

MARIUS AUDIN

SOMME TYPOGRAPHIQUE

QUATRIÈME VOLUME



L'ORNEMENTATION DU LIVRE

(Inachevé)

LYON

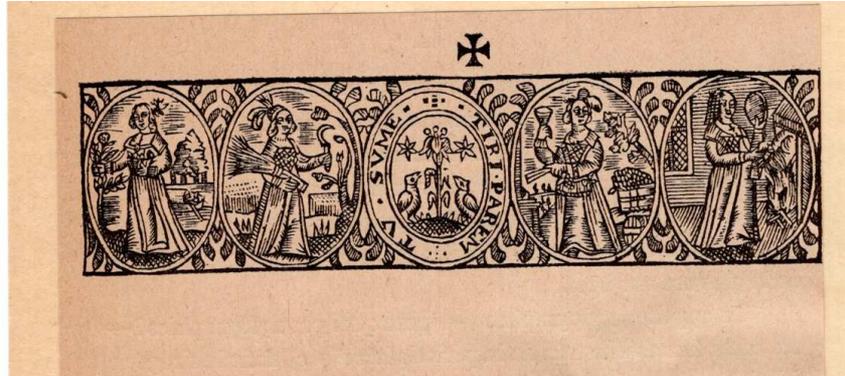
ÉDITIONS AUDIN

1947

L'ORNEMENTATION DU LIVRE

Que d'encre a déjà fait couler cette question de l'ornementation du livre !

Moi-même, pour faire suite à mon essai sur Le Livre, j'ai commis un livre de plus : il y a tant à dire sur cette matière, tant à montrer, surtout !



DANS LES PÉRIODES DE L'ART QUI PRÉCÉDÈRENT EN FRANCE LE RÈGNE

De l'imagerie populaire du XVII^e siècle, on vit peu de gravures qui ne fussent destinées à l'illustration des livres ; l'estampe, c'est-à-dire l'image isolée, volante, était, je crois, fort rare chez nous au XIV^e siècle et au XV^e siècle : si le fameux « Bois Protat » (planche I) découvert dans le Mâconnais en 1902 (voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, 395), si le « portement de croix » de la Collection Edmond de Rothschild (V. *ibid* ;, 1923, I, 83), si le « Saint-Christophe » du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, si la xylographie lyonnaise représentant « Holoferne le Despit » qu'a trouvée M. l'abbé Gaston dans les plats d'une vieille reliure (V. *Revue des Bibliothèques*, janvier-mars 1900, et *Annuaire de la Gravure française*, 1911, p.113) sont évidemment des spécimens de l'imagerie religieuse xylographique de cette époque lointaine, déjà dans la *Biblia pauperum* (Pl. 2) et dans *l'Ars moriendi* de la Bibliothèque Nationale, l'estampe est devenue illustration, les images, des « hystoires ».

Mais la destination de ces estampes n'en a point changé la nature, et ce sont bien de pareilles images, c'est aussi la carte à jouer, œuvre des tailleurs de moles (Pl. 3), qui furent les ancêtres de la gravure sur bois.

On appelle « xylographes » -pourquoi pas xylographies ?- ces rares livrets illustrés de la période héroïque, dont le tirage se faisait au moyen du frotton, c'est-à-dire par la pression exercée à la main, à l'aide de ce tampon, sur le papier humide appliqué à la surface de la planche gravée, au préalable enduite d'encre. La xylographie –singulière destinée des choses- cessa d'être xylographie aussitôt qu'elle put être tirée sur une presse à bras !

Dès lors, elle devint « gravure sur bois ».

La xylographie fut utilisée à l'impression d'images de piété et à la contrefaçon des manuscrits, imités ainsi à peu de frais. Les artistes obscurs qui exerçaient ce métier primitif étaient appelés « tailleurs de moles », parce que leur principale occupation consistait à tailler des *moules* de bois de sorbier ou de poirier destinés à imprimer des cartes à jouer, de grossières images, des alphabets scolaires, des dominos, sortes de cartons peints ou gravés : il est donc à peu près certain que les cartiers et les enlumineurs eurent une origine commune.

Les livres, dans les temps primitifs, étaient illustrés par les mêmes procédés sommaires que les cartes à jouer, moyens grossiers de gravure et de coloriage qui révèlent l'enfance de l'art – ce qui n'est pas, d'ailleurs, l'avis de tout le monde- ; mais, entre de certaines mains, cette technique primitive, si expressive, fit de rapides... progrès –ce qui est encore moins l'avis de tout le monde.

Et maintenant, si j'ai cru devoir diviser le temps en époques, c'est uniquement pour la commodité d'un certain ordonnancement logique ; cela ne veut pas dire du tout que les procédés se soient substitués nettement et sans retour les uns aux autres ; il y eut, au contraire, pénétration constante, une sorte de lutte pour la vie de l'art, de laquelle, en général, l'un des partis sortait vainqueur, jusqu'à ce qu'il ait été supplanté à son tour, et d'aventure par celui qu'il avait vaincu.

Avant que fût venue aux éditeurs et aux imprimeurs parisiens l'idée d'illustrer leurs livres, déjà ceux de Lyon y avaient songé.

Que Paris n'en prenne point ombrage : les bois du premier livre français illustré ne sont ni lyonnais, ni même œuvre française ; ils provenaient des ateliers d'un imprimeur de Bâle, Bernhart Richel, où ils avaient servi, deux ans auparavant, à illustrer du *Spiegel der Menschlicher Behaltnisse*.

C'est à la traduction française de ce livre, le *Miroer de la redemption de l'umain lignaige*, que les destinait l'imprimeur lyonnais qui les emprunta à son confrère bâlois, ou qui les lui acheta (Pl. 4).

Que Paris ne s'en émeuve pas davantage : l'imprimeur en question, Martin Husz, était bien sûr Allemand, et jusqu'au milieu du XVI^e siècle, d'ailleurs, les imprimeurs lyonnais utiliseront souvent pour leurs livres des bois bâlois, venant de chez Froben ou d'ailleurs, et jusqu'aux gravures taillées d'après Holbein.

LA GRAVURE SUR BOIS



Pour graver en taille d'épargne, l'artisan se servait d'une plaque de bois ou de métal sur quoi était tracé le dessin ; à l'aide d'une pointe, d'un canif ou d'une gouge, d'un outil tranchant quelconque, il champlevait tout le bois ou le métal qui n'était pas couvert par le dessin, il taillait dans la masse en épargnant le trait, et c'est ce qui a valu à ce procédé le nom si expressif de taille d'épargne. Ce moyen de gravure repose donc sur le principe même de la taille et de la fonte des caractères d'imprimerie, c'est-à-dire qu'elle est destinée à produire en relief des traits susceptibles, au contact du rouleau, de se charger d'encre dont ils déposent l'empreinte à la surface du papier, et c'est pourquoi la gravure sur bois est si parfaitement adéquate à l'impression typographique.

Ce ne sont cependant que de simples initiales rubriquées, des lettres tourneures, qui, jusqu'aux premières années du XVI^e siècle, constituent la principale décoration du livre. Toutes simples à l'origine et seulement coloriées en rouge, au cinabre, en bleu, en vert parfois, ces majuscules devinrent bientôt de véritables ornements ; d'abord on les décora de capricieux linéaments, petits traits de plume de science primitive et grossière qui envahirent les marges, les interlignages et les entrecolonnements (Pl. 5) ; puis vinrent les initiales typographiques enguirlandées de feuillages et de fleurs (Pl. 6), naïfs d'abord, d'heure en heure plus artistiques ; et puis, les dernières années du quinzième siècle et le début du seizième virent paraître les grandes initiales gothiques en trait de plume, dont les angles et les rondeurs étaient garnis de grotesques, figures humaines contrefaites, animaux contorsionnés en d'in vraisemblables attitudes, savants et magnifiques entrelacs formant le corps des lettres (Pl. 7), -jusqu'au jour où l'imprimerie s'affranchit complètement de l'imitation des manuscrits.

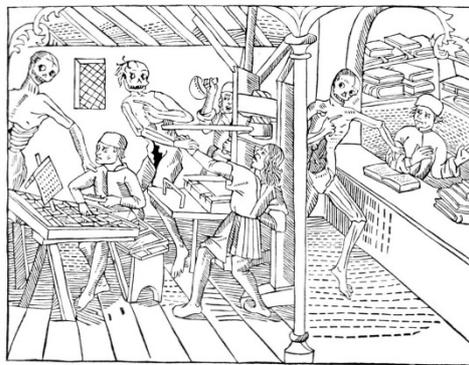
LA TAILLE D'ÉPARGNE PRIMITIVE SUR BOIS

PREMIÈRE ÉPOQUE (1470-1520)

(V. pl. 1 à 14)

L'on ne prendra point ce livre-ci pour un manuel : je n'ai aucun moyen de l'écrire, ignorant tout des techniques compliquées dont nous a entretenus Pierre Gusman dans son gros livre un peu diffus. Qu'on ne le prenne pas davantage pour une histoire de la gravure : je ne puis ni ne veux l'écrire, d'abord parce que je n'en ai pas la science, et puis, parce que cette histoire a été écrite dix fois plutôt qu'une. Ceci est simplement, à l'usage des gens qui aiment le livre, un aperçu très rapide et très sommaire de la façon dont, au cours des temps, il a été illustré et décoré.

Dès 1480, c'est-à-dire aussitôt après que Martin Husz eut illustré pour la première fois un livre français, tous les livres Lyonnais, bientôt, sont illustrés ; des images, il y en a partout.



Et voilà que bientôt Paris suit l'exemple que lui a donné la Béotie lyonnaise ; en 1481, Jean Dupré publie deux missels, illustrés de très belles gravures à pleine page, d'un dessin très souple, très ferme, d'une coupe irréprochable, d'un fort beau style (Pl. 8) ; et sans arrêt, maintenant, Paris et Lyon vont illustrer leurs livres : à Lyon, c'est, la même année 1481, le *Bérial*, qu'imprime Mathieu Husz et qu'il illustre de trois bois très « allemands » ; c'est, en 1483, la *Legende doree en françois* que le même Husz imprime en collaboration avec Pierre Hongre ; c'est *l'Abuzé en cours* de l'année suivante, et c'est aussi le *Miroer de Vie humaine*, de Philippi et Reinhart, et vingt autres abondamment illustrés ; à Paris, Pierre Le Rouge, graveur et imprimeur, publie la *Danse macabre des hommes* (1485) et la *Danse macabre des*

femmes (1486), la *Mer des hystoires* (1488), le *Calendrier des bergers* (1491) ; vingt imprimeurs habiles éditent des livres à foison, maintenant remplis de magnifiques images, et sans arrêt désormais Paris et Lyon vont illustrer leurs impressions d'abondantes images : ce sont des bois d'une naïveté de dessin incomparable, traités en tailles simples mais rarement malhabiles, admirablement adaptés d'ailleurs aux impressions qu'ils décorent : on ne les imagine point autres qu'ils sont, tant la roideur et la gaucherie de ces images s'harmonisent à la gaucherie et à la roideur de la littérature qu'elles ont pour mission d'illustrer.

Paris et Lyon, dès ce moment, ont leurs dessinateurs et leurs graveurs :

C'est, à Paris, l'école des artistes à qui J. Dupré, Pigouchet, Vérard et S. Vostre confient l'exécution des images de leurs livres d'Heures, si remarquables ; on n'en connaît pas les noms (Pl. 9).

C'est, à Lyon, tout un groupe de petits dessinateurs, graveurs sans doute, à l'occasion, qui remplissent de leurs vignettes naïves les ultimes incunables. C'est Guillaume II Le Roy, « le Maître au Nombriil », appelé ainsi par Cartier et par J. Baudrier (*Bibl. lyonn.*, X, *passim*), parce que, disent-ils, les personnages qu'il a dessinés portent habituellement un trait ventral allant du nombril au pubis : j'aurais crainte que, si l'on s'en tenait trop étroitement à cet indice, l'on introduisît dans l'œuvre de Guillaume Le Roy bien des pièces qui ne lui appartiennent pas. Le Maître au Nombriil était peut-être le fils du prototypographe lyonnais, Guillaume Le Roy comme lui ; il dessinait agréablement des marques de libraires et d'imprimeurs, et des encadrements pour leurs livres ; il affectionnait la torsade, l'acanthé et l'entrelac, mais il a dessiné aussi, et gravé possible, de très beaux frontispices pour Etienne Gueynard, le grand libraire lyonnais de cette époque lointaine, et d'autres planches encore, d'une tenue excellente et très habilement gravées, si ce n'est par lui-même, du moins par les tailleurs d'histoire chargés de le traduire (P. 10 et 11).

C'est le « Maître de l'Ars moriendi de Jean Syber », nouvellement « découvert et ainsi dénommé par Alfred Cartier, l'un des plus intéressants (artistes) ayant spécialement travaillé, de 1485 à 1500, pour les libraires et les imprimeurs lyonnais du quinzième siècle » ; il a dessiné, en effet, de nombreuses vignettes d'illustration, notamment pour les bibles lyonnaises (Pl. 12).

C'est l'artiste qui signait de ses seules initiales I. D. des gravures à longues tailles auxquelles d'innombrables surcouples donnent une apparence de criblé ; l'expression angélique de ses visages émaciés, l'habituelle et gracieuse ondulation de ses longues chevelures donnent aux vignettes de ce dessinateur, qui paraît avoir été trop hâtivement identifié avec le cartier Jean de Dales, une physionomie très personnelle qui le dénonce au premier coup d'œil. C'est évidemment « le Maître I. D. » ce dessinateur qui se servait « de traits courts et menus » dont parle Natalis Rondot à propos d'un *Ars moriendi* lyonnais qu'il ne décrit pas autrement, et dont les douze planches sont marquées des initiales I.D. Et tout cela n'empêche certains de considérer ce dessinateur « comme un médiocre artiste » (Pl. 13).

C'est le « Maître aux Pieds Bots » : Jean Perréal, ou bien Jean de Vingle, ou un autre –le dessinateur très habile des belles images du *Térence* que Jean Treschel imprima en 1493 (Pl.14). Le « Maître aux Pieds Bots » ! Encore une appellation qui me paraît imprudente ! Quant à l'attribution à Jean Perréal des illustrations du *Térence*, est-elle bien sûre ? J'ai grand'peur que non ; on connaît peu d'œuvres qui puissent être colloquées avec certitude au valet de chambre de Charles VIII ? Sinon la lettre qu'il a dessinée, vers 1528, pour le *Champ Fleury* de son ami Geofroi Tory.

« Tout un art, disait Renouvier en parlant de l'œuvre de ces artisans, est resté enfoui dans les livres du quinzième siècle ; il fait, pour l'honneur de l'École française, le déterrer : c'est un art dans l'enfance, mais il fut doué des qualités les plus favorables à la mission qu'il eut de seconder l'imprimerie dans son appel à la multitude : la liberté, la soudaineté, la vie ».

LA TAILLE D'ÉPARGNE DANS LE BOIS : LA VIGNETTE

DEUXIÈME ÉPOQUE (1520-1570)

(V. fig. 18 à 45)

Il n'y eut en réalité aucune barrière entre le quinzième siècle et le seizième, aucun changement radical dans la pratique de la gravure, ni dans la nature de l'illustration du livre ; les siècles, encore plus que les règnes, sont de vaines démarcations dans la marche des choses, si l'on y regarde d'un peu haut !

Mais les manières changèrent tout à fait. Peu à peu, en effet, les talents naissants et un peu roides du quinzième siècle s'étaient adoucis (d'autres disent « affadis » : pure affaire de goût), les vignettes du deuxième quart du seizième siècle ne ressemblent plus du tout à celles des livres incunables, œuvres, parfois, des mêmes burins : celles-ci étaient des gravures au trait d'une simplicité extrême ; au milieu du XVI^e siècle elles sont devenues de véritables petits tableaux, remarquablement dessinés, traités en tailles croisées, après avoir passé, depuis le début du siècle, par toutes les transitions de hachures plus ou moins habilement distribuées.

Il y eut d'ailleurs, je crois, une autre raison à cette orientation nouvelle vers un art tout différent de celui des Germains ; les guerres d'Italie, dans lesquelles s'étaient jetés à corps perdu Charles VIII et Louis XII, avaient révélé aux Français un autre goût que le leur ; ils lui firent bon accueil, et de la sollicitude que témoigna François Ier à ces tendances vers un art dépouillé des rudesses germaniques naquit le nouveau style où d'abord s'entrechoquent les éléments gothiques du réalisme médiéval et ceux de l'art romain, mais qui devait aboutir au Primatice et à l'École de Fontainebleau –c'est peut-être une chute, je n'en disconviens pas-. Vostre, Pigouchet, Simon de Colines, Gilles de Gourmont, Josse Bade et Geoffroi Tory à Paris, ce dernier surtout ; le Petit Bernard, Pierre Eskreich et Jean de Tournes à Lyon furent les servants du nouvel évangile et s'y plurent peut-être un peu trop, mais il faut le leur pardonner en songeant au *Poliphile* du vieil Alde !

D'ailleurs, l'influence, en France, de la Renaissance italienne et des tendances païennes de l'art ne fut point du tout, pour l'École allemande, le signal d'une abdication ; au milieu du XVI^e siècle, à Lyon même, cette école fait de célèbres réapparitions dans les livres publiés par les Frelon en 1538 et 1539, où de magnifiques vignettes d'Holbein le jeune, gravées par J. Lutzelburger, rappellent, transformées et rajeunies, les méthodes trapues et puissantes des maîtres allemands (*Historiarum veteris instrumenti Icones*, M. et G. Treschel, 1538 ; les *Simulachres et historiées faces de la mort*, M. et G. Treschel, 1538, Pl.18).

Il n'est pas rare, du reste, de voir des bois de caractère médiéval, provenant ou imités de l'œuvre du quinzième siècle, voisiner avec des compositions très imprégnées de renaissance italienne, qui parfois les bordent ou les encadrent, ce qui fut dans les habitudes de Tory.

Depuis longtemps, en tout cas, les estampes isolées sont devenues de plus en plus rares, certains livres semblent pur prétexte à gravures, et toutes ces petites vignettes sont charmantes, même quand elles sont macabres : vies des saints, tableaux bibliques, danses des morts, menus incidents de la vie quotidienne, guirlandes et rinceaux, toute une faune fantastique qui envahit les marges, et aussi des ribambelles de petits personnages enfermés là comme dans une châsse.

Et ce sont souvent de grands, très grands artistes qui daignent mettre leur crayon, et souvent leur burin, au service des libraires et des imprimeurs :

C'est Jean Cousin (y eut-il deux Jean Cousin ?), à qui Papillon a attribué tant de belles gravures que la prudence de Renouvier a laissées sans paternité affirmée (Pl.19 et 20).

C'est Jollat, à qui Papillon aussi, qui n'en était peut-être pas bien sûr, attribuait les beaux encadrements des Heures de Vostre et de Pigouchet, et aussi les figures du *Grand Herbar en français* imprimé par Guillaume Nyverd.

C'est l'illustre Jean Goujon, « maistre ymagier et tailleur de figures », qui, c'est certain, dessina les « figures concernant la maçonnerie », pour orner l'*Architecture de Vitruve Pollion* (Paris, Gazeau, 1547), peut-être aussi, dit-on, mais rien n'est moins sûr, les images du *Songe de Poliphile*, de J. Kerver (Paris, 1561) (Pl. 21).

C'est Codoré, le rutilant « Coldoré » de la reine Élisabeth d'Espagne, fille d'Henri II, qui grava les planches de *la Joyeuse et triomphante Entrée de Charles X et de son épouse Elizabeth d'Autriche*, imprimée chez Denys du Pré, en 1572 (Pl.22).

C'est Geoffroi Tory qui, Léonard au petit pied, savait tout, faisait tout, qui était tout ce qu'un seul homme peut être : dessinateur, peintre, miniaturiste, graveur, potier, écrivain, imprimeur, libraire, professeur, antiquaire, mathématicien presque ; la décoration des livres d'Heures qu'il dessina pour Simon de Colines (1525, 1527 et, peut-être, 1543), pour Simon du Bois (1527), pour Olivier Mallard (1541 et 1542) et pour Kerver (1550), l'illustration des *Trois Livres de Diodore de Sicile*, nous le montrent comme un dessinateur d'une grande habileté, fortement influencé par l'Italie, où il fit deux séjours en pleine époque de la Renaissance (Pl.23-25).

C'est Boussy, à qui Balthazard Arnoullet de Lyon confia, en 1547, l'illustration des publications botaniques et zoologiques de Léonard Fuchs, de Guillaume Guérout et de Barthélemy Aneau (Pl.26).

C'est Sambin, qui fit paraître à Lyon ses termes d'hommes et de femmes, dans un livre intitulé *Œuvre de la Diversité des Termes*, imprimé par Jean Marcorelle en 1572 (Pl. 27).

C'est J. Boillot, qui publia, lui aussi, un livre sur les Nouveaux Pourtaiz et Figures de Termes pour user en architecture, « impime à Lègres par Ichā des prey » ; seuls les cuivres de ce rare recueil sont signés (Pl. 28), ainsi que certains des bandeaux de bois, qui semblent porter le monogramme de Boillot, I. B.

C'est –pour servir de transition vers les dessinateurs lyonnais- Woeiriot, le Lorrain Woeiriot de Bouzey, qui grava dans le bois des vignettes pour le *Flavius Josephe*, imprimé à Lyon par les Héritiers de Jacques Junte, en 1566, cette impression « remarquable en tous points et qui fait honneur à l'imprimerie lyonnais » (Pl. 29).

C'est Philibert de l'Orne, le grand architecte de la Renaissance, le génial bâtisseur d'Anet, qui dessina pour ses propres livres de remarquables planches d'architecture, et aussi, peut-être, un fort beau portrait de lui-même (Pl. 30).

C'est, à Lyon maintenant tout à fait, Reverdy, « le Maître archaisant », l'égal d'Holbein ! Ose dire Bourbon de Vandoeuve, de qui il avait fait le portrait-, Georges Reverdy qui, s'étant effacé devant de plus habiles que lui- donc, plus habiles qu'Holbein ! -, dessina pour Gryphius et pour d'autres imprimeurs d'amusants alphabets : « Alphabet des oiseaux », « Alphabet des Quadrupèdes », « Alphabet des Reptiles » et beaucoup d'autres lettres encore, et aussi des vignettes nombreuses (Pl. 31).

C'est Eskreich, dessinateur habile, qui fut attaché à l'atelier du libraire Rouillé, pour lequel il dessina de très nombreuses vignettes, éparses dans les livres lyonnais du XVI^e siècle. Ses

petits bois peuvent être rapprochés de ceux que dessinait Bernard Salomon, mais il exagérait encore l'élancement que celui-ci donnait à ses personnages (Pl. 32 et 33).

C'est « le Maître à la Capeline », -Thomas Arande dit Steyert sans en être bien sûr-, qui dessina, lui aussi, pour Guillaume Rouillé, et dont les personnages sont souvent vêtus de capes courtes (Pl. 34).

C'est Corneille de Septgranges, c'est Clérambault, c'est Corneille de la Haye, c'est une foule, sans doute, de petits dessinateurs qu'occupaient les ateliers lyonnais.

Mais c'est surtout Bernard Salomon (Pl. 35 et 36), ce charmant Petit Bernard qui fut attaché presque exclusivement, lui, à l'atelier de Jean de Tournes, et de qui Renouvier disait qu' « il a produit des vignettes remarquables par la tournure svelte des figures, la vivacité des mouvements, la finesse des têtes, le jet des draperies et l'ordonnance, toujours la plus grande qu'on puisse concevoir pour l'intelligence du sujet dans de si petites dimensions... Entre tous les petits maîtres qui ont historié des livres, dit-il, il y eut des dessinateurs plus purs ou des graveurs plus carrés ; il n'y eut pas d'artiste plus inventif et plus spirituel ». Dibdin, encore plus enthousiaste que Renouvier des charmantes vignettes du Petit Bernard, lui consacre dans son *Bibliophical Decameron* des pages empreintes d'une émotion un peu excessive :

« Salut, dit-il, salut, prince des artistes lyonnais, Salomon Bernard, ou Petit Bernard si tu le préfères ! Sous l'un ou l'autre nom tu n'en seras pas moins bien accueilli de tes admirateurs, toi et tes innombrables bijoux de l'art graphique que tu as empreints de ton divin esprit ! Ce qui frappe tout d'abord, c'est la liberté de son dessin et le fini de l'exécution ; la vie et l'esprit brillent partout dans ces petites compositions où se reflète le monde en abrégé : le soleil y resplendit, le vent courbe les branches et agite le feuillage, les troupeaux ruminent ou mugissent, les montagnes lèvent leurs têtes orgueilleuses, et la dégradation des plans, depuis le premier jusqu'au dernier, se proportionne aux distances, soit villes soit campagnes. L'architecture y semble l'œuvre du pinceau de Canaletto ; les personnages, hommes, femmes, enfants sont gracieux et hardiment dessinés, mais on peut leur reprocher d'avoir une taille trop haute, contrairement à ceux d'Holbein ; quelquefois les poses semblent un peu forcées, mais jamais on ne vit, renfermées dans une aussi petite pièce de bois, autant de merveilles ».

Laissons Dibdin à ses généreuses illusions !

Cette école du bois du XVI^e siècle fut, en France, une grande école d'art ; contrairement à ce qui se passait en Allemagne et en Italie, elle travaillait presque uniquement pour l'illustration du livre : livres d'Heures, romans de chevalerie, ouvrages scientifiques ou religieux.

À Lyon, écrit Claudin, « où les imprimeurs ont pu commencer à illustrer leurs livres un peu plus tôt que les imprimeurs parisiens, parce qu'il ne s'adressaient pas à un public aussi raffiné », la gravure est toujours restée, au point de vue purement décoratif, d'un ordre un peu inférieur

aux illustrations parisiennes, qui avaient pour acheteurs les souverains et les grands, et c'était une rare fortune ! Pourtant, au milieu du XVI^e siècle, Lyon rivalisait avec empire les illustrateurs parisiens, car il avait Bernard Salomon et son école. « Les ateliers de la seconde ville de France, écrit Bouchot à son tour, avaient pris à ce moment une importance considérable ; des inconnus y avaient publié, chez Rouillé, deux ouvrages : l'un, *l'Entrée du Roi Henri II à Lyon*, en 1549, était orné des plus gracieuses figures sur bois, et l'autre, le *Promptuaire des Medalles*, renfermait une série de portraits charmants sous couleur de reproductions antiques (Pl. 37).

On a souvent attribué à Jean Cousin les dessins de *l'Entrée d'Henri II*, parce qu'il est de règle, chez certains amateurs, de mettre toujours un nom connu sur une œuvre ; seulement, si l'on veut bien songer à ceci, que Lyon avait alors des artistes célèbres : le Petit Bernard et Corneille de la Haye, dit « Corneille de Lyon » il n'y a pas lieu d'aller chercher à Paris ou à Rome l'auteur de ces illustrations. Corneille de la Haye était un peintre qui exécutait à peu près les mêmes travaux que François Clouet à Paris... Bernard Salomon dit Petit Bernard, né à Lyon, fut l'un des dessinateurs de Fontainebleau, c'est-à-dire de l'École franco-italienne, qui fournit le plus de gravures aux ouvrages imprimés à Lyon.

Il orne de figures les *Emblèmes d'Alciat* pour l'édition de Bonhomme, en 1560, à Lyon, et donne de petites compositions des plus habiles –encadrées avec le texte dans une bordure de l'atelier de Geoffroy Tory* -pour les *Métamorphoses d'Ovide*, imprimées par Jean de Tournes en 1564. Le Petit Bernard avait toutes les qualités et tous les défauts de ceux de son temps, depuis Jean Cousin jusqu'aux moindres ; il faisait du Primatice en petit, mais il le faisait agréablement ; ses inventions du Nouveau Testament sont aussi plus soignées ; seulement, là plus que partout ailleurs, on aperçoit l'École de Fontainebleau, on sent le maniéré et le précieux ».

L'École de Lyon du XVI^e siècle n'était pas nombreuse ; Boussy, J. Perrissin, Tortorel et même Woeiriot n'y furent que des passants, Holbein, lui, n'y passa même point, de qui Jean Frellon, en 1538, publie de magnifiques planches dans les *Figures de l'Ancien testament*, imprimées par les frères Trechsel, et dans les *Simulachres de la Mort* de la même année, et sortis des mêmes presses (Pl. 18).

Seuls Pierre Eskreich et le Petit Bernard étaient des graveurs stables, attachés, il semble, aux ateliers de Rouillé et de Jean de Tournes et ne travaillant guère que pour eux, et un peu aussi pour Bonhomme et pour Arnoullet.

L'illustration des livres qui sortaient d'autres ateliers était le plus souvent réduites à leur seul titre, véritable frontispice ordinairement composé d'un encadrement compliqué de vignettes typographiques dont les arrangements étaient sans limites.

À Paris, c'était la même chose, hormis l'atelier de Geoffroy Tory, dont les encadrements si gracieux étaient d'ordinaire de véritables planches, dessinées avec un goût exquis et d'une grâce inimitable. Et, si du frontispice l'encadrement passait aux pages de texte, la variété de ces bordures, d'une orthodoxie parfois douteuse, était infinie.

Mais il arrivait fréquemment que la marque même de l'imprimeur fût l'unique décoration du titre, et celui-ci n'en était pas, tant s'en faut, moins gracieux : c'est que ces marques, véritables blasons des typographes de la belle époque du livre, étaient parfois de petits chefs-d'œuvre, dessinés avec goût et gravés d'une main habile et soigneuse. Il y aurait à faire toute une étude raisonnée de ces exquis ornements historiques, dont l'usage remonte très haut, à 1483 si je ne me trompe : les unes sont compliqués et majestueux comme un blason d'archevêque, contournés à donner le malaise ; d'autres, d'une grande simplicité, et entre ces deux états les nuances sont innombrables.

Certaines de ces marques servaient d'attributs : celles de Jean de Roigny, de Josse Bade (Pl. 38), de Jean Lepreux, de Pierre de Hondt, de Marnef et Bouchet, de J. Baudouyn, de Th. De Borne –j'en oublie- représentaient des ateliers d'imprimerie ; d'autres renfermaient une vue de la ville où était établi le maître imprimeur à qui elles servaient de signatures, telle la marque de Thomas Soubron, de Lyon (Pl. 39), que Louisy et que Cim ont confondues avec celle de Christophe Plantin, à cause du compas.

Comme les armoiries, ces marques des imprimeurs empruntaient souvent la forme parlante : Plantin, dont je viens de parler, avait adopté un compas *planté* dans le sol. (Au XVIII^e siècle, Arkstee d'Amsterdam sur le Kavestrad, emprunte à Plantin la moitié de sa marque ; je n'exagère point : la marque d'Arkstee était bien le bois même de Plantin coupé en deux et dont il utilisait seulement la partie inférieure, puisque la devise de Plantin, *Constantia et labore*, qui figure en exergue sur ses bois, mal échopée dans la marque de l'imprimeur d'Amsterdam, s'y déchiffre encore sans grand'peine (Cf. *Histoire de Thamas-Koulikan Sophi de Perse*, Amsterdam, 1740) ; Dolet choisit une doloire, Sébastien Gryphius, un griffon (Pl. 40) ; Jean Temporal avait pour marque *le Temps* ; Constantin, un rocher planté au milieu de l'Océan et contre quoi en vain soufflaient les aquilons : « *adversi constantia duro* » ; Jean Du Puy avait un puits, et les de La Porte, Samson empotant *la porte* de Gaza.

D'autres imprimeurs, comme Jean de Westphalie ou Ringelberg, d'Anvers, avaient poussé plus loin la complaisance et pris pour marque leur propre portrait, ce qui était beaucoup plus parlant encore.

*voir à ce sujet *les de Tournes, imprimeurs à Lyon*.

Enfin, certains de ces emblèmes étaient purement symboliques : la marque des frères Bering de Lyon, figurait une bague à chaton, digne de Salambier ou de Woeiriot, au centre de laquelle était écrite la devise *Sine Fraude* ; Geofroy Martin, qui s'en servit plus tard, en rendit le sens encore symbolique en substituant à cette sentence les mots *Unio sacra* (Pl. 41).

Il faut bien aussi faire mention de l'usage qui se répandit dès la fin du XV^e siècle, d'introduire en tête de certains livres le portrait de leur auteur ; ces effigies étaient souvent de charmantes images dont on connaît des spécimens remarquables : en 1493 Guy Jouvenel est représenté assis à sa table de travail au frontispice du *Térence* de Jean Trechsel (Pl. 14), et c'est merveille, vraiment, que de voir ce studio, cette étude, pour parler français, qui rend si bien la physionomie de l'intérieur d'un lettré de cette époque ; le portrait de Boccace avec son traducteur orne l'édition *Du Cas des nobles hommes* imprimée par Jean Dupré en 1483 ; Robert Gaguin est représenté offrant son livre à Charles VIII, au frontispice des *Commentaires de César*, de 1485 ; Pierre Vase a gravé, pour l'*Histoire des Poissons* de Rondelet, éditée par Bonhomme de Lyon, en 1553, un superbe portrait de ce médecin (Pl.42), qui n'a d'égal que celui de Daléchamps, qu'il grava pour accompagner la *Chirurgie française* de cet auteur ; les *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits fraiz*, imprimées à Paris par Jérôme de Marnef et Cavellat en 1576, portent au frontispice un très beau portrait du grand architecte d'Anet et qui est peut-être de lui (Pl. 43).

Georges Reverdy dessine un portrait de Nicolas Bourbon, pour quoi Nicolas Bourbon ne craint pas de comparer Georges Reverdy à Holbein lui-même !

Du Billon, l'auteur du *Fort inexpugnable*, Ambroise Paré, J. Papon ont leurs figures aux premières pages de leurs ouvrages ; Christophe de Savigny est représenté en pied au frontispice des *Tableaux accomplis de tous les arts libéraux*, dans une planche « vraisemblablement gravée par Jean de Gourmont » ; Philibert Bugnyon est au frontispice de son livre (Pl. 44), et combien d'autres, grands dieux !

Il y avait encore, comme élément d'illustration du livre, les emblèmes. Le milieu du XVI^e siècle fut entiché de ces petites images ingénieusement arrangées pour flatter le goût d'une époque férue de symbolisme, d'aphorisme, d'allégorie naïve, et auxquelles se prêtait admirablement l'art des Italiens de la cour de France, qui volontiers traitaient « d'antiques », les images de nos graveurs français du XVI^e siècle.

Dès le premier quart du siècle, le jurisconsulte italien Alciat publia à Augsbourg, puis à Bâle, ses fameux *Emblèmes*, qui furent imités bientôt par La Perrière, Maurice Sève et Barthélemy Aneau ; ce fut un nouveau genre littéraire et aussi un nouveau motif d'illustration, dont les imprimeurs lyonnais surtout usèrent à satiété : les de Tournes à eux seuls en publièrent treize éditions, de 1547 à 1615 : Mathieu Bonnoullet, 58 portraits signés de son monogramme (Pl. 46).

Dix ans plus tard, en 1556, Pierre Woeiriot reprenait, à Lyon même, le procédé de taille-douce, et il gravait pour Clément Baudin neuf planches de sépultures destinées à illustrer le *Pinax iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum*. Les illustrations de Woeiriot ne furent donc point, comme le pensait Bouchot, un aboutissement.

LA TAILLE D'ÉPARGNE SUR BOIS AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

TROISIÈME ÉPOQUE (1520-1570)

(V. pl. 61 à 82)

En 1657, paraissait à Paris la seconde édition de l'Histoire miraculeuse de *Notre-Dame de Liesse* ; cet ouvrage était orné de vingt petites gravures sur bois de du Val (Pl. 61) ; l'auteur du livre disait de son graveur qu'il « est l'unique qui puisse tailler le bois de cette manière », pour quoi « l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre, l'Écosse, le Hollande, l'Irlande et la Flandre ont fait tous leurs efforts imaginables pour nous l'enlever » : si l'auteur exagère, il n'en reste pas moins que l'essai de du Val fut le départ d'une nouvelle période d'activité pour la gravure sur bois.

On a dit que cette tentative fut un échec, et que J.-B.-Michel Papillon, troisième graveur de ce nom, en a été le coupable ; c'est une erreur, une double erreur : n'est pas un échec, je le répète, un effort dont a bénéficié la littérature de tout un siècle, de plus d'un siècle ; et J.-B.-Michel Papillon ne fut que le petit-fils de celui qui continua l'essai de du Val ; il assista à la débâcle de la taille d'épargne sur bois de fil, c'est entendu, mais il n'en fut pas plus le rénovateur qu'il ne devait contribuer à sa décadence, si non par l'entêtement qu'il mit à s'obstiner dans le « bois de fil ».

La vérité est que, pendant le dernier quart du dix-septième siècle, Pierre Le Sueur le père et Jean Papillon l'aïeul, qui demeuraient tous deux à Rouen, se mirent à graver du bois, abondamment. Jean Papillon n'avait aucune notion du dessin, mais une longue pratique « lui faisait bien couper les tailles » des figures de cartes à jouer qu'il gravait sur les dessins de François Chauveau ; quant à Pierre Le Sueur, « rien n'estoit plus beau et plus hardi que les tailles de ses gravures » ; l'un et l'autre faisaient en grande abondance des billets mortuaires ; ils en gravèrent tant, de ces « lettres de mort », qui « n'estoient point goûtées », que l'un d'eux au moins, Papillon, s'y ruina.

En 1675 déjà la gravure au burin, l'insipide taille douce qui n'était supportable qu'entre les mains de certains coryphées, tombait en discrédit ; l'eau-forte, au contraire, divinement maniée naguère par Callot et maintenant par les disciples qui le continuaient, gagnait des sympathies, mais les livres d'édition courante ne participaient point à ses faveurs : il fallait deux tirages et cela coûtait trop pour ces livres misérables. Le bois arrivait à point pour jouer son rôle d'ornement.

Toute une génération de graveurs marcha donc sur les traces de Duval, des Papillon et des Le Sueur ; Papillon et Le Sueur eux-mêmes, ces continuateurs s'attachèrent à l'ornementation du livre, lui consacrèrent toutes leurs peines et tout leur talent mineur.

Qui a parlé d'eux ? Personne ; leurs noms sont aussi ignorés que noms peuvent l'être. J'ai, dans un livre récent*, parlé un peu de leurs personnes et de leur œuvre ; celle-ci est restée dans le domaine de l'ornementation, ces menues vignettes décoratives dont quelques-unes sont, à leur manière, des chefs-d'œuvre ; bien peu de ces *minores*, qui ont tout à fait oublié de devenir des maîtres, ont haussé leur art jusqu'à l'illustration, et je crois qu'ils ont bien fait : leur œuvre n'en est que plus jolie. Quand, à ce moment, quelque libraire était amené, à cause de la dépense, à n'illustrer un livre qu'avec des gravures en bois, il se croyait obligé de s'en excuser :

« J'ai orné ce livre de soixante figures gravées en buis, dit Saugrain dans la préface des *Curiositez de Paris* (Fig. 62-32) ; la dépense en taille-douce, à cause du grand nombre, aurait fait un volume d'un trop gros prix ».

Encore Saugrain ne nous dit-il pas toute la vérité : car les figures de son livre semblent n'avoir point été faites à sa mesure ! Elles n'en sont pas moins charmantes, ces images de Vincent Le Sueur (Pl. 62 et 63), qui était « le plus habile dans cette profession ». Pourtant, je leur préfère

encore *les fleurons que gravèrent Nicolas Le Sueur, Le Fèvre et J. Papillon pour les Fables de La Fontaine d'Oury*, en 1755 (Pl. 64-65).

Pierre Le Sueur l'aîné d'Oudry et son frère Vincent furent associés à l'illustration de tous les livres de la fin du XVII^e siècle et du commencement du XVIII^e, surtout des grands ouvrages encyclopédiques (Pl. 66) qu'ils ornèrent de bandeaux et de fleurons ; ils gravaient aussi des marques (Pl.67), et Jean Papillon le père les y aidait (Pl.68).

Vint à ce moment Jean-Baptiste Papillon le fils (Pl.69), qui fit école : il avait vu passer dans l'atelier de son père tous les petits graveurs de bois qui l'avaient précédé : Bernard Picart (Pl.70), Nioul (Pl. 71), S.P. Fournier (Pl. 72), Caron (Pl. 73), Beugnet (Pl. 74), Nicolas Le Sueur (Pl. 75) ; il connut ou vit passer dans le sien tous ceux qui, avec lui ou après lui, s'éprirent de la menue xylographie décorative des règnes de Louis XV et de Louis XVI : Le Fèvre (Pl.76), Cotte (Pl. 77), J. Jackson (Pl. 78), Millière (Pl. 79) et même Roche de Lyon (Pl. 80), qui travaillait dans cette ville en même temps que Gritner (Pl. 81).

L'atelier de Papillon était, en effet, une véritable école de gravure, et si je ne suis pas tout à fait de l'avis de ceux qui pensent que « ses ouvrages sont d'une invention charmante, exécutés avec beaucoup d'intelligence et de perfection », du moins faut-il le louer d'avoir apporté à son art un débordant enthousiasme et une consciencieuse application, et j'ajoute, pour ceux qui aiment Papillon-, avec un certain talent.

J'ai ici une petite confidence à faire : savait-on que Caylus, le très habile comte de Caylus, a gravé du bois ? Il y a deux ans que mon pauvre et excellent ami Laurent-Vibert m'apporta, débordant de joie, une toute petite estampe mignonne dont je donne la reproduction ici (Pl. 82), et qui est, ma foi, une gravure sur bois de Caylus : elle porte bien son initiale (Cx), qui fait pendant à celle de Bouchardon (Bx) d'après qui il grava ces *Écosseuses de pois*, comme il l'avait fait, sur cuivre, pour les *Cris de Paris*.

Jusqu'à ce moment, et depuis le XV^e siècle, les graveurs avaient constamment taillé leur bois de fil, c'est-à-dire dans le sens même de ses fibres ; les artisans se heurtaient ainsi à des difficultés dont la plus grave était de leur interdire tout à fait l'imitation du burin, et c'est bien pour cela, j'en suis sûr, que Papillon, qui s'y entêtait, échoua dans sa généreuse tentative. Et il échoua bien par sa faute, car il était dument averti que le bois travaillé de bout n'offrait plus aucun des inconvénients des plaques de fil.

Dès 1760, en effet –et c'est Papillon lui-même qui s'est chargé de nous l'apprendre-, un Lyonnais du nom de Foy, qui était graveur de la Ferme et Régie des Cartes à jouer de France, excellait, dit-il –c'est Papillon qui parle-, « à graver très profondément en cornier et en poirier sur le bois de bout ». Mais, tout de même, Papillon, dont le siège était fait, dédaignait ces moyens provinciaux, incapables, pensait-il, de donner aucun résultat, « avec tel outil que ce

**Essai sur les Graveurs de bois en France au dix-huitième siècle* ; Paris, G. Crès et Cie, 1925.

puisse être » : il se trompait, et il induisait en erreur ceux qui, autour de lui, marchaient dans ses sillons ; dès ce moment ce fut la déchéance, les gravures de Roche de Lyon la préparaient ; celles de Cotte et de tant d'autres ne furent plus que les sursauts d'un art tombé désormais dans le discrédit ; la gravure du bois sombra.

Je me trompe !

Tant il est vrai que le monde n'est qu'un perpétuel recommencement, déjà une nouvelle école du bois était née en Angleterre, dont les premiers essais avaient paru à Londres, en 1779, dans les *Fables de Gay* ; j'y reviendrai tout à l'heure.

LA TAILLE D'ÉPARGNE DANS LE BOIS

QUATRIÈME ÉPOQUE (1800-1860)

(V. pl. 94 à 112)

La quatrième époque de la gravure sur bois commence, en France, après la Révolution.

En 1800, depuis déjà vingt-cinq ans, en Angleterre, Thomas Bewick et son école pratiquent la taille du bois de bout, que tous nos français de graveurs en sont encore au vieux procédé de Papillon et des xylographes du XVI^e siècle !

Une parenthèse. On a cru tout à fait indispensable de discuter abondamment sur la grave question de savoir si l'on devait écrire « bois *de bout* » ou « bois *debout* » : je sens bien l'exceptionnelle importance de l'affaire ! Mais, étant donné que la signification des deux formules est exactement la même, je me demande s'il était bien utile de perdre tout ce temps à

discuter semblable futilité : si ceux-là ont raison qui défendent le bois *de bout*, sous prétexte, disent-ils, que l'on prend le bois par le *bout* de la planche, ils n'ont peut-être pas tout à fait tort ceux qui prétendent que, dans ce procédé, on travaille le bois *debout* et non couché dans le sens des fibres.

Disons donc que l'on peut, correctement, employer les deux formules, et j'aurai, moi-même, perdu beaucoup plus de temps qu'il ne convient à cette puérole question de morphologie.

Donc, au début du dix-neuvième siècle, les Français gravent toujours sur des planches de fil ; mais un grand progrès a été réalisé dans cette voie par Godard d'Alençon.

Pierre-François Godard s'était, depuis déjà quelque temps, « fait connaître par des figures d'animaux exécutés pour un choix de Buffon » qu'avait publié l'éditeur Renouard. Rentré dans son pays, après avoir pris part aux guerres de Vendée, Godard avait gravé pour Malassis d'Alençon de charmantes vignettes destinées à illustrer des *Fables d'Esopé et de La Fontaine* (1801) (Pl. 94) ; ce fut la fin dorée du procédé de taille d'épargne dans les bois de fil, que bientôt Ch. Thompson allait enterrer. Avant Thompson, toutefois –car il n'est pas strictement vrai qu'il ait rénové le travail du bois en France : il y a seulement introduit un procédé qu'un nommé Foy avait entrevu dès 1760-, avant Thompson, je disais, un groupe de petits graveurs avaient, à la suite de Godard le père, tenté de poursuivre l'œuvre de Papillon ; Best, dans sa première manière, Jean-Louis Duplat, Louis-Étienne Bougon, Pierre Tremelet avaient rempli les casses des imprimeurs de petites vignettes niaisées que ceux-ci se disputaient. Niaiseries, pas toutes, d'ailleurs : Durouchail, entre autres, avait gravé de petites scènes pas du tout maladroites (Pl. 95), et que l'on peut rapprocher des bonnes petites planches de Nicolas Le Sueur. Cela dura jusqu'à la Restauration.

Charles Thompson (Pl. 96), élève du graveur anglais Thomas Bewick, et que Firmin Didot –et non Ambroise comme on l'a dit- avait décidé à « quitter Londres pour venir s'installer à Paris », y arrivait, en 1817, précédé d'un renom de graveur très habile. Il avait, en effet, beaucoup « illustré » en Angleterre depuis son départ de l'atelier de Bewick, et il apportait à Paris le bois de bout.

Ce procédé offrait aux graveurs des ressources infiniment plus étendues que celui qui consistait à tailler de fil les plaques de poirier ou de sorbier dont on s'était servi jusque-là : la taille de fil exigeait une adresse, une dextérité, une minutie extrêmes ; isoler, le trait avec sa pointe, faire sauter le petit copeau d'entretailles, cerner sous quatre coupes les minuscules réserves des tailles croisées sans en entamer la croisure, éviter l'égrenure des tailles quand l'outil s'engageait profondément dans le fil du bois, tels étaient les multiples soucis du graveur de l'ancien régime.

Vers 1820, en France, il n'en fut, enfin, plus de même. La matière du buis, qui devint à ce moment le substratum de choix des nouvelles techniques, très homogène et d'une compacité exemplaire, dure et ferme comme le métal, n'offrait à l'outil –burin ou échoppe- ni les mêmes obstacles ni les mêmes difficultés que le sorbier ou le poirier de fil.

Charles Thompson (Pl. 96) créa à Paris une véritable école que fréquentait, indépendamment des artistes anglais qui l'avaient suivi en France, les meilleurs graveurs de ce moment : Porret et Best, pour n'en citer que deux ; mais, du moins dans les débuts, cette école fut surtout un atelier de clicherie –on appelait cela *polytypage*- où se gravaient et se multipliaient d'innombrables petites vignettes, parfois dessinées par des maîtres : Chenavard, Français, Henri Monnier et d'autres, et dont les exemplaires allaient, innombrables, grossir le matériel des imprimeurs : en 1828, en effet, paraît chez Pinard, nouvellement établi à Paris, un *Recueil de vignettes gravées sur bois et polytypées par Thompson*, et plus tard, en 1850, Laboulaye publiait à son tour de *Nouveaux spécimens de polytypage gravés par Thompson et les plus habiles artistes*.

Dès 1824, grâce à Thompson, la gravure sur bois avait donc tout à fait pris pied en France ; à cette date Pinard publiait à Paris une magnifique édition du *Temple de Gnide*, dont chaque tête de chapitre portait une vignette du graveur anglais ; en 1828, Baudoin publiait à son tour une édition des *Chansons* de Béranger ornée de bois gravés par Porret sur les dessins de Devéria ; à la même époque (1830) Godard fils gravait, d'après Constant-Viguiier, une suite de soixante-quinze figures gravées sur bois pour illustrer l'édition des *Fables de La Fontaine* de Crapelet, mignonnes petites images qu'il signait de son rébus, les lettres GO traversées par un dard.

Quelques années plus tard, en 1833, Édouard Charton fondait le *Magasin pittoresque*, autour duquel se formait une ambiance artistique où le bois devait jouer presque aussitôt un rôle considérable.

Tout au début, l'illustration du journal fut alimentée par les bois anglais de Lée, de Jackson, de Sears, d'Elwall, de Smith, ou par ceux des petits graveurs britanniques venus en France à la suite de Thompson : Quartley, Andrew et d'autres. Mais bientôt la direction artistique en fut confiée à Jean Best, et celui-ci, incapable bientôt, si diligent qu'il fût, d'assumer à lui tout seul la charge matérielle de cette abondante illustration, créa une sorte d'association de petits « imagiers », un véritable atelier grâce auquel le journal naissant était assuré de ses gravures. C'était, bien entendu, deux autres élèves de l'école de Thompson : Andrew et Leloir, que Best associait à sa besogne (Pl. 97 et 98).

Et bientôt, toute une floraison de petits journaux illustrés –petits journaux qui vont grandir Dieu sait comme !- va naître de ces premiers efforts : *l'Illustration*, *le Monde illustré*, *le Musée des Familles*, *l'Univers illustré*, *l'Art pour tous* et vingt autres publications du même genre.

L'exquis Tony Johannot (Pl. 99), qui avait débuté, en 1829, dans *la Mode*, Achille Devéria, dont le métier large et gras contraste si fort avec celui de ses confrères (Pl. 100), Daumier (Pl. 101), Français (Pl. 102), Grandville (Pl. 103), Gavarni (Pl. 104), Delacroix (Pl. 105), plus tard Étienne Meissonier, méticuleux et précis comme un teneur de livres (Pl. 106), travaillent sans répit pour les journaux et pour les éditeurs, lâchant parfois le bois pour la lithographie, et

celle-ci pour le burin sur acier ; et tous nos petits graveurs : Porret (Pl. 106), Lavoignat (Pl. 107), Montigneul, se pressent autour de ces maîtres.

Les moyens étaient nombreux qui permettaient à ces artistes d'obtenir des effets dont chaque jour apportait une forme nouvelle ; au travail minutieux et un peu froid des premiers jours, besogne d'ouvriers habiles mais point du tout imaginatifs, succède bientôt une manière plus libre ; Porret grave en 1830, sur les dessins de Tony Johannot, l'illustration de *l'Histoire du roi de Bohême et de ses trois châteaux*, de Charles Nodier, et marque ainsi le vrai départ de l'école romantique de la gravure sur bois ; dès lors, de véritables collaborations artistiques s'organisent qu'utiliseront abondamment les éditeurs pour leurs livres et pour leurs périodiques ; Godard (Pl. 108), Caqué (Pl. 109), Lacoste jeune (Pl. 110) et Lavoignat interprètent Jean Gignoux ; Andrew, Best et Leloir (Pl. 97), Grandville ; Predhomme (Pl. 111), Bonhommé ; Novion (Pl. 112), Célestin Nanteuil ; Verdeil (Pl. 113), Henri Monnier ; Guibault (Pl. 114), Charlet, et sans cesse se succèdent les éditions où tout ce charmant petit monde rivalise d'adresse, d'esprit gaulois et de grivoiserie de bon aloi ; mais j'anticipe un peu.

L'Histoire de Gil Blas de Santillane, publiée par Paulin en 1835, et rééditée par Dubochet, son associé, en 1836 et en 1838 avec les mêmes bois, peut être considérée comme le prototype du livre illustré romantique ; Jean Gigoux, qui en dessina les images, y mit d'évidence tout son esprit primesautier, et ses collaborateurs : Godard fils, Brevière, Lacoste, Tony Johannot et parfois Lavoignat, ne le trahirent point ; mais l'exemple le plus réussi de cette illustration est évidemment *Contes drolatiques* de Balzac, ce petit chef-d'œuvre de fantaisie décolletée où Gustave doré, interprété par Sotain, par Pisan, par Lavieille (Pl. 115), par Predhomme, épanche abondamment son intarissable bonne humeur.

Mais, si habiles qu'ils fussent, les graveurs de bois n'avaient été jusqu'ici que les « finisseurs », précis et strictement bridés, de l'œuvre de ces beaux Messieurs du Bois romantique, dont ils parachevaient les croquis ; à partir de 1855, la méthode change ; avec la publication des *Contes drolatiques*, Gustave Doré « fait évoluer la gravure sur bois vers des horizons insoupçonnés jusques là », ce qui veut dire, en bon français, et simple, que Doré, surchargé de besogne, se détermina, pour répondre aux demandes des éditeurs auxquelles il ne pouvait satisfaire, à fournir aux graveurs des dessins « sur bois lavés et gouachés », de sorte que ces derniers durent interpréter les originaux, et obtenir par des tailles plus ou moins serrées, qui étaient de véritables teintes, les tonalités plus ou moins intenses des lavis. Pannemaker le père, Héliodore Pisan (Pl. 116), Gauchard, Adolphe Gusman, Piaud (Pl. 117), Laplante, appelés à interpréter le plus fécond des dessinateurs, y apportèrent une aisance, un brio, une fantaisie que n'avaient point dépassé les « fac-similistes » de 1835.

L'émulation était grande, d'ailleurs, parmi le monde des dessinateurs du bois et des graveurs qui taillaient autour de leurs œuvres ; les plus grands artistes ne répugnaient point à cette tâche si nouvelle qui permettait la multiplication à peu près indéfinie de leurs ouvrages, soit que l'imprimeur tirât directement sur les planches originales, soit que, par le moyen du clichage en plomb ou en bitume, il obtint des duplicata permettant de conserver intacte

l'œuvre même de l'artiste (Cf. V. Michel, *Spécimen de Clichés bitumeux* ; Paris, Bénard et Cie, 1851).

Charlet (Pl. 118), Français (Pl. 102), Daubigny, Meissonier (Pl. 106), Delacroix (Pl. 105), Daumier (Pl. 101), Gavani (Pl. 104), vingt autres avaient usé peu ou prou du bois, et les artistes de province suivirent le mouvement venu de Paris.

En effet, le perpétuel essai de décentralisation que tente la province, sans cesse comme sans succès, hélas, quoi qu'on dise, avait déjà commencé en 1835 ; on tâchait ç y singer la capitale, et c'est de cette époque que date la création, à Lyon, de la belle publication à laquelle Léon Boitel, son éditeur, donna le nom de *Lyon ancien et moderne*. Boitel s'attacha évidemment à cette entreprise, et c'est à la gravure sur bois renaissante qu'il s'adressa pour y parvenir. « Au moment où la plupart de nos chefs-d'œuvre, dit-il, tirent un nouvel éclat, une nouvelle vie de la gravure sur bois, un livre de la nature du nôtre ne devait point se présenter sans cet indispensable ornement » ; s'il fait appel « aux plus habiles graveurs sur bois de la capitale », à Andrew, à Lacoste, à Porret, c'est à Hippolyte Leymarie, un Lyonnais de bonne trempe, qu'il demande les dessins de son illustration, et toutes les fois qu'il le peut, il « emprunte le burin » d'un jeune graveur de Lyon, François Noyé, « qui commence, dit-il, comme les autres finissent », ce qui était un peu vrai.

Il y avait d'ailleurs, à Lyon, à ce moment, une véritable école du bois que Louis Perrin avait créée dans ses ateliers ; on y travaillait ferme, et si Boitel n'y fit point appel, c'est sans doute parce qu'ils étaient, Perrin et lui, tous deux imprimeurs, et mon Dieu ! Entre imprimeurs, n'est-ce point, dans nos landernau de province, forcément un peu ennemis ?

Bref, Perrin, qui était son propre dessinateur (Pl. 119), gravait aussi bien souvent ses compositions ; je ne vois dans sa double technique aucune infériorité sur les dessinateurs et sur les graveurs –sur les graveurs tout au moins- de Paris. Quant à Noyé (Pl. 120), quant à Philippe Durand (Pl. 121), qui gravait aussi sur le bois, leur technique était elle-même excellente, et les bois de *Lyon ancien et moderne* ne sont pas tellement inférieurs à ceux du *Magasin pittoresque*, qu'ils semblent nécessairement appartenir à une autre famille.

En 1840, quand, après l'échec des *Burgraves*, sonne le glas du Romantisme, la gravure sur bois est enfin réinstallée en France, solidement ; les généreux efforts de Firmin Didot n'ont point été vains : de magnifiques éditions bénéficieront bientôt de ce procédé qui remplaçait avec tant d'avantages la froide et insipide taille douce sur acier de Dubouchet, de Goutière, de Nargeot, de Sandoz et de maints autres ; il suffira de citer çà et là quelques-uns des meilleurs ouvrages publiés avec des bois par Perrotin, par Fournier, par Bourdin, par Curmer, par Hetzel, Mame, Hachette, propageurs avertis de la nouvelle formule :

- *Le Diable boîteux*, de Le Sage, 1840 ; dessins de Tony Johannot ;

- Deburau, Histoire du théâtre à quatre sous..., de Jules Janin, 1832 ; dessins de Tony Johannot, Chenavard et Bouquet, gravés par Porret et Cherrier ;
- *Les Français peints par eux-mêmes*, 1841-1842 ; dessins de Daumier, Gavarni, Grandville, Meissonier, Pauquet, Chartlet, Tony Johannot, Français, Catenacci, etc. ;
- *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, 1843-1844 ; dessins de Daubigny, Daumier, de Beaumont, Dubouloz, Lorsay, May, Nanteuil, Seigneurgens, Staal, Traviès, Trimolet, etc., gravés par Best et Leloir, Lavoignat, Nargeot, Geoffroy, Kolb, etc. ;
- *Roland furieux*, d'Aristote, 1844 ; dessins de Tony Johannot, Baron, Français et Célestin Nanteuil, gravés par Brugnot, Desmarests, Corbay, Montigneul, Aglaé Laisné, Gowland, Piaud, etc. ;
- *Lazarille de Tormes*, de H. de Mendoza, 1846 ; dessins de Meissonier, gravés par Lavoignat ;
- *Scènes de la Vie privée des Animaux*, 1842 ; dessins de Grandville, gravés par Brevière, Andrew, Best et Leloir, Godard fils, Tamisier, Brugnot, etc.

Il est impossible de suivre le chassé-croisé compliqué des collaborations, on se perdrait inutilement en combinaisons sans nombre ; d'ailleurs, il semble bien qu'elles fussent à ce moment moins fidèles et moins actives qu'elles ne l'avaient été parmi les vignettistes du XVIII^e siècle.

Vers 1860, la gravure sur bois marque une nouvelle étape ; à partir de ce moment les graveurs –Pannemaker, Dujardin, Adolphe Gusman (Pl. 122), Sargent, Sotain- « empruntent la formule du burin sur acier » et traduisent beaucoup plus librement que ne l'avaient fait jusque-là les graveurs en fac-similé, les dessins des peintres qui leur préparent des planches, et ce fut, dit P. Gusman, « le départ de la gravure éclectique ». C'est le moment où le talent de Gustave Doré atteindra son plein et merveilleux développement, l'époque des *Contes de Perrault*, du *Capitaine Fracasse*, de *Roland furieux* et des *Fables de La Fontaine*. Mais c'est l'époque, aussi, de l'introduction dans l'illustration du livre, des procédés photomécaniques, qui devaient y apporter un complet bouleversement. On peut bien dire que ce moment marque la fin de la quatrième période du bois gravé, car si nous voyons aujourd'hui le bois reprendre faveur, il est impossible de nier que ce soit avec un sens complètement différent de celui des romantiques.

LA GRAVURE EN RELIEF SUR PIERRE

1831-1845

Pourquoi, pendant que se passaient les événements que je viens de rappeler, des esprits inquiets recherchaient-ils donc des procédés compliqués pour les substituer à celui qui donnait aux graveurs tant de satisfaction et d'heureux résultats ? Ils rencontraient, ces gens, disaient-ils, « d'immenses difficultés dans leurs recherches », et bien ! Ils continuaient quand même à exercer « leur courage et leur persévérance » avec les pierres, au prix de mille dangers, des images que le bois leur donnait avec une facilité exemplaire.

Un Lyonnais du nom de Tissier, ex-préparateur des cours de chimie s'avisa à son tour, en 1831, comme l'avait fait Duplat vingt ans plus tôt, d'obtenir des reliefs sur pierre à l'aide de procédés chimiques. Les avantages de la « tissiérographie » étaient, bien entendu, « immenses » ; on réalisait une « économie de 50% sur les prix actuels de la gravure sur bois ou sur cuivre faite à la main », une autre « économie des cinq sixièmes sur le temps exigé par les procédés ordinaires », une troisième « économie notable sur les planches, le bois de buis étant plus cher que les pierres lithographiques », *e tutti quanti*. Pourquoi donc, bonté divine § Le procédé si « économique » de Tissier, qui était appelé à rendre à la typographie « d'immenses services », pourquoi la « tissiérographie », pourquoi les essais de Dupont de Périgueux, et ceux de Girardet, basés sur les principes analogues, n'eurent-ils l'ombre de succès ? Je ne le rechercherai pas. Tissier fit paraître, en 1843, chez Lacrampe, une plaquette (*Histoire de la Gravure typographique sur pierre et de la Tissiérographie*) et y inséra quelques spécimens de son procédé ; il eut à Paris un atelier où il préparait ses planches, dont on retrouve de temps à autre quelque exemplaire, mais il ne semble pas que sa découverte fût jamais entrée dans la pratique courante.

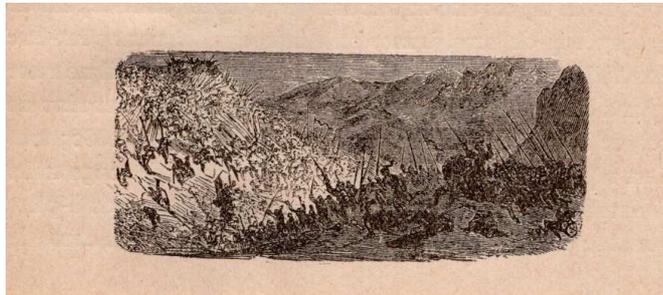
Aussi les artistes du bois ne se laissèrent point distraire par ces tentatives superflues et inutiles ; au contraire, certains graveurs, en véritables virtuoses, s'essayèrent, à l'exemple lointain de Claude Mellan, aux longues et sinueuses tailles simples, parallèles ou divergentes, procédé difficile où les modelés sont obtenus par un infime rétrécissement de la taille, et les lumières par des surcoupes ou de très légers champlevages. Stéphane Pannemaker et Frédéric Florian utilisèrent à merveille ce métier difficile. D'autres, procédant des mêmes formules habiles, traitaient leurs planches en tailles plus courtes, plus sinueuses, hachées de nombreuses surcoupes habilement distribuées. D'autres enfin, comme François Pannemaker, appelés à interpréter de grands sujets, travaillaient le bois, mais à rebours, à la manière des graveurs en taille douce...

Aujourd'hui, nous voilà revenus de plus en plus à la pratique du bois : un peu trop revenus, d'ailleurs, car la taille des planches, de bout ou de fil, est une distraction que s'offrent, aux

dépens de l'art, beaucoup de gans, jeunes ou vieux, qui feraient peut-être mieux d'aller au café.

Dans les techniques modernes, il ne reste pas grand-chose des procédés du XIX^e siècle, de ce métier tenu de Porret, de Lavoignat, de Pisan et même du Lepère de 1880 ; tout cela est répudié, toutes ces « finesses » ont vécu : de longs traits tout simples, de grands à-plats noirs à côté de grands à-plats blancs et se prêtant aide mutuelle, de larges hachures en dents de scie comme le faisaient déjà, avec une habileté toute pareille, les primitifs tailleurs d'histoires, des formes vagues, vaguement exprimées, dont les gens simples disent que leurs enfants en font de semblables à l'école primaire, telle est la xylographie néo-moderne : elle amusera moins les petits, à qui elle ne s'adresse pas, que ne l'ont fait les images romantiques, qui amusaient aussi les grands ; c'est bien dommage !

Est-ce critiquer les formes nouvelles de l'art ? Dieu m'en garde : je n'en ai ni le droit ni le goût ; mais il est bien permis de constater que le grand public, qui est tout de même le dernier juge, est peu flatté par toutes ces techniques-là, il ne les comprend pas. Travailler pour l'élite, c'est très beau, mais c'est travailler pour bien peu de gens ; travailler pour soi est très louable, mais à quoi cela sert-il ? Le rôle éducateur de l'art en est annihilé et tous nos efforts n'auront servi à rien. Que l'on note bien ceci : si je ne parle pas contre ma pensée, ce qui serait fort laid, je parle contre mes principes, et c'est dire combien je les sens inutiles.



LA GRAVURE SUR MÉTAL

LA TAILLE D'ÉPARGNE DANS LE MÉTAL

XV^e SIÈCLE

(V. pl. 15 et 16)

La taille d'épargne se pratiquait aussi dans le cuivre, mais c'était un métier périlleux et difficile, et si l'on obtenait par ce procédé plus de finesse dans le travail, parce que le graveur « pouvait travailler à la fois plus vite et plus finement, obtenir des teintes plus nuancées et ciseler des détails que le canif du graveur sur bois ne pouvait pas *épargner* », si l'on obtenait aussi plus de durée dans son emploi, l'établissement des planches était infiniment plus délicat que celui des gravures sur bois.

L'imprimeur Jean Dupré, de Paris, publia en 1488 un livre d'Heures dont les images, annonce-t-il, sont « imprimées en cuyvre » (Pl. 15). À Lyon, la taille d'épargne sur métal semble avoir été pratiquée aussi assez fréquemment, à la fin du quinzième siècle, par des graveurs allemands.

Mais le cuivre n'était pas la seule matière sur quoi l'on gravât des images ; des substrata plus tendres : étain, plomb, peut-être d'autres métaux, ont encore servi à cet usage, et les auteurs modernes en ont profité pour inventer un mot nouveau, *interrasile*, destiné à désigner ce mode de gravure dans lequel ils ont vu une sorte de grattage, une éraillure du métal (Pl. 16).

LA TAILLE D'ÉPARGNE AU XV^e SIÈCLE

PREMIÈRE ÉPOQUE

(V. pl. 17)

Les graveurs du quinzième siècle pratiquèrent aussi la taille douce, mais c'était une technique hérissée, à ce moment, de complications qui durent donner grandement à réfléchir aux libraires ; et au lieu que, comme le pense Mortet, ces difficultés aient fait « hésiter pendant quelque temps les éditeurs à substituer ce procédé à celui de la gravure en relief », je crois bien plutôt que, ayant voulu s'y essayer, ils durent y renoncer bien vite, à cause des obstacles qu'ils y rencontraient.

En effet, la taille douce est, techniquement, tout l'opposé de la taille d'épargne : au lieu de champléver les fonds de sa planche, d'échopper la matière autour de son dessin, le graveur en taille douce creuse au contraire celui-ci dans le cuivre, en tailles plus ou moins profondes, de sorte que, à l'opposé de la taille d'épargne, dans laquelle le trait noir de l'image est exprimé en relief, de la même manière que s'affirme l'empreinte du caractère typographique, dans « l'entaille douce », cette image s'imprime en creux : l'imprimeur remplit les tailles d'une encre forte, et, par l'effet d'une pression puissante, entre deux cylindres, cette encre, forcée de sortir des sillons, se dépose plus ou moins abondamment sur le papier ; car celui-ci a été humidifié, et, rendu ainsi malléable, il va chercher l'encre dans les sillons des tailles.

Les premières tailles douces publiées en France ne suivaient pas de très loin celles du *Breviarium ecclesie Herbipolensis*, de Dolt, qui sont datées de 1476, et celles de Baccio Baldini, imprimées à Florence en 1477 chez Nicolo di Lorenzo, pour illustrer *El monte Santo di Dio* de Bettini ; les premières qui furent éditées en France, pour le livre, sont, jusqu'à meilleur informé, celles qui ornent le « Voyage de Breydenbach », *les Saintes pérégrinations de Iherusalem et des environs et des lieux prochains, du mont Synay...*, imprimé à Lyon, en 1488, par Topié et Heremberck (Pl. 17).

LA TAILLE D'ÉPARGNE AU XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

DEUXIÈME ÉPOQUE

(V. pl. 46 à 53)

Jean Le Clerc, de qui il existe une sorte de généalogie figurée des rois de France (Pl.45), a servi de transition entre les derniers graveurs de bois du XVI^e siècle et l'école du XVIII^e dont l'origine, nous le verrons un peu plus loin, date de 1650 ; mais déjà, à l'époque où besogne cet artiste médiocre, plus éditeur que graveur, le bois est en pleine déchéance, par faute des peintres et des dessinateurs.

On ne connaît aucun indice que la gravure au burin, dont les premières manifestations dans le livre, on ne l'a peut-être pas oublié, avaient été faites à Lyon, en 1488, dans les *Pérégrinations* de Breydenbach, ait été pratiquée couramment en France après ces premiers essais. Mais, au milieu du XVI^e siècle, exactement en 1546, vingt ans plus tôt, par conséquent, que le suppose Mademoiselle Duportal, Corneille de La Haye gravait en cuivre, pour *Epitome des Roys de France*, imprimé par Balthazar Arnoullet, 58 portarits signés de son monogramme (Pl. 46). Dix ans plus tard, en 1556, Pierre Woeiriot reprenait, à Lyon même, le procédé de taille douce, et il gravait pour Clément Baudin neuf planches de sépultures destinées à illustrer le *Pinax iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum*. Les illustrations de Woeiriot ne furent donc point, comme le pensait Bouchot, un aboutissement de la tentative qu'aurait faite René Boyvin, en 1563, dans *l'Histoire de Jason* (Pl. 47), c'était bel et bien la suite d'une initiative que Woeiriot avait prise lui-même et qu'il va reprendre encore dix ans plus tard, en 1566, quand Georgette de Montenay, ou bien son imprimeur Jean Marcorelle, lui demandera les planches « taillées en cuyvre et taille-douce » pour illustrer les *Emblemes ou devises chrestiennes* (Pl. 48).

Bientôt, d'ailleurs, si ce n'est déjà fait, Plantin, le grand imprimeur français d'Anvers, va mettre tout à fait à la mode la gravure d'illustration au burin. On a cru devoir contester que ce fût Plantin, le restaurateur de la gravure au burin, en supposant que, « cette mode, Christophe Plantin pouvait bien l'avoir prise à Paris ». Qu'est-ce que c'est que ce besoin maladif de toujours ramener tout à soi ? Et d'ailleurs, pourquoi, cette mode, Plantin ne l'aurait-il point « prise » à Lyon, où depuis un quart de siècle on la pratiquait ?

Je pourrais démontrer aussi, moi, et avec des raisons plus solides que les présomptions vacillantes dont on se sert pour contester à Plantin son droit de précurseur, que, en fait de gravure, toutes les initiatives ont été prises, en effet, à Lyon ; nous en serions bien avancés !

Les livres de Plantin furent, après 1570, remplis d'images en taille douce ; sa *Bible* de 1569 avait été le départ du nouveau culte, et son atelier devint bientôt une véritable école de

gravure où s'élabora une petite révolution artistique ; à la place de Nicolai, de Croissant, de Van Parys, de Van Leest qui y avaient tant illustré la gravure sur bois, s'installent Van der Heyden, les Wiérix, Georges Hoefnagels, Crispin de Passe, Abraham de Bruyn et les Goltzius, qui tous maintenant vont inonder le livre de leurs grandes planches d'un travail pénible et précieux, qu'imiteront aussitôt en France Etienne Delaune (V Portarit d'Ambroise Paré, dans *Discours d'Ambroise Paré...*, Paris, Buon, 1582), Théodore de Bry (J.-J. Boissard, *Theatrum vitae humanae*, Metz, Faber, 1596), Thomas de Leu (P de Brach, *Poèmes*, Bordeaux, 1576 ; J. Perret, *Des Fortifications et Artifices* (Paris ? 1601) ; *les dévots elancemens du poète chrestien*, Pont-à-Mousson, 1602 ; Delbene, *civitate Dei*, Paris, 1609 ; *Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates*, Paris, 1614) ; Léonard Gaultier (Pl. 49) (*Bibliothecae veterum Patrum*, Paris, 1609 ; *la Sainte Bible françoise*, Paris, 1621 ; *Métanéalogie sacrée*, Paris, (1616) ; *Œuvres de Pierre de Ronsard*, Paris, 1623), Jaspar Isac (*Images ou Tableaux... des deux Philostrates*, supr. ; *Métamorphoses d'Ovide*, Paris, 1617), Jean Picart (*Les Amours du Roy et de la Reyne*, Paris, 1625 ; *Breviarium Baiocense*, Caen, 1628), Daniel Rabel (Honoré d'Urfé, *l'Astrée*, Paris, 1633), Michel Lasne (*Le Saint Paul de la Sainte Bible françoise*, de Frizon, Paris, 1621)*, Jacques de Fornazeris (Pl. 50) (*Les Pleiades de S. de Chavigny*, Lyon, 1603 ; *Histoire de France et des choses memorables advenues aux provinces estrangeres*, de Matthieu, Paris, 1605 ; *Cathechisme royal*, de Richeomme, Lyon, 1607 ; Matthieu, *l'Histoire de Louis XI*, Paris, 1611 ; *le Brillant de la Royne*, Lyon, 1613), Charles Audran (Pl. 51) (*R. Lud. Ab Alcasaer... vestigatio arcani sensu in Apocalypsi*, Lyon, 1618 ; *Reception de tres chrestien, tres juste et tres victorieux monarque Louis XIII...*, Lyon, 1623 ; cf. *la Perpetuité de la foy de l'Eglise catholique*, d'Arnauld, Paris, 1670), Pierre Faber (*Bened. Fernandii commentariorum...*, Lyon, 1618 ; F Suarez, *Theologia*, Lyon, 1621) ; Germain Audran (Pl. 52) ; il faudra le burin plus souple de G. Huret (*Les Peintures morales du Père Le Moyne*, Paris, 1640 ; Davila, *Histoires des Guerres civiles de France*, Paris,, 1644 ; *Optique de Portraiture et Peinture*, Paris, 1670), le curieux métier à une seule taille de Claude Mellan (Pl. 53) (Humbert, *le Combat à la Barrière*, Nancy 1627 ; *les Preuves convainquantes des Veritez du Christianisme*, Paris, 1666 ; *La Sainte Bible françoise*, Paris, 1621 ; *Maphaei Card. Barberini... Poemata*, Paris, 1642 ; *Bibli. Virgillii Opera*, Paris, 1661 et de Lochon (*Vie de Sainte Thérèse*, Paris, Le Petit, 1670), la maîtrise de Della Bella (Pl. 54) (*Recueil des Œuvres de M. Scarron*, Paris, 1648 ; Valdor, *le Triomphe de Louis le Juste*, Paris, 1649), de Chauveau (Pl. 55) et de Sébastien Le Clerc (Pl. 56) (L. Le Laboureur, *la Promenade de Saint-Germain*, Paris, 1669 ; *Histoire de Turenne*, Paris ; Benserade, *les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, 1676), pour faire oublier les méfaits du burin manié par des doigts prétentieux, si non malhabiles.

*Je n'ai pas jugé utile de donner des reproductions de l'œuvre de ces artistes connus.

L'EAU-FORTE PURE

PREMIÈRE ÉPOQUE (1675-1720)

(V. pl. 54 à 60)

C'est beaucoup plus tôt, vers 1620, que Jacques Callot, à son retour de Rome, où il s'était initié à l'eau-forte sous la direction de Giulio Parigi, avait usé de ce procédé que répandront abondamment, tout au long du XVII^e siècle, de très habiles imitateurs, qui pourtant n'en oublieront pas tout à fait le burin : Abraham Bosse (Pl. 57) (*La Noblesse française à l'église*, Paris, 1629 ; d'Hozier, *les Chevaliers du Saint-Esprit*, Paris, 1633 ; *Publii Terentii comediae*, Paris, 1642, chapelain, *la Pucelle*, Paris, 1656) ; Israël Silvestre (pl. 58), l'éditeur de Callot et son ami (Vues de France, vues d'Italie, Fêtes de Versailles) ; François Chauveau (Vulson de La Colombière, *Vray Theatre d'honneur et de Chevalerie* ; Paris, 1648 ; Scudéry, *Alaric, ou Rome vaincue*, Paris, 1654 ; *l'Imitation de Jésus-Christ*, Paris, 1656 ; Chapelain, *la Pucelle*, 1656 ; *Œuvres de Mre Molière*, Paris, 1666, Benserade, *les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, 1676), Jean Le Pautre (*La pompeuse et magnifique Cérémonie du Sacre*, Paris, 1655 ; le Père Cherubin, *la Dioptrique oculaire*), Pierre Brébiette (Pl. 59) ce peintre nantais, « qui avait le prurit de l'eau-forte », et qui grava tant de satyres et de néréides (*Les Quatrains des sieurs de Pybrac, Faure, et Mathieu*, Paris, 1640 ; *Tableaux du Temple des Muses*, Paris, 1655), N. Cochin (Le père Girard, *les memorables journées des Français...*, Paris, 1647 ; *Portraits des Dames de la Porte*, Paris, 1648 ; *la Guerre des Suisses*, Paris, 1651), Robert Nanteuil, le grand maître de la « figure » (*Œuvres de M. Voiture*, Paris, 1650 ; Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, Paris, 1654 ; Chapelain, *la Pucelle*, Paris, 1656 ; *Historia et Concordia Evangelica*, Paris, 1653), Jean-J. Thurneysen (*L'Art des Emblèmes, du Père Ménestrier*, Lyon, 1662 ; *l'Elite des Contes du Sieur d'Ouille*, Rouen, 1680 ; *la Liturgie sacrée*, de Grimaud, Lyon, 1666) ; j'en oublie beaucoup ; j'oublie surtout Albert Flamen (Pl. 60) (*Orpheus eucharisticus...*, Paris, 1657).

Les deux grands maîtres de l'eau forte, après Callot, furent Sébastien Le Clerc et Della Bella : les motifs d'illustration gravés par Le Clerc sont innombrables ; n'y eût-il d'ailleurs que sa *Promenade de Saint-Germain* et *l'Histoire de Turenne* que déjà, avec cela, il passerait à bon droit pour le meilleur vignettiste du XVII^e siècle ; quant à « Monsieur La Belle », il grava surtout des ornements.

Du milieu de ce XVII^e siècle date une première tentative de rénovation du bois, dont on a fait tout l'honneur aux Papillon, ce qui n'est pas tout à fait juste. La xylographie – si j'ose me servir encore de ce mot prohibé- n'était plus guère pratiquée, vers 1650, que par de malhabiles illustrateurs d'almanachs ; le burin avait tout envahi, il régnait d'une autorité souveraine, absolue, dans les officines du livre.

LE BURIN ASSOCIÉ À L'EAU-FORTE

1715-1790

(V. pl. 83 à 92)

Grandissait pendant ce temps-là la gravure sur métal, à laquelle François Chauveau, Sébastien Le Clerc (*Pratique de la Géométrie*, Paris, 1669), Etienne Della Bella, Bernard Picart (*Les Amours d'Horace*, de Salignac, Paris, 1728 ; *Odes... d'Anacréon*, de Gacon, Amsterdam, 1722 ; *les comédies de Térence*, Totterdam, 1717), Claude Gillot (*Œuvres de Nicolas Boileau-Despréaux*, Paris, 1713 ; *la Vie de N.-S. Jésus-Christ*, Paris, s.d. ; *Fables nouvelles*, d'Houdard de La Motte, Paris, 1719) ; Jean Audran (*Histoire de la République de Gênes*, Paris, D. du Puis, 1697) et Laurent Cars (*Le Je ne sçai quoi*, de Boissy, Paris, 1731 ; *Catalogue des Chevaliers... du Saint-Esprit*, Paris, 1760 ; *les Œuvres de Molière*, Paris, 1734) allaient donner une grâce que leurs devanciers, Callot excepté, bien entendu, avaient ignorée, et qui prépara l'éclosion des ornements du XVIII^e siècle.

Laurent Cars (Pl. 83), ce prestigieux interprète de Boucher ; Claude Gillot (Pl. 84), héritier de Callot et de Sébastien Le Clerc, mais qui déjà faisait pressentir N. Cochin le fils et Moreau le Jeune, furent les instruments de transition entre la manière pompeuse et solennelle du XVII^e siècle et l'art charmant et facile du XVIII^e ; l'atelier de Le Bas fut le séminaire d'où sortirent un à un les clercs du nouveau culte, de cette gravure si pleine d'esprit et d'aisance, de grâce aussi, que représente admirablement l'illustration des *Contes de La Fontaine*, imprimés par les fastueux financiers qu'étaient les Fermiers Généraux, ou bien encore celle des Baisers de Dorat, auxquelles travaillèrent tant et tant Charles Eisen et Choffard.

Bien que la vignette du XVIII^e siècle, mélange harmonieux de burin et d'eau forte, fût d'une tout autre essence que la lettre d'imprimerie et demandât un tirage spécial ce qui ne simplifiait point la publication des livres, ces petites compositions se trouvaient tout à fait à l'aise dans la littérature des deux règnes qui précédèrent la Grande Secousse. Les imprimeurs, c'est sûr, n'étaient point très habiles en ce temps-là, ils n'avaient plus ce sens si profond de l'équilibre que possédaient à haut degré les puissants typographes du XVI^e siècle, ils étaient rares ceux qui se souvenaient de leurs grandes leçons, mais les artistes qui avaient rempli leurs casses de lettres ornées charmantes apportaient dans ces compositions un tel degré de délicatesse et de grâce, que les livres de ce temps sont quand même chose délicieuse.

Cochin –Charles-Nicolas Cochin le fils- fut le coryphée de cette pléiade des ornemanistes du XVIII^e siècle : Cochin (Pl. 85 et 85bis), Ch. Eisen (Pl. 86), Moreau (Pl.87), Gravelot (Pl. 88), Boucher (Pl. 85), Marillier (Pl. 89) et Choffard –je n'en cite que sept- ; il avait débuté, je crois, en gravant pour Gillot une planche des Fables de Houdard de La Motte, ce pastiche insipide de La Fontaine, que son illustration a sauvé ; Cochin gravait et il dessinait à la fois ; il

était aussi bon graveur que dessinateur habile, mais le plus souvent il laissait à Fessard (Pl. 90) le soin d'interpréter ses ravissantes compositions, et Fessard, certes, ne le trahissait point, non plus Ponce, ni Prévost, que Cochin chargeait parfois de quelque traduction délicate.

J'ai cité plus haut une pléiade de vignettistes, mais il y en eut bien davantage pendant cette période d'art charmant que furent les règnes de Louis XV et de Louis XVI ; ils furent des douzaines à remplir d'images des livres qui étaient loin d'être tous des chefs-d'œuvre et que leurs planches ont sauvés de l'oubli. Les citer ici, ces livres, serait bien fastidieux, il vaut bien mieux reproduire le plus possible de leurs innombrables images, puisque, aussi bien, c'est l'objet de ce livre-ci.

Au surplus, il semble vraiment que tout ait été dit sur les livres illustrés de ce temps, sur ses œuvres d'art sans nombre et dont on peut médire tout à l'aise ; c'est en vain que la mode ou le mercantilisme des brocanteurs en boutique, et des autres, qui n'en ont peut-être plus à vendre, mésestimeront ces tableaux, ces sculptures, ces estampes, ces livres aussi qui ont précédé l'ennuyeux despotisme de David ; ils resteront comme les représentants d'une grande école d'art, et plus d'une fois encore, tant que le monde sera monde, la mode les réhabilitera comme s'il en était besoin, les brocanteurs les rechercheront, les accapareront et les revendront fort cher ; -tout a été dit, et voilà que François Courboin, dans une récente Histoire de la Gravure en France, vient de consacrer encore aux dessinateurs et aux graveurs de l'avant-dernier siècle de nombreuses et bonnes pages.

La technique des illustrateurs du dix-huitième siècle est un mélange de burin et d'eau-forte ; après la morsure de cette dernière, l'artiste reprenait au burin les parties de la planche où il jugeait que le travail de l'acide avait été insuffisant et n'avait pas rendu assez fidèlement sa pensée ; mais, si élégante et si agréable que soit la gravure au burin ce dette époque, elle reste, quoi qu'on fasse, un procédé d'estampe ; elle n'a pas le caractère typographiques qui seul peut donner à un livre illustré l'unité qui lui est nécessaire pour qu'il soit un beau livre, un livre intégralement beau : si somptueuses qu'aient été les éditions parisiennes du XVIII^e siècle, elles restent des produits hybrides auxquels il manque cette... oserai-je dire cette virilité qui fait les choses denses et pleines.

Mais il n'y eut point vignettiste qu'à Paris !

Oh ! Que l'on se tranquillise tout à fait : je n'entends pas opposer la province à la capitale ; je ne veux faire aucun parallèle outrecuidant entre les *minores* qui grattèrent du cuivre à plus de cent kilomètres à la ronde des tours de Notre-Dame et les petits-maîtres parisiens. Il me sera bien permis tout de même de signaler deux ou trois « oeuvriers » du cuivre avec lesquels certains artistes ne craignirent point de se trop compromettre : Ferdinand Delamonce de Lyon (Pl. 91), sur les dessins de qui Soubeyran et Galimard gravèrent l'illustration des *Œuvres diverses de Pope* et de son *Essai sur l'Homme*, Lausanne, 1745, 1762 ; Amsterdam et Leipzig,

1754 ; Amsterdam et Paris, 1767 ; ce même Delamonce qui collabora à la *Description de Paris, Versailles, Marly, Saint-Cloud, Meudon et Fontainebleau*, de Piganiol de La Force et à l'*Illiade* de de La Motte, Paris, 1714 ; -Claude Séraucourt (Pl. 92), qui illustra des thèses et aussi quelques livres, notamment une *Vie de Saint Bonaventure*, Lyon, 1747 ; - Joubert qui grava d'après Delamonce des planches pour *l'Histoire de la Suisse*, de L. de Bochat, Lausanne, 1747, pour les *Essais sur l'Histoire des Belles-Lettres*, de Juvenel de Carlenca, Lyon, 1749, et pour *la Peinture*, de Michel, Lyon, 1767 ; -Jean-Louis Daudet, le collaborateur fidèle de Delamonce, qui grava d'après Humblot le frontispice des *Satyres et autres œuvres de Régnier*, Londres, 1730, et d'après Chopy, des planches pour *l'Histoire de Genève* de Spon, Genève, 1730 ; enfin, car il faut bien savoir se borner, Simon Duflos, qui grava « l'Accouchée » et « la Relevée » de Jeurat.

Quant vint la Révolution, Louis David et son clan, qui « incarnaient une tendance », réussirent à imposer un style ; car, en dépit de l'exhortation de David, qui disait à ses élèves « Faites comme vous, ne faites pas comme moi », il est difficile de nier, devant des images comme celles de Percier, de Fragonard ou de Girodet que David ait bel et bien, de gré ou de force, tyrannisé l'art.

Il serait vraiment excessif de s'arrêter plus d'une seconde à cette forme artistique que fut le retour à l'antique telle que la conçurent ces ennuyeux pontifes ; si « l'on s'accorde à considérer que les trente années qui suivirent la Révolution furent pour l'art une période déplorable », il ne suffit vraiment pas d'avoir la tâche d'écrire vingt pages dans un livre sur cette pitoyable époque, pour se croire obligé de le nier ; et Bouchot l'a fort bien dit, « le livre à vignettes était immolé aux mânes de vertueux Brutus, le civisme en peinture, en illustration, se figurait par la toge de Gracchus ou le casque de Minerve ; les déesses avaient des cheveux à la Titus, des tailles sous les bras, des cercles d'or sur le front ; les simples mortels se promenaient nus sur les chemins avec des casques d'un empan et des boucliers superbes ; il y avait des héros lançant leurs bras démesurés en avant, d'autres levant les yeux au ciel dans des poses incroyables » -que l'on me pardonne cette répétition- ; ne fussent-ils, ces gens, coupables que d'avoir sacrifié à je ne sais quel besoin d'emphase et de grandiloquence, on le leur pardonnerait volontiers, mais avoir « chassé définitivement d'un geste cornélien impatient et brusque le cortège des grâces du siècle passé » ; avoir détourné de leurs devoirs des artistes délicieux comme l'avait été Moreau le Jeune ; avoir foulé aux pieds ses guirlandes et ses couronnes, vit-on jamais semblable impudence ?

Le typographe magnifique qu'était Pierre Didot commença ou peu s'en faut sa noble carrière par un coup de maître : ce fut la publication de la « Collection du Louvre », qui débuta par le *Virgile* ; l'*Horace*, de 1799, contient douze figures de Percier ; le *Racine*, de 1801, le plus beau de la collection, en renferme cinquante-six. Mais si certain jury proclama ce beau livre « la plus belle production typographique de tous les pays et de tous les âges », j'imagine que les figures de Girodet, celles de Gérard, de Peyron, de Prudhon, de Serangeli, de Taunay, de Chaudet et de Moitte, où l'on « retrouve ce fatigant souci des attitudes sculpturales », ne furent pas pour grand'chose dans ce jugement excessif ; aussi, Didot n'y revint pas !

LA LITHOGRAPHIE

(V pl. 93)

Je ne voudrais contrarier personne, mais prétendre que « la grande époque de la gravure est le XIX^e siècle » c'est –à moins d'apprécier l'art du poids- quelque peu heurter le bon sens. Certes, je n'empêche point que l'on aime cette chose aigre et sèche qui s'appelle le burin, mais je voudrais au moins qu'on l'aimât dans Gérard Edelinck, dans Robert Nanteuil, dans Gérard Audran ; j'aime fort aussi l'eau-forte, mais je l'aime dans Callot ou dans Gillot ; on s'attend à ce que j'oppose à ces noms d'autres noms ? Du tout, je les « pense » et cela suffit.

Aussitôt les dernières convulsions dissipées, naît en France une nouvelle École, un art nouveau dont les premières manifestations précèdent la réapparition de la gravure sur bois : c'est la lithographie, propagée par Lasteyrie, Engelmann et Delpech.

Je ne vais pas faire ici l'apologie ni le procès de la lithographie, celle-ci n'est, à mon sens, ni supérieure ni au-dessous des autres arts. Mais ce n'est pas dans le livre qu'il faut aller chercher la lithographie, c'est dans le journal, dans le journal satirique où elle va devenir une arme politique entre les mains des contempteurs de la nouvelle royauté.

Après les lithographes satiriques que furent Grandville, Decamps et Daumier, collaborant tant et tant à *la Caricature*, au *Journal pour rire*, et au *Charivari* du Lyonnais Philippon, viennent les lithographes mondains que furent, entre autres, Grevedon, Maurin, et même le vieux Jean Gigoux ; puis ce sont ensuite les portraitistes : Aubry-Lecomte, Noël, Devéria, Belliard, Horace Vernet, Menut-Alophe, Sudre ; - et la lithographie atteint son plus haut degré de perfection d'art possible avec Raffet, le dessinateur des troupiers, le Raffet de l'Épopée et de la Campagne d'Afrique, et aussi avec Gavarni, le dessinateur des Parisiennes élégantes et des autres, des grisettes et des débardeurs.

Quant au livre, l'image sur pierre lui rendit peu de services ; la magnifique tentative qu'avait été l'entreprise du baron Taylor et Nodier, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, dont la publication commença en 1820, ne fut guère suivie ; quelques éditeurs, Renduel pour n'en citer qu'un, avaient pourtant fait, pour leurs frontispices, un usage journalier de ce procédé qui n'est peut-être point éminemment artistique, mais dont les fumeuses tonalités s'harmonisaient si bien aux songeries de la littérature de cette époque et aux nuageuses mentalités des hommes nouveaux ; mais l'usage qu'ils en firent était accessoire ; la lithographie servit surtout à composer des frontispices niais, et Célestin Nanteuil, « le dieu des titres de romances », s'y applique de son mieux, comme il s'était déjà appliqué, naguère, en concurrence avec Tony Johannot et Jean Gigoux, à ses innombrables titres de partitions et de romances –les romances de Monpou-, à ses encadrements innombrables, fleurs étranges d'un Romantisme éperdu d'émotion et de sensibilité.

Monsieur Francis Thibaudeau, dont la plume un rouillée a terriblement écorché le nom des lithographes (il appelle Menut-Alophe, Menut *Adolphe* –pourquoi pas Adolphe Menut ?- ; Sudre, *Indre* ; *Paumier*, cet excellent Honoré Daumier, et il fait de Soulange-Teissier deux hommes : Soulange et Tissier : Monsieur Francis Thibaudeau est décidément brouillé avec les noms composés), Thibaudeau, donc, qui n’a pas su copier Bouchot, nous dit que la lithographie « atteint aux plus hauts sommets de l’art » ; il lui fallait ajouter « de l’art lithographique », et ç’eût été vrai, suffisamment. En dépit de tout, la lithographie est restée un art d’estampe, et c’est peut-être avec la lithochromie ou la chromolithographie qu’elle a pénétré le plus volontiers dans l’édition, soit qu’elle ait servi à l’illustration de livres d’école ou de distributions de prix, soit que, au contraire, on l’ait utilisée dans l’édition de grands ouvrages de luxe, comme l’*Imitation de Jésus-Christ* de l’éditeur Curmer, ou dans ses *Heures d’Anne de Bretagne* et celles d’Étienne Chevalier. La lithographie n’intéresse donc que très médiocrement le livre (Pl. 93).

En tout cas –ou à peu près- les artistes de cette époque y voulurent toucher : David, Delacroix, Charlet, Meissonier, Coignet, Géricault, Isabey, Ingres, H. Monnier et vingt autres encore y sacrifièrent, il fut un temps : David dans la *Napolitaine*, de Bauchery, Delacroix, dans le *Faust* de 1828, Henry Monnier dans les *Contes de Gay Sçavoir* et les *Chansons* de Béranger, de 1828 aussi.

Le burin à ce moment-là n’a rien perdu de son crédit, l’eau-forte non plus : les derniers artistes de l’École du XVIII^e siècle étaient morts depuis peu, et il n’est pas très sûr qu’ils le fussent tous ; leur art n’était point oublié ; de nouveaux talents remplaçaient ceux qui venaient seulement de disparaître : Moreau était mort en 1814, et déjà en 1814 Delacroix faisait « ses premiers essais d’eau-forte » ; Ponce s’en allait en 1831, et dès 1831 Johannot publiait « ses premières eaux-fortes romantiques » ; il n’y eut donc à proprement parler aucune transition entre les deux « époques », mais seulement un fossé, le large fossé que fut la Révolution.

Tardieu, Boucher, Bervic, Henriquel-Dupont entre autres furent, au XIX^e siècle, les continuateurs des burinistes du XVIII^e ; Ingres, Nanteuil, Delacroix, Rousseau, Meissonier, Charles Jacque, Corot, Méryon, Millet y poursuivirent l’œuvre des aquafortistes –je ne cite que quelques noms, bien entendu.

Leur art, par exemple, si charmant que fût l’art au milieu du XIX^e siècle, n’a rien de la grâce, du laisser-aller, de la frivolité des compositions de leurs devanciers ; Tony Johannot illustre « sagement » le *Werther* d’Hetzal, et Célestin Nanteuil, qui mit plus de vingt ans pour apprendre à graver un N à l’endroit, dessine des frontispices bien ennuyeux pour les livres de Renduel.

Ennuyeux, l’étaient-ils davantage que les illustrations de Léopold Flameng, dont je préfère cent fois les petits bois, et même que certaines planches de Daubigny ? C’est affaire de goût.

Pour ma part, je ne crois pas que l'eau-forte, non plus que la lithographie, soit faite pour le livre, et il me paraît que les meilleures planches de Meissonier, de Méryon et même de Charles Jacque ne valent point un quarteron des délicieuses vignettes gravées par Pisan pour le *Don Quichotte* de Gustave Doré ; maintenant...

Et cette réflexion me ramène au bois et au Romantisme. Quand celui-ci eut tout à fait triomphé du classicisme, il fallut aux illustrateurs du livre un procédé de traduction qui rompît tout net avec les traditions de l'ancienne École ; la lithographie était bien venue, tout frais émoulue de ses brumes rhénanes, et qui, si elle eût été plus habile, aurait admirablement convenu aux mentalités nouvelles ; mais la lithographie était encore bien maladroitement en 1820 ! Et puis, elle était d'essence si différente du principe typographique ! L'eau-forte, d'ailleurs, offrait de semblables difficultés ; on revint donc de nouveau à la gravure sur bois : c'était fatal !

LA VIGNETTE TYPOGRAPHIQUE

1750-1790

Qu'il me soit permis, avant d'aller plus loin, de dire quelques mots du graveur Pierre-Simon Fournier et de son œuvre, cette menue œuvrette décorative dont tant de livres ordinaires du XVIII^e siècle se sont contentés, et par quoi la typographie de ce moment s'est vue tout changée.

Il est excessif de prétendre que Fournier ait créé la lettre blanche, cette jolie lettre blanche qu'a imitée la Fonderie Peignot dans un caractère charmant auquel elle a donné le nom du graveur du XVIII^e siècle : bien longtemps avant que Fournier fût né, la lettre de fantaisie existait déjà, et la *Gazette de France* de Théophraste Renaudot –pour ne citer qu'une publication que tout le monde connaît– nous en montre un exemple ; quant aux bandeaux et aux fleurons, on en rencontre dès le commencement du XVII^e siècle (1616) que l'on pourrait tout aussi bien attribuer à l'œuvre du XVIII^e.

« La taille des vignettes, disait Fournier, demande des précautions, si l'on veut qu'elles puissent servir, par leur combinaison, à la composition de quelques légers desseins. Pour cela, il faut qu'elles remplissent le corps sur lequel on le destine, et qu'elles soient faites sur des largeurs déterminées et correspondantes à d'autres corps ». Ce diable d'homme avait une façon à soi de s'exprimer, une dialectique à rallonges : aujourd'hui, nous dirions simplement que ses petits motifs étaient interchangeables !

Les plus jolis spécimens d'application de la vignette de Fournier sont encore les compositions mêmes de Fournier ; les titres, différents entre eux, des deux volumes de son Manuel typographie sont des modèles d'arrangement sobre et élégant ; le fleuron combiné de la page XXXII du tome I est un petit chef-d'œuvre de goût, parfaitement comparable, dans sa simplicité, aux beaux fleurons de Jean de Tournes.

Mais il s'en faut que tous les imprimeurs de ce temps aient eu le même goût et le même génie d'arrangement ; certains apportaient à ce jeu de construction typographique une puérité singulière et digne, vraiment, des plus éminents chefs-d'œuvre de notre art nouveau, un peu moins stupide cependant.