).

Bois en couleurs, à cinq planches. 1923. 124x112.

57. Les pêcheurs et le mousse
(t. I, n° 775).

Lithographie en couleurs. 1924. 182x208.



73. Le sémaphore



82. L'hôtel des Voyageurs



64. Orage.



63. Orage.

58. Le pêcheur et le douanier (t. I, n° 232).

Eau-forte. 1922. 156x169. Epreuve gouachée.
L'artiste avait prévu de colorier à la main quelques rares gravures sur bois ou sur métal. Quelques gravures sur bois sont également en couleurs, utilisant le procédé le plus "noble", celui qui consiste à graver autant de planches qu'il y a de teintes. A ses débuts, l'artiste n'hésita pas à faire appel à des procédés plus expéditifs, utilisant notamment des "poupées" ou des "patrons".

59. Maisons du Croisic (t. I, n° 239).

Aquatinte (premier état). 1922. 99x158.
Ce procédé a rarement été utilisé par l'artiste.

60. La marchande de palourdes (t. I, n° 240).

Eau-forte (premier état). 1922. 170x158.

61. Le retour au port ou Marine aux quatre bateaux (t. III, n° 111).

Huile sur toile. 1922. 730x600.

62. Marine aux quatre bateaux (t. I, n° 263).

Burin (deuxième état sur trois). 1923. 140x114.
Une indication erronée du Catalogue complet mentionne que cet état est sans le quatrième bateau. En fait, celui-ci, qui est présent sur la peinture, apparaît à l'arrière-plan sur les premiers états du burin, mais il disparaît avec l'état définitif, qui s'accompagne d'une réduction de la planche pour un tirage en nombre de la revue l'Amour de l'art...

63. Orage (t. I, n° 243).

Burin (deuxième et dernier état). 1922. 173x161.
Cette épreuve a été tirée sur papier ancien; l'artiste recherchait les pages inutilisées des vieux registres du XVIII^e siècle pour faire des tirages qu'il appréciait particulièrement. Le site est toujours au Croisic.

64. Orage (t. III, n° 124).

Huile sur toile. Vers 1922. 732x600. L'œuvre est très proche du burin homonyme.

65. Le petit marché (t. I, n° 253).

Eau-forte (premier état). 1923. 148x140.
Le marché se tient devant l'hôtel d'Aligoullon, siège de l'hôtel de ville du Croisic.

66. Le petit marché (t. III, n° 123).

Huile sur toile. Vers 1922. 730x603.

67. La boutique de la charcutière

(t. I, n° 251).
Burin (deuxième et dernier état). 1923. 132x101.

68. La boutique de la charcutière

(t. III, n° 126).
Huile sur toile. Vers 1922. 730x602. Sur un même sujet, la vision du graveur et celle du peintre peuvent être fort différentes. Ainsi, en leur temps, des critiques seront adressées au burin, qui n'aurait pas lieu d'être pour la peinture. Un critique belge démolira le premier: "C'est-on que ce soit une nouveauté artistique bien intéressante de représenter, devant une boutique de charcuterie, une femme à ce point élançée que sa tête atteint la hauteur du premier étage..."

69. Pêcheurs causant (t. I, n° 252).

Burin (troisième et dernier état). 1923. 149x139.

70. Le clocher du Croisic

(t. III, n° 133).
Huile sur bois. Vers 1923. 415x330.

71. Temps orageux (t. I, n° 257).

Eau-forte (deuxième état). 1923. 107x122.

72. Le sémaphore (t. I, n° 265).

Burin (deuxième et dernier état). 1923. 185x194.
Ce sémaphore du Croisic était situé sur le mont Léna; formé par des dépôts de lest, les fermes des marins croisicais y montaient pour signaler les retours des bateaux.

73. Le sémaphore (t. III, n° 131).

Huile sur toile. Vers 1923. 600x730.

74. Le café sur le port

Eau-forte (deuxième et dernier état). 1923. 236x265.

75. Le café sur le port.

Dessin à la mine de plomb. 1923. 236x265.
Après ses croquis, l'artiste a élaboré ce dessin définitif, qui est très proche de la gravure. Destiné à être reporté tel sur le cuivre, il est à l'envers pour que le sujet se retrouve à l'endroit après l'impression.

76. Promenade à la chapelle

(t. I, n° 268).
Burin (troisième et dernier état). 1923. 102x117.

Cette planche est le souvenir d'une excursion dans la région du Pouldu.
77. Le balcon sur la mer (t. I, n° 274).
Burin (troisième et dernier état). 1923. 287x198.
Cette planche, l'une des plus appréciées dans l'œuvre du graveur, montre Suzanne labourant sur le balcon de la maison du Croisic.

78. Chapelle bretonne

(t. I, n° 743).
Bois. 1923. 215x250.
Il s'agit de la chapelle de lamiot, à Moëlan.

79. La pluie sur la plage

(t. I, n° 281).
Burin. 1924. 143x122.
Epreuve du cuivre rayé. Le titre est manuscrit par l'artiste.
Lorsque le graveur juge qu'un tirage est suffisant, en particulier par suite de l'écrasement progressif de la planche par la presse, il rase celle-ci avec un burin pour en rendre l'impression désormais impossible. Le sujet évoque l'artiste et sa femme.

80. Pêcheurs au carrelet

(t. I, n° 300).

Burin (troisième et dernier état). 1925. 181x195.

81. L'hôtel des Voyageurs

(t. I, n° 313).

Burin (premier état). 1925. 104x131.
Ce modestes hôtel était situé au cœur du bourg de Pénestin, commune où l'artiste commençait à faire construire sa maison de bord de mer.

82. L'hôtel des Voyageurs

(t. III, n° 143).

Huile sur carton. Vers 1925. 405x528.

83. La ruelle (t. I, n° 359).

Burin (deuxième état sur trois). 1928. 210x149.

Ce sujet est le dernier qui concerne le Croisic: les Bigoudens étaient nombreux sur ces confins bretons.

84. La ruelle.

Dessin à la mine de plomb. 1927. 180x135.
Un premier dessin, ici, est sensiblement différent de celui qui sera retenu pour la gravure.

85. Sortie de la grand'messe

(t. I, n° 360).

Burin (deuxième état sur trois). 1928. 171x211.
Ce village est Camoëll, voisin de Pénestin.

86. La petite pêcheuse

(t. I, n° 365).

Gravure à l'aquatinte, à deux planches (noir et sanguine). 1928. 210x150.

87. Plage (t. I, n° 374).

Burin (deuxième et dernier état). 1928. 159x114.
La plage est celle de La Baule, comme à la planche suivante.

88. L'heure du bain (t. I, n° 401).

Burin (deuxième état, sur trois). 1929. 195x171.



77. Le balcon sur la mer.



26. Cléopâtre à vu Nico.



28. La tendre Asclépias.

89. Le crabe

Traité d'art, l'artiste choisit le crabe comme une sorte d'"animal-fétiche". Il dessina notamment celui-ci, qui accompagne sa devise anglaise (peut-être à l'époque du pseudonyme d'Algernon Saint John Crabbe?). Il le peignit aussi sur sa première voiture et le charge également de le représenter auprès d'une charmante pêcheuse, pour sa carte de vœux pour 1929 (t. II, n° 383). La préparation de divers burins consacrés aux animaux marins amène enfin le graveur à dessiner méticuleusement le crabe dit "gros-bœuf".

90. Touristes en Bretagne

(t. I, n° 376).
Burin (troisième et dernier état). 1928. 110x121.
Cette épreuve est imprimée sur papier de registre ancien. Il s'agit peut-être là de Rochefort-en-Terre.

91. La pêche aux crevettes

(t. I, n° 375).
Burin (troisième et dernier état). 1928. 142x112.
Cette planche, et celle qui la suit, décrivent l'activité sportive essentielle des étés péennistins.

92. Les trois pêcheuses

(t. I, n° 397).
Burin (troisième et dernier état). 1929. 201x222.

93. Les contrerimes : le sable où nos pas ont créé...

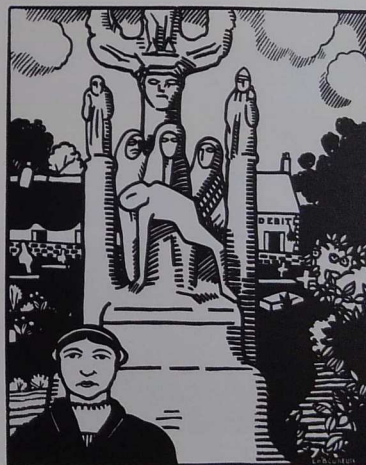
(t. II, n° 404).
Burin (deuxième et dernier état). 1930. 90x125.
Cette planche, choisie parmi beaucoup d'autres concernant la mer, est un simple témoin de l'œuvre considérable de J.-E. Laboureur dans le domaine de l'illustration de livres. En l'occurrence, cet exemple appartient à un ouvrage généralement considéré comme très réussi, unissant aux subtilités du burin celles des poésies de Paul-Jean Toulet. Les Contrerimes furent éditées par H.-M. Petit et s'ornent de soixante-deux burins. Le poème montré ici est, en fait, le premier des couplets qui accompagnent les contrerimes.

94. Baigneuse aux mouettes

(t. I, n° 410).
Eau-forte (premier état sur quatre). 1930. 210x159.
Les plages alors désertes de Pénestin tolèrent encore un naturalisme ingénu.



23. Le calvaire breton.



24. Le calvaire breton.



36. Le vin blanc.

95. Le port sur la rivière
(t. I, n° 416).
Burin (premier état sur deux), 1930, 186x141.
Il s'agit là de Tréguier, sur l'estuaire de la Vilaine, section de Fénéstun, grand centre de mytiliculture.

96. Le pêcheur de congres
(t. I, n° 476).
Burin (deuxième état sur trois), 1933, 135x107.
Ce pêcheur-paysan fouille les trous des rochers avec la foëne, mais aussi avec la simple faucille.

97. La rivière bretonne
(t. II, n° 488).
Burin, 1934, 70x118.

Un seul état. A la fin de 1933, le gouvernement entreprend de renouveler les timbres-postes en s'adressant à des graveurs "modernes", ce qui soulève des louanges unanimes. Le graveur choisit de présenter un paysage breton. A un député du Morbihan qui lui demande s'il va glorifier "le cher pays qu'il représente", l'artiste répond qu'il s'agit, pour son travail, "d'un paysage composé, engendré pour partie avec des éléments empruntés à la Vilaine, mais aussi à la rivière d'Auray, à la Laita, etc." La planche gravée par le graveur est accompagnée par un essai en vitre grandeur (mais avec une "lettre" qui sera ensuite engraissée) ainsi que par les timbres eux-mêmes, travaux résultant de la réduction par le graveur spécialisé Delzer (l'une est une "épreuve de luxe").

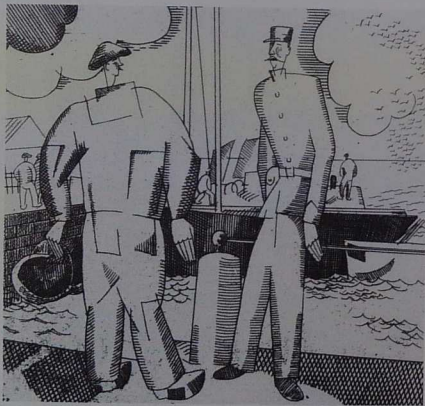
98. La rivière bretonne.
Dessin à la mine de plomb, 190x320. Travail préparatoire pour le timbre-poste.

99. Andromède (t. I, n° 504).
Burin, 1935, 454x307. Premier état. Cette dernière grande planche de l'artiste (si l'on excepte l'œuvre "officielle" montrant l'Exposition de 1937) est très étrange, avec le réalisme de la partie émergée qui donne le fantastique univers sous-marin. Ici, pourtant, aucun animal n'est inventé. Le graveur a puisé aux meilleures sources des sciences naturelles. Mais, en faisant se contamboler les échelles les plus variées (des animalcules microscopiques dépassent les requins par la taille), il ouvre la porte à une sorte de surréalisme que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans son œuvre.

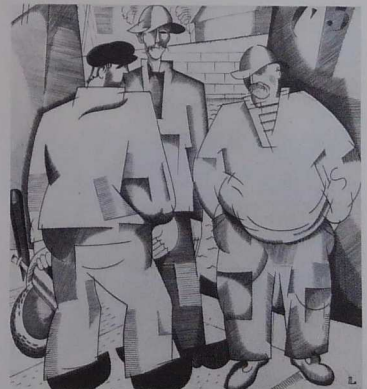
100. Andromède (t. I, n° 504).
Burin, 1935, 454x307. Cinquième et dernier état.
La comparaison avec le premier état montre combien le graveur avait encore à travailler après ses prolegomènes.



34. L'arrivée du poisson.



58. Le pêcheur et le douanier.



69. Pêcheurs causant.



54. Les trois marins.



67. la boutique de la charcutière.

101. Maisons au bord de la mer
(t. I, n° 511).

Eau-forte. 1936. 245x203. Troisième et dernier état.
Il se trouve que c'est dans la plus grande maison montrée par cette planche que l'artiste fit sa vie après avoir été évacué de la sienne, quelques mois auparavant, par les autorités allemandes d'Occupation.

102. Maisons au bord de la mer
(t. III, n° 150).

Huile sur toile. 1936. 1000x810.
Cette grande peinture reprend intégralement le sujet de la gravure.

103. Maisons au bord de la mer
(t. III, n° 410).

Gouache. 1936. 280x235.
Le sujet est encore le même mais, ici, le traitement du ciel met en valeur la partie boisée du paysage.

104. Le pêcheur au haveneau
(t. I, n° 513).

Eau-forte (deuxième état sur trois).
1936. 188x150.

105. Noce en Bretagne : la rî-dée.

Dessin à la mine de plomb (pour une gravure projetée ?). Vers 1936.
170x235.

106. Projet pour la "Maison de la Bretagne".

Mine de plomb. 1937. 210x250.
Ce dessin est une première étude pour la décoration de la Maison de la Bretagne, dans la partie de l'exposition de 1937 consacrée aux provinces françaises.

107. Dimanche en Bretagne
(t. I, n° 543).

Eau-forte. 1939. 187x142.
Le site est celui de la rivière du Bono, au sud d'Autry.

108. Cartes de vœux de l'artiste
(t. II, n° 333, 355, 427, 541).

Eaux fortes.
L'artiste a pris quatre fois pour décor sa maison de Pénestin (vœux pour 1927, 1928, 1931 et 1939).



42. la plage déserte.



79. la pluie sur la plage.

La gravure sur cuivre

Extrait de : "Quatre Entretiens sur la Gravure Originale" par Claude Roger-Marx, Jacques Beltrand, Jean-Emile Laboureur, Luc-Albert Moreau, publiés par la galerie Marcel Guioit à Paris en 1938.

Le texte de la conférence de Laboureur était illustré à l'origine par des gravures de Dürer, Callot, Fragonard, Goya et Rodin.

Le mot de "gravure" a un sens double : il désigne d'une part le dessin en creux ou en relief formé à l'aide d'outils sur une matière dure — et nous avons ainsi la gravure des orfèvres, la gravure en médaille, la gravure des pierres fines, des cachets et des camées — et d'autre part le mot "gravure" désigne l'empreinte qui a pu être prise, après encrage, de ce relief ou de ce creux, sur une matière souple, généralement du papier. C'est ce que nous appelons couramment une gravure.

Si une gravure prend place dans un livre nous disons que c'est une gravure d'illustration, une illustration. Si cette gravure a une existence indépendante nous lui réservons le nom d'estampe. Le Cabinet des Estampes est formé de telles gravures.

Excusons-nous ici de présenter des définitions aussi élémentaires, mais le langage courant demeure si flottant pour tout ce qui touche aux expressions techniques des arts qu'on ne saurait trop préciser. Et même quelquefois des plumes illustres "calouillent", si j'ose dire, quand elles cherchent des métaphores dans le langage technique. Je n'en cite pour exemple que ce fameux "buriné à l'eau-forte", qui revient souvent et qui est proprement contradictoire. Ou bien, même chez un écrivain aussi curieux de son style que Jules Renard, j'ai rencontré cette expression : "des traits burinés au charbon", ce qui me paraît une technique bien aléatoire.

C'est précisément par le burin que nous allons commencer l'étude des techniques de la gravure sur métal. Je dis les techniques, car il y en a plusieurs, mais d'abord la gravure au burin qui est la première et la plus essentielle. Nous verrons ensuite ce qui constitue la gravure à l'eau-forte, et, en dernier lieu, les procédés accessoires qui relèvent soit de l'eau-forte, soit de la gravure au burin.

Graver au burin c'est faire un dessin en creux dans une matière dure à l'aide d'une pointe en forme de biseau tranchant, de section quadrangulaire, et que l'on pousse à plat sur cette matière dure pour y former le dessin.

Ce biseau tranchant creuse donc un sillon. La matière enlevée, quand il s'agit de métal, reste en partie adhérente aux bords de ce sillon sous forme de petits copeaux que l'on appelle des "barbes". Les barbes s'élèvent avec un grattoir, un "étarboir" précisément, pour qu'il ne demeure qu'un trait pur.

Le burin est un des plus anciens outils de l'homme, il date de la préhistoire. Le burin de silex a été le premier burin.

Il suffisait pour marquer un trait en creux sur de l'os ou sur de l'ivoire. Si bien que les dessins creusés dans l'os sont de véritables gravures au burin et dont on pourrait prendre des empreintes. Il n'a manqué que du papier ou une matière analogue pour qu'il y eût une "estampe préhistorique".

Les Egyptiens se sont servis du burin, d'un burin de bronze trempé, parait-il, pour graver sur pierre avec finesse et précision.

Mais c'est la gravure sur métal qui devient le véritable domaine du burin. La gravure en creux sur métal s'apparente étroitement au métier des orfèvres. Certains ornements d'orfèvrerie ne sont pas différents d'une gravure destinée à l'impression.

On sait que le travail des "nielleurs" consiste à creuser un ornement ou trait sur de l'argent, puis à remplir ce creux avec une composition à base de soufre, de cuivre et de plomb que l'on y fait fondre et cette composition, après polissage, forme un dessin en noir de la plus précieuse apparence.

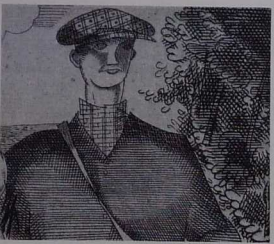
Pour suivre l'état de leur travail, les "nielleurs" avaient accoutumé d'en prendre une empreinte sur une matière plastique à base de soufre et qui noirissait. Mais quand le papier fut connu, ou plutôt (car il l'était dès le XII^e siècle) quand il fut d'usage plus courant, vers le XIV^e siècle, les "nielleurs" s'avisèrent de prendre leurs empreintes en foulant sur les creux de leur gravure, préalablement bourrés de noir et d'huile, une feuille de papier trempé.

L'impression en taille-douce était née, et, avec elle, l'estampe.

Nous avons vu que la gravure sur métal c'est un dessin en creux. Pour reporter ce dessin sur papier, il faudra donc "gamir" ces creux d'une matière colorante, peu fluide, assez consistante pour tenir et assez fine pour pénétrer les traits les plus rétinus de la planche gravée. Ensuite l'excès d'encre est retiré par un essuyage opéré au moyen d'un chiffon d'abord, puis avec la pouce de la main. Enfin, en faisant passer ensemble la planche encrée et la feuille de papier trempée sous les rouleaux de la presse en taille-douce on obtient le transfert de l'encre sur le papier.

Cette impression de la gravure en creux qui constitue ce que l'on appelle l'impression en taille-douce, s'applique à tous les procédés de gravure au burin, de gravure à l'eau-forte et à leurs succédanés. C'est ainsi que sont imprimées les premières gravures qui, pour la gravure en creux, ont été des gravures au burin.

Si nous choisissons un exemple qui pourrait être "l'Allégorie de l'Amour" du Florentin Robetta (né en 1462, mort vers 1522), nous aurons là un bon type de la gravure des orfèvres. Les caractères de cette estampe et de la plupart de celles qui lui sont contemporaines, c'est sans doute l'irrégularité des "taillies" et aussi l'importance laissée aux blancs du papier.



La pluie en Bretagne (détail), eau-forte.

Le tir forain (détail), burin.

La perdrix rouge (détail), eau-forte et burin.

Cette gravure au burin n'a pas la perfection un peu froide des gravures allemandes du même temps dans le modèle parfait se rencontre dans les ouvrages de Dürer. Ici, chez les Italiens, une liberté, une souplesse de traits qui font songer à l'eau-forte et à la pointe sèche. Le croisement des traits, des "taillies" pour employer le mot technique, est irrégulier et plein de fantaisie, et, si la forme humaine y est, par endroits, incertaine elle exprime un sentiment de fraîcheur et de jeunesse emprunté aux monuments de l'antiquité et revivifié dans ces débuts de l'art moderne.

Nous serions conduits à des remarques analogues si nous analysions la technique d'Andréa Mantegna où les formes sont exprimées surtout par des traits obliques gravés parallèlement.

Et de même pour tous les graveurs italiens d'avant Marc Antoine, c'est un emploi libre du burin qui prédomine, en opposition avec la technique allemande d'un burin plus discipliné.

Si, par comparaison, nous regardons maintenant une gravure au burin d'Albert Dürer, nous notons dans cette gravure une distribution méthodique et régulière des taillies qui seront simples, croisées ou rangées. Nous notons aussi la pureté du trait, celle du pointillé et nous retrouvons la même importance donnée aux blancs du papier ainsi que chez les Italiens et dans presque tous les incunables de la gravure.

La gravure au burin d'Albert Dürer, c'est le type même de la gravure au burin dans sa plus grande pureté.

Pendant ce temps, en France, la gravure au burin, avec des alternatives de faveur ou de défaveur se développe assez lentement. Pour trouver un nom d'importance, il faut arriver presque au milieu du XVI^e siècle, c'est-à-dire un peu après Dürer et son école. Ce nom dont l'importance commence à peine à s'estimer, c'est celui de Jean Duvel, encore appelé "le maître à la Licorne". Nous n'avons ici à examiner que sa technique. Elle est nettement archaïque et ferait penser à première vue à des productions d'une date plus ancienne.

Prenez pour exemple, le Calvaire de Jean Duvel : c'est une gravure au burin où peuvent apparaître des souvenirs et des influences, mais du point de vue "métier" je serais porté à en dire ce que je disais des Italiens du quatorzième, qu'on y trouve l'emploi du burin traité assez librement pour qu'on puisse songer à l'eau-forte ou à la pointe sèche.

Jean Duvel était un orfèvre (né à Langres en 1485). Comme l'a dit excellemment M. Courbin dans son "Histoire des gravures en France" :

"En réalité, chez nous comme partout, les plus intéressants des graveurs primitifs sont des orfèvres, tous portés à employer la gravure en taille-douce, pour plusieurs raisons : la première c'est qu'ils sont rompus au maniement du burin depuis leur enfance et n'ont pas d'apprentissage spécial à faire, la seconde c'est qu'ils conçoivent la gravure d'estampe comme un art précieux, non comme un procédé de grande diffusion."

Après ces images archaïques de Jean Duvel, la gravure au burin se perfectionne peu à peu (je parle toujours du métier), jusqu'à l'aboutissement qui est la floraison de por-

traits magnifiques des grands graveurs portraitistes du règne de Louis XIV : Drevet, Edelinck, Nanteuil, Antoine Masson, entre autres.

Considérons le célèbre portrait d'Henri de Lorraine, par Antoine Masson. Nous avons ici le maximum de la perfection technique. C'est que la gravure a voulu se hausser à exprimer tout ce qui est du domaine de la peinture. Le résultat est cette image, remplie de détails infinis, au lieu d'une analyse déliée qui s'exprime par le trait, un trait qui résume la forme, qui exprime le volume à l'aide d'un minimum de hachures, et qui surtout respecte le blanc du papier. Or le blanc du papier, c'est la lumière, c'est toutes les lumières, avec leurs transparences et leurs reflets. C'est par lui que la gravure prend avantage sur la peinture, qui, elle, même en clair, reste matériellement opaque.

Renoncer à cette lumière, c'est, pour la gravure, s'amoindrir et tomber dans la grisaille, si fréquente dans les ouvrages du burin dès le XVIII^e siècle, grisaille qui rend certains recueils monotones à feuilleter.

Mais n'oublions pas toutefois, que ces portraits étaient généralement de grand format, destinés à être encadrés et placés sur un mur, à la différence de plus précieuses et plus fines estampes qu'il faut tenir à la main pour en apprécier tout le charme.

Après avoir suivi le sort de la gravure au burin jusqu'à son apogée technique, nous devons maintenant faire un retour en arrière et assister à la naissance de la gravure à l'eau-forte.

Comme l'imprimerie des textes xylographés ou en caractères mobiles est née pour ainsi dire d'une fraude, ou tout au moins du désir de remplacer les lents et coûteux manuscrits par des ouvrages plus rapidement et plus économiquement obtenus, de même la gravure à l'eau-forte a été entreprise comme un succédané plus prompt de la patiente gravure au burin. Toutefois ce n'est pas avant le XVIII^e siècle qu'on s'est avisé qu'une gravure à l'eau-forte possédait sa beauté propre, et encore l'abandonnait-on, un peu négligemment, aux peintres.

Les premiers essais d'eau-forte apparaissent dès la fin du XVI^e siècle sinon avant. Dürer les reprend avec une demi-douzaine de planches gravées sur des plaques de fer, dont le *Paysage* ou *grand canon*, qui date de 1518.

En quoi consiste donc ce moyen de graver ? Le burin est mis de côté et le graveur n'emploie maintenant qu'une ou plusieurs aiguilles de différentes grosseurs, fixées solidement à l'intérieur (rempli de cire) d'un manche de bois. C'est avec cette aiguille ou ces aiguilles qu'il dessinera sur une planche de cuivre qu'il aura au préalable recouverte d'un vernis imperméable aux acides.

Le vernis peut être posé au pinceau sur la planche de cuivre. C'est le procédé le plus simple. Il suffit d'opérer à l'abri de la poussière, car le moindre grain de poussière solide ferait dévier la pointe du graveur qui doit courir librement sur le vernis en égratignant légèrement le métal.

Le vernis peut être étendu avec un rouleau qui assure une plus grande régularité que le badigeon au pinceau.

Enfin on peut utiliser, et on utilise le plus fréquemment, le vernis au tampon. Dans ce cas une boule de vernis, de consistance dure, est enveloppée d'un léger morceau de taffetas et prométrie doucement sur la planche à graver. Cette planche est suffisamment chauffée pour qu'elle fasse fondre légèrement le vernis. Ce vernis déposé sur la planche est ensuite égalisé avec un tampon de soie qui refait le vernis en excès. Pendant cette opération la planche est toujours maintenue assez chaude, non pas trop, car l'excès de chaleur brûlerait le vernis. Il n'y a plus qu'à laisser le vernis se refroidir et durcir, toujours à l'abri de la poussière.

La planche vernie est prête à ce moment-là à recevoir le dessin.

Ouvrons ici une parenthèse sur ce point particulier de la technique. Il y a bien des sortes de vernis à graver. Peu s'en faut que chaque graveur ait sa recette, ou son secret, comme on voudra. Pour ne rien compliquer disons qu'il y a deux sortes principales de vernis : le vernis dur et le vernis mou, dont le nom indique la consistance du vernis sur la planche.

Mais cela n'est pas si simple. La terminologie qui a évolué depuis les origines a causé beaucoup de confusions.

Abraham Bosse, excellent technicien, dans son *Traité de la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, distingue la gravure au vernis dur et la gravure au vernis mou. Il avait son vernis mou, mais aussi son vernis dur, qu'il préférait. Jacques Callot aussi usait d'un vernis dur, appelé vernis de Florence et qui était le vernis des lithiers.

Ce n'est pas un détail insignifiant que cette préférence de Bosse et de Callot pour un vernis dur. Ce détail explique en effet tout le caractère des estampes de ces deux graveurs et donne la clé du fait que les ouvrages de ces graveurs à l'eau-forte aient toutes les apparences de gravures au burin. Tel était, en effet, le but qu'ils recherchaient l'un et l'autre. Cela n'est pas niable. Cochin dans la réédition qu'il a faite en 1758 du traité d'Abraham Bosse le dit expressément (1).

"M. Bosse avait négligé de parler de la gravure au burin la regardant comme étrangère à son sujet principal. La raison de cette omission de sa part, vient de ce qu'il avait le talent de préparer si bien ses planches, et de les avancer à l'eau-forte, de façon qu'elles n'avaient pas besoin d'être retouchées au burin. Le vernis dur dont il faisait usage, lui donnait beaucoup de facilité pour y réussir, par la fermeté qui permettait de rentrer les tailles à plusieurs fois et de les élargir avec l'échappe, tellement que l'ouvrage paraissait même fait au burin, ce qu'on ne pourrait imiter avec le vernis mou."

Et Cochin ajoute : "Le vernis dur n'est plus en usage, on l'a abandonné tout à fait pour se servir du vernis mou, sur lequel M. Bosse s'est contenté de dire très peu de chose, comme n'étant pas beaucoup usité de son temps." (*Manière de graver à l'eau-forte et au burin*, page 3).

Par conséquent, il est tout à fait inexact de dire comme je l'ai lu récemment dans un ouvrage, d'ailleurs précieux, sur l'École française de gravure, que : "Callot bouleversa les traditions anciennes en créant la technique moderne de



L'eau-forte avec le vernis dur qui permet les plus grandes finesses¹, alors que précédemment après Bosse et après Callot ce vernis dur fut entièrement abandonné.

Aujourd'hui que pour compliquer le vocabulaire, le vernis (relativement dur) que les graveurs emploient aujourd'hui, c'est avec quelques variantes, le vernis mou du XVIII^e siècle et que le nom de vernis mou est réservé aujourd'hui à tout autre vernis.

On serait donc tenté de classer Abraham Bosse et Callot au nombre des burinistes si l'on s'en tenait à l'aspect extérieur de leurs ouvrages.

Or, vers le même temps, précisément se développait — et avec quelle réussite — l'art de l'eau-forte pure tel qu'il est pratiqué par Rembrandt. En France, au même moment, Claude Lorrain gravait ses eaux-fortes, moins nombreuses que celles de Rembrandt, mais d'une réussite égale.

Pénétrons maintenant, en imagination, dans l'atelier d'un graveur à l'eau-forte. Sur la table du graveur, abritée du jour trop cru par un écran qui tamise la lumière et en supprime les reflets, nous apercevons la planche vernie de la façon que nous avons vue. La planche est sèche maintenant, elle a reçu l'esquisse du dessin au moyen d'un décalque reporté sur le vernis. Le graveur saisit sa pointe et trace des traits plus ou moins appuyés sur le vernis en découvrant ou même en égratignant le cuivre.

Puis le dos de la planche de cuivre est recouvert d'un vernis protecteur ainsi que les faux traits et les erreurs qui auraient échappé au graveur.

Enfin la planche ainsi préparée est plongée dans une cuvette où elle baigne dans une solution d'acide nitrique. Elle y restera plus ou moins longtemps. L'acide demeure plus ou moins longtemps sur la plaque de cuivre, il a rongé le métal plus ou moins profondément. La planche gravée est alors lavée à l'eau courante et le vernis enlevé le plus souvent à l'aide d'essence de térébenthine. Maintenant elle est prête à être portée chez l'imprimeur où elle sera traitée comme nous avons vu faire pour le burin.

Il ne faudrait pas croire que l'eau-forte soit exclusive des autres procédés de gravure. Déjà Abraham Bosse considérait que, si loin que l'on poussé ce travail de l'eau-forte, il était nécessaire d'achever la planche avec le burin, ne fût-ce que par quelques retouches.

Mieux encore, pendant tout le XVII^e siècle, en France, les graveurs au burin d'estampes ou d'illustrations, considéraient la pratique de l'eau-forte comme une excellente préparation de la planche pour le travail du burin, surtout dans les petits ouvrages. Et, à cette époque, où le travail du graveur était le plus souvent un travail d'atelier, je veux dire le travail d'un maître entouré de ses élèves et aidé par eux, certains d'entre les élèves étaient spécialisés dans la préparation à l'eau-forte. D'autres commençaient la gravure au burin sur ce premier état de l'eau-forte et le maître unifiait et parachevait le reste de l'ouvrage. Sans doute quelques artistes avaient conservé la tradition de l'eau-forte pure, mais ce furent surtout des peintres, tel Fragonard, et ils étaient peu nombreux.

Il faut attendre le milieu du XIX^e siècle et l'École française de paysage vers 1830 pour voir l'eau-forte revenir en faveur et connaître des années de vif éclat.



Le chapeau rouge (détail), aquatinte avec quelques traits d'eau-forte.

La fille à Melle (détail), burin et aquatinte.

La lettre (détail), pointe sèche.

Nous sommes arrivés maintenant au point où il est utile de considérer les procédés accessoires qui relèvent de la technique de la gravure sur métal. Nous avons vu, qu'en gris, ils relèvent soit de la gravure au burin, soit de la gravure à l'eau-forte.

Relèvent de la technique du burin ceux qui attaquent le métal, le cuivre, à nu et sans l'intervention d'un vernis; les autres feront toujours appel à l'action d'un acide, d'un mordant.

Voyons d'abord ce qu'il en est d'un procédé simple, la pointe sèche. La pointe sèche n'est autre que la pointe même du graveur à l'eau-forte, choisie très tranchante, c'est-à-dire à pointe ronde et aiguë. Le graveur dessine comme il ferait avec une plume ou un crayon. La pointe égratigne le cuivre, plus ou moins profondément. Elle y laisse (sur les bords du trait) de petits copeaux qui finissent au cuivre, ce que l'on appelle techniquement des barbes, et qu'il faut enlever avec un outil, appelé naturellement *ébarboir*.

Les premiers essais de pointe sèche remontent aux origines de la gravure. On en trouvera chez les Italiens et chez un graveur primitif anonyme "Le Maître du Cabinet d'Amsterdam". On cite cinq ou six essais d'Albert Dürer. Tous ces essais ne vont pas loin. Les planches de gravure sont tout de suite usées.

En effet, le trait de pointe sèche peu profond conserve, nous l'avons vu, des "barbes" plus que ne fait le burin qui, lui, tranche au lieu d'égratigner.

Si l'on enlève les barbes on n'a plus qu'une gravure assez faible car le trait retient très peu d'encre.

Si l'on laisse des barbes, elles accrochent l'encre et donnent des beaux noirs. Mais elles s'écraquent bien vite sous la pression des rouleaux de la presse et ne donnent qu'un petit nombre de bonnes épreuves. C'est pourquoi, dans le cas où la pointe sèche a été utilisée soit exclusivement, soit à titre accessoire, les épreuves dites "avec barbes" sont particulièrement recherchées.

Toutefois, est intervenue dans les temps modernes, depuis une soixantaine d'années, une découverte qui a modifié et modifiera sur plus d'un point la technique de la gravure. Je veux parler de l'acétylage des planches par galvanoplastie. Il s'agit simplement, par les procédés galvanoplastiques, de recouvrir la planche gravée d'une mince pellicule d'acier.

Cette pellicule suffit, naturellement, pour opposer à l'usage une résistance plus grande que ne fait le cuivre. C'est elle qui supporte entre autres toute l'usure de l'essuyage et si cette mince couche d'acier présente des signes de fatigue, on l'enlève et on la remplace par une nouvelle couche protectrice et cela indéfiniment. Le procédé est d'ailleurs si bien mis au moins qu'il respecte jusqu'aux finesses les plus extrêmes de la gravure.

Nous voici loin des planches du XVIII^e siècle qui même traitées largement, donnaient des signes de faiblesse, au bout de deux cents à trois cents épreuves et devaient être reprises et renforcées par le graveur.

Ce procédé de l'acétylage permet donc toutes les finesses. Il permet par exemple un usage assez libre de la pointe sèche avec l'assurance d'un bon nombre d'épreuves de qualité. Il permet des tirages prolongés des planches déjà anciennes comme celles qui sont conservées à la chalcographie du Louvre. Il donne en outre au graveur la liberté d'user des indications les plus fragiles.

Mais, si la pointe sèche s'est tout de suite offerte comme un procédé commode, essentiel ou accessoire, on peut dire que toutes les autres recherches ont eu pour but "l'imitation" aussi littérale que possible du dessin ou de la peinture.

Parmi les travaux directs sur le cuivre il faut noter en premier lieu la gravure en pointillé et l'imitation du crayon.

Pour la gravure en pointillé il s'agit naturellement d'un dessin traduit, non par la ligne et le trait, mais par une multitude de petits points plus ou moins rapprochés qui créent ainsi des valeurs, c'est-à-dire des teintes plus ou moins fortes selon leur profondeur et la densité de leur groupement. Ces points se fondent suffisamment, à petite distance, pour donner l'impression d'une teinte ou d'un trait de crayon.

Le pointillé peut d'ailleurs aussi bien s'exécuter sur une planche vernie et être renforcé par l'action de l'eau-forte.

Mais le crayon s'imitait encore bien mieux par une série de points irréguliers qui donnent un équivalent très approché de la trace que laisse un crayon un peu tendre sur les aspérités du papier. L'emploi de ce procédé a donné d'excellents résultats dans les reproductions des dessins en sanguine ou des études aux trois crayons.

Les gravures "en manière de crayon" de Demarteau, d'après Boucher, forment d'excellents exemples de cette technique.

Les "dessins aux trois crayons" (noir, sanguine et blanc) sur papier de couleur, se traduisaient également bien. Le trait est obtenu par un semis irrégulier tracé sur le cuivre à l'aide d'instruments hérissés de pointes que l'on applique par pression et c'est une sorte de poinçon, ou bien on faisait rouler une petite molette pleine d'aspérités sur le tracé des traits que l'on veut obtenir. C'est à un procédé relativement simple et qui a donné quelques ouvrages séduisants.

Mais pour nous il n'a plus qu'un intérêt d'histoire. En effet dans le domaine de l'imitation, la photographie nous a permis de faire beaucoup mieux. La chambre noire, qu'elle transporte sur la pierre lithographique, sur la gélatine ou le cuivre des images de dessins en noir ou en couleurs, est capable de nous donner aujourd'hui des reproductions fidèles, et d'une exactitude à faire frémir.

Parallèlement à ces recherches, il y en eut d'autres qui, utilisant, elles, les ressources de l'acide. Ce n'est pas le crayon qu'elles voulaient imiter mais la peinture même. Il y eut, au début du XVII^e siècle, les recherches curieuses et malheureuses du contemporain de Rembrandt, Hercule Seghers, qui voulait imprimer sur toile, avec les couleurs de la peinture à l'huile, pour obtenir de véritables tableaux. Il y eut plus tard, chez nous, les essais quelquefois heureux de Blond. Il y eut surtout la réussite complète de Debucourt et de Joninet.

Regardons par exemple *La Noce au château* de Debucourt. L'artiste est parti dans cet ouvrage de l'imitation d'un lavot, gravé directement sur cuivre à l'aide d'outils appropriés. Le résultat est donc tout d'abord l'imitation d'un dessin en noir et blanc, lavé à l'encre de Chine. Pour obtenir une gravure en couleurs comme celle-là, il faut traiter séparément sur une planche chacune des couleurs représentées. Debucourt, dans ses meilleurs ouvrages, utilisait quatre planches, trois planches pour les couleurs primaires (jaune, rouge et bleu, et une planche supplémentaire, tirée en bistre, qui se

superposait aux autres et en complétait le modelé. Ceci représente donc quatre passages successifs sous la presse pour quatre couleurs parfaitement repérées. Le procédé ne va pas sans grandes difficultés techniques, difficultés qui sont ici parfaitement résolues.

Il conviendrait de signaler aussi la gravure en manière noire si en faveur chez les graveurs anglais du XVIII^e siècle. Il s'agit d'une planche préalablement grainée avant toute gravure et qui, à l'impression, donnerait un beau noir uni. Le travail du graveur en manière noire consiste à effacer une partie de ce noir en gratant et polissant le cuivre. Ces grattages, ces effaçages, ces polissages donnent des gris et des blancs à l'impression. Ils constituent son moyen d'expression.

Ce procédé est peu pratiqué aujourd'hui. Il l'est moins, en tout cas, que le procédé de l'aquatinte (ou l'un d'eux car il y en a plusieurs) tel que l'a illustré Goya, tel que l'a employé Manet. Dans cette technique l'eau-forte agit doublement : d'abord elle sert à tracer un trait sur le cuivre et nous avons un pur trait d'eau-forte. Puis, ce dessin une fois gravé, le graveur obtient une teinte où il réserve ses lumières en créant sur sa planche un grain, mordu à l'eau-forte à l'aide d'une poudre de résine qu'il aura tamisée finement sur toute la planche.

En faisant chauffer cette poussière de résine le graveur la fixe suffisamment au cuivre pour qu'elle adhère, une fois plongée dans le bain d'eau-forte. Elle forme un réseau discontinu où l'eau-forte agit dans les intervalles et crée des teintes vigoureuses qui vont jusqu'au noir le plus profond. On peut se reporter au *Torero mort* de Manet, si étroitement inspiré de la technique de Goya, pour y voir appliquées très clairement toutes les ressources de ce procédé d'aquatinte.

Tels sont, exposés sommairement, les différents procédés qui relèvent de la gravure sur métal. Chacun a son mérite propre.

Les plus dépouillés ne sont pas les moins grands. Le burin a sa noblesse et sa sobriété. La pureté de son trait trahit — comme une écriture — les faiblesses et les hésitations de l'artiste.

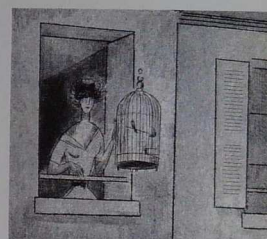
Pour l'eau-forte, elle permet aux peintres de multiplier des images qui n'ont ni moins de force, ni moins d'éclat, que leurs meilleurs ouvrages de peinture, avec tout le charme d'un croquis spontané.

On ne saurait mieux conclure, je crois, qu'en reprenant une citation que M. Lemoine, conservateur de notre Cabinet d'Estampes, a fort opportunément retrouvée. C'est un mot de l'abbé de Marolles, dont la collection forma le premier fonds du Cabinet d'Estampes. La voici : "Si plusieurs personnes de qualité qui ont de l'esprit aussi bien que des richesses, avaient le plaisir que donnent les belles estampes, il est certain qu'il ne s'en trouverait pas assez pour contenter leur curiosité."

C'est une belle parole, à laquelle, les amateurs de gravure ne peuvent que souscrire — et que les graveurs pourront commenter en soupirant : "C'est un beau rêve."

J.-E. Laboureur.

(1) De la manière de graver à l'eau-forte et au burin (Paris, 1758). Avertissement de Cochin (page 7).



La cage (détail), pointe sèche.

Chez la corsetière (détail), vernis mou.

Les reproductions des détails sont à la taille réelle.



50. Jeune fille au chapeau blanc.

Remerciements

Cette exposition a bénéficié du soutien du Ministère de la Culture, du Département du Finistère et du concours du Crédit Mutuel de Bretagne.

Que toutes les personnes qui ont permis, par leur aide ou leurs prêts, la réalisation de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude :

M. Henry-Claude Crousseau (Conservateur Général des Musées de France, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Nantes), M. Robert Guio, M^{me} Suzanne Laboureur, M. et M^{me} Sylvain Laboureur, M. Bernard Jacome, M^{me} Lucie Mazan, M. et M^{me} Daniel Morane, M^{me} Elisabeth Pénisson (Conservateur au Musée du Château des Ducs de Bretagne, Nantes), M. Vincent Rousseau (Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Nantes), M^{me} Françoise Weimant (Conservateur en chef au Département des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris).

Réalisation

Rédaction du catalogue : Catherine Puget et Sylvain Laboureur. Conception de la maquette du catalogue : Alain Le Guernec. Photocomposition : Jean Martin, Landévanez. Impression de l'étoilé, Brest. Crédits photographiques : Kaminsky, pp. 2, 4, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16; Fabien Laboureur, pp. 17 à 32, Musée des Beaux-Arts, Nantes, p. 8, Musée du Château des Ducs de Bretagne, Nantes, p. 5, Bibliothèque Nationale, pp. 19, 25.



