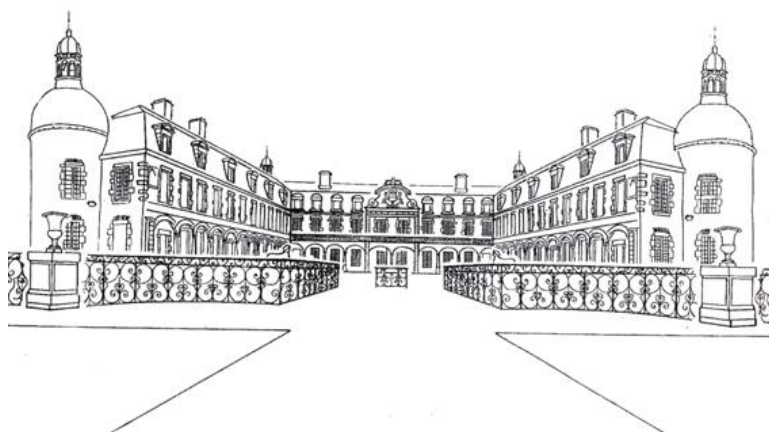




Actes de la 14^{ème} journée d'étude
samedi 22 novembre 2014

**« Imprimerie et arts graphiques, de
Gutenberg au numérique »**



Château - 71270 Pierre-de-Bresse

Tél : 03 85 76 27 16 / Fax : 03 85 72 84 33

E-mail : ecomusee.de.la.bresse@wanadoo.fr

www.ecomusee-de-la-bresse.com

Imprimerie et arts graphiques, de Gutenberg au numérique

samedi 22 novembre 2014

Sommaire

<u>Ouverture</u> par Michel DEBOST, président de l'Ecomusée de la Bresse bourguignonne, Dominique RIVIERE, conservateur en chef de l'Ecomusée, Laurence JANIN, chef de projets.	p. 3
<u>Au 15^e siècle, les premiers imprimeurs de Bourgogne Franche-Comté</u> par Emmanuel MARINE, directeur de la médiathèque de Lons-le-Saunier.	p. 11
<u>Les bois gravés du Chalonnais (16^e-19^e siècles)</u> par Juliette BARBARIN, attachée de conservation au Musée Denon à Chalon-sur-Saône.	p. 17
<u>1964-2014, du plomb à l'écran</u> , le témoignage d'Alain PACCOUD, typographe aujourd'hui éditeur à Saint-Didier-sur-Chalaronne dans l'Ain.	p. 25
<u>L'imprimerie du journal l'Indépendant à Louhans, histoire et perspectives du musée</u> par Dominique RIVIERE.	p. 37
<u>La gravure sur bois, technique d'impression en relief</u> par Jean-Marie PICARD, xylographe à l'atelier Dugrip Picard Jacomet à Sète.	p. 45
<u>La taille-douce au burin, procédé d'impression en creux</u> par Denis GIRARD taille-doucier à Availles-Limouzine dans la Vienne.	p. 53
<u>De la lithographie, impression à plat, à l'offset couleur</u> par Jean-Claude MALLARD, ex-photographe, atelier graphique Mallard à Baudrières.	p. 59
<u>Les différentes étapes d'une reliure</u> par Luc ESPOUY, relieur, Atelier Bocard à Dijon.	p. 70
<u>Clôture</u> par Annie BLETON-RUGET, vice présidente de l'Ecomusée.	p. 73

Ouverture

**Michel DEBOST,
président de l'Ecomusée**

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

En ma qualité de président du conseil d'administration de l'Ecomusée, il me revient comme je le fais avec plaisir tous les ans, de vous accueillir pour cette 14ème journée d'étude organisée par notre établissement.

Lors des éditions précédentes, j'ai eu souvent l'opportunité de remercier les participants de s'être déplacés, malgré les mauvaises conditions météorologiques, qui rendaient donc leur présence particulièrement méritoire !

Ce n'est pas le cas, aujourd'hui : on a un temps formidable, mais c'est quand même très courageux de vous être levés tôt un samedi matin pour témoigner votre intérêt pour des choses aussi importantes et sérieuses que "l'imprimerie et les arts graphiques, de Gutenberg, au numérique", thème de la journée qui va vous être effectivement présenté dans quelques instants à la fois par Dominique Rivière et Laurence Janin qui ont mis sur pied cette journée.

Un petit mot aussi pour vous dire que, comme nous le faisons chaque année en pareille circonstance, nous avons bien sûr informés, en les invitant à nous rejoindre, toutes les personnalités et responsables de services qui, au niveau local, régional ou départemental, peuvent être intéressés et concernés par l'action de l'Ecomusée.

Nous avons donc reçu un certain nombre d'excuses de personnalités qui auraient souhaité venir mais qui ne pouvaient pas le faire compte tenu de leurs contraintes d'agenda. S'agissant des élus, j'évoquerai en premier lieu le président du conseil général Rémi Chaintron, qui suit attentivement notre établissement d'autant plus que le conseil général en est évidemment la principale collectivité « porteuse », même si

bien sûr d'autres collectivités et villes de notre territoire , comme la ville de Louhans nous témoignent leur intérêt et leur appui. A cet égard je salue parmi nous la présence de Monsieur Damien Charton, adjoint au maire, chargé de la Culture à Louhans. D'autres élus également ont exprimé leur regret de n'être pas parmi nous, notamment Monsieur Jérôme Durain nouveau sénateur de Saône-et-Loire. S'agissant des services de l'Etat nous avons aussi les excuses du sous-préfet de Louhans, Monsieur Georges Bos, et de Monsieur Fabien Sudry préfet de Saône-et-Loire. Ces personnalités suivent également avec attention, comme ils nous le font savoir régulièrement, le travail de l'Ecomusée. Monsieur le Sous-préfet est d'ailleurs venu se faire présenter l'établissement de manière très détaillée il y a quelques temps.

Cette journée d'étude, c'est aussi pour moi , comme tous les ans, le moment où j'ai le plaisir de dire, sans crainte d'être contredit, que, cette année encore, « *on a bien travaillé au château de Pierre-de-Bresse* ».

L'année 2014 a en effet été pour L'Ecomusée une année très florissante et très active, ainsi que vous avez pu en avoir connaissance aussi bien à travers la publication régulière du programme des activités que dans les comptes-rendus présentés par la presse, avec des expositions, des concerts, des animations de toute nature et bien sûr les travaux de recherche muséographiques qui ont permis – et je ne vais pas dévoiler ce sujet qui sera évoqué dans la journée– de mettre en œuvre la rénovation de l'antenne de l'Imprimerie à Louhans.

Enfin, pour clore avec nous cette année 2014, je vous invite à assister au concert de Noël qui aura lieu le 21 décembre prochain avec une présentation de musiques du Moyen Age et musiciens en costumes, dans cette même salle.

L'année 2015 vous proposera bien sûr un nouveau programme bien rempli, programme que nous avons joint au dossier qui vous a été remis à l'accueil, et que vous pourrez consulter à votre guise.

En vous souhaitant maintenant une bonne journée studieuse, je vais maintenant céder la parole à Dominique et ensuite à Laurence qui vont, selon un petit rituel auquel nous tenons beaucoup, vous détailler le programme de cette journée d'études, et vous présenter les personnalités qui ont été invitées par leurs soins pour participer à ce travail....

Dominique RIVIERE,
conservateur en Chef du patrimoine

Merci Président. Bienvenue à tous. Je suis assez ému de vous accueillir aujourd'hui car ce n'est quand même pas un sujet grand public et vous êtes nombreux. On s'attend plus à remplir la salle lorsqu'on traite de sujets comme l'architecture ou l'ethnographie rurale dans notre établissement que sur un sujet aussi pointu d'autant que toutes ces techniques d'impression, nous les mettons en valeur non pas ici sur ce site de Pierre-de-Bresse mais à Louhans dans notre antenne consacrée à l'imprimerie.

Alors aujourd'hui il sera beaucoup question de cette antenne de Louhans, Musée de l'imprimerie, jumelé avec le Musée municipal. Je vous en parlerai en fin de matinée. Mais c'est d'autant plus agréable de vous avoir devant nous en dehors de l'exposition de nos matériels consacrés au sujet. Merci à tous d'autant que beaucoup d'entre vous êtes de vieilles connaissances et de vieux amis et s'impliquent encore beaucoup dans ce musée de l'imprimerie de Louhans ; tant dans la conservation des machines, dans la recherche de documents, dans leur illustration, etc... Nous sommes nombreux à avoir travaillé ensemble dans les 30 ans passés. Je remercie Laurence d'avoir pris soin de contacter chacun d'entre vous, et ces contacts nous amènent aujourd'hui au choix des intervenants. Le principe de nos journées c'est de rapprocher les propos des praticiens et des théoriciens. Les théoriciens sont ceux qui effectivement travaillent la plupart du temps dans les établissements muséographiques ou les établissements d'archives et bibliothèques, et les praticiens sont les détenteurs de savoir-faire...

Ce matin on va entendre avec plaisir notre collègue de Lons le Saunier, Emmanuel Marine. Nous devons entendre également Juliette Barbarin, attachée de conservation à Chalon sur Saône sur le beau sujet des bois gravés. Elle est malheureusement indisponible ce matin, mais nous évoquerons quand même les bois gravés à plusieurs moments. J'en profite pour vous montrer ce bel ouvrage qui porte justement sur les bois gravés chalonnais ; un travail de l'Imprimerie Renaud de Chalon sur Saône qui a été offert du Musée par Monsieur Mallard qui va intervenir cet après-midi et qui parlera plutôt de lithographie. C'est un joli don qu'il a fait à nos

musées et je veux surtout que vous voyiez bien cet ouvrage parce qu'évidemment il reproduit les bois gravés dont devait nous parler Juliette Barbarin, mais c'est aussi un ouvrage qui a été fortement touché par l'incendie du Musée de l'Imprimerie en 2008. Les pompiers ont arrosé et dans la réserve il y avait cet ouvrage. Cet ouvrage a été congelé dans un premier temps puis cryo-lyophilisé puis restauré par Luc Espouy de l'Atelier Boccard à Dijon, qui est aussi un de nos interlocuteurs de cet après-midi. Donc ouvrage imprimé à Chalon, offert par un de nos intervenants, sauvé par un autre de nos intervenants et sujet de l'intervention de l'intervenante qui n'est pas là. C'est un trait d'union et surtout un objet représentatif de nos collections. On va vous le montrer et vous pourrez le regarder plus en détail. Trait d'union également le musée de l'Imprimerie à Louhans parce que "mine de rien" notre interlocuteur de ce matin Alain Paccoud y a travaillé il y a déjà quelques temps au début de sa carrière, une longue carrière qui l'a amené à découvrir et à pratiquer de nombreux arts graphiques. On s'est rencontrés il y a plus de 30 ans non pas au Musée de l'Imprimerie mais au sujet de la « route touristique de la Bresse bourguignonne ». Alain Paccoud a travaillé aussi à la création de ces panneaux que vous voyez encore sur les routes de la Bresse, pour lesquels nous sommes en négociation actuellement avec les instances touristiques. Ce musée est aussi l'occasion de belles rencontres puisqu'un autre intervenant de cet après-midi, Denis Girard, taille-doucier à Availles-Limousine dans la Vienne, très connu dans sa profession, est venu à nous en juin dernier. Nous étions sur place au Musée de l'Imprimerie à Louhans qui a connu une rénovation muséographique qui a duré plusieurs mois et c'est là qu'il est venu visiter notre établissement et qu'on a pu sympathiser. Il s'est pris je crois d'amour pour ce musée et pour la ville de Louhans et ses 157 arcades. C'est quelqu'un qui revient maintenant à Louhans et en Bresse. Vous allez aussi découvrir Jean-Marie Picard qui a son atelier à Sète et qui est une vieille connaissance aussi puisqu'il a beaucoup « trainé ses bottes » lui aussi en Bresse bourguignonne. On reviendra sur toutes ces rencontres, ces connaissances qui chaque année, finalement, sont les garantes de la réussite de notre journée ; et puis qui font la vie d'une maison, d'un établissement. C'est parce qu'il y a comme ça des réseaux, des relations j'allais dire quasiment indestructibles qui se développent sur des dizaines d'années que nous pouvons continuer dans notre travail. Je salue particulièrement Monsieur Mallard qui a été le concepteur et l'imprimeur du premier livre que l'Ecomusée a publié : « Le guide de découverte de la Bresse bourguignonne » en 1984 ; un livre qui a connu beaucoup

de succès puisqu'on l'a réédité dès 1986. On l'a quand même édité à 8 000 exemplaires ce qui pour nous est important au niveau de notre structure mais il faut dire que c'était la première fois qu'il y avait sur ce territoire de la Bresse bourguignonne un ouvrage qui traitait des 115 communes à l'époque. C'est la première fois qu'un ouvrage fédérait quelque chose qu'il pouvait y avoir à découvrir, qui pouvait avoir existé, qui pouvait être présentable, qui pouvait séduire un public sur l'ensemble du territoire qui est notre territoire d'étude et notre territoire de référence.

Merci à tous, on vous écoutera avec beaucoup de plaisir ainsi que les questions de cette salle constituée de compagnons de route de nos musées, qui avez des expériences qui rejoignent toutes celles qui vont être développées là ; et en particulier vous êtes nombreux à être aussi des garants des savoir-faire communs aux hommes de lettres et d'impression, des hommes et des femmes qui avez travaillé ou qui travaillez encore dans tous ces domaines y compris dans plusieurs qu'on n'évoque pas aujourd'hui : On m'a parlé de sérigraphie tout à l'heure, on était étonné que l'on n'en parle pas alors peut-être lors d'une autre journée d'étude ? Laurence, c'est à toi.

Laurence JANIN,
chef de projets à l'Ecomusée

Bonjour à toutes et à tous.

Nous sommes heureux de vous accueillir à la 14^e édition de notre traditionnelle journée d'étude de novembre. Michel et Dominique me remercient, mais je tiens à souligner que cette journée s'appuie sur une équipe qui travaille dans l'ombre. Je pense à Dorothée à la communication, à Bénédicte à la transcription, à Edith à l'accueil et aussi à Magali à l'informatique, Françoise au secrétariat etc...

Quand nous lançons la 1^{ère} journée d'étude en 2001 nous ne nous doutions pas qu'elle se pérenniserait jusqu'à aujourd'hui, (et au-delà je l'espère) et qu'elle

trouverait un public à la fois fidèle et renouvelé au fil des thèmes abordés, aussi différents que les frontières culturelles, le patrimoine bâti, l'eau, la forêt, le bocage, le mobilier...

Aujourd'hui, nous allons évoquer **l'imprimerie et les arts graphiques**,

Pourquoi l'imprimerie ? Pour mettre à l'honneur l'antenne de Louhans vient d'être rénovée, mais aussi parce que nous avons tous conscience que nous vivons une période de mutation où le numérique prend toujours plus de place que ce soit au niveau de l'impression, de la presse ou de la vie quotidienne... Le Musée des Arts et Métiers, dans sa superbe exposition de 2002 et dans l'ouvrage qui l'accompagne, parle de « 3^{ème} révolution du livre » (après l'invention de l'imprimerie au 15^e, et l'industrialisation de l'impression au 19^e).

Voici pourquoi, nous avons choisi d'évoquer à la fois l'histoire de l'imprimerie, les mutations des 50 dernières années, et aussi les différentes techniques à l'œuvre (impressions en relief, en creux, à plat) mais surtout d'aller à la rencontre des hommes et de leurs savoir-faire.

Pour ce faire, encore une fois, nous avons choisi de croiser les regards entre universitaires, institutionnels et détenteurs de savoir-faire.

Ce matin, nous accueillons tout d'abord **Emmanuel Marine**, directeur-conservateur de la médiathèque de Lons qui nous parlera des premiers imprimeurs de Bourgogne-Franche-Comté.

Il fut, par le passé, directeur-conservateur de la médiathèque de Dole. C'est là qu'il a organisé en 2009 en lien avec MC Waille, conservatrice de la Bibliothèque Municipale de Besançon, l'exposition "le siècle de Gutenberg, voyage au temps des premiers imprimeurs", exposition qui a circulé en Franche-Comté et qui a donné lieu à la publication d'un catalogue. Auparavant en 2007, il avait conçu une exposition sur la reliure "le cuir dans la peau , trésors des relieurs". (Ces 2 ouvrages sont visibles au fond de la salle et en vente à la boutique au RC).

Ensuite **Juliette Barbarin**, attachée de conservation au Musée Denon à Chalon, devait intervenir sur les bois gravés chalonnais.

Malheureusement elle est souffrante et ne sera pas des nôtres mais vous pourrez admirer au fond de la salle le superbe ouvrage imprimé en 1973 sur le sujet, et

admirer les planches tirées à partir de cette collection de près de 200 bois gravés originaux.

Les bois gravés ont été le principal moyen de reproduction employé pour l'imagerie populaire, avant qu'ils ne soient évincés par la lithographie.

Ces bois ont été pour la plupart gravés entre le 17^e et le 19^e siècle par des graveurs malheureusement inconnus. Ces bois ont été conservés de génération en génération par les imprimeurs chalonnais successifs. C'est un ensemble unique en France qui a été acquis en 1977 par le Musée Denon à Chalon.

Puis ce sera **Alain Paccoud** typographe aujourd'hui éditeur dans l'Ain. Il témoignera des mutations qu'a connu son métier en 50 ans

Il a débuté son apprentissage à 14 ans et a travaillé chez différents imprimeurs avant d'être embauché au journal *l'Indépendant* à Louhans. Il s'installera par la suite comme imprimeur à Chatillon-sur-Chalaronne, puis comme graphiste à Lyon. Il sera aussi professeur associé à l'université de Lyon 2. Il est aujourd'hui éditeur et nous présentera sans doute son superbe ouvrage "les typographes".

Enfin de matinée, **Dominique Rivière** conservateur de l'Ecomusée nous racontera l'histoire du Journal *l'Indépendant du Louhannais et du Jura*, ou comment l'atelier d'un journal est devenu un musée.

Puis ce sera l'heure du repas, et pour ceux qui ont réservé, nous irons manger en face du château, à l'hôtel de la poste.

Cet après midi, nous entendrons les hommes de l'art : artisans et souvent artistes, vous jugerez par vous même !

Tout d'abord **Jean Marie Picard**, graveur sur bois. Il nous vient de Sète mais il a des racines en Saône et Loire et même en Bresse ! Avant de s'installer à Sète, il a travaillé pendant 15 ans en Bourgogne. Passionné par "la magie de l'objet imprimé", il renoue avec des savoir-faire très anciens pour des créations d'aujourd'hui. Il a travaillé avec des artistes de renom comme Daniel Dezeuze ou Robert Combas...

Puis ce sera **Denis Girard**. Lui aussi vient de loin puisqu'il habite dans le département de la Vienne, du côté de Poitiers. Diplômé de l'Ecole Boulle, il est graveur en taille-douce. Il a travaillé à l'orfèvrerie Christofle, avant d'entrer dans la gendarmerie où il mettra en œuvre son savoir-faire en créant des objets de prestige (gravures, médailles...). Depuis 35 ans, il a participé à de nombreux salons et expositions où il a souvent été primé. Vous découvrirez tout à l'heure son travail d'orfèvre.

Jean Claude Mallard, quant à lui, est géotechnicien d'origine, il a travaillé en bureau d'étude à Dijon après s'être formé à l'école du génie à Angers. C'est sur le tard, à 50 ans, suite à une maladie, qu'il intègre en 1981 la société d'impression de son épouse Michèle à Chalon. Il devient alors photgraveur. Il nous expliquera la différence entre la lithographie et l'offset.

Le dernier intervenant sera **Luc Espouy**, relieur. Adolescent, il s'intéressait aux belles éditions reliées de ses parents. C'est lors de ses études d'histoire de l'art à Dijon, qu'il loge au dessus de l'atelier d'un relieur et découvre le métier. C'est ainsi qu'il sera embauché à l'atelier Boccard dont il prendra la direction par la suite.

Enfin comme chaque année, **Annie Bleton-Ruget**, vice présidente de l'Ecomusée viendra conclure cette journée qui j'espère sera passionnante.

Je vous souhaite une très belle journée !

***Au 15^e siècle, les premiers imprimeurs
de Bourgogne France-Comté,***
**Emmanuel MARINE, directeur de la médiathèque
de Lons-le-Saunier**

(pas de communication texte, se reporter à la présentation)

[Voir la présentation d'Emmanuel Marine](#)

Questions :

JM Picard : Les éditions, les tirages étaient de combien à peu près ? Il y a une moyenne ?

C'est très difficile à évaluer parce qu'on n'a pas forcément les archives de ces presses. Ce que l'on sait aujourd'hui c'est que l'Arbolaire de Besançon on en connaît 7 exemplaires. Pour un ouvrage précieux, donc manifestement bien conservé. L'Arbolaire de Besançon c'est 20-30, peut-être 50 exemplaires. Les coutumes générales du Duché de Bourgogne imprimées aussi bien à Dijon, qu'à Dôle, Besançon, c'est probablement une centaine d'exemplaires. Ce sont des éditions de commande donc on sait, plus ou moins quand on les fait, à qui on va les vendre ou les donner. Et le vivier c'était à peu près ça, une centaine d'exemplaires. Ce qui fait que pour la vingtaine d'éditions que l'on a, si on a 2 ou 3000 incunables bourguignons-francs-comtois c'est bien le Pérou !

Madame X : Combien de temps fallait-il quand on passait commande pour une copie ? Et combien de temps fallait-il pour un incunable ?

Alors, à peu près le même temps. C'est difficile à évaluer. On a un témoin par exemple pour une copie d'une bible. Prenons un texte relativement commun, la Bible, prenons un grand atelier de copistes que l'on connaît bien, que l'on peut suivre, on fait deux Bibles par an. Et avec deux Bibles par an on subvient aux besoins par exemple aux IX^{ème}-X^{ème} siècles (sous les Carolingiens) avec un gros atelier de copistes, avec une écriture relativement rapide, la Caroline, est faite pour être plus rapide que l'Onciale, eh bien on a deux Bibles par an produites par l'atelier de copistes de Saint-Martin-de-Tours. On imagine 6 mois pour la totalité des livres de la Bible, Ancien et Nouveau testament. Quand Gutenberg fait sa fameuse Bible qui parce que c'est une Bible n'est certainement le premier monument de l'imprimerie. On s'essaie d'abord sur un petit texte d'une page et puis après on fait 10 pages et puis 100 pages et puis après on fait cette Bible de plusieurs centaines de pages qui demande plus de 1000 caractères différents. C'est certainement pas le coup d'essai. Il en a fait 250 exemplaires et on en garde aujourd'hui 143 différents. Pour mettre au point une Bible comme ça, c'est des mois et des mois mais une fois que vous l'avez faite vous faites en quelques jours de presses l'équivalent de 70 ans ou 100 ans presque de travail d'un atelier de copistes. C'est ça toute la difficulté j'allais dire « économique » de l'imprimerie à cette époque là, c'est le temps passé à préparer la première édition avant d'avoir les rentrées d'argent. D'où le besoin d'un financeur, le besoin d'un banquier. Souvent les imprimeurs s'installent à trois qui maîtrisent la technique. Le premier apporte l'argent, le deuxième qui apporte les textes et le troisième qui apporte la technique. C'est la fameuse triade : Johann Fust le financier, Peter Schoeffer l'étudiant et Johannes Gutenberg, le technicien, l'orfèvre, l'homme du métal. Voilà à peu près les ordres de grandeur.

Michel Delay : A votre connaissance, existe-t-il des incunables aux AD de Saône-et-Loire, ou bien aux AM de la Ville de Mâcon ?

Aux AM et à la médiathèque de la ville de Mâcon il y en a. Souvent, les AD ont récupéré souvent des incunables, quelques-uns. Je ne connais pas précisément les AD de Saône-et-Loire je ne suis pas allé voir. Les AD en général ont récupéré des ouvrages de cette époque là, des livres imprimés, des œuvres littéraires et pas

archivistiques parce que les gens confondent et donnent aux AD ce qui devrait aller normalement à la bibliothèque de leur commune. Voilà, et ceci est un appel.

Monsieur X : Concernant le bois gravé il y a le texte et l'image. Est-ce que c'est travaillé sur la même planche ? Où est-ce que l'image est gravée sur un bois et le texte sur un autre bois ?

Alors non, l'image est gravée sur un bois est intégré en fait à la forme qui ferme les caractères typographiques qui restent au plomb. On n'est plus dans le domaine du xylographe. Il y a eu une période, une courte période en France. C'est surtout une production des Pays-Bas et du nord de l'Allemagne, les xylographes, mais on en trouve quelques-uns en France. Xylographe : vous avez l'image et le texte gravés sur la même planche de bois ; éventuellement sur deux planches de bois associées. Ça a eu un défaut, c'est que si vous faites une erreur à la dernière ligne du bois, il faut tout refaire et accessoirement le bois s'use beaucoup plus vite que la typographie au plomb qui s'use aussi, d'ailleurs heureusement car quelquefois ça nous permet de dater certaines éditions en fonction du matériel utilisé et son degré d'usure. Mais le bois s'use beaucoup plus vite que la typographie d'où l'intérêt de l'invention de la typographie au plomb c'est qu'elle était plus durable en terme de matériel, l'investissement était plus durable. Cela dit, on a donné le même destin aux formes typographiques qu'au bois ; c'est-à-dire que très vite notamment dans les grosses imprimeries, à Venise notamment vous avez plusieurs imprimeries, on se revend non pas seulement le matériel typographique mais la forme déjà toute faite bien serrée, bien cadencée, on se les revend comme ça, comme si c'étaient des planches gravées précisément pour faire des éditions à l'identique. Vous avez de très très infimes variantes parce qu'on est allés corriger comme on dirait aujourd'hui une faute de frappe mais untel vend son édition, ses formes déjà toutes faites et son matériel pour que l'édition suivante aille plus vite. Cela dit, là, on est sur un bois gravé et inséré dans la forme et donc le bois peut être utilisé à autre chose.

JC Mallard : Ce bois gravé, la lettrine que vous avez présentée c'est apparemment deux tons, alors il y a eu deux bois et ce qui est étonnant c'est que le repérage paraît parfait.

C'est pour ça que j'ai dit qu'il était à bonne école ; Là, on a déjà une technique qui est parfaitement au point. Ce n'est pas un mauvais imprimeur bâlois qui ne réussit

pas à Bâle et qui va ailleurs. C'est manifestement un bon apprenti bien formé qui sait déjà caler ses formes effectivement et qui sait faire 2-3 passes. Quand vous avez des éditions qui sont en bichromie par exemple, au début de l'imprimerie, bichromie donc du rouge en général et du noir, c'est deux passes et il faut que ce soit parfaitement calé effectivement et c'est là que vous voyez la qualité de l'atelier. Eh bien là, c'est parfaitement calé, tout à fait.

JC Mallard : Il fallait quand même des clients, or qui savait lire à l'époque ?

C'est tout le problème. Ecclésiastiques, bourgeoisie de robe, quelques rares très rares nobles cultivés mais ce n'est pas dans le milieu de la noblesse que l'on trouve la plus grande culture à cette époque là, c'est dans la bourgeoisie de robe. Ceux qui vont faire fortune précisément à servir la grande noblesse, et acquérir à leur tour des titres de noblesse. On est dans l'essor des grandes familles : la famille Granvelle, la famille de Montaigne, mais les lecteurs sont une poignée on est bien d'accord. On parle de Révolution Culturelle proprement liée à la naissance de l'imprimerie parce que précisément fin du XIVème et début du XVème siècle le nombre d'étudiants dans les universités, dans les collèges a considérablement augmenté. C'est un peu "la poule qui a fait l'œuf ou l'œuf qui a fait la poule" ; c'est-à-dire qu'on sait bien que ça, c'est avant tout un changement socio-économique mais il y a une demande de livres qui en découle. Il y a plus d'étudiants il y a plus de livres à vendre, enfin plus de demandes de livres, et s'il y a plus de demandes de livres il faut produire plus et on a beau grossir les ateliers de copistes, on n'arrive pas à suivre. Gutenberg et ses contemporains ne se sont pas demandés comment faire un livre sans manuscrit pour le plaisir, il y avait un besoin économique, un vivier. On sait qu'il y a plus de lecteurs que de livres dans la première moitié du XVème siècle. On sait qu'il y a plus de livres que de lecteurs à la fin du XVème siècle puisque dès les années 1530 c'est déjà la crise du livre. « Amazon » était déjà là !

Michel Debost : Oui, on a parlé effectivement de ces ouvrages déposés aux AD ou ailleurs, mais pour le grand public, est-ce qu'il existe en Bourgogne dans tel ou tel musée des endroits où l'on peut voir les incunables de cette époque parmi les pièces que vous avez citées ?

Alors, il y a régulièrement des expositions. Il n'y a pas d'expositions permanentes à ma connaissance. Ce serait une chose à faire ; simplement il faut un local qui soit

dédié à cela. Il y a un phénomène de conservation. On espère tous que lorsque la ville de Dijon ou la ville de Besançon referont leur grosse bibliothèque centrale ; ils intégreront cette donnée là surtout pour des bibliothèques qui sont particulièrement riches. Je connais plus celle de Besançon mais la bibliothèque de Besançon c'est la 3ème ou 4ème bibliothèque municipale en France pour le nombre d'incunables conservés. C'est quelque chose de fantastique. C'est dû aux Granvelle, c'est dû à Charles Levèze ce bibliothécaire du 19ème siècle. C'est dû à plusieurs arrivages, c'est pas une collection cohérente, uniforme mais il y a matière à faire effectivement un parcours dans les premiers temps du livre pour que le public y ait accès ça c'est sûr. Et à ma connaissance en Bourgogne-Franche-Comté ça n'existe pas.

Madame X : Quel lien faites-vous entre votre métier actuel et justement celui de bibliothécaire ou d'historien ou archiviste.

Aujourd'hui, alors moi je suis bibliothécaire et il se trouve que j'ai la chance de diriger une bibliothèque qui n'est pas très riche au niveau du patrimoine parce que la Révolution s'est très mal passée à Lons-le-Saunier et 2/3 des collections anciennes ont brûlé, disparu. Aujourd'hui, heureusement, il y a énormément de liens entre toutes les facettes des métiers du livre. Je travaille avec des archivistes, j'ai cette chance aussi, et ça se passe très bien. Je travaille beaucoup avec des imprimeurs. Avec mon collègue Rodolphe Roy qui dirige aujourd'hui la bibliothèque de Dôle, régulièrement au cours des expositions –il y en a une qui vient de se terminer à Dôle- C'est un imprimeur qui fait la scénographie de l'exposition. Je crois que le lien est naturel entre des conservatoires, (parce que c'est comme ça qu'il faudrait les appeler), que peuvent être les fonds des bibliothèques ou les archives et les praticiens d'aujourd'hui qui perpétuent une mémoire technique. Je ne vois pas comment on peut ne pas travailler ensemble.

Monsieur X : Est-ce qu'il y a une politique de numérisation de ces ouvrages pour les rendre accessibles sur le net ?

Oui, il y a plusieurs choses. Il existe un outil formidable qu'a développé la British Library qui est accessible en français, en anglais, en allemand,...qui s'appelle en anglais Incunabula Short Title Catalogues qui est un outil qui recense tous les incunables connus à ce jour et toutes les variantes. C'est un outil fait par nos amis anglais donc c'est sérieux. C'est grâce à ce genre d'outil que l'on peut savoir qu'il y a

entre 28.000 et 30.000 éditions différentes d'incunables. Ce catalogue qui ne va pas vous donner beaucoup de détails sur la description des exemplaires, en revanche il vous recense toutes les bibliothèques qui conservent un exemplaire de cet incunable. C'est donc un outil très pratique. Et à partir de là vous pouvez retrouver chez nos amis allemands une quantité incroyable d'incunables numérisés. C'est facile aujourd'hui, les quatre bibliothèques qui conservent le plus d'incunables au monde c'est la British Library de Londres, La Bayerische Staatsbibliothek, la Bibliothèque de Munich, la Bibliothèque Nationale à Paris et la Bibliothèque Vaticane à Rome. Et avec ces quatre bibliothèques là, vous couvrez 98% de la production d'incunables. C'est énorme. La Bibliothèque de Munich en lien avec d'autres bibliothèques allemandes qui sont également très riches comme la BU, bibliothèques de Pays, de Land se sont lancées dans une politique de numérisation de masse, et donc vous les trouvez en ligne. Ils sont systématiquement dans le ISTC, il y a un lien, et vous tombez sur l'ouvrage numérisé. Donc on commence à avoir un outil fédéré qui permet de découvrir tous les incunables et de les regarder en ligne. La France est en retard là-dessus, aurais-je dû le dire .

Les bois gravés du Chalon nais (16^e-19^e siècles),
Juliette Barbarin, attachée de conservation
au Musée Denon à Chalon-sur-Saône

Historique de la collection

La collection de bois gravés du musée Denon est constituée d'un ensemble de 177 matrices imprimantes en bois fruitier (du poirier selon la tradition), données pour partie, vendues pour partie par un imprimeur chalonnais, Julien Renaux, en 1991. Ce fonds, reconstitué partiellement par ce dernier propriétaire, provient d'une longue transmission de ces bois, d'imprimeurs en imprimeurs, depuis l'origine. Le premier imprimeur identifié, Jean Desprez, demande à s'installer à Chalon en 1603¹, puis la chronologie des maîtres-imprimeurs jusqu'à Julien Renaux est bien établie². En outre, un cartier, Aurillon, est actif avant et pendant la Révolution. La production d'images à Chalon paraît motivée par la présence de nombreuses confréries religieuses et la localisation de la ville sur différents chemins de pèlerinage (Fig. 1).

1 P.J. Gauthier « Recherches sur les anciens maîtres imprimeurs chalonnais et leurs successeurs directs, *Mémoires de la société d'histoire et d'Archéologie*, 2e série, tome V, tome XIII de la collection, Chalon-sur-Saône, 1913, p.84.

2 Michel Colardelle (préf.), André Laurencin, André Strasberg, Jean-Louis Coudrot, Claude Laurencin Nicolas, *Corpus des bois gravés bourguignons*, musée Denon, Chalon-sur-Saône, 1996. Chronologie p. 23

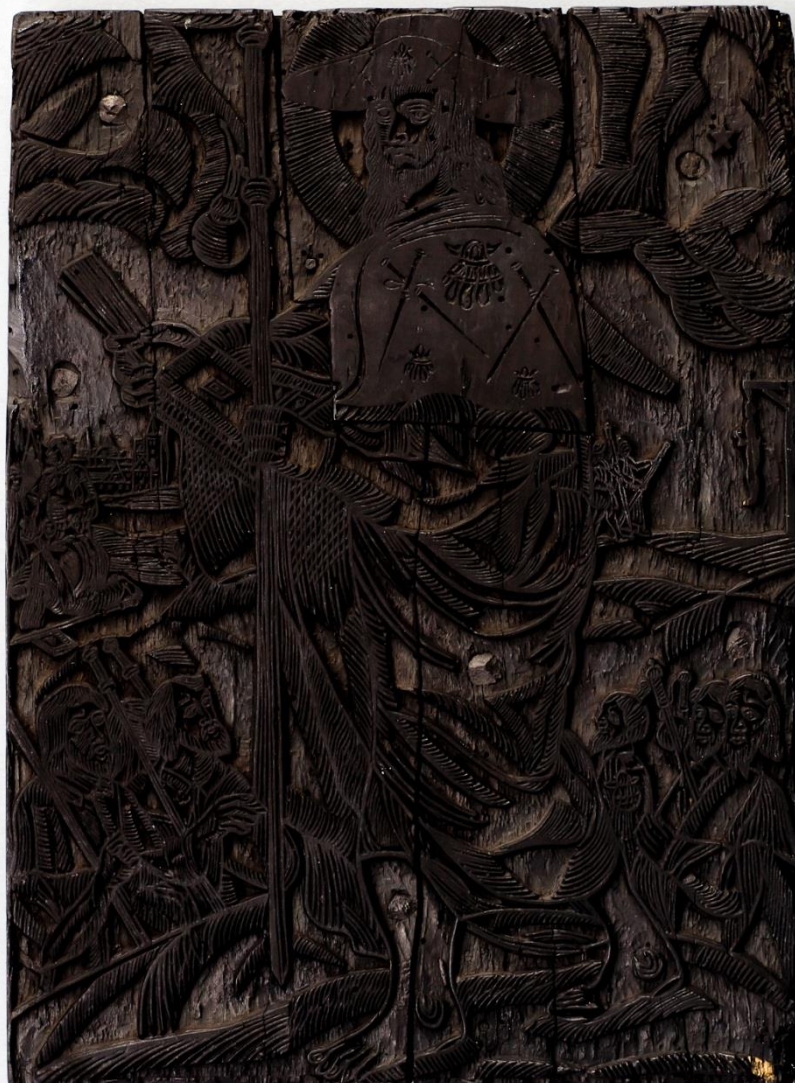


Fig. 1 *Saint-Jacques de Compostelle*, Musée Denon, Chalon-sur-Saône, © Philip Bernard, 2014
Denon-oct2014-15.jpg.

La préservation d'un tel ensemble de matrices est assez rare, car d'un part leur destruction a été ordonnée sous la révolution et d'autre part, le développement d'autres modes de production de l'image dans l'imprimerie au XIXe siècle ont fait tomber en désuétude la plupart de ces modèles. La Bourgogne du Sud, semble pourtant être un centre de production important puisque d'autres fonds subsistent à Autun (24 bois) et à Châtillon-sur-Seine (71 bois) tandis qu'ils sont plus sporadiques à Mâcon et Dijon. L'iconographie de ces différents ensembles atteste de liens et d'échanges étroits entre ces différents centres.

Iconographie et usages

L'imagerie des Saints est évidemment la plus représentée, suivie par la vie de la Vierge et celle du Christ. Mais une iconographie profane liée à la mort, aux difficultés de l'existence, au contexte politique se développe également. On dénombre aussi des figurations de soldats de plusieurs époques, mises en relation avec le stationnement de nombreuses troupes à Chalon à différentes périodes, des illustrations de programmes de théâtre, des vignettes, des culs-de-lampe.

Un grand bois à motif floral a vraisemblablement servi à l'impression d'étoffe (Fig. 2).



Fig. 2 motif « d'indienne », Musée Denon, Chalon-sur-Saône, © Philip Bernard, 2014 Denon-oct2014-6.jpg.

Cette grande variété de représentations, comme des dimensions des matrices laissent à penser à des usages bien divers. On situe traditionnellement la diffusion de la gravure aux environs de l'apparition de l'imprimerie dans la seconde moitié du XVe siècle, même si des images sont fabriquées pour elles-mêmes, pour exister isolément sans rapport avec un texte ou un livre. C'est le grand principe de la gravure en relief sur bois, diffusée essentiellement par colportage ou par les éditeurs ou les imprimeurs eux-mêmes. Mais les bois de plus petites dimensions sont destinés à illustrer des textes d'autant plus aisément que l'épaisseur des bois figurés correspond à la hauteur de casse des caractères de plomb.

Datation

Le musée ne conserve aucun tirage d'origine mais la pérennité du rôle prophylactique des images de Saints fait que les deux derniers imprimeurs chalonnais en ont utilisé certains pour tirer des affiches de conscrits, avant que des éditions plus « scientifiques » ou bibliophiliques ne voient le jour. C'est plutôt par la filiation des modèles iconographiques (Fig. 3), issus de la peinture et/ou de la gravure savante, puis leur circulation entre ateliers de production d'imagerie que l'on



peut situer un bois, mais surtout l'émergence d'une représentation. En effet, bien que les matrices elles-mêmes puissent produire plusieurs centaines de milliers de planches, peu de feuilles sont conservées en regard de l'importance du tirage et même du rafistolage ou de la reprise totale d'un bois. Si les modèles peuvent être rattachés à des centres de production par des caractères locaux, il est souvent difficile d'identifier quand la matrice a vraiment été réalisée sauf si la représentation intègre une connotation historique.

Fig. 3 *La Flagellation du Christ*, Musée Denon, Chalon-sur-Saône, © Philip Bernard, 2014 Denon-oct2014-4.jpg.

Identification

Saint Crépin et saint Crépinien (Fig. 4), protecteurs de toutes les formes de travail du cuir, ont toujours été identifiés comme l'image la plus ancienne de la collection : la mise en page qui juxtapose deux scènes successives et laisse beaucoup de zones blanches aptes à une mise en couleur manuelle postérieurement à l'impression, indique une datation du XVe/XVIe siècle plutôt que des périodes suivantes. En effet, la production requiert de plus en plus des quantités et une rapidité d'exécution importantes. La couleur est donc progressivement remplacée par des effets de valeurs rendus par différents types de hachures.



Fig. 4 *Saint Crépin et Saint Crépinien*, Musée Denon, Chalon-sur-Saône, © Philip Bernard, 2014
Denon-oct2014-22.jpg

Le premier auteur de ce bois, a récemment été identifié par Séverine Lepape³.

Cette matrice en bois de poirier mesure 31,5 cm de hauteur, 23,5 cm de largeur pour une épaisseur de 2 cm. La grandeur de la planche permet de classer le bois dans la catégorie de l'impression en feuille et non dans celle de l'illustration de livres. Le premier à l'étudier et le publier en 1943 posthumément, Jean Gaston (1875-1841), avait justement mis la xylographie en rapport avec l'imprimeur Guy Marchand (1483-1500) et une exécution stylistique parisienne.

En fait, la facture du bois chalonnais le rapproche d'un ensemble de xylographies imputables au style de Jean d'Ypres (1491-1508), artiste parisien dont un grand nombre de productions s'est trouvé collé dans des coffrets de bois recouverts de cuirs.

Image destinée à décorer un coffret et/ou à être collée sur une planche de bois ou dans un intérieur, le lieu de son exécution demeure cependant incertain. Le bois a-t-il été taillé à Paris à la fin du XVe siècle pour aboutir chez un imprimeur chalonnais ou bien les graveurs chalonnais se sont-ils approprié un motif parisien en vogue ? Saint Crépin et saint Crépinien furent populaires dans la région puisqu'on n'en connaît pas moins de quatre exemplaires entre Chalon, Autun et Châtillon-sur-Seine.

Poursuivre l'étude des bois chalonnais

Une mise à jour des informations sur les imprimeurs bourguignons et chalonnais à partir des études postérieures à la publication des bois gravés du musée Denon

3 Séverine Lepape « Un bois du style d'Ypres », dans *Album amicorum, œuvres choisies pour Arnaud Bréjon de Lavergné*, Paris, Editions Librairie des Musées, 2012, p. 22-23.

(1996)⁴ serait utile à la compréhension de la circulation des modèles et de leur notoriété.

L'étude iconographique de chacun des bois constitue une seconde piste de travail pour saisir à la fois le contexte général de création d'une représentation et la spécificité des bois chalonnais.

Par exemple, Sainte Marie-Madeleine⁵ (Fig.5) est un motif particulièrement répandu à partir du XVIIe siècle (Chartres, Caen, Avignon, Quimper, Orléans, Toulouse, Marseille...). Le type de la pénitente allongée s'inspire d'une peinture de Gérard Seghers (1591-1651), *Madeleine repentante*, vers 1627-1630⁶. L'exemplaire chalonnais, avec l'évocation conjointe de la grotte et d'une ville côtière, qui évoque probablement Marseille, d'où se diffuse le culte de la sainte, intègre des éléments propres aux grands centres de production tels Chartres, Caen, et Avignon.



Fig. 5 Sainte Marie-Madeleine, Musée Denon, Chalon-sur-Saône, © Philip Bernard, 2014, Denon-oct2014-78.jpg.

⁴ Voir note 2.

⁵ Voir catalogue de l'exposition *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, ou des chefs-d'œuvre comme modèles* musée de l'image, Épinal, 27 juin – 11 novembre 2009, p. 101-104.

⁶ Huile sur toile, Washington, National gallery of art.

À l'inverse, on trouve dans une église de l'Yonne, à Saint-Bris le Vineux, un tableau anonyme, « Allégorie de la mort chrétienne » qui semble bien s'inspirer directement d'un bois chalonnais⁷ *La Bonne Mort*. Cette iconographie inhabituelle pour un tableau d'autel, la profusion de banderoles explicatives indiquent le sens de la copie, de la gravure vers la peinture. Ce qui ouvre des perspectives originales pour considérer voire reconsidérer le rôle et les usages de l'imagerie populaire, trop facilement subordonnée à des modèles picturaux ou gravés en taille douce dits savants pour indiquer la prégnance d'une inspiration et d'une créativité dictées par les élites.



Fig. 6 Anonyme, XVII^e siècle ?, *Allégorie de la mort Chrétienne*, église de Saint-Bris-le-Vineux, © Isabelle Denis. Mortchretienne2.jpg.



Fig. 7 *La Bonne Mort*, Musée Denon, Chalon-sur-Saône, *Corpus des bois gravés bourguignons*, musée Denon, Chalon-sur-Saône, 1996, n°96. cat. 96.jpg.

⁷ Communication écrite d'Isabelle Denis (alors conservatrice régionales des monuments historiques) du 26 novembre 2010.

**1964-2014, du plomb à l'écran,
le témoignage d'Alain Paccoud, typographe
aujourd'hui éditeur à Saint-Didier-sur-Chalaronne dans l'Ain**

APPRENTISSAGE

J'ai débuté mon apprentissage de typographe le 15 novembre 1964. Ça fait donc 50 ans. En cinquante ans, j'ai vécu 3 évolutions techniques décisives alors que le métier n'avait pas évolué depuis 5 siècles. La typographie. Quand j'ai débuté dans le métier, c'était assez clair, la typographie c'était « l'ensemble des techniques et des procédés permettant de reproduire des textes par l'impression d'un assemblage de caractères en relief » Le Petit Robert 1967.

C'était exclusivement une technique d'impression. Et cette définition est dépassée, puisque l'impression typographique a disparu des ateliers de production.

On peut dire aujourd'hui que la typographie a considérablement élargi son champ qui recouvre le dessin de caractères, la composition des textes et leur mise en page à destination des imprimés et des écrans.

En 1967, j'ai passé mon CAP de compositeur typographe. C'est assez inattendu de voir un diplôme mis en page de façon aussi sommaire alors que ceux des bouchers sont calligraphiés, gravés, dorés... et exposés dans leurs magasins. Il y avait deux métiers : le compositeur typographe et le conducteur typographe. Le compositeur c'était celui qui assemblait les caractères et qu'on appelait aussi « le singe » parce qu'il bougeait les bras devant les casses. Le conducteur de machines s'appelait « l'ours » parce que sa façon de tourner autour de sa machine faisait penser à un ours qui danse. L'expression « nom d'ours », le nom d'imprimeur ou « ours », encadré indiquant le nom du propriétaire d'un journal, est tirée de cet argot des typos. Mon travail consistait donc à assembler les caractères dans un composteur, poser les lignes sur une galée, en faire des pages, puis de les assembler pour l'impression. La créativité était très limitée, les cadres très contraints, standardisés, figés, conventionnels. Dans les grands ateliers, la copie était préparée par un « prote » chef d'atelier, qui décidait de la mise en page, indiquait le corps (la taille), la

justification sur la copie. Mais ça, c'était pour la Presse et l'édition. Moi je travaillais chez un artisan. Je faisais des affiches que j'imprimais moi-même sur une énorme machine. J'étais à la fois singe et ours. On tirait de grands formats comme le « Colombier » 60 cm par 80, et la marge était manuelle. Marger, c'est faire glisser la feuille jusqu'aux pinces et aux taquets. Le vocabulaire de la typographie a été largement recyclé... Je pense à l'expression « être aux taquets ».

Sur une machine plus petite, la platine, on imprimait tous les petits formats, dont les faire-part de décès, qu'on pliait immédiatement et qui étaient distribués par le garde-champêtre. Une fois par semaine, on s'occupait des cartes de visite, je devais connaître toutes les médailles et décorations, les palmes. Ça m'a appris à relativiser l'intérêt des médailles, décorations et palmes... Tout de même, je me souviens d'un client qui était 3 fois docteur, en philosophie, médecine et théologie.

Mais j'aimais bien les menus de banquets de pompiers qui étaient très denses, même pour le typographe, et surtout les périodes d'élections municipales. Particulièrement de celle de 1964 ou 65. Lecanuet était candidat et on devait se référer à une charte graphique très sobre, très suisse. Mon patron a dû acheter des caractères sans serifs, ce qui l'a incité aussi à basculer vers l'offset.

A la fin de mon apprentissage, j'ai appris à composer avec la Linotype, on allait plus vite et on pouvait refondre ensuite. Je ne vous ai pas encore expliqué qu'il fallait tout ranger après chaque utilisation : les caractères dans leurs casses, les filets dans leurs casseaux, les interlignes dans l'interlignier, les « lingots » dans le lingotier. On y passait le tiers de notre temps et c'était facturé au client. Enfin, les arpettes y passaient les 3/4 de leur temps.

Vers 1970, l'offset est arrivée dans nos ateliers et c'est une première révolution. Dérivée de la lithographie, l'offset remplace les pierres par des plaques qui s'enroulent sur des cylindres et permettent d'imprimer beaucoup plus vite. Ma description est sommaire, mais monsieur Mallard en parlera mieux que moi cet après-midi.

En ce qui concerne la partie typo, on composait des textes de manière classique, au plomb, on imprimait une épreuve et on la photographiait pour l'assembler avec des images. On faisait des films qui étaient ensuite insolés sur les plaques.

Pendant quelques années, on a eu un « effet diligence » ce qui veut dire qu'on a continué comme avant avec des épreuves sur du papier barité.. On composait aussi

des textes à la « machine à écrire à boule » sur un support transparent et très fragile, qui se froissait systématiquement.

IMPRIMEUR

Au début des années 70, j'avais 10 ans de métier et j'ai installé une petite imprimerie à Chatillon-sur-Chalaronne avec un associé. On avait un atelier typo avec une platine, une Presto, une presse offset, un banc de reproduction et une table lumineuse. Notre projet était plutôt militant et on souhaitait faire des imprimés politiques et artistiques, mais le lieu de notre implantation ne s'y prêtait guère. Nous avons imprimé pour le MLAC, le PSU, mais surtout pour l'Union commerciale et les constructeurs de maisons. Il fallait composer, imprimer, plier, livrer, démarcher les clients, faire les devis, aller chercher l'argent chez les mauvais payeurs, On était loin du beau projet. Pendant 6 mois j'ai travaillé la nuit dans une laiterie et le jour à l'imprimerie, puis le jour dans une imprimerie du chef-lieu et la nuit dans notre atelier. Après quelques années, dès que l'entreprise a été viable, nous l'avons cédée à des jeunes plus intéressés par le commerce et elle fonctionne encore plutôt bien 40 ans plus tard.

PHOTOCOMPOSITION

La photocomposition a complètement bouleversé la typographie. On composait non plus avec une casse et un composteur, mais avec un clavier. La touche du clavier commandait un disque noir avec les lettres transparentes qui se plaçait face à un point lumineux et insolait un film.

Certaines machines n'avaient même pas de clavier mais une manette qu'on déplaçait. J'ai utilisé la « Diatype » pendant quelque temps. Et là, ça ne m'a pas plu du tout ! Parce qu'on ne voyait plus le résultat immédiatement. On n'avait pas encore d'écran. Il fallait coter les documents avec une extrême précision, travailler « à l'aveugle » et on ne voyait le résultat qu'après développement du film. C'était parfois catastrophique.

RECONVERSION

Comme beaucoup de typographes dans les années 70, j'ai décidé de m'éloigner de mon premier métier et de m'orienter vers le graphisme. Pour moi, la typo, c'est du

visuel. J'avais d'abord appris à lire à l'envers, c'est important de savoir lire à l'envers. D'ailleurs je vois mieux les défauts d'une mise en page en la regardant à l'envers. Donc, si plus rien n'était visible, il fallait que je change de métier. J'ai fréquenté les écoles d'art à Lausanne et à Mâcon. Puis j'ai passé deux ans dans un atelier d'arts appliqués de Lyon.

J'ai été recruté par une association qui disposait d'un atelier de reprographie et j'ai imprimé en quelques années des millions de photocopies sur d'énormes machines Rank Xerox et j'ai développé un atelier de graphisme à disposition des associations. La ville de Bourg-en-Bresse a eu besoin d'un professionnel pour préparer le bulletin municipal à l'impression sur rotative et développer la communication graphique. J'ai supervisé la composition, relu les épreuves, assuré les Bons à tirer « au cul de la machine ».

J'ai mis en forme des expositions, réorganisé les achats d'imprimés, et participé au lancement de la télématique municipale...

MAISON DU LIVRE

Parallèlement, j'avais conservé un peu de matériel ancien et racheté une des machines de l'imprimerie coopérative qui imprimait des journaux clandestins entre 1942 et 45. J'ai rencontré François Badoit, relieur de Pérouges, et un typographe lyonnais. Nous avons créé la Maison du livre de Pérouges. Nous avons édité des livres d'artistes imprimés en typographie et en lithographie. Avec des auteurs comme Jacques Chauviré et Charles Juliet et aussi des artistes comme Truphémus et Bazaine. C'était un peu mon oxygène...

J'ai aujourd'hui chez moi un atelier de typographie et de lithographie et c'est la base de mon métier d'éditeur.

RETOUR A LA TYPOGRAPHIE

En 1988, j'ai enfin installé mon atelier de graphiste indépendant. Il se trouve que la firme Apple venait de sortir un micro-ordinateur qui permettait de voir la mise en page sur un écran. C'était assez sommaire, mais j'ai bien senti que l'évolution allait être considérable. C'était en 1988. C'était une troisième révolution.

J'ai donc essuyé les plâtres » au début et connu toutes les difficultés des pionniers avec des problèmes de conformité entre machines qui faisaient qu'un travail était parfait sur mon imprimante et complètement différent à l'impression. Il s'agissait

aussi de compatibilité des polices de caractères qui produisaient des aberrations si mes partenaires n'étaient pas équipés exactement comme moi. Les imprimeurs ont aussi beaucoup tardé à s'y mettre et ça a été assez compliqué pour eux parce qu'ils venaient d'investir dans des photocomposeuses très coûteuses. J'ai donc largement bénéficié de l'innovation.

Il a fallu un an ou deux pour que ce soit au point et je suis revenu à mon vrai métier ! Et en plus, on voyait le travail à l'endroit.

J'ai acquis des collections de caractères que d'autres n'avaient pas grâce à mon affiliation aux Rencontres internationales de Lure qui réunissaient les professionnels des arts graphiques et m'ont permis de faire des choix judicieux. J'ai aussi appris que la typo ne se limite pas aux procédés d'impression mais concerne la forme des caractères, leur histoire et les connotations qui y sont liées.

Je me souviens de Raymond Gid, qui me disait que la typographie, c'est très simple, aussi simple que jouer du violon !

J'ai rencontré des érudits et des dessinateurs de caractères qui ont créé de nouvelles polices (la police, c'est l'ensemble des caractères qui composent la « casse » d'hier et le clavier d'aujourd'hui). Ils ont souvent aussi complété les polices en y ajoutant des variantes qui ne pouvaient pas tenir dans les casses traditionnelles. Le clavier permet beaucoup plus de possibilités que le composeur de mes débuts.

Le matériel a évolué, la visualisation est devenue conforme au résultat final, les collections de caractères se sont enrichies et j'avais dans mon ordinateur toutes les tailles de caractères et d'innombrables familles. J'avais l'équivalent des plus grosses imprimeries dans un tout petit volume. S'il fallait remettre tous les caractères dont je dispose aujourd'hui dans des casses, dans toutes les tailles, il faudrait la gare de la Part-Dieu, et encore. En plus, les caractères ne sont jamais usés, ils n'ont jamais chuté sur le sol et cassé les accents.

Je dispose aujourd'hui d'un nombre illimité de lettres. Il m'est arrivé en typo plomb de distribuer une page pour pouvoir composer la suivante. C'est oublié aujourd'hui.

Au début de la photocomposition, les typographes ont disparu des imprimeries. Il faut dire qu'ils étaient très bien payés grâce au mouvement syndical dont ils ont été les fondateurs au XIXe siècle. Ils ont été remplacés par des clavistes qui étaient beaucoup plus véloce mais manquaient souvent d'orthographe. On était loin des correcteurs polyglottes et des linotypistes érudits...

J'ai profité des erreurs des imprimeurs qui n'attachaient pas assez d'importance à la qualité de la mise en page. Pendant deux décennies, les imprimeurs n'étant plus en mesure de fournir de la typo de qualité, ce sont les photocompositeurs, puis les graphistes qui ont occupé le terrain. Les imprimeurs étaient devenus des « rouleurs de papier »... A la fin du siècle dernier, dans les années 1995, les imprimeurs se recrutent des personnels plus qualifiés. Tant pis pour moi !

Aujourd'hui, la formation de typographe n'existe plus et ce sont les graphistes qui ont pris le relais. Les jeunes graphistes d'aujourd'hui sont extrêmement bien formés à la typographie. Pas seulement parce qu'ils ont des bons profs, mais surtout parce qu'ils disposent d'outils très performants dont je n'aurais même pas rêvé il y a 50 ans. Le tout dans un ordinateur portable. Ils disposent aussi d'une chaîne graphique cohérente, de fournisseurs équipés comme eux, pour produire des épreuves couleurs pas très chères, et ils envoient aux imprimeurs des pdf sécurisés.

Ils peuvent proposer leurs services à des sites web et à toute la galaxie des écrans. Ils peuvent aussi travailler à distance avec les réseaux.

ENSEIGNEMENT

Au début des années 90, j'ai été recruté par l'université Lyon 2 pour des interventions ponctuelles puis j'ai enseigné comme professeur associé pendant 6 ans en infographie multimedia. Je suis très fier d'avoir été le premier à utiliser Internet pour les validations d'examens. Si l'université a fait appel à moi, c'est qu'à l'époque, il n'y avait pas de personnels compétents. En 20 ans, ça a beaucoup évolué, il y aurait plutôt pléthore...

J'ai aussi repris des études pour faire une recherche sur l'écrit d'écran, persuadé que le web deviendrait un nouveau support de l'écrit. Par la suite, après le DEA à l'Enssib de Lyon, j'ai participé à une recherche sur le livre électronique qui a testé des liseuses auprès des abonnés des bibliothèques de Rhône-Alpes.

LIVRES ÉLECTRONIQUES

Ce qui a été remarqué dans cette recherche, c'est que le contrat de lecture des livres électroniques reprend celui du livre papier. Qu'est-ce que c'est que le contrat de lecture ? C'est l'ensemble des formes, indices, aides au repérage qui constituent un livre. C'est le numéro de page, le nombre de mots par ligne, les césures, l'interlignage, c'est le découpage en paragraphes, c'est la table des matières, la

couverture, le dos... Tous ce qui présente le texte, c'est-à-dire la typographie. J'ai aussi appris grâce aux québécois qu'il y a trois types de lecture : le broutage, le butinage et la chasse. Le broutage, c'est la lecture du livre, le butinage, celle du magazine et du journal, et la chasse c'est celle d'Internet où l'on doit aller chercher l'information. A chaque type de lecture correspond une mise en page ou un contrat de lecture. On ne fait pas un livre comme un magazine, ni comme un site Internet.

LES TYPOGRAPHES AUJOURD'HUI

Les typographes d'aujourd'hui ne sont plus attachés à des imprimeries, ils sont graphistes, comme Nicolas Taffin qui a d'abord été philosophe et conseille aujourd'hui une société d'édition web ou éditeur comme Jacques Nesme qui compose lui-même ses livres avec une typo extrêmement soignée. Ils peuvent être graphistes et travailler pour des institutions et des éditeurs, print et web. L'écriture calligraphique, c'était l'apanage d'une caste, l'imprimerie a démocratisé l'accès à la lecture mais la typographie restait le fait d'une corporation. Aujourd'hui, c'est l'affaire de tous. Le typographe, c'est vous ou ce sont vos enfants. La typographie est devenue très accessible si l'on veut s'en donner la peine. Ces dernières images en sont la preuve. Vous voyez ici la « petite poucette » dont parle Michel Serre, elle est étudiante à Lyon et elle manie très bien les outils...

Merci de votre attention.

[Voir la présentation d'Alain Paccoud](#)

Questions :

Michel Delay : Oui, je voulais parler d'une expérience que j'ai vécue il y a plus de 40 ans. J'avais participé à un stage organisé par la Fédération de Saône-et-Loire. Or, nous avons fabriqué quelques affiches. Pour une affiche, c'est un procédé dont j'ai oublié maintenant la technique, mais ça me paraissait assez compliqué. Est-ce que ça a beaucoup été utilisé à l'époque de la typographie?

R : Ah non non non, ça n'avait rien à voir. La sérigraphie c'était un autre marché ; c'était l'impression sur des objets assez épais : des plaques, des bouteilles, des verres, des T-shirts. J'aimais bien ce procédé, et aux Beaux-arts à Mâcon on a fait beaucoup de sérigraphie également. C'est très agréable et aujourd'hui il y a un renouveau de la sérigraphie. A Lyon notamment il y a plein de petits ateliers qui s'installent. Ces gens refusent d'entrer dans la technique. C'est-à-dire qu'ils ont une table toute simple et font leurs T-shirts, leurs objets textiles et c'est très intéressant de voir ce renouveau dans ce procédé avec des techniques très simples. Je ne sais pas si vous connaissez Papillard à Lyon, il y a une exposition Papillard en ce moment à Lyon, sur tous les imprimés anarchistes qui ont été réalisés à Lyon justement durant les 40 dernières années. C'était une grosse partie de la production, très militante.

Denis Girard : Pour vous rejoindre dans le métier, quand j'ai passé mon concours Meilleur Ouvrier de France en 2009, il y avait aussi la typographie, la mise en page, maintenant ils ont fait une catégorie meilleur ouvrier de France pour l'audio-visuel et ainsi de suite. Dans les métiers manuels c'est vrai on passe le concours mais dans ces métiers là on a été surpris...

R : C'est le destin de tous ces métiers qui disparaissent, de devenir des métiers artistiques. La lithographie ça a été un cas tout à fait emblématique et aujourd'hui la lithographie ça revient. Le problème c'est qu'il faut quand même un gros matériel pour la lithographie ça ne se fait pas comme ça sur un coin de table.

Ghislaine Charton : Moi je voulais parler de *L'Indépendant* car actuellement je suis journaliste là-bas et on a un métier qui, en fait, a complètement changé. Maintenant on travaille sur écran, on fait de la mise en page directement par écran, et quand on fait des commandes à des correspondants ou à d'autres journalistes... Si la commande ne correspond pas exactement à la taille du texte demandé eh bien on fait comme vous vous le faisiez, c'est-à-dire qu'on enlève des morceaux du texte....

R : Sur le ventre vous enlevez ? Je veux dire, le ventre c'est le milieu.

Ghislaine Charton : Voilà, voilà, sur le ventre un peu où on peut, on sait pas bien et on se fait engueuler. Donc ça n'a pas changé.

R : Ca n'a pas changé. Mais vous voyez, la fusion de ces métiers qui étaient très codés, très répartis, eh bien aujourd'hui vous faites l'ensemble.

Ghislaine Charton : Tout à fait, et pour revenir à ce que vous disiez, on a une écriture pour le papier journal, on a une écriture à la limite pour le Facebook, et on a même un style d'écriture pour les "tweets". Donc on a aussi une codification particulière avec un métier qui évolue constamment.

R : Vous êtes en plein dans le contrat de lecture. Il y a aussi des gens qui travaillent, des typographes qui travaillent sur les habillages télévisuels, notamment Philippe Truffault pour Arte qui fait des émissions très visuelles justement où il y a beaucoup de textes qui viennent ponctuer le propos.

Ghislaine Charton : Une chose qui a aussi disparu et qui à mon avis est regrettable, et qui concerne l'orthographe c'est qu'avant chaque édition, chaque atelier ou chaque imprimerie avait un secrétaire de rédaction qui relisait les textes. Malheureusement maintenant on a une sorte de correcteur automatique qui peut parfois nous amener à des aberrations extraordinaires.

R : La jeune fille de la fin, je crois qu'elle a eu quelques remarques sur son orthographe malgré le fait qu'elle connaît bien la machine parce qu'elle compte trop sur ce correcteur orthographique et quand il faut travailler manuellement ça ne marche plus.

Michel Debost : oui, on a évoqué il y a quelques instants la sérigraphie. Pour les personnes que cela peut intéresser, il y a un dispositif de sérigraphie qui est présent ici dans notre établissement au premier étage dans la partie consacrée à l'histoire du château. Vous avez une présentation d'un dispositif de sérigraphie pour faire du papier peint au XVIIIème siècle. La démonstration est assez bien faite, c'est très pédagogique. On voit bien une toile sur laquelle on a travaillé. Au passage, c'est une indication que je vous donne parce qu'on ne peut pas aller à Louhans aujourd'hui, on

a une présentation sur ce site qui correspond au travail que nous évoquons aujourd'hui.

Jean-Claude Mallard : il subsiste encore quelques ateliers de typographie, qui pratiquent une technique assez particulière qu'on appelle le « letter press » qui est employé en particulier pour faire quelques petits travaux de ville : des cartes de visite, des menus, des faire-part, et puis la typographie est encore employée pour tout ce qui est refoulage ou emboutissage du papier. « letter press », moi je ne connais pas la technique et je voudrais savoir de quoi il s'agit.

R : Je suis incapable de vous répondre.

Jean-Claude Mallard : A mon sens, on utilise la typo avec une pression importante sur un papier un peu mou et on imprime en creux sur le papier.

R : Je vais me renseigner parce qu'on apprendaprès 50 ans...

Jean-Claude Mallard : C'est assez répandu dans la région parisienne.

Jean-Marie Picard : D'après ce que j'ai compris, c'est à partir de compositions sur écran, c'est des clichés polymères qui sont ensuite passés sous presse pour justement avoir le gaufrage et le volume ; le toucher de la typo en fait.

J'ai encore quelque chose qui me gêne. Je ne citerai pas de nom. Je connais un éditeur de livres d'artistes qui imprime en typo mais à partir de clichés polymères justement qui sont issus d'une mise en page sur écran. Ca me gêne un peu... Pour moi, un livre d'artistes fait en typo ça doit être fait caractère par caractère et non pas sur un écran.

Jean-Claude Mallard : Oui mais avec un cliché polymère c'est quand même de la typo puisque c'est en relief.

Si vous voulez en savoir plus il y a des gens beaucoup plus passionnants que moi que j'ai rencontrés à Orléans ; c'est Frédéric Tachaux et Jean-Paul Deschamps. Frédéric Tachaux est typographe ; ils étaient typographes depuis 7 générations dans sa famille et Jean-Paul Deschamps était responsable de la composition chaude à l'Imprimerie Nationale. C'est pas rien. C'est-à-dire la composition monotype. Donc,

on a recueilli des témoignages et j'ai eu le plaisir d'éditer cet ouvrage. On y trouvera par exemple la chanson de « "A la, à la santé du confrère qui nous régale aujourd'hui. » C'étaient les gens qui profitaient de toutes les occasions pour boire des coups !

Jean-Marie Picard : Je voulais juste dire quant à l'utilisation de l'informatique, c'est un peu comme la photographie maintenant où tout le monde peut faire des photos avec son portable, avec des appareils photos numériques. C'est-à-dire que tout le monde fait de la photographie mais les photographes disparaissent. Il y a de moins en moins de reporters. C'est le problème aussi de ce rapport au texte à l'édition la possibilité d'avoir une imprimante à la maison, on se retrouve avec des gens qui font leurs faire-part de naissance et c'est souvent catastrophique et les graphistes, moi j'ai des amis qui sont graphistes et pour se faire rémunérer en tant que graphiste en tant que tel, c'est une catastrophe.

Moi j'en veux beaucoup aux imprimeurs qui à une époque ont complètement démonétisé la typographie, le soin apporté à cela parce qu'ils ne facturaient pas le travail de préparation. Ils vendaient une prestation de fabrication de papier, d'imprimés, mais le nombre d'heures passées par le compositeur n'était pas facturé. Effectivement il y a une démonétisation du métier et c'est à nous les typographes de montrer qu'il y a une différence.

Monsieur X : Il y a un métier dont on n'a pas parlé, c'est celui de linotypiste. Je voudrais en savoir plus parce que j'ai tourné un documentaire dans les années 1980 à l'Imprimerie de Montmartre qui a disparu quelques années après avec le problème de l'immobilier, et j'ai eu le sentiment vraiment de prendre les dernières images d'un métier qui était en voie de disparition. C'était assez émouvant parce qu'en fait ce sont des gens qui ont passé leur vie à Montmartre qui sont restés dans la même imprimerie qui datait déjà depuis plusieurs siècles et qui travaillaient la nuit. C'était donc l'imprimerie de labeur. Vous pourriez peut-être nous parler un peu de cette spécialité et surtout de ces conditions de travail qui étaient terribles parce que c'était dans la chaleur du plomb fondu avec un boucan infernal et c'était uniquement un travail de nuit. C'était vraiment toute la nuit et ce monsieur a passé sa vie comme ça.

R : D'abord, j'ai beaucoup de respect pour les linotypistes. Moi j'ai fait de la lino un petit peu comme tous les typographes mais pas de façon intense, ils avaient une

culture extraordinaire tous ces linotypistes. La moindre ligne avec une faute il fallait jeter la ligne, il fallait recommencer. C'était aussi un métier de mécanique de précision. Le linotypiste avait sa machine et il la graissait, il la soignait, il la bichonnait parce que si les petits espaces bande c'était pas graissé, (c'était de la limaille de plomb pour que ça glisse bien), ça pouvait foutre le bazar dans la machine. Toutes les matrices qui descendaient et qui faisaient ce bruit infernal il fallait aussi qu'elles soient aussi très soigneusement essuyées sinon ça ne marchait plus. Donc, il fallait qu'ils soient très très bons en français ; d'ailleurs ils corrigeaient toujours à la volée. J'entendais parfois des remarques qui n'étaient pas très gentilles pour les journalistes d'ailleurs. Ils avaient ce côté érudit et en même temps mécanicien, et tout ça très rapide, il fallait aller très rapidement. C'était en monotype, Deschamps raconte ça qu'il tournait à peu près à 12.000 signes à l'heure. Pas en linotype, la monotype c'est caractère par caractère. Il y a une fille qui a réussi à 18.000 à l'heure à mettre la machine en panne ; c'était plus possible. 18.000 signes à l'heure en tapant à la machine, c'est vertigineux ! la machine s'est complètement dérégulée et ça a bloqué.

Question : par rapport à l'évolution de votre métier, au niveau de la qualité de l'imprimerie parce que avant c'était lettre par lettre et on avait l'impression quand on prend des livres à une certaine époque on avait l'impression que c'était un petit peu gravé au toucher et aujourd'hui c'est plus photocopié, c'est plus une photo. Qu'est-ce que vous en pensez ?

R : Ah moi j'adore. C'est ce qu'on appelle le foulage. Quand vous retournez une feuille et que vous touchez c'est très sensuel, très agréable. C'était nécessaire d'avoir du foulage sinon on ne pouvait pas imprimer. Aujourd'hui l'impression est parfaite mais moi je pense qu'il faut que ça laisse à désirer. Il ne faut pas que ce soit trop parfait une impression sinon on s'emmerde. Vous êtes d'accord ?

***L'imprimerie du Journal l'Indépendant à Louhans,
histoire et perspectives du musée,
Dominique RIVIERE, conservateur en chef de l'Ecomusée.***

PREAMBULE

Lorsqu'en 1986, l'Ecomusée de la Bresse bourguignonne transforme en musée l'ancienne imprimerie du Journal « l'Indépendant » (fermée depuis peu) et ouvre ainsi ses portes au monde extérieur, surprise et satisfaction se mêlent.

Car, en décidant de conserver intacte et in situ dans son intégralité cette imprimerie de presse plus que centenaire, l'Ecomusée va au-delà de la simple protection d'un patrimoine en péril : à travers son dernier symbole – l'Indépendant – il pérennise une tradition jadis particulièrement forte en Bresse bourguignonne, celle de la presse locale.

Aussi, peut-on concevoir deux lectures ou deux approches possibles de ce musée pas comme les autres : à la fois témoin (unique en France) des anciennes techniques d'impression des journaux, l'antenne de l'Ecomusée est aussi la face émergée d'un patrimoine journalistique composé d'une multitude de titres dont l'Indépendant est l'ultime héritier.

Toutes ces raisons expliquent sans doute le caractère très spécifique de ce musée de l'imprimerie : lieu de culture scientifique, il se veut aussi lieu de mémoire sociale, politique et collective de la Bresse.

Ainsi, a-t-on souhaité que se promenant dans les travées des anciens ateliers, aujourd'hui désertés par les ouvriers, le visiteur entende à nouveau le cliquetis des linotypes, le roulement de la rotative, qu'il respire cette odeur ténue et indéfinissable du plomb et que, quelque part dans son imagination, il recrée cet univers désuet, fascinant et si délicieusement archaïque que fut longtemps celui de la fabrication du journal local.

« LA VIE DU JOURNAL »

Presque 30 ans plus tard, en 2013 et 2014, l'Ecomusée a choisi de « réinvestir » cette antenne baptisée « l'atelier d'un journal ».

Conservée intacte et in situ dans son intégralité, cette imprimerie de presse également imprimerie commerciale plus que centenaire est aujourd'hui passée du stade de patrimoine en péril à celui de lieu d'interprétation.

A nos yeux, l'évocation de ce journal à travers la vie quotidienne de ceux qui l'ont dirigé et fabriqué le dirigeant et le fabriquent encore, permet de prendre en compte l'ensemble du territoire de la Bresse bourguignonne.

Elle fait, au terme des nouvelles recherches et de la nouvelle muséographie mises en place, l'objet d'une restitution et d'une présentation renouvelées à destination du public sur le site même de l'entreprise (1880-1984) au 29 rue des Dôdanes à Louhans où sont conservés l'ensemble des machines d'imprimerie et théoriquement la collection complète du journal depuis son premier numéro imprimé en 1978.

Les travaux engagés autour de ce thème de recherche s'inscrivent dans notre volonté d'améliorer et d'actualiser les prestations muséographiques du site et d'en développer les animations proposées au public, dans les divers ateliers existants (atelier typographique – atelier des presses – atelier lithographique ...).

Parallèlement à ces considérations techniques, la question du devenir de la presse écrite à l'heure des nouvelles techniques de communication ne peut être éludée et sera de nouveau à l'avenir évoquée avec les professionnels de proximité : l'équipe de l'actuel journal « L'Indépendant » s'est réinstallée depuis 1986 dans de nouveaux lieux à tout juste cinquante mètres de ses anciens locaux devenus musée, et pour elle, continuer le journal sous forme bi hebdomadaire est chaque semaine un combat...

Quelle est aujourd'hui la place du journal dans un grand groupe national ?

Quel intérêt d'y lire des nouvelles vieilles de plusieurs jours ?

Quelle surface éditoriale réserve-t-il à la cause patrimoniale bressane ?

Incarne-t-il toujours la présence d'une petite patrie dans la grande ?

Quelques questions auxquelles historiens et ethnologues devront répondre de concert avec ceux qui sont les garants de sa pérennité.

1984 : L'Indépendant quitte ses locaux originels

L'imprimerie de l'Indépendant met la clé sous la porte en 1984, après plus d'un siècle d'existence.

L'atelier, vétuste, ne correspond plus aux impératifs économiques du journal. La technique du plomb, obsolète depuis de nombreuses années, est alors encore utilisée par l'Indépendant.

La grande majorité des organes de presse français l'ont déjà remplacée par la technique de l'offset qui donne de meilleurs résultats, surtout pour les photographies. A la fermeture de l'atelier « tout a failli partir à la casse ». « Dans les années 60, quand l'offset est arrivé, les anciennes machines très lourdes étaient cassées à coup de barres de fer, pour faire de la place ! » se souviennent les professionnels de l'époque...

Les machines, l'atelier, les bureaux, le mobilier, la collection complète du journal, depuis 1878, sont acquis par l'Ecomusée avec le soutien du FRAM (Fonds Régional d'Acquisitions pour les Musées), et la ville de Louhans met à sa disposition les locaux qu'elle louait précédemment au journal, ce qui permet d'envisager sur place la conservation des machines.

1986 : « L'atelier d'un journal » devient le témoin d'un siècle de vie quotidienne

En 1986, « l'atelier d'un journal » (première version de l'antenne de l'Ecomusée) ouvre ses portes. La remise en état de l'imprimerie des années 1930 a été privilégiée. Il s'agit en effet de l'époque coïncidant le mieux avec la majorité des machines conservées. Le titre est alors aussi en pleine expansion : il tire à 12 000 exemplaires. Les locaux ont été réaménagés à l'identique de cette période : installation électrique avec chapeaux de lampes et ampoules à filaments de carbone, fils souples, câblage de sonnettes visibles, vieux téléphones, peintures sales conservées aux murs...

En entrant, le visiteur trouve le journal d'il y a 100 ans, jour pour jour, sur un lectrin. Il découvre ensuite la reconstitution des bureaux, du secrétariat (où sont installés l'adressographe et le graphotype) et de la direction.

La collection complète de l'Indépendant, et celle d'autres périodiques du début du siècle (L'écho du Louhannais, le journal de Louhans, L'écho pierrois...) s'alignent sur les étagères, aux côtés des photographies de Jules Faisy, de son épouse et de son fils Gaston...

Au bout du couloir d'accès à l'imprimerie, on entre dans l'atelier et on découvre son impressionnante succession de machines : linotypes, presses, marbres, meubles à casses. Une salle, sur la gauche, permet d'entreposer le papier et les massicots.

Pour agrandir l'établissement, un second atelier a été construit sur un pont au-dessus du canal de la Sale : avec au fond, la rotative, et devant celle-ci, la table des plieuses. Sur la droite, on accède à la chaufferie, pour la fusion du plomb.

Une dernière salle, située après ce local, aménagée dans l'ancienne réserve à bobines de la rotative, sert à accueillir les élèves des classes patrimoine.

L'antenne de l'Ecomusée devient ainsi l'unique exemple français d'un atelier complet de presse typographique, conservé dans ses locaux d'origine.

2014 : l'interprétation des lieux et leur optimisation

Près de trente ans après cette première approche conservatoire, faisant la part belle au sauvetage, à l'entretien et à l'utilisation des machines avec des anciens de la maison et des professionnels, est venu le temps de l'interprétation des lieux et de leur optimisation.

Il s'agit aujourd'hui d'améliorer les prestations muséographiques du site et d'en développer la découverte et les animations proposées au public dans les divers ateliers existants mais aussi dans les nouveaux mis en place.

Ceci est désormais en bonne voie de réalisation grâce :

Au confort apporté par une nouvelle toiture, de nouvelles installations de chauffage et d'éclairage

A la mise en sécurité des machines, des lieux et du public

Au recours à de nouvelles bornes audiovisuelles et à de nouveaux textes pédagogiques illustrés

Au réaménagement de plusieurs nouveaux ateliers : lithographie et taille douce

A l'intervention d'un artiste plasticien en la personne de Damian Tirado

A la perspective de réinstaller dans les locaux voisins dits « maison Faisy » la salle de consultation de l'ensemble des collections du Journal et des archives de l'entreprise, fermée depuis l'incendie partiel des lieux en 2008.

Jules Faisy directeur de l'Indépendant qualifiait en 1922 son œuvre de « Grand journal dans une petite ville » souhaitons aujourd'hui pour celle-ci « un grand musée pour ce grand journal ».

Des nouveautés muséographiques

La vitrine « habillée » en transparence par la reproduction du premier numéro de l'Indépendant a été complétée et encadrée par deux grandes plaques illustrées de photographies afin de donner aux passant un aperçu du musée.

Un ensemble de 19 bâches ou kakémonos lavables constitué de :

8 bâches expliquant une journée à l'Indep et les différentes étapes de la fabrication du journal

4 bâches avec des citations d'anciens ouvriers de « l'Indep »

4 bâches de mise en ambiance (2 photos anciennes, le règlement intérieur, et la page intitulée « un petit journal dans une grande ville »)

2 bâches expliquant des techniques d'impression différentes : lithographie et taille douce

1 bâche sur l'Indépendant aujourd'hui.

Le fonctionnement de 12 machines expliqué via 10 supports métalliques portant des fiches techniques installés à proximité des machines.

La démonstration du fonctionnement de 3 machines « clés » grâce à des bornes vidéos : la linotype qui servait à couler les lignes-blocs, la presse « Capdevielle » qui servait à l'impression d'affiches, et la rotative Buhler sur laquelle était imprimé le journal.

Une « humanisation » de l'atelier grâce à des silhouettes d'anciens employés au travail posées en transparence devant les vitres.

Une trentaine d'objets et outils expliqués à l'aide de définitions techniques posées sur des supports ou cales en bois à découvrir au fil de la visite.

Une touche artistique, colorée et moderne via la reproduction d'un tableau commandé à Damian Tirado représentant la rotative en action et exposée elle aussi en transparence derrière celle-ci.

Des visites en famille et une médiation jeune public

Comment visiter un musée en famille ? Comment faire découvrir le monde de l'imprimerie à ses enfants tout en les amusant et en approfondissant ses propres connaissances ? Voilà le pari relevé par le musée... La nouvelle muséographie a intégré des petites séquences permettant aux enfants de comprendre la réalisation du journal. Un personnage « Jean-Claude » est là pour les guider dans leur apprentissage. Et pour compléter et devenir un véritable pro de l'imprimerie, des livrets jeux (avec notre mascotte Jean-Claude) sont à leur disposition sur demande à la billetterie du musée.

Sans oublier la nouveauté 2014 : l'Atelier : les petits Gutenberg, réalisé dans le cadre d'Aventures Mômes ; c'est un concept dédié à la famille et régi par une charte de qualité mise en place par l'Agence de Développement Touristique Départementale, où les prestataires touristiques s'engagent à proposer des visites et animations ludiques adaptées aux enfants.

Pendant trois heures, les enfants accompagnés de leurs parents ou d'autres adultes prennent la place d'un typographe et deviennent de véritables petits Gutenberg, jusqu'à l'impression de leur composition.

Sans oublier nos classiques

Visite : l'atelier d'un journal

Visite commentée de l'atelier avec impression d'une carte postale.

Visite + atelier : Découverte de la presse

Après une visite de l'atelier, il est possible de réaliser une page de journal en prenant la place de l'imprimeur.

Visite + atelier : « Affichons-nous ! »

Fêtes, chorales, pièces de théâtre... À l'occasion de ces événements qui font l'actualité, il s'agit de créer une affiche, un livret ou autre support en typographie.

Animations à la journée

Durant une journée, on devient apprenti imprimeur grâce à des animations variées, ludiques et enrichissantes.

En guise de conclusion provisoire, laissons la parole à Ghislaine Charton, journaliste à l'*Indépendant* :

« Petit poucet au sein de différents grands groupes de presse, l'Indépendant du Louhannais et du Jura traverse le temps, attaché à la Bresse qu'elle soit bourguignonne, jurassienne ou même de l'Ain, sa région. Bien ancré dans ce territoire, qui colle peu ou prou aux limites de l'AOC Volaille de Bresse, il en relate les faits et gestes, raconte les us et coutumes, met en valeur les gens d'ici et d'ailleurs, petits et grands, jeunes et vieux, sa richesse associative, son dynamisme économique. L'attachement profond de ses lecteurs est d'ailleurs une garantie de sa survie. Son plus grand challenge ? Pouvoir conserver son identité, garder son âme bressane tout en s'ouvrant au monde et conquérir de nouveaux lecteurs. Entre le musée et l'agence actuelle : moins de 50 mètres de distance et près de 130 ans d'histoire, d'évolution industrielle et technologique ! Un pont entre hier, aujourd'hui et demain ».

[Voir la présentation de Dominique Rivière](#)

Questions :

Ghislaine Charton : Pour parler justement de l'Indépendant car depuis que j'y travaille dans les années 90 on a beaucoup évolué en technique. On a changé très souvent d'imprimerie. On a été au Progrès à Chassieu, on est partis en Suisse, on a

été imprimés en Haute-Savoie, en Alsace. Actuellement on est sur les Presses du Journal de Saône-et-Loire puisqu'on fait partis du même groupe à Chatenoy-le-Royal mais on sait déjà en fait que dans moins d'un an on va repartir à Chassieu parce que l'imprimerie de Châtenoy est trop vieille et elle va fermer. L'intérêt pour nous c'est qu'on va repasser tout en couleurs. Mais c'est vrai qu'on est brinquebalés de vente en gérance et ainsi de suite.

Denis Girard : Votre musée il est formidable. Il existe à Saint Léonard de Noblat en Haute-Vienne un moulin qui est un moulin à papier XVIIIème. Ils ont réinstallés une imprimerie comme vous avez, les machines, et ils éditent des œuvres d'art, des cartes de visite. Tout est fait à l'ancienne. Ils ne veulent pas du modernisme. Tous les gens viennent et c'est vrai qu'on les voit travailler à l'ancienne. On les voit taper à la machine, on les voit sortir les caractères et c'est formidable. C'est un métier qu'on croyait disparu avec le modernisme et en réalité non ! Il y a des gens qui veulent encore garder ces vieux métiers de l'imprimerie et je trouve que c'est formidable.

Dominique Rivière : Il nous manque cette intégration économique effectivement aujourd'hui qui se fait très partiellement au niveau des ateliers « classes patrimoine » mais sans vente des produits en dehors du circuit commercial.

La gravure sur bois, technique d'impression en relief,

Jean-Marie Picard, xylographe

à l'atelier Dugrip Picard Jacomet à Sète

Je suis graveur installé à Sète où l'on a repris un atelier avec 2 associés l'an dernier. Je pratique la gravure sur bois depuis de nombreuses années. L'atelier est tout récent. Je ne suis ni universitaire, ni à proprement parler technicien d'imprimerie donc si je raconte des âneries, n'hésitez pas à me reprendre.

Je vais commencer par faire un topo des techniques d'impression, il y en a au moins 3. D'abord les premières à plat : le pochoir, la litho, la sérigraphie, l'offset et maintenant le numérique. Il y a les techniques en creux : burin, taille-douce, aquatinte etc..., le noble art, destiné à la reproduction et l'édition haut de gamme. Moi en ce qui me concerne c'est le relief à savoir la xylogravure, gravure sur bois, et la typo et par la suite les techniques de zincographie et de photogravure.

On a vu ce matin les origines de l'image imprimée et du livre à travers les bois gravés qui vous ont été présentés. Ce qui est intéressant avec le bois, c'est qu'on arrive à imprimer sur une même planche, d'un même geste, du texte et une image. Ca permet une mécanisation et une reproduction rapide d'un document. Sauf que quand le bois gravé aurait du prendre son essor, est arrivée la photographie et les techniques révolutionnaires de photogravure et d'impression mécanique. Donc le bois gravé était voué à disparaître sauf qu'il est resté quelques niches.

Le bois gravé c'est l'origine de l'image imprimée : les premières cartes à jouer, l'impression populaire, les almanachs, les pamphlets protestataires, l'illustration des premiers faits-divers dans les gazettes, c'est de l'image pauvre, rustique. Ca a toujours été l'enfant pauvre de cette production qui a été très vaste mais qui a disparu parce que c'était de l'impression populaire.

Donc, quand arrive la Révolution Industrielle le bois gravé on ne l'utilise presque plus sauf pour 3 niches : la vignette des catalogues, ça c'est Manufrance. Toutes les petites illustrations que l'on voit là sont des bois gravés.

Au XIXème, il y a une révolution dans la technique du bois gravé qui est due à un Anglais qui s'appelle Thomas Bewick qui est mort en 1828 et qui a mis au point une

technique du bois gravé. C'est-à-dire qu'au lieu d'intervenir sur une planche, donc être à contrefil quand on coupe et qu'on travaille le bois, on travaille sur le fil du bois. Là, j'ai un exemple qui est gravé, c'est un bout de buis enfin 4 fragments de buis qui sont assemblés purgés du cœur. Donc au lieu d'être à couper le fil on est sur la fibre du bois et donc on travaille au burin ce qui permet d'avoir une précision de gravure qui permet de faire de toutes petites vignettes et c'est ce que l'on appelle « la gravure technique ». Ça, ça a perduré quasi jusqu'à la seconde guerre mondiale dans la fabrication de catalogues, les inserts publicitaires des journaux, etc...

Ensuite, il y a eu toute la vague romantique et la diffusion d'ouvrages haut-de-gamme. Là, c'est les « Contes de Perrault », c'est le Petit Poucet et c'est illustré par Gustave Doré. Alors là pareil, on est en technique de bois debout. Il faut savoir que Doré ne gravait pas, Doré dessinait au lavis sur les matrices .et il y avait des ateliers, des artisans nombreux dans chaque atelier qui eux s'occupaient de la gravure et qui étaient hyper spécialisés. C'est-à-dire que comme en taille-douce certains faisaient les ciels, certains faisaient les arbres, certains faisaient la mer avec des outils vraiment spécifiques. Les bois étaient assemblés, ferrés parce qu'on n'arrivait pas à avoir des matrices stables un graveur qui avait la spécificité de faire le lien entre les différentes matrices pour arriver à avoir une image la plus grande possible. Là, on est dans l'édition haut-de-gamme. On n'est plus dans le bois gravé image populaire qui avait déjà disparu.

On peut voir la suivante, là aussi gravure romantique, c'est Doré, bois gravé. C'est « La complainte du vieux marin » de Coleridge et là, Doré est non seulement illustrateur mais il est éditeur parce que les imprimeurs, les éditeurs déjà à l'époque ne voulaient plus faire appel à cette technique qui était beaucoup plus onéreuse que les zincographies et les premières techniques de photogravure. Donc Doré est éditeur là-dessus. Sur la prochaine image on peut voir un détail de la taille. C'est un travail absolument exceptionnel et je n'ose même pas imaginer arriver à faire ça un jour. Donc, en fait, on est très proche du burin. C'est du burin sauf qu'on est à l'inverse ; on n'encre pas dans le creux, on encre sur le relief donc on laisse le dessin au lieu de graver dans le dessin. Ça, c'est un travail absolument exceptionnel qui permet des tailles croisées, qui permet d'avoir des interprétations de la vie. C'est la seule technique de gravure en relief qui permette de rendre les gris et les noirs ainsi que les zones de lumière.

Là par contre on revient à la gravure sur bois traditionnelle en bois de fil, et ça, c'est des éditions que tout le monde a eues entre les mains et qu'on trouve aux Puces, c'est le livre moderne illustré. Là, il s'agit d'un illustrateur-graveur qui s'appelle Michel Jacquot et donc c'est un des derniers exemples de l'utilisation on va dire large de la gravure sur bois en tant que technique d'illustration de livres. Là, typo, bois gravé, deux passages, un passage couleur et un passage noir. C'est vraiment rudimentaire mais j'aime beaucoup ce genre de petites vignettes comme ça. Après, il y avait plein d'illustrateurs qui étaient de plus ou moins qualité... Grosso modo c'était pour expliquer ce qu'était devenue la gravure sur bois en tant que medium industriel du début de la Révolution Industrielle jusqu'à la seconde guerre mondiale la disparition complète de la technique. Sauf qu'entre temps les artistes se sont emparés de cette technique et on est dans une autre démarche. Les artistes étaient eux-mêmes illustrateurs, graveurs et imprimeurs. Ils produisaient leurs propres images. L'exemple le plus connu c'est les expressionnistes allemands. Là, on a une affiche « die Brücke » qui doit dater de 1912 qui est un travail d'Erich Heckel. A côté, toujours Erich Heckel en 1920 ; Donc là, on est vraiment dans le contraste, dans la spécificité du bois gravé noir-blanc, des grands coups de bûche. J'ai d'autres exemples comme Otto Dix dans les années 20. Là, Dix est illustrateur-graveur. Ils avaient leurs propres presses et ils faisaient leur sauce comme. Il y a une tradition allemande puisqu'on retrouve tout ça dans le travail de Baselitz, l'image suivante. Ça, c'est un bois gravé de Georges Baselitz qui date des années 84-85. Baselitz n'imprime pas mais il est dessinateur-graveur, ça c'est un deux tons.

Ca c'est intéressant aussi parce qu'à la fin du XIXème c'est l'influence orientaliste et ça c'est le boulot de Henri Rivière qui est un gros collectionneur d'estampes et qui était graveur. Donc là, on est dans tout à fait autre chose, on est dans la tradition japonaise du bois gravé à savoir une douzaine de passages, et à chaque fois une matrice différente et là, on n'est plus du tout dans une technique d'impression mécanique, mais c'est imprimé à la main avec des encres à l'eau. C'est tout à fait différent mais je tenais à le montrer parce que c'est quand même un boulot qui est superbe. Il y a une expo en ce moment avec Rivière et Hokusai... Tout le monde connaît le boulot de Vallotton. Je n'ai pas mis d'images de Vallotton. Je ne parle pas non plus de la tradition du cordel brésilien parce que là on y passerait la journée. Mais là, c'est de l'impression de gravures populaires sur bois qui a duré jusque dans

les années 80-90. On les appelle « cordel » parce que les images étaient mises à sécher sur des cordes et vendues comme ça dans la rue au Brésil.

Là, c'est un boulot que j'aime beaucoup, c'est Frantz Masereel un Belge, qui a fait beaucoup d'images contestataires, beaucoup d'images politiques et qui est à l'origine de ce qu'on appelle les « romans graphiques ». C'est assez particulier ; ce sont des livres sans texte qui racontent des histoires. C'est un peu à l'origine –autant on parle du manga avec Hokusai- comme étant à l'origine du manga. Là, on est un peu à l'origine de la bande dessinée sauf qu'il n'y a pas de texte juste des bois gravés. Donc il y a des bouquins c'est variable, ça va entre 30, 40, 50, 60 planches gravées. Ça, c'est le boulot de Masereel, ça s'appelle « La passion d'un homme » et ça date de 1928. Et tous ces romans graphiques sont quand même à forte connotation politique, populaire, de revendication sociale. En technique on reconnaît bien le trait de Masereel, c'est vraiment une technique brute proche des expressionnistes en bois de fil, mais il y a aussi des romans graphiques américains. Là, c'est Lynn Ward qui a fait ça en 1932 et ça s'appelle « Le pèlerinage sauvage ». C'est des vignettes qui ne sont pas très grandes et là, c'est du bois debout. Vous imaginez un peu le travail de gravure qu'il y a là-dessus ! Et l'ouvrage comporte une bonne cinquantaine de planches je pense. J'en avais sélectionné deux : Les méfaits de l'industrialisation, on arrive quasiment à la première crise économique de 29, et c'est l'arrivée de Tarzan, les premiers super-héros. On arrive au Marvel à travers le roman graphique. J'ai présenté ces images pour vous expliquer un petit peu d'où je venais, ce que j'aimais et

Maintenant je vais vous montrer quelques images présentant l'atelier pour vous montrer où je veux en venir parce qu'il y a un lien entre. Là, je suis au boulot et je suis en train de graver une matrice pour Hervé di Rosa. A Sète c'est normal, c'est le minimum que l'on puisse faire. On voit le bois, je travaille plus sur du bois brut sur des planches à proprement parlé. Pour avoir des matrices stables on est sur du bouleau de Finlande. Donc là, le contreplaqué bouleau et au dessus il y a 4mm de poirier qui est contrecollé parce que je travaille traditionnellement sur du poirier. Tout le travail se fait à la main, à la gouge avec des loupes pour y voir clair parce que j'ai la vue qui baisse. Je peux vous montrer quelques tirages que j'ai amenés. Donc le tirage de cette matrice sur un papier. On a fait un vert, un bleu, un noir. C'est tiré en 100 exemplaires, 40 par couleur et voilà donc le rendu de cette matrice que je suis en train de travailler.

Le but de l'atelier c'est d'arriver à proposer à des artistes de faire du multiple mais en gardant un côté très traditionnel, très artisanal pour avoir à travers les multiples une œuvre unique parce que chaque tirage reste aléatoire, chaque tirage reste quelque peu différent. On est loin vraiment d'un procédé d'impression industriel. Ça reste très artisanal tout en utilisant des presses relativement modernes qui permettent quand même de faire des tirages longs de plusieurs centaines d'exemplaires si l'artiste le désire. Là, c'est une matrice en cours de réalisation, c'est une jeune artiste parisienne qui s'appelle Anaïs Isbert. Il y a 5 bois normalement, c'est une danse macabre. C'est des petits formats, ça fait 15-20-25 cm toujours sur poirier.

Là, on est en train de tirer une série d'estampes d'un artiste chinois qui s'appelle Liu Zhengyong et vous me voyez au fond avec mon collègue Bruno Jacomet. Bruno Jacomet est issu d'une famille d'imprimeurs d'estampes et éditeur d'estampes dont le grand-père avait mis au point le « procédé Jacomet » ; eux travaillaient en phototypie et pochoir uniquement. Le grand-père a édité notamment l'album « Constellations » de Miro. Ils ont travaillé avec Braque, Picasso, ont édité le dernier album de Signac. C'est un cadreur de l'estampe. On travaille avec Bruno pour essayer justement de remettre au point ces techniques traditionnelles de bois gravés et de mises en couleur au pochoir, la grande tradition d'Epinal.

Là, on bosse sur une presse américaine, c'est une Miehle. Ça permet grosso modo un tirage de 60x80 ; il faut être trois et on marge à la main. Ça c'est un Combas, c'est Robert Combas, c'est une matrice, c'est pareil qui est calée selon les principes de typographie, dans la forme. Là, on est en cours d'impression, j'ai le tirage et je vais vous le montrer.

Là on est avec un ancien imprimeur qui vient nous filer la patte parce qu'on a souvent des problèmes techniques. On voit la machine avec le margeur qui a été rajouté. Les trois autres presses : la KFB, la OFNI et puis derrière on voit mal mais c'est la presse à épreuves. Moi, je travaille beaucoup sur la presse à épreuves parce que ça me permet d'aller lentement et de suivre au plus près les tirages, l'encre, de moduler toutes les interventions techniques et sur une centaine ou 150 exemplaires dans la journée ça ne pose pas de problèmes. Ça c'est vraiment du matériel de base. Il y a un entraînement manuel, il y a juste l'encre qui est mécanique qui permet quand même par rapport à un encrage manuel d'avoir un film d'encre parfaitement régulier et d'arriver à réguler ça.

On voit qu'il y a différents types d'interventions de ma part ; c'est-à-dire que je peux être très précis, très fin, c'est vrai que là on est en photo on le voit pas bien, –j'ai amené des tirages– mais j'essaie... C'est dessiné à l'encre de chine sur le bois, parce que c'est ce que je demande aux artistes c'est qu'ils fassent le boulot de dessin sur la matrice et après , j'essaie d'interpréter le plus fidèlement possible leurs dessins et de rendre les nuances de traits, de coups de pinceaux, etc... avec en tramant où avec les outils utilisés quand je coupe pour arriver à ce résultat le plus fidèle possible.

Voici un peu la conclusion. Ca pour moi c'est une technique très particulière. C'est ce qu'on appelle le clair-obscur ou le camaïeu. C'est Diogène d'après le Parmesan et ça a été gravé par Hugo Da Carpi en 1525-1530. C'est grosso modo les seules tentatives de reproductions de peintures qui ont été faites en bois gravés. Georges Baselitz est le plus gros collectionneur de ce type d'estampes et je trouve ça absolument exceptionnel, extraordinaire. Là, il y a quatre bois apparemment. En général, il y a 3-4 bois dans une déclinaison de couleurs. Donc le premier on a le fond avec les lumières. Donc voilà le fond, les blancs qui sont sur la même plaque. On a une deuxième teinte qui vient donner du relief, une troisième qui vient ombrer et une quatrième juste le trait. Donc c'est 4 matrices différentes. On peut travailler comme ça en bois perdu ; c'est-à-dire qu'on commence à imprimer la première teinte claire, on continue de graver donc on enlève de la matière pour n'avoir que la deuxième teinte et ainsi de suite pour ne garder que le trait lors de la dernière impression. Mais il faut être sûr de son coup. J'ai expérimenté et ça marche !

Moi j'aimerais arriver à ça et proposer ce type de travail aux artistes ; c'est-à-dire vraiment revenir à cette tradition, à ces techniques très méconnues et arriver à dominer vraiment mon sujet pour sortir ce type d'images en collaboration avec des artistes. On est en train de mettre ça en place à quatre mains avec le directeur de l'Ecole d'Arts de Sète. C'est moi qui dessine donc ce sera sans doute moins bon, mais avant de me lancer avec des artistes j'expérimente sur moi-même. Et je trouve que ça c'est ce qui est de plus merveilleux dans le bois parce qu'il y a une sensibilité extraordinaire et en même temps on garde ce côté rudimentaire on va dire. Je finis sur les images. C'est toujours difficile de justifier comme ça à une époque moderne, d'essayer d'installer un atelier de gravures sur bois, de revenir 500 ans en arrière sur des techniques. C'est pas évident parce que beaucoup de gens font du numérique.

Je rencontre beaucoup d'artistes qui font de l'estampe maintenant en numérique qui les numérotent qui les signent, et je trouve ça un peu ridicule parce que ça n'a pas grand intérêt d'une part et d'autre part je ne suis pas sûr que dans le temps au niveau qualité ça tienne, d'autant plus que nous on essaie de faire travailler des moulins à papier et on fait faire notre papier à la main. C'est du quatre bords à la forme, c'est du pur coton. On travaille avec Vallis Clausa à Fontaine de Vaucluse, on travaille avec le Moulin de Brousses dans l'Aude qui nous fabrique nos papiers à la forme. Moi, c'est presque politique, on te parle de l'effondrement de la tradition et bien j'ai l'impression que ça va très très vite, qu'on va beaucoup trop vite et j'ai l'impression que tout de suite les choses produites sont obsolètes du fait de cette accélération. C'est pour ça que j'essaie à travers cette pratique du bois gravé de reprendre le temps de faire les choses, d'essayer de proposer aux artistes des techniques qui n'ont jamais disparu, et qui nous permettent de méditer un petit peu sur l'histoire de l'art, sur le passé à travers une approche très artisanale. La pratique de l'atelier, des machines très artisanales sur lesquelles on peut intervenir. On parlait ce matin de techniciens, de mécaniciens et en même temps d'artistes et je trouve que c'est vraiment intéressant d'arriver à concilier ce travail manuel et une pratique artistique.

Voilà, je vais pouvoir vous montrer 2, 3 estampes et répondre à vos questions si vous en avez.

[Voir la présentation de Jean-Marie Picard](#)

Questions :

Alain Paccoud : Merci pour cette belle démonstration. Qu'en est-il du procédé « Jacomet ? »

Bruno va bien, il n'y a plus de presse. Moi, j'ai vu partir à la casse la presse phototypie en 93. Il continue, il a travaillé pour un imprimeur, il a refait de la typo. Il fabrique du papier, il fabrique du pochoir mais il n'y a plus de phototypie. C'est très dommage.

Christophe Hück : Quelles sont les essences de bois qui sont utilisées ?

R : C'est du poirier. On utilise le poirier traditionnellement. On peut utiliser le merisier et le tilleul aussi mais qui résistent moins bien à la pression, et sinon en bois debout c'est le buis.

Christophe Hück : Le bois, il absorbe quand même ?

R : Non, non pas tellement, c'est des encres grasses assez épaisses donc ça boit très peu.

Denis Girard : Dans la dernière photo que tu nous as montrée avec le personnage historique, on arriverait à faire ce même dégradé en manière noire en gravure étant donné que c'est une plaque qui est grêlée et on écrase plus ou moins et on obtiendrait le même résultat. Mais en gravure sur bois, ça va être un sacré défi parce qu'il va falloir trouver et puis là il faut pas bouger dans l'emplacement des différentes plaques parce que tout risque de se décaler.

Jean-Marie Picard : Oui c'est ça, c'est un problème de calage. Moi, le gros problème avec ce papier à quatre bords à la forme, j'ai de gros problèmes de repérage parce que toutes les feuilles sont différentes en fait.

Denis Girard : oui, c'est ça, parce qu'elles sont découpées à la main ?

Elles sont pas découpées puisqu'elles sont à la forme.

Denis Girard : Oui, elles sont faites dans le cadre.

Donc pour marger c'est pas évident. Mais c'est toujours pareil, ça supporte le petit jeu et je crois que c'est ça qui fait aussi l'intérêt de cette technique c'est qu'il y a un peu d'aléatoire. Quand je parle d'unicité dans la reproduction c'est ça aussi. Il faut que ce soit cohérent. Il faut que l'ensemble des estampes soit cohérent mais qu'il y ait une petite variation c'est pas grave.

Denis Girard : C'est ce qui fait le charme de la gravure, c'est le tirage.

Oui, sinon on scanne.

La taille-douce au burin, procédé d'impression en creux,
Denis Girard graveur taille-doucier
à Availles-Limouzine dans la Vienne

Historique

Depuis le XV^e siècle, et sous la main d'imprimeurs-graveurs anonymes, cette technique recourait presque exclusivement à la ligne. On n'incluait textures et pointillés qu'en de rares occasions.

Le premier artiste connu à avoir assimilé cette technique fut Martin SCHONGAUER, suivi par Lucas de LEYDE et d'Albrecht DÜRER. Ce dernier qui possédait une incroyable maîtrise du burin porta cette technique au sommet de sa splendeur. Les graveurs au cours des siècles ont donné au burin ses lettres de noblesse.

La gravure au burin, également appelée « taille-douce » en raison de la netteté du sillon (que l'on appelle taille) que l'outil produit dans le métal, se caractérise par des lignes présentant des extrémités fines. La gravure en taille-douce compte trois techniques principales, le burin, la pointe sèche et la manière noire.

Nous parlerons donc de la gravure au burin.

L'atelier :

Il est important que l'établi du graveur se trouve face à une fenêtre unique et non de plusieurs, de façon que le jour y soit direct et pur. On ajoute entre la fenêtre et l'établi, un châssis de bois sur lequel est tendu un papier fin (calque) ou une mousseline transparente. Ce châssis est destiné à tempérer l'éclat de la lumière pour éviter les reflets et les brillants sur le cuivre.

Un ou plusieurs coussins en cuir de différentes dimensions, rempli de sable, qui servent à poser le cuivre sur lequel le motif sera gravé,

Un binoculaire, qui remplace la loupe traditionnelle, et qui permet une très grande précision dans la taille et la minutie des motifs.

L'outillage principal du graveur (burins, échoppes, échoppes rayées, perloir) se place toujours à droite et à sa portée. L'autre outillage (brunissoir, pointe sèche, ébarboir, compas, règle etc...) à proximité.

Le support de gravure (cuivre) doit être plein, très serré sans être aigre. C'est le rôle du planeur, puis du polisseur.

L'outillage :

Le burin est l'un des principaux instruments utilisés en taille douce. Il consiste en une tige carrée, losange ou en ovale, en acier trempé, insérée dans un manche en bois de buis, que l'on nomme « champignon ». Pour graver on tient son burin, le manche (que l'on nomme champignon) dans le creux de la paume, et la lame (tige), entre le pouce et l'index. La pointe du burin que l'on nomme « bec » incise la plaque de cuivre suivant deux forces, direction et pression. Le sillon que l'on appelle taille, à une principale caractéristique c'est d'être nette et sans rebord, soit très fine, soit très profonde .

Un burin losange donnera une taille beaucoup plus fine « peau d'un nu féminin » par rapport au burin carré qui donnera une taille plus grasse.

Les échoppes plates servent plus à creuser la plaque pour faire un relief lors du tirage sur papier, tandis que les échoppes rayées seront utilisées pour faire le décor (nuage – reflet dans l'eau etc....)

La pointe sèche, quelle soit en acier ou avec pointe diamant, sert uniquement à tracer sur le cuivre le motif à graver. La pointe diamant est utilisée perpendiculaire au cuivre pour éviter d'ébrécher le diamant très fragile.

Le brunissoir sert uniquement à effacer le tracé fait avec la pointe sèche, ou des petits défauts. On l'utilise toujours avec un peu d'huile d'olive pour que celui-ci glisse plus facilement sur le cuivre.

L'ébarboir, de forme triangulaire en acier à trois tranchants sert à enlever l' ébarbe produite par la coupe du burin.

Le coussin de cuir :

Il a un rôle primordial dans la technique de la gravure. Il permet de faire tourner la plaque de cuivre plus aisément. L'action de la main gauche est chargée de déplacer et de guider la plaque de cuivre avec un mouvement circulaire, en veillant particulièrement à ne pas se trouver face à la coupe effectuée par la main droite, pour éviter tout accident.

Pour les lignes courbes, c'est la main gauche qui agit. Elle guide et tourne la plaque, tandis que la main droite tient le burin. La main droite bouge seulement pour effectuer des lignes droites, la main gauche bloquant la plaque pour éviter qu'elle ne tourne.

Projet de gravure :

Que ce soit pour un motif quelconque, un paysage ou tout autre dessin, on le réalise toujours sur une feuille de papier dessin. Avant l'informatique qui est maintenant rentré dans toutes les créations, le transfert du dessin sur le cuivre se faisant à partir d'un calque sur lequel on traçait les traits principaux. On retournait le calque, et on utilisait du suif que l'on tapotait sur le calque pour laisser une fine couche grasse. On fixe le calque sur le cuivre et on repasse les traits avec une pointe. Le suif laisse un léger tracé gras sur le cuivre. Saupoudré de blanc d'Espagne, le motif ressort blanc.

On repasse tous ces traits à la pointe sèche et la gravure avec le burin commence. Le suif est de moins en moins utilisé, remplacé par des feuilles de papier carbone.

L'informatique est d'une grande utilité. Elle permet de pouvoir retourner son dessin à l'envers, évitant l'usage d'un miroir avec son dessin original.

Utilisation de la presse :

Une fois le dessin gravé sur le cuivre, et après avoir enlevé toutes les ébarbes, on encre le cuivre avec de l'encre taille-douce. On enlève le trop plein d'encre avec une boule de tarlatane, puis avec du papier journal. On fini avec une feuille de papier de soie et avec la paume de la main talquée, pour enlever les dernière petites traces d'encre situées hors des tailles.

Le cuivre est placé sur le marbre de la presse, recouvert d'une feuille de papier pour taille douce, légèrement humidifiée « 250 – 300 g ». L'ensemble est recouvert d'un feutre. On procède au tirage en tournant manuellement le volant de la presse. Le cylindre du haut de la presse écrase le papier, lequel va chercher l'encre dans les tailles sur le cuivre. Une fois le cylindre du haut passé sur le cuivre, on soulève le feutre, puis on prend la feuille de papier en la déroulant dans le sens de l'impression pour éviter de déchirer la feuille. Si l'encre est partout, on nettoie le cuivre, on encre et on recommence pour le second tirage.

Le tirage est mis à sécher.

Avec un cuivre, en fonction de la profondeur du trait, on peut effectuer jusqu'à une centaine de tirages sans que certaines tailles disparaissent. Au delà, il faut effectuer un aciérage de la plaque « il s'agit de recouvrir le cuivre gravé par un mince film d'acier par galvanoplastie, soit le phénomène inverse de la gravure électrolytique ». Le tirage peut augmenter d'une centaine d'épreuves.

[Voir la présentation de Denis Girard](#)

Questions :

Jean-Claude Mallard : Moi j'ai deux questions. La première ça concerne les plaques de cuivre. Si j'ai bien vu, c'est du laiton, c'est jaune.

Monsieur Girard : Non, c'est du cuivre. Là, ça vous fait un reflet, mais c'est une plaque de cuivre ; c'est un cuivre rouge. C'est le même cuivre qu'utilise la Poste pour faire ses timbres poste sur la rotative. C'est un cuivre qui est plané à la main et poli. C'est-à-dire que vous avez la même dureté de cuivre partout. C'est pas le cuivre que l'on trouve dans les loisirs créatifs, où sur le côté il est dur et au milieu c'est la motte de beurre. Donc là, vous le pliez et vous le mettez à la poubelle.

Jean-Claude Mallard : La deuxième question ça concerne le repérage. A la fin vous avez parlé qu'il fallait toujours placer les feuilles de la même façon. Donc on la place pour qu'elle vienne buter sur des taquets ou sur quelque chose. On peut donc pas utiliser de papier à la forme. Il faut que le papier soit équerré ?

Monsieur Girard. Oui, mais les feuilles que je me fais faire, c'est un artisan du papier qui me les fait. Sur le haut il me fait toujours un petit plat et comme ça moi j'ai un cadre et je place toujours ma feuille dessus. Ca déborde toujours un peu de chaque côté mais les gravures sont bien montées les unes sur les autres toujours au même endroit. Ce qu'il faut faire attention, c'est pour ça que la feuille doit pas être trop humide mais qu'elle colle bien sur le cuivre, parce qu'il arrive que la feuille, lorsque le cylindre du haut va monter sur le cuivre, il va bouger la feuille. Et puis là, vous avez tout décalé. Il faut faire attention, alors on remet sur un autre tas et puis on continue.

Jean-Claude Mallard : On peut faire des travaux polychromes alors ?

Oui, et vous pouvez même faire de la couleur. Toutes les encres, vous pouvez mettre sur une même plaque 5-6 couleurs mais on va travailler à la poupée. C'est-à-dire qu'on va prendre de la tarlatane, on va faire un petit cône, on va prendre l'encre et on va la mettre comme ça à la main. Ca, c'est un travail qui est très long. Il y a des gens qui me demandent des commandes comme ça mais des fois pour un petit motif ou pour une petite feuille verte, alors que tout autour c'est marron, c'est atroce parce

qu'il ne faut pas mélanger les encres, parce que les encres elles s'additionnent entre elles et ça vous donne un autre ton.

Michel Delay : Vous avez parlé de gravure de timbres poste. Avez-vous été intéressé par la gravure en taille-douce pour les timbres Poste ?

J'avais demandé à une époque lorsque j'ai quitté Christofle parce que les temps RMI étaient arrivés, et les graveurs sur l'orfèvrerie on a perdu notre job puisque les gens n'achetaient plus de pièces d'orfèvrerie. J'avais demandé à entrer à la Poste pour graver les timbres et on m'a dit qu'il fallait le bac. Moi j'avais pas le bac, j'avais que mon brevet des collèges. J'avais mon diplôme Boule en gravure taille-douce alors je suis parti ailleurs.

De la lithographie, impression à plat, à l'offset couleur,
Jean-Claude Mallard, ex-photographeur,
atelier graphique Mallard à Baudrières.

Après avoir été immergé pendant plus de 25 années dans la géotechnique – études de sols et de fondations d'ouvrages – des problèmes de santé m'ont contraint à rechercher une vie beaucoup plus sédentaire. J'ai alors (solution de facilité) fait le choix de seconder techniquement mon épouse, gérante d'un atelier graphique axé sur les travaux « pré-presse ». En conséquence j'ai été amené à étudier certains procédés d'impression à plat et plus particulièrement l'offset couleur, héritière de la lithographie.

Ce n'est donc pas un grand professionnel, mais un modeste connaisseur, qui va tenter de vous entretenir de la lithographie puis de l'impression offset.

La lithographie – de « lithos » (pierre) et « graphein » (écrire) –

Procédé d'impression à plat mis au point, à partir de 1796, par un compositeur de musique bavarois dénommé Aloys Senefelder. Après quelques essais d'impression de partitions à partir d'un support en calcaire attaqué à l'acide (technique en relief), Senefelder élabore une technique d'impression utilisant les propriétés répulsives de l'eau en présence d'un corps gras (l'encre). Les deux éléments étant déposés à la surface d'une pierre de Solnhofen dite lithographique qui est un calcaire très homogène à grain fin légèrement poreux⁸.

⁸ Les lieux d'extraction de pierres lithographiques de qualité (grain très fin, homogénéité, légère porosité) sont rares : on en trouve en Bavière, en Rhénanie, en France dans le Bugey (calcaire de Cerin) et en Suisse. En France le calcaire de Cerin était très connu vers la fin du XIX^e siècle. Cette roche s'était formée dans une lagune tropicale à partir de la sédimentation d'une fine boue qui s'est solidifiée après son dépôt, il y a 140 millions d'années.

Les étapes conduisant à l'impression :

1 – Préparation de la pierre lithographique (dalle à faces parallèles de 6 à 10 cm d'épaisseur) : surfaçage, polissage et grainage particulier pour le rendu des demi teintes ;

2 – Dépôt au crayon, à la plume ou au pinceau d'une encre grasse dite « lithographique » (à base de suif et de noir de fumée) sur la surface de la pierre en reproduisant à l'envers les éléments à imprimer (textes, dessins, illustrations) ;

3 – Acidification de la surface (solution d'acide nitrique dilué), effaçage avec un solvant (hydrocarbure) laissant apparaître un dessin fantôme⁹ puis humidification générale de toute la surface à l'éponge, l'eau est refoulée à l'extérieur des zones qui avaient été préalablement dessinées ;

4 – Encrage au rouleau : seul le dessin fantôme va retenir un fin film d'encre, le reste de la surface est humide ;

5 – Pose d'une feuille de papier sur la pierre et application d'une pression assurant le transfert de l'encre sur le papier (opération d'impression). C'est une impression directe, la forme imprimante est en contact avec le papier.

Cette dernière étape s'exécutait, en France, au moyen de presses lithographiques à bras construites en bois et utilisant un treuil actionné par une roue munie de grand bras en étoile¹⁰.

Des presses mécaniques plus élaborées ont été construites pour des besoins croissants et les grands formats. À l'âge d'or de cette technique la pierre fut remplacée par des plaques métalliques en zinc (zincographie) puis en aluminium (métallographie) plus facilement maniables.

⁹ L'encre lithographique déposée au crayon, au pinceau ou à la plume a pénétré dans le support poreux et après effaçage à l'essence, la pierre au niveau des tracés a des affinités pour les encres d'impression composées de pigments véhiculés par une huile végétale (historiquement l'huile de lin).

¹⁰ La translation de la pierre et du papier sous la pression d'un râteau, était assurée par la manœuvre des bras de l'étoile d'où le surnom de la presse : « la bête à corne ».

Le développement de la lithographie et ses applications

Son succès est attribuable au fait que la technique est proche du dessin, le dessinateur peut s'exprimer sur la pierre dans des conditions voisines d'une exécution sur papier, il a toutefois l'obligation de dessiner en inversant la droite et la gauche. Les pierres sont réutilisables en les repolissant pour ensuite les grainer.

De nombreux artistes participèrent à son développement (David, Géricault, Goya, Daumier, Manet, Toulouse-Lautrec, Braque, Matisse, Picasso, Chagall, ...)¹¹. Sa popularité est assurée début XIX^e avec, vers 1820, la publication d'ouvrages comportant des illustrations avec peu de texte (récits de voyages, recueils et descriptions régionales).

À partir de 1840, l'impression lithographique couleur apparaît, elle remplace la gravure sur bois dans la production des images d'Épinal, on l'utilise aussi pour imprimer des documents publicitaires, des images de collection, des calendriers ... et commercialement pour la production d'étiquettes et de partitions musicales. Il faut alors prévoir une pierre par couleur et assurer à chaque impression un repérage rigoureux des couleurs entre elles.

Aujourd'hui la lithographie est utilisée à peu près exclusivement par des artistes comme moyen d'expression ou pour diffuser leurs œuvres. Les tirages contemporains reproduisent l'œuvre directe de l'artiste ou sont la représentation, interprétée par un lithographe, d'une œuvre existante (dessin, peinture)¹².

L'impression offset – de « to set off », reporter –

Procédé qui, au début du XX^e siècle dérivait de la lithographie dans ses applications commerciales.

¹¹ Leurs œuvres tirées souvent à moins de 100 exemplaires sont considérées comme « lithos originales » puisqu'elles ont été créées directement sur la pierre par leur auteur en vue de les reproduire.

¹² Dans le premier cas il s'agit d'œuvres originales tirées en nombre limité et numérotées, dans le second cas ce sont des reproductions, à tirage limité, destinées à la vente. Ces dernières, bien que véritables lithographies, ne sont pas de la main de l'artiste.

Bien que le principe de base physico-chimique reste identique à la lithographie l'offset présente de nombreux avantages :

1 – Plus de lourdes pierres, des feuilles de métal en aluminium enroulées sur des cylindres et conservant une sorte « d'image fantôme » avec des parties ayant de l'affinité pour l'encre (au niveau des textes, images, illustrations) et d'autres pour l'eau ;

2 – Plus de contact direct entre la forme imprimante et le papier. L'image encrée du cliché est reportée sur un cylindre intermédiaire revêtu de caoutchouc : « le blanchet ». C'est une impression indirecte.

3 – Compositions, dessins, illustrations sont à l'endroit, l'inversion de l'image encrée du cliché se fait sur le blanchet.

4 – Utilisation généralisée d'un système de report « photomécanique » garantissant et facilitant le repérage. La composition éventuelle sur aluminium grené de dessins ou illustrations à l'endroit par un artiste reste tout à fait exceptionnelle¹³.

5 – Procédé capable, depuis plus de 30 ans, de réaliser tous les travaux alors réservés à la typographie et à la lithographie.

Les opérations de mouillage, encrage et d'impression sont exécutées en continu par l'intermédiaire de cylindres ; le dernier de ceux-ci en contact avec le blanchet assure la pression nécessaire au transfert de l'encre sur le support papier.

La préparation traditionnelle des clichés offset ou formes imprimantes

Le cliché offset est une feuille d'aluminium sur laquelle on a couché une émulsion sensible aux rayons ultra violets (UV). Les zones à l'abri du rayonnement UV auront de l'affinité pour l'encre et celles insolées de l'affinité pour l'eau (principe de base de

¹³ Il s'agit alors d'une œuvre originale qui est une métallographie imprimée en offset.

la lithographie). Pratiquement on utilise pour insoler le cliché un support translucide ou transparent sur lequel les textes et dessins ont été reproduits manuellement avec une encre (type encre de chine) ou plus généralement un film photographique positif. Les étapes de préparation sont les suivantes pour une reproduction monochrome :

1 – Transformation au banc photographique, des documents opaques en documents transparents à l'échelle convenable, par production d'un film négatif trait dit « film lith ». Les documents en demi-tons sont tramés et reproduits en simili gravure¹⁴ également sur film lith négatif.

2 – Exécution d'une copie positive des films négatifs issus des prises de vues (textes, dessins au trait et films tramés).

3 – Montage sur un support transparent des copies positives par transparence (table lumineuse) en respectant les contraintes imposées par la maquette de mise en page. C'est ce montage qui sera utilisé pour insoler le cliché destiné à être calé sur la presse offset.

Ces différentes opérations sont dites de « reproduction photomécanique ».

L'offset couleur et la quadrichromie

Il s'agit d'imprimer des documents en 2 couleurs ou plus en se limitant en général à 4 et parfois 5 passages. Il est nécessaire de faire autant de clichés qu'il y a de couleurs, les clichés se montant sur des groupes d'impression en ligne.

Deux problèmes se posent :

a) la séparation ou sélection des couleurs à partir du document original (photo, dessin, tableau d'artiste, maquette) ;

¹⁴ Les demi tons sont traduits par tramage (à modulation d'amplitude) permettant d'obtenir des réseaux de points centrés sur un fin maillage carré (100 à 150 points par pouce). La surface des points étant proportionnelle à l'intensité ou densité de la demi-teinte à reproduire. Pour un document en noir et blanc une densité de 100% correspond à un noir absolu et 0 % à un blanc parfait, entre ces deux extrêmes il y a toute la gamme des gris (une densité de 2% est à peine perceptible).

b) la maîtrise des contraintes de repérage pour assurer une superposition rigoureuse des impressions successives.

La sélection est parfois manuelle (benday¹⁵) mais le plus souvent fait appel à des opérations photomécaniques où interviennent des filtres pour séparer les couleurs de base et obtenir des typons ou films tramés traduisant les différences de densité (simili gravure). Ces sélections étaient faites dans des ateliers spécialisés de photogravure offset.

En théorie toutes les couleurs peuvent être obtenues à partir des 3 couleurs fondamentales ou primaires : le cyan, le magenta et le jaune. L'impression se fait avec des encres aux couleurs fondamentales ; leur addition en quantités égales devrait théoriquement conduire à l'obtention d'un noir. En pratique la nature des pigments utilisés débouche sur un mélange homogène brun très foncé. Pour compenser cet écart on ajoute, en assez faible proportion, une encre noire. L'impression sera alors exécutée en 4 couleurs (cyan, magenta, jaune et noir) à partir de 4 clichés : c'est une impression en quadrichromie.

Une 5e couleur dite d'accompagnement est parfois utilisée, elle correspond à une nuance particulière « pantone¹⁶ » qui peut être imposée par certaines chartes graphiques, par exemple pour des logos ou des aplats.

L'impression offset en quadrichromie s'accompagne de contrôles de qualité pour s'assurer de la fidélité aux épreuves (bon à tirer) et de la constance des reproductions¹⁷. La qualité d'impression peut atteindre un très haut niveau et permet de reproduire d'anciennes lithographies originales et de les vendre comme tel ; seuls les amateurs très éclairés peuvent déceler ces contrefaçons.

¹⁵ Procédé consistant à superposer des tramés de teintes primaires afin d'obtenir d'autres couleurs.

¹⁶ Nuancier mis au point par la Société Pantone qui comprend 800 couleurs normalisées obtenues à partir de 10 couleurs de base. Des tons irréalisables en quadrichromie peuvent être envisagés..

¹⁷ Contrôles dimensionnels (repérage) et densimétriques,

Photogravure offset, transition vers le numérique

À partir de 1984 le traitement de texte sur micro ordinateur apparaît, c'est le déclencheur de la PAO¹⁸ qui a commencé à se développer dans les ateliers d'impression offset et à sérieusement concurrencer la typographie traditionnelle. Le traitement informatique des mises en page et des illustrations¹⁹ avec l'apparition d'unités laser d'écriture numérique de films ont mis à la disposition des imprimeurs de nouveaux moyens pour préparer les clichés offset. Dans le domaine de la photogravure couleur les ateliers se sont équipés de scanners numérisant les documents couleur et de logiciels gérant les sélections de couleur. L'écriture sur film des fichiers de sélection étant assurée par des unités de flashage laser.

En 1993, la plupart des ateliers indépendants de photogravure commençaient à voir leur activité décroître, les imprimeurs assurant de plus en plus en interne, par adoption des technologies numériques, la production des films nécessaires aux impressions monochrome et couleur. Les épreuves machine (presse à épreuve offset) étaient aussi progressivement remplacées par des « cromalins²⁰ » puis par des sorties sur des imprimantes à jet d'encre.

Aujourd'hui le pré-presse traditionnel a disparu et la chaîne graphique à l'amont de l'impression est numérique et intégrée à l'atelier d'imprimerie. Cette chaîne comprend :

- 1 – Une station graphique avec un réseau de puissants ordinateurs équipés de grands écrans.
- 2 – Des logiciels de composition de textes, de création d'illustrations, de traitement d'images, de mise en page, de montage et d'imposition. L'ensemble utilisant un langage dédié : le « postcript » ;

¹⁸ Publication Assistée par Ordinateur.

¹⁹ Premiers logiciels : PageMaker d'Aldus pour la mise en page et Freehand pour l'illustration et le dessin.

²⁰ Cromalin : système d'épreuve analogique mis au point par Dupont de Nemours qui s'est substitué aux épreuves sur presse pour contrôler et servir à la validation du « bon à tirer ».

3 – Des périphériques de stockage, de numérisation (scanner) et d'épreuve (imprimantes postscript noir et blanc et couleur (cyan, magenta, jaune et noir) ;

4 – Une imageuse pilotée par un « RIP » postscript assurant, sur film ou cliché, l'écriture des textes, des fichiers de dessin vectoriel et le tramage des documents demi-tons avec les sélections de couleur (CMJN).

L'offset et le numérique eurent raison de la typographie et de la photogravure couleur traditionnelle. Une profonde mutation, souvent douloureuse, s'imposa : compositeurs typo, dessinateurs, illustrateurs, photographes de reproduction, monteurs offset, se retrouvèrent placés devant claviers et écrans d'ordinateurs ; les conducteurs typo durent aussi changer de métier ou se convertir à la conduite des machines offset.

L'impression offset classique qui requiert du matériel lourd, du savoir faire et de l'expertise est maintenant concurrencée, pour les faibles tirages²¹, par l'impression numérique laser. Le document est reproduit directement sur papier au moyen de l'informatique : c'est à la fois simple, rapide et souple. Dernière innovation « l'offset numérique » où sont intégrés au cœur de la presse des systèmes de gravure de clichés se substituant au flashage de films, au montage et à la copie. Le niveau de qualité atteint est au moins équivalent, voir même supérieur à celui de l'offset classique²².

L'amateur d'art face aux véritables lithographies et aux reproductions offset

Beaucoup de dessinateurs et de peintres s'étaient investis dans la lithographie en dessinant directement sur des pierres lithographiques ou sur des papiers autographiques²³. De très nombreuses œuvres furent imprimées en quantité limitée et mises sur le marché de la gravure. Ce qui permettait, à un assez large public, de

²¹ Tirages inférieurs à 500 exemplaires.

²² Suppression des pertes dues aux copies pour le montage et à l'insolation des clichés par copie-transfert des montages sur les clichés.

²³ C'est un procédé de dessin « à l'endroit » sur un papier spécial avec une encre grasse, il permet un transfert sur pierre ou sur zinc d'images et de textes. Ce procédé fut assez largement utilisé pour des tirages commerciaux, les premières bandes dessinées et la chromolithographie afin de mieux maîtriser les problèmes de repérage.

faire connaissance avec œuvres et artistes en acquérant des reproductions originales.

La technologie offset, avec les prises de vues et les reports photomécaniques permettait de reproduire fidèlement des lithographies existantes ainsi que des tableaux pour les proposer à la vente à des coûts relativement faibles. Certains artistes ont diffusé une partie de leur production de cette manière. Les tirages étaient plus importants qu'en lithographie, mais l'artiste n'intervenait pas, bien qu'ayant des droits d'auteur sur les reproductions.

Il était aussi très tentant de reproduire en offset, et très fidèlement, des gravures lithographiques anciennes pour les écouler sur le marché de l'art sans préciser qu'il s'agissait de vulgaires reproductions photomécaniques. L'acheteur, dans bien des cas, restait persuadé d'avoir acquis une lithographie. Alors que seuls le professionnel ou l'amateur averti pouvaient lever le doute.

En guise de conclusion

Du XIX^e au premier quart du XX^e siècle l'artiste, qui avait été séduit par la litho, était nécessairement épaulé par l'imprimeur lithographe qui devait réaliser et gérer le tirage. Ce dernier intervenait d'abord à l'amont de l'impression pour conseiller le dessinateur et lui faire part des contraintes techniques liées au procédé²⁴. Cette collaboration « binômiale » était indispensable pour la pleine réussite de l'entreprise.

À partir du milieu du XX^e siècle, avec le développement de l'offset, bien des lithographes se sont orientés vers la photogravure couleur, ils sont devenus photographes de reproduction testant sur des presses à épreuves offset (machines plates) les sélections de couleur commandées par les éditeurs ou les imprimeurs. Certains ateliers d'impression litho ont muté vers l'offset parfois en franchissant une étape intermédiaire pour produire en phototypie des images et plus particulièrement des cartes postales.

²⁴ L'imprimeur devait préparer la pierre en fonction du type de dessin à réaliser : trait ou demi-tons, crayon, plume, pinceau, monochrome ou couleur. En particulier le type de grainage devait être adapté au rendu souhaité par l'artiste lorsqu'il y avait à reproduire des niveaux de gris.

Après la seconde guerre mondiale et à partir de 1920 l'offset s'est progressivement imposée; le procédé s'est généralisé à partir de 1980 avec le quasi abandon de la typographie traditionnelle. La venue du numérique modifia profondément les méthodes de travail, leur abstraite et apparente simplicité nécessita adaptations et formations particulières pour tous les acteurs de la chaîne graphique.

[Voir la présentation de Jean-Claude Mallard](#)

Questions :

Denis Girard : Concernant la pierre, les pierres on a du mal à les trouver maintenant. Il y a les Hollandais qui ont sorti il y a maintenant un an un plastique – un genre de rhénalon– et dessus, ça évite d'utiliser du zinc, ils font des lithographies. Avec un crayon gras on dessine dessus, il y a l'eau, l'encre.

Jean-Claude Mallard : Il y avait, je vous ai montré l'oiseau qui est un traquet eh bien il a été fait comme ça sur une plaque grainée parce que les fabricants de plaques offset dans certains cas ils acceptaient de vous faire des plaques grainées et c'est à partir d'une plaque grainée, un dessin au crayon lithographique sur une plaque grainée qui a permis d'obtenir ça, mais c'est pas une lithographie originale.

Alain Paccoud : Simplement pour vous signaler qu'il est possible de faire aujourd'hui de la « Kitchen Litho » : la litho de cuisine. Ca se fait avec un papier alu, du Coca Cola pour remplacer l'acide et du savon pour dessiner.

JC Mallard : Ah bien oui, avec le Coca Cola on peut faire tout ce qu'on veut : On peut faire de la gravure, on se grave l'estomac aussi en même temps !

Monsieur X : Pour rester dans la couleur locale il y a eu une usine Kodak à Chalon qui a fabriqué dans les années 70-80 un support qui était directement insolable et qui était utilisé principalement dans les ateliers de reprographie intégrés.

JC Mallard : Oui, ça s'appelait le cliché photo direct Kodak.

Monsieur x : Ca s'est appelé « ITEC » qui a été une société qui a été rachetée par Kodak.

JC Mallard : ITEC, c'était le matériel qui permettait de le faire. Les clichés, c'était des clichés en rouleaux. C'était brun, j'en ai vus oui.

Monsieur x : Y'a AGFA qui a repris ensuite le même procédé...

JC Mallard : Oui, mais ça ne permettait pas de faire des travaux en couleurs, ça ne permettait de faire que des travaux monochromes.

Monsieur x : Ah si, si, si. J'en ai fait.

JC Mallard : Ah non, non, non.

Monsieur x : Si, si, si j'en ai faits je vous assure, par passes successives, mais vous pouviez mettre de l'encre de couleur dessus, y'a pas de soucis.

JC Mallard : C'était d'ailleurs un banc de reproduction tout à fait spécial.

Monsieur x : oui c'était les bancs ITEC.

Les différentes étapes d'une reliure,
Luc Espouy, relieur, Atelier Boccard à Dijon

Notre atelier situé à Dijon a plusieurs activités plus ou moins complémentaires qui nécessitent une large palette de savoir-faire : reliure traditionnelle, restauration cartonnages dorure. J'ai choisi de vous présenter l'activité encore la plus importante dans le cadre de notre atelier et ce malgré les orientations et ajustements qui ont du être mis en place ces dernières années , du fait de l'influence croissante des nouvelles technologies : en effet l'atelier est d'année en année de plus en plus spécialisé dans la restauration de documents anciens ou non. J'ai donc choisi de vous décrire les étapes de fabrication d'une reliure traditionnelle en 1/2 peau avec un dos orné de nerfs et titré à l'or

1- La plaçure : - débrochage, réparation des fonds de cahiers et des éventuelles déchirures (papier japon 6 et 30 gr à la colle d'amidon de blé), montage des couvertures et du dos sur le premier et le dernier cahier, découpe des cahiers de gardes (1 devant 1 en fin de volume)

2- La couture : - se fait à la grecque sur support de ficelle ou sur des rubans. Autrefois sur nerfs de peau roulée ou sur de grosses ficelles formant ces renflements que l'on voit sur les reliures anciennes. Aujourd'hui ce sont des faux nerfs à but décoratif.

3- l'arrondissure et l'endossure : - se fait avec un marteau et un étau à endosser

4- la mise en carton – découpe, passage des ficelles par des trous. Rognage : massicot. les ficelles seront incrustés dans le carton par la suite

5- renforcement du dos :- mousseline, tranchefiles (peuvent être brodées à la main) puis pose de kraft pour consolider

6- la couvrure :- Pleine toile ou 1/2 toile. Pleine peau ou 1/2 peau ou 1/2 peau à coins. Découpe et pose des plats papiers et des gardes de couleur si il y a lieu

7- la dorure , titrage et décoration : - se fait à la feuille d'or ou au film qui peut être de couleur. Dorure à la feuille d'or : trace sur peau humide (fer légèrement chaud) puis passage de 2 couches au pinceau fin de fixor ou blanc d'œuf chimique. Titre se

compose dans un composteur avec des lettres + ou – grosses en bronze. Décor = fleurons ou palettes ou à l'aide de filets courbes ou droits

Ces différentes étapes sont la base d'une reliure classique il est évident que nous ne pouvons présenter en quelques lignes multiples facettes de notre travail , pour ceux que cela intéresserait je recommande le livre de Jacqueline Liekens : « La reliure technique et rigueur »

[Voir la présentation de Luc Espouy](#)

Questions :

Michel Debost : Est-ce que vous pouvez confirmer quelque chose que j'ai entendu dire à savoir que les relieurs qui font de la rénovation d'ancien à la demande de particuliers relient très souvent de vieux livres de cuisine ?

R : C'est effectivement extrêmement à la mode. Les livres de cuisine sont très très à la mode oui. Mais il y a aussi les livres anciens de médecine ; généralement tous les ouvrages qui comportent des gravures sont plus prisés que les autres. Il y a des modes aussi selon les régions, par exemple le « Fyot » à Dijon, il est très prisé par les amateurs. Je l'ai peut-être relié une vingtaine de fois. Mais à Paris j'imagine que ça ne doit rien valoir !

Monsieur x : Est-ce que vous avez des techniques particulières selon l'année du livre ?

R : Oui et non. Parce que quand on fait de la restauration on n'est pas censés refaire un livre comme il était. On est censés garder tout ce qui existe et le rendre manipulable. Donc si on a un livre qui a été cousu sur nerfs ou grosses ficelles qui font un renflement, on ne va pas refaire le livre, on va pas refaire la couture. Si la couture est bonne on la laisse. Par contre si il y a des éléments de peau qui ont disparu on va les remplacer. Mais l'idée en restauration c'est de restaurer au maximum, en laissant tout ce qui existe. On arrive même à restaurer des coutures

anciennes, et on arrive à refaire par dessus des coutures anciennes des coutures nouvelles. Il y a deux principales techniques aujourd'hui c'est la technique qu'on a vue c'est-à-dire la technique du passage en carton en ficelle et le bras d'aile qui est un emboitage. Ce sont les deux techniques essentielles utilisées aujourd'hui.

Monsieur x : Quelle est l'adresse de votre atelier ?

R : Au 18, Rue Mimeure à Dijon, au nord de Dijon mais pas très loin du centre ville, pas très loin de la Place de la République.

Clôture,
Annie BLETON-RUGET,
vice présidente de l'Ecomusée.

Je voudrais clore en quelques mots cette journée d'étude en remerciant les participants et tout particulièrement les intervenants qui nous ont fait découvrir tout un ensemble de techniques dont nous n'étions pas forcément familiers.

Cette journée était associée à l'antenne du Musée de l'Imprimerie à Louhans et nous avons retrouvé au cours de la journée ce souci des techniques, des pratiques, des savoir-faire qui est aussi celui de l'Ecomusée. Vous savez que notre musée est organisé autour des collectes, des sauvegardes de techniques et de pratiques.

Ce qui m'a aussi tout particulièrement intéressée, et je pense nous avons beaucoup frustré les intervenants en ne leur laissant pas toujours le temps d'entrer plus avant dans ce chapitre, ce sont les univers culturels, artistiques, intellectuels qui étaient derrière les pratiques évoquées. On a vu ce matin des bréviaires, des journaux et cet après-midi apparaître la création artistique à travers la gravure, la lithographie.

Je pense qu'il y aurait tout un monde à étudier, celui du passage des techniques elles-mêmes à la création intellectuelle, à la création artistique, au projet culturel qui est derrière. On avait évoqué ce matin – et je ne reprendrai que cet exemple pour finir– les typographes. Cette corporation tout à fait singulière qu'était la corporation des typographes a porté tout un monde de revendications syndicales, politiques. C'était une aristocratie ouvrière, cultivée et militante. Derrière toutes les techniques évoquées au cours de la journée émergent des mondes, des univers, des sociétés qui n'étaient pas que techniques, qui étaient tout autant des mondes culturels et intellectuels auxquels nous sommes très attachés et que nous pensons devoir sauvegarder comme nous l'avons fait aujourd'hui.

Je vous souhaite bon retour et de vous retrouver à de prochaines occasions.