

André Masson graveur et illustrateur

*Histoire d'une de mes folies*

par André Masson

Une œuvre de peintre-graveur, c'est *autre chose* qu'une œuvre de graveur, comme Méryon ou Bresdin. Le plus souvent, ce sont les œuvres de peintres-graveurs qui retiennent: Dürer, ou Goya. Pourquoi? Un graveur qui ne fait que graver dispose d'une technique éprouvée: c'est un "spécialiste", tandis que le peintre-graveur suscite, par les répercussions de son œuvre peinte sur la technique même de la gravure, un certain progrès, des changements quelquefois importants.

La gravure s'est *installée dans le noir* jusqu'à Bonnard, Lautrec, Maurice Denis et les Nabis. La couleur arrive donc très tard dans la gravure: avec les impressionnistes. Mais les premiers pein-

#28

tres-graveurs qui ont commencé à y faire appel, n'ont fait que de la lithographie en couleur. A l'exception de Mary Cassat, qui a tenté une chose fort difficile: des pointes sèches en couleur où l'acide, en principe, n'est pour rien. En fait, l'essor *immodéré* de la gravure et de la lithographie en couleurs n'a commencé qu'après la dernière guerre. - essor *sans précédent*. Deux exceptions, encore: Picasso, dont les seules œuvres gravées en couleurs sont plutôt des *linogravures*, et Matisse.

Ce n'est pas le *trait gravé* - la plupart des artistes l'ont pratiqué - mais l'équivalent du lavis-couleur qui rend le contrôle de la morsure extrêmement complexe et demande une expérience de métier, ainsi qu'une *intuition* nécessaire au peintre pour combler son manque d'expérience. Depuis 1946, la gravure en couleur m'a sollicité beaucoup plus que celle en noir: la presque totalité des livres que j'ai illustrés depuis cette date, et j'en ai illustré beaucoup, sont généralement en couleur: si on les compte, environ mille cuivres, sans parler des estampes. J'y ai donc consacré beaucoup de temps.

Et aussi, l'une de mes folies, dont il faut peut-être raconter l'histoire. Comme toutes les folies, cela a commencé avec quelque chose d'énervant: le problème du repérage. Les peintres de mon espèce sont plutôt impatientes. J'ai d'abord pensé que si l'on pouvait travailler en litho-couleur sur pierre unique, les difficultés seraient moins grandes pour les peintres-graveurs. J'en ai parlé, à Aix-en-Provence, à l'un de mes amis, Marchutz, peintre allemand fixé depuis longtemps dans cette ville, fêru de litho en noir. Il disposait d'une presse et d'un lot de pierres suffisant pour calmer ma soif de lithographie. Je lui ai parlé de cette idée de « pierre unique », qui devait, du fait qu'un seul passage de presse suffisait, donner à la couleur une sorte de *fleur* de grande fraîcheur. Il y avait, de son côté, songé lui-même: nous pouvions faire un essai, qui fut satisfaisant. J'en ai réalisé, avec lui, un grand nombre.

Sa part, dans l'histoire, était redoutable: ce pari exigeait une habileté technique presque incroyable. La mienne était une gageure. Il me fallait dans la conception même réserver des *blancs* entre les parties à colorer, prévoir toutes les in-

#31

terruptions: une sorte d'exercice zen par le vide, donc un effort de création. Mes exigences étant de plus en plus grandes, et pour éviter de trop grands « blancs de passage », il dut fabriquer des rouleaux dont certains avaient moins d'un centimètre de long. De cette manière, nous avons réalisé une lithographie *sur pierre unique* où il y avait *dix-sept couleurs*. Mais on ne pouvait en tirer plus de deux par jour, ce qui impliquait quelque chose de bien

aristocratique. De surcroît, la presque totalité de ces lithos était tirée sur *Chine appliqué*: il fallait donc que ce que l'on appelle, dans notre jargon, la colle du *papier de soutien*, Arches ou Rives, adhère suffisamment à la pellicule inégale du papier de Chine. Cela ne pouvait s'effectuer sans accidents, et nous obligeait à recommencer. Tout un album en couleur, *Le voyage à Venise*, où j'ai lithographié le texte lui-même en plusieurs couleurs, a été ainsi exécuté par mes soins à peu d'exemplaires de grand format.

Je me suis demandé aussitôt pourquoi l'on ne pourrait faire la même chose sur cuivre. Je travaillais à ce moment dans d'atelier de Lacourière, homme que je vénère et qui a été mon maître pour l'aquatinte en couleur, mais c'est le fils du graveur Frélaud, qui n'avait peur ni des aventures ni des risques de métier, qui m'a dit que c'était

fort possible. Je venais alors de recevoir la commande des *Hain-Tennys*, de Paulhan et après quelques essais sur des petites plaques, je me suis dit: pourquoi pas?

On peut comparer la gravure sur plaque de cuivre à une succession de fonds marins à plusieurs niveaux: jamais plus de quatre, en l'occurrence, y compris celui de la plaque, qui est le plus élevé. Il fallait donc prévoir trois morsures, correspondant à trois couleurs, avec des formes réservés (en blanc, provisoirement) -, disons: des îlots. Avec Frélaud, il était entendu que l'on ne passerait le « grand rouleau » que pour la dernière couleur: celle-là même des îlots. En passant sur la plaque, les rouleaux de caoutchouc se maintenaient bien, au centre, sur ces îlots, mais fléchissaient sur les bords, provoquant une marmelade de couleurs innommable. C'est alors que nous avons décidé, Frélaud et moi, pour les grandes planches en tout cas, de réserver les îlots de la dernière couleur sur *les bords de la plaque*, afin que le rouleau conserve partout son appui, même si ces îlots ne formaient pas un « encadrement » complet.

Ce n'était pas sans susciter parfois des « accidents », dans le sens heureux où Turner entendait ce mot, le rouleau fortement appuyé répandant ici et là la couleur dans les creux les moins creux. Finalement, aucune gravure ne ressemblait exactement à une autre, ce qui, chaque fois en faisait presque un original. Mais avec la lenteur obligatoire de l'exécution, les éditeurs n'étaient pas contents: le prix de revient du livre était décuplé. Une telle expérience, que je n'ai pu répéter moi-même, peut l'être cependant par d'autres. L'originalité d'un artiste s'y dévoile de manière native, puisqu'elle échappe à toute espèce de tradition.

*André Masson*

*(Propos recueillis par Alain Jouffroy)*

#32

*Bildtitel (Auswahl):*

ANDRÉ MASSON. Rêve d'un futur désert 1944. Eau-forte. 64 x 76 cm. Tirage: 35 ex. Galerie Louise Leiris, Paris.

ANDRÉ MASSON, Acteurs chinois, 1955. Eau-forte en couleurs, 57x76 cm. Tirage: 50 ex. Galerie Louise Leiris, Paris

MASSON. Lithographie pour « 23 Sonnets de Louise Labbe ». 1972. André Sauret Ed., Monte Carlo.

ANDRÉ MASSON. Poursuite. 1955. Eau-forte en couleurs sur pierre unique. 57x76 cm. Tirage: 50 ex. Galerie Louise Leiris, Paris.