



« Toute ma vie, j'ai cherché à représenter ce que je voyais... Je n'ai jamais rien peint que je n'aie vu... Et si je veux figurer ce que je vois, quand je suis devant un paysage, il va falloir que je montre ce qu'il y a devant, en haut, en bas et derrière... parce qu'on n'est jamais devant un paysage, on est toujours *dedans*. »

Au cœur du monde et des choses

La peinture est avant tout, chez Pietro Sarto, une relation de fidélité avec le réel. En tout premier lieu parce qu'il avoue d'emblée n'avoir jamais été capable, comme Delacroix par exemple, de « faire entrer les Croisés dans Constantinople », autrement dit *d'imaginer*. En revanche, en artiste qui refuse de se dérober au but qu'il s'est fixé, il cherche exclusivement à transcrire ce qu'il voit ; à se situer au cœur du monde qui l'entoure. Une telle discipline est essentielle à ses yeux, et d'abord pour cette simple raison que dessiner une chose que l'on a vue permet de mieux la comprendre ; et même – paradoxe digne qu'on s'y attarde –, de mieux la *voir*. Or cette ambition d'une vue plus juste, plus pleine, de « mieux montrer les choses », Sarto souhaite également la communiquer aux autres : à tous ces amateurs de qui il souhaite être compris. Et à ses yeux, une telle exigence de partage s'apparente à un engagement moral : il y voit même un acte politique.

C'est à Paris, qu'il gagne pour la première fois en 1947, que Sarto prend conscience que son mode de représenter le monde et les choses ne se trouve ni dans l'ordre de ces rues et bâtiments si bien composés, ni même au bord de la mer où l'horizon s'étend en une ligne continue... Et c'est au retour d'une escapade en Normandie où il s'était rendu en espérant percer les secrets de la perspective aérienne qu'il fait cette découverte. Alors qu'il détaille le récit de sa déconvenue à son maître Albert Flocon, Gaston Bachelard, présent à la discussion, éclate de rire. « Alors Flocon demande à ce dernier : "Pourquoi tu rigoles comme ça ?" Et Bachelard répond : "Je rigole, parce que... il vient du bassin lémanique, et la perspective aérienne, elle est au bassin lémanique... ! Son désir est certes légitime, mais il se trompe : au bord de la mer on a une ligne noire qui longe l'horizon, c'est tout le contraire". Et il m'a dit : "Retourne chez toi, tu auras la perspective aérienne". Et c'est ce que j'ai fait. »

Le Château de Chillon, 1978
 planche 1 de *Chant de notre Rhône* de C. F. Ramuz
 aquatinte, eau-forte, pointe sèche et grattage
 sur un départ d'héliogravure

La Chèvre

J'ai parlé à une chèvre.
Toute seule dans le pré, attachée,
Rassasiée d'herbe, et trempée
Par la pluie, elle bêlait.

Ce long bêlement était si fraternel
À ma douleur, Je lui répondis d'abord
Comme par jeu, puis parce que la douleur est éternelle
Et n'a qu'une voix, une voix seule.
Cette voix, je l'entendais
Gémir dans une chèvre solitaire.

Dans une chèvre au profil sémité,
J'entendais se lamenter tout autre mal,
Tout être qui existe.

UMBERTO SABA



2/10

La chèvre - Saba -
(1982 - aquarelle)

T. Saba

La Chèvre (pour Umberto Saba), 1982
aquarelle au sucre, roulette
et eau-forte

Hiver, 1995-1996
héliogravure et aquarelle

Les Corbeaux, ou L'Hiver, 1989
aquarelle et grattoir sur
un départ d'héliogravure



2/10

T. Saba



2/10

T. Saba



Dérivée de la gravure à l'eau-forte, l'aquatinte est un procédé de morsure attaquant la plaque de métal par le truchement de l'acide, sans recourir à un outil. Apparue dès la moitié du xvii^e, cette technique est également nommée « gravure en manière de lavis », dans la mesure où elle permet de transposer les nuances de gris propres à cette pratique au pinceau. C'est une technique d'un maniement subtil qui recourt à un grain (généralement de colophane) que l'on distribue en poussières plus ou moins fines et en quantité variable sur un cuivre préalablement poli avec soin. Une fois cette opération réalisée – à l'intérieur d'une « boîte à grains » où cette poudre, soulevée par ventilation, retombe à la surface de la plaque – on chauffe fortement le métal afin que les particules déposées fondent et adhèrent au support. La solution acide dans laquelle on plonge ensuite la plaque ne mordra que les vides séparant les grains entre eux. En fonction de la nature du grain, de sa densité, de la chaleur qui le fait fondre et adhérer au métal, puis de la durée de la

Le Buisson II, 1991 (détail)
aquatinte et héliogravure

L'aquatinte

plongée dans la solution acide – généralement du perchlorure de fer –, le graveur peut obtenir des « trames » plus ou moins serrées, au point de donner par moments l'illusion d'un pur lavis. En raison des aplats de couleur qu'elle rend possibles, cette technique reste par essence la technique favorite des peintres-graveurs et c'est bien la raison pour laquelle Sarto s'est emparé avec tant de constance du procédé : celui-ci lui permet de varier à l'infini les effets sur sa plaque, en alternant toute une gamme de grains, tantôt d'une finesse extrême, tantôt, au contraire, assez grossiers mais qui lui permettent d'obtenir des surfaces où la lumière semble se matérialiser jusqu'à devenir palpable. Sous cet aspect, elle participera de manière décisive au procédé de l'héliogravure à grain quand, à partir du milieu du xix^e siècle, la photographie cherchera à transposer sur le cuivre les gradations subtiles de la lumière. Enfin sa gamme régulière, qui s'étend du noir le plus profond au presque blanc, rend l'aquatinte idéalement favorable à la mise en couleurs des images.

Le Buisson I, 1991 (détail)
aquatinte sur un départ d'héliogravure
fortement poncée



Le Chemin de la Dame

eau-forte et aquatinte

Les nombreuses reprises qui scandent les états de cette composition illustrent de manière exemplaire le parcours nécessaire à l'artiste avant d'aboutir à une image qui le satisfasse – et encore, rien n'est jamais acquis. Du premier état du cuivre au dernier, le douzième, certes le sujet ne changera pas : le chemin de la Dame s'en va à flanc de coteau, en surplomb du lac dont la côte se dentelle à gauche de l'image. Mais à partir de la première ébauche, directement mordue à l'acide et au pinceau, interviennent d'autres travaux à l'outil, grattages, réserves, essais de grain d'aquatinte qui peu à peu allègent, éclaircissent, donnent de la lumière, s'efforçant d'ouvrir l'espace, de lui donner plus d'ampleur. Recherches qui parfois n'aboutissent à rien, obligent à des retours et surprennent le profane qui se demande comment il est possible de « besogner » à ce point le cuivre sans que l'image ne s'efface entièrement. À vrai dire, il n'est pas sûr que l'artiste lui-même s'y retrouve toujours. Il avance en aveugle, se laissant surprendre par les propositions qui lui viennent du cuivre. On dit souvent dans le métier qu'il faut « provoquer » ce dernier autant que de lui demander de répondre, en variant les structures qui seront en mesure d'accueillir l'encre et les valeurs. La série qui suit permet de voir comment Sarto s'intéresse tantôt à la masse de son objet et à son découpage pour l'ancrer dans l'espace, tantôt aux mouvements des nuages, et à leurs incessantes transformations.



Le Chemin de la Dame, 1990
aquatinte, grattage et ponçage
12 états du cuivre, 1^{er} état