

Un graveur de pierre aujourd'hui ?

Gérard Blanchard, Jean-Claude Lamborot

Résumé

Un graveur lapidaire ! La plus antique noblesse de la lettre est là perpétuée. Jean-Claude Lamborot a travaillé sur les chantiers de restauration des cathédrales Saint-Jean de Lyon et Notre-Dame de Paris. Une part de son œuvre est tournée vers la célébration de la lettre capitale romaine pour de prestigieux monuments, pour les inscriptions de stèles funéraires importantes. Par ailleurs, Lamborot mène un certain nombre de recherches pour atteindre dans sa gravure à l'expression de la musicalité des textes et des mots ou à l'élaboration de mystérieux signes de stèles au-delà du temps. Jean-Claude Lamborot bavarde familièrement avec Gérard Blanchard auprès de ces énormes pierres gravées du musée gallo-romain de Lyon. Ce musée Gugenheim français de l'épigraphie, qui a été voulu et réalisé par Amable Audin, le fils de Marius Audin, l'un des plus grands théoriciens-praticiens imprimeurs de l'entre-deux-guerres.

Citer ce document / Cite this document :

Blanchard Gérard, Lamborot Jean-Claude. Un graveur de pierre aujourd'hui ? . In: Communication et langages, n°37, 1er trimestre 1978. pp. 60-75.

doi : 10.3406/colan.1978.1174

http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1978_num_37_1_1174

Document généré le 15/10/2015

UN GRAVEUR DE PIERRE AUJOURD'HUI ?

par J.-C. Lamborot
Entretien avec G. Blanchard

Un graveur lapidaire ! La plus antique noblesse de la lettre est là perpétuée. Jean-Claude Lamborot a travaillé sur les chantiers de restauration des cathédrales Saint-Jean de Lyon et Notre-Dame de Paris. Une part de son œuvre est tournée vers la célébration de la lettre capitale romaine pour de prestigieux monuments, pour les inscriptions de stèles funéraires importantes. Par ailleurs, Lamborot mène un certain nombre de recherches pour atteindre dans sa gravure à l'expression de la musicalité des textes et des mots ou à l'élaboration de mystérieux signes de stèles au-delà du temps. Jean-Claude Lamborot bavarde familièrement avec Gérard Blanchard auprès de ces énormes pierres gravées du musée gallo-romain de Lyon. Ce musée Gugenheim français de l'épigraphie, qui a été voulu et réalisé par Amable Audin, le fils de Marius Audin, l'un des plus grands théoriciens-praticiens imprimeurs de l'entre-deux-guerres.

J.-C. Lamborot.

Je suis sculpteur sur pierre et fais des inscriptions. Déjà mon père gravait sur la pierre, c'était une tradition familiale que je ne fais que continuer.

G. Blanchard.

Jean-Claude Lamborot, il faut, pour te situer, dire que tu es un homme du centre de la France, du Beaujolais. Tu habites à Beaujeu, un lieu superbe, dans des vignes.

J.-C.L.

La gravure et la taille de la pierre sont des spécialités du métier de la pierre. Et puisque la pierre est un matériau qui voyage, comme tous les matériaux actuels, les métiers de la pierre sont répartis un peu partout.

G.B.

Comment en es-tu venu à prendre ce métier ? Est-ce que tu as appris à dessiner ? Qu'est-ce qui t'a donné le goût de la lettre gravée ? Comment devient-on graveur lapidaire ?

J.-C.L.

Dans une famille de marbriers, il y a souvent un sculpteur. Cela

c'est passé comme ça pour moi. Comme je ne dessinais pas trop mal, c'est moi qui devais être le sculpteur de la famille. J'ai donc fait des études de sculpture, en préparant les Arts décoratifs, et puis la guerre est venue, cela a fichu en l'air les beaux projets. J'ai été déporté travailleur en Allemagne.

Au retour, plus question d'étudier, il fallait gagner ma vie. Dans l'après-guerre, il était difficile, en sculpture, de s'exprimer. L'art figuratif en était aux redites ; et l'art abstrait n'était encore compris que par une petite minorité. A ce moment-là, je pratiquais déjà la gravure de la lettre, mais sans trop savoir ce que c'était. Certes, je savais graver, j'avais appris cela de mon père, qui était un bon technicien en gravure sur pierre. C'est alors que j'ai rencontré à Paris Robert Blanchet, qui faisait de la belle typographie avec Henri Jonquières. Cela a été pour moi la découverte que dans nos métiers nous n'avions pas l'équivalent des qualités esthétiques de la typographie.

Le meilleur était l'héritage d'une tradition très classique, un peu dépassée. Habitant le Beaujolais, j'allais souvent à Lyon et, lorsque j'avais quelques minutes de libres, j'allais dans la galerie du musée Saint-Pierre où étaient alors entassées les anciennes inscriptions romaines. Je trouvais extraordinaire de voir là ce qui s'était fait, alors que nous, les graveurs lapidaires d'aujourd'hui, n'arrivions à produire qu'un travail assez quelconque.

G.B.

Il y a donc eu la stimulation des exemples que l'on peut voir aujourd'hui au Musée lapidaire gallo-romain de Lyon. Il y a là, une démonstration extraordinaire de ce qu'a pu être dans le pays de Gaule le beau métier du lapicide, du graveur de « quadrata » romaine, de la lettre d'inscription monumentale et calibrée à partir d'un carré.

J.-C.L.

C'est l'égalité dans la qualité qui est absolument extraordinaire. Et moi, en voyant cela, je me demandais comment sortir de la mauvaise graphie qui se pratiquait partout, sur tous les monuments funéraires, dans toutes les gravures contemporaines (avec une méconnaissance de la lettre, du tracé de la lettre, une méconnaissance de la mise en page). J'étais très impressionné parce que les épitaphes romaines montraient qu'il y avait là plus qu'un métier, un art. L'impression que m'ont donnée ces inscriptions vraiment splendides, c'était celle d'une forme d'art, d'un mode d'expression dominant à une certaine époque.

G.B.

Il y a sans doute beaucoup de musées lapidaires de province qu'il serait temps de redécouvrir, pour les faiseurs de lettres.

J.-C.L.

Il y a aussi d'excellentes choses que l'on peut voir au Musée de Cologne, par exemple, une collection très importante d'inscriptions d'époque Romaine de la valeur de ce qui se trouve au Musée de Lyon mais de la colonie rhénane. Les formes de lettre sont un peu différentes.

G.B.

Et l'héritage médiéval ? La lettre onciale ou gothique gravée ? Ces formes ne semblent pas t'avoir inspiré, à l'encontre de la lettre Romaine ? On a tendance à penser que l'art gothique, est un art germanique ! Je sais bien qu'il a une origine française mais ses diverses formes sont assez difficiles à définir.

J.-C.L.

La lettre gothique possède une longue tradition surtout dans les pays germaniques. Personnellement je ne crois pas que la gothique soit vraiment une lettre de la pierre. Le praticien ne s'y trompe pas c'est une lettre d'abord écrite qu'il se force à sculpter dans la pierre ; de là ses pleins et ses déliés si particuliers, à l'opposé des pleins et déliés qui naissent directement sous le ciseau. La gothique est une lettre des pays de bois, de forêts. Dans les signes, encore utilisés, dans le tracage, en charpente, il n'y a pas de courbes. Les courbes sont transposées en lignes brisées. Le fil du bois se prête difficilement à la courbe, la lettre gothique en relief est née de cela.

Donc, la gravure sur pierre que l'on voit en Allemagne tient de la tradition de la gravure sur bois et de la gravure gothique à lignes brisées, inscrite malgré tout dans des formes de la pierre. Il y a de très beaux exemples dans le livre que tu m'as montré¹. Evidemment, on peut transposer sur tout matériau, c'est une question d'habileté technique, mais les matériaux amènent aussi des formes originales. De ce point de vue, la « quadrata », la capitale romaine, est une lettre vraiment née de la pierre.

Dans la pierre, on trouve des duretés très différentes, des duretés totales, des duretés de granit ou de diorite, mais, dans les calcaires, on trouve une gamme étendue de duretés, avec des grains différents. Il y a des pierres avec des grains assez grossiers et d'autres avec des grains très fins. La pierre de grains fins ou de dureté moyenne apporte des facilités pour le graveur : il peut obtenir des courbes élégantes et une certaine délicatesse de tracé et d'exécution. La pierre est souple et la finesse du grain permet des subtilités qu'on ne peut avoir dans des matériaux plus durs ou plus rebelles sous l'outil.

1. Sepp Jakob et Donatus M. Leicher : *Schrift + Symbol, in Stein, Holz und Metall*, Callway-Munich, 1977.

G.B.

Alors, tu penses que la qualité de la pierre a une énorme influence sur la forme de la lettre ?

J.-C.L.

Je pense que oui. Il faut avant tout que le dessin de la lettre soit fortement établi ; car la lettre est, le plus souvent, tracé d'abord sur la pierre, avec un calame ou un crayon. Dans certaines régions d'Allemagne, on trace au pinceau ou à la plume d'oie, (avec une plume proche parente de la plume d'oie) qui donne directement pleins et déliés. Le burin apporte autre chose à l'exécution parce que la pierre réagit sous l'outil.

G.B.

Peux-tu développer cette idée de l'influence calligraphique dans la gravure de lettre ?

J.-C.L.

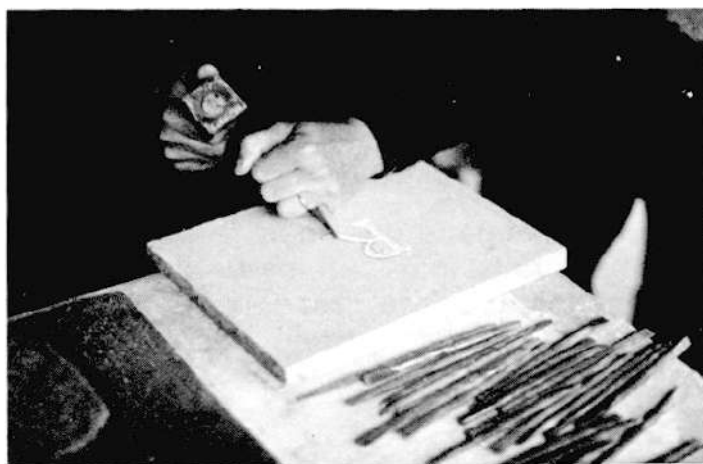
La typographie ne date que du milieu du xv^e siècle, c'est nous qui sommes ses ancêtres. Après Gutenberg, après son époque de faussaires, les typographes ont promu ce caractère clair, lisible qui puisse se traduire aisément par le graveur de poinçon. C'est ainsi que, tout naturellement, ils sont revenus à la lettre latine.

G.B.

La lettre latine dont tu parles, ce n'est pas la lettre incisée, la lettre en creux par rapport à la lettre en relief du poinçon), mais bien la lettre tracée sur la pierre avant qu'on ne l'incise ?

J.-C.L.

La lettre d'inscription est d'abord tracée sur la pierre, c'est-à-dire calligraphiée ; elle n'est pas comparable aux « types » du



Outils
du graveur lapidaire

Didot



typographe qui sont stéréotypés, fixés d'avance, et qu'il n'y a plus qu'à assembler.

On ne peut d'ailleurs pas transposer un caractère typographique sur pierre. Les rapports de graisse ne sont pas du tout identiques. Par exemple, ceux du Didot sont spécifiques. Si l'on grave des Didot sur pierre, il faut faire les déliés, les empattements plus gras.

Les contrastes ne sont pas aussi brutaux. La lettre est transposée.

G.B.

La lettre tracée sur un papier naît presque spontanément avec ses pleins et ses déliés, alors que la lettre que j'ai vue parfois tracée sur tes pierres, avant que tu ne les graves, est dessinée par son contour, par le trait qui cerne sa silhouette. La lettre « calligraphique » sur pierre est-elle toujours préparée ainsi ?

J.-C.L.

C'est une technique qui m'est propre. Cependant, je pense qu'initialement le plein et le délié sont nés du mouvement du calame (roseau taillé servant à l'écriture chez les peuples de l'Antiquité) sur la pierre ou du pinceau. C'est ce qui donne automatiquement, avec les mouvements de la main, les pleins et les déliés. C'est une chose très connue.

Les plus grandes lettres des inscriptions lapidaires du musée de Lyon, par exemple, sont évidemment tracées par le contour, mais un tel dessin garde le souvenir exact de l'emplacement du plein et du délié.

Ce que l'on sent nettement, c'est qu'il n'y a pas du tout dans ce tracé de géométrie rationnelle et rigoureuse. C'était une « géométrie » de la main, très libre, pas du tout une géométrie absolue, comme ce sera le cas au XIX^e siècle.

G.B.

Il y a eu pourtant, bien avant, aux XV^e et XVI^e siècles, tous les travaux des Italiens, des Allemands, des Français, des théoriciens, comme Lucca Paccioli, comme Dürer, comme Geoffroy Tory et d'autres, qui proposent à partir d'un quadrillage rigoureux les proportions de la lettre !

J.-C.L.

A mon avis, mais cela n'engage que moi, je pense que ce sont là des recherches tout à fait significatives de l'époque et surtout des graveurs de poinçons. C'est la grande histoire de l'imprimerie à ses débuts, où se faisait sentir le besoin de lettres très architecturées.

G.B.

Cependant, lorsque la Commission Jaugeon, instituée par

Louis XIV, a statué sur les bonnes proportions de la lettre idéale, il semble bien que Grandjean, graveur de l'opération, ait fait fi du quadrillage de base qui lui était proposé et qu'il ait gravé les poinçons des « Romains du Roi » en se laissant guider par sa main et par les proportions qu'il avait « dans l'œil », comme on dit.

J.-C.L.

Je pense en effet qu'il existe une géométrie instinctive, celle de Grandjean, par exemple. En ce qui concerne la capitale romaine, il n'y avait pas une régulation du tracé, mais des rapports de proportions issus de la rythmique de la main. C'est autre chose.

G.B.

Toi, quand tu graves, quand tu traces, tu te laisses guider plutôt par une rythmique que par un crayonnage rigoureux, mathématique ?

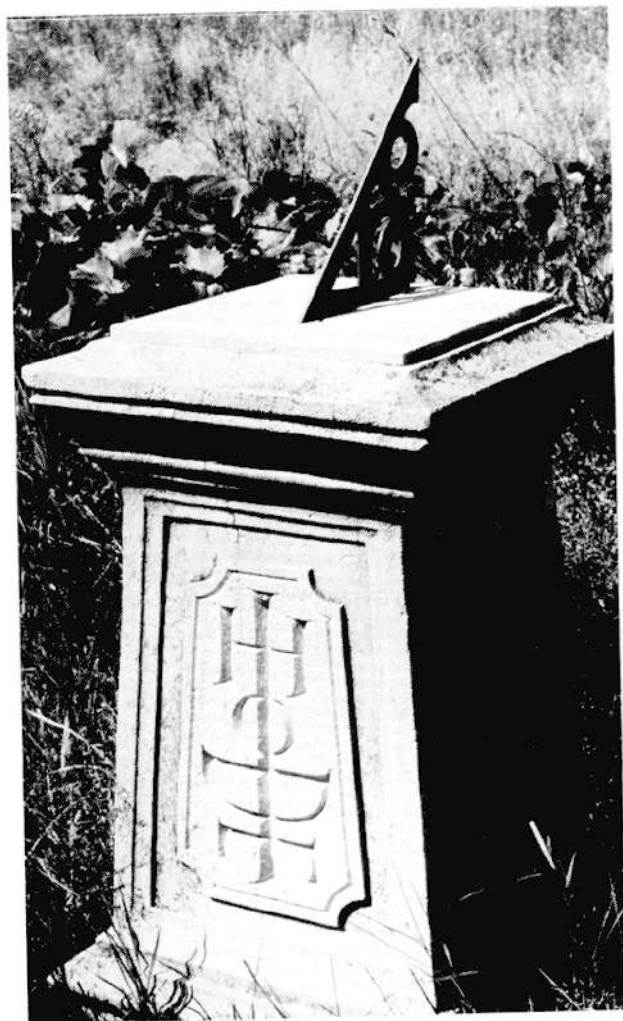
J.-C.L.

Quand on regarde les inscriptions romaines (dont je me suis rassasié pendant des années), on se rend compte qu'il n'y a pas de tracés régulateurs en dessous de tout ça. Les lettres ont, certes, une parenté entre elles, une identité, mais, enfin, elles ne sont pas absolument identiques. Les lettres semblent naître un peu du rapport des unes avec les autres. Cela vient d'une grande pratique du tracé, mais aussi de la rythmique de la main. La recherche de proportion que l'on trouve à l'époque de la Renaissance dans les tracés régulateurs de Dürer, par exemple, n'existait pas dans l'Antiquité. Mais sans doute se basait-on sur la proportion du caractère fixé.

Je pense donc que la largeur du caractère (ce qu'on appelle la « chasse » en typographie) est née de la main. Dans le métier de graveur, actuellement, où l'on a affaire pour la plus grande part à des empiriques, il n'existe pas de terminologie précise, c'est pourquoi il nous faut emprunter à la typographie. Car c'est la typographie qui a pris, dans ses capitales, le relais de l'inscription romaine. Malgré l'écart des siècles, c'est quand même un relais. Après la grande époque des très belles inscriptions romaines, l'art lapidaire a été décadent et s'est mis à imiter les lettres des manuscrits, puis de la typographie naissante.

G.B.

En situant dans la production courante le travail actuel d'un lapicide, tu disais que ce travail était extrêmement banal, quelconque. Est-ce parce qu'il s'acharne à mal reproduire des modèles typographiques qui ne sont pas faits pour lui ?



Cadran solaire sur un socle ancien -
le style en cuivre rouge,
forme la date de création 1964



Andoise gravée
La gravure est recouverte d'or à la feuille
qui a été ensuite patinée



Carte de vœux



Carte de vœux

En haut à droite
Galet gravé



Signes gravés
dans les dalles
d'un mur d'ardoise

J.-C.L.

Beaucoup de graveurs contemporains, mes confrères, utilisent une technique rudimentaire qui consiste à graver deux lignes parallèles donnant la hauteur du caractère et à répéter les mêmes largeurs pour qu'ils paraissent identiques. Il n'est nullement question de savoir comment blanchir une ligne, ni espacer les caractères.

Beaucoup de graveurs actuels ne connaissent pas la « dure et vraie » proportion d'une lettre, ni même ce qu'est une lettre. Ils assemblent des caractères sur une ligne, mais ne savent pas assembler les lignes. Comment s'étonner alors de la médiocre qualité de leur production.

G.B.

Et dans les inscriptions romaines qui sont tes modèles ?

J.-C.L.

Là, on sent une très grande liberté. Ils avaient certainement un tracé de base avec deux lignes égalisant la hauteur, mais c'était afin d'avoir encore plus de souplesse et de liberté.

Quand je grave une lettre avec des empattements triangulaires (ou empattements Elzévir, comme on les appelle en typographie), je sais bien que cette courbe en demi-cercle de l'empattement sort de mon ciseau (l'outil du graveur est un ciseau ; on grave avec des ciseaux plats, de différentes largeurs, on n'a pas de gouge, la gouge étant un ciseau creusé en forme de canal, et servant à faire des entailles et des moulures).

C'est l'usage de ce ciseau qui amène automatiquement cet empattement. Même lorsqu'on grave un caractère sans empattement, un caractère bâton, une linéale (selon la classification Vox), la finition de la base de la lettre, ou des hauts de lettre, appelle l'empattement ; il suffit de vouloir un peu fignoler pour qu'on en vienne à l'empattement. Là, il n'y a qu'une démonstration...

Mm Nn

Linéales de
la classification
Vox

Haste ou fût

D

Elzévir

I

G.B.

Donc l'outil arrête le trait sur une sorte de base, mais après, l'outil va chercher à faire le raccord entre cette base et le fût. C'est ce que les Anglo-Américains appellent le « bracket », et qu'on ne sait comment traduire en français à moins d'aller chercher le terme de « congé », classique en architecture.

J.-C.L.

Tu veux parler de l'empattement triangulaire, Elzévir selon la classification Thibaudeau (1920) ; mais c'est tout simplement l'empattement des romains, cet empattement que j'ai dit né de la technique de la gravure de la pierre.

De même, j'ai signalé que les gothiques, qui n'ont pas de courbes mais des verticales, ou des lignes brisées, s'expliquent très bien par la technique du bois.

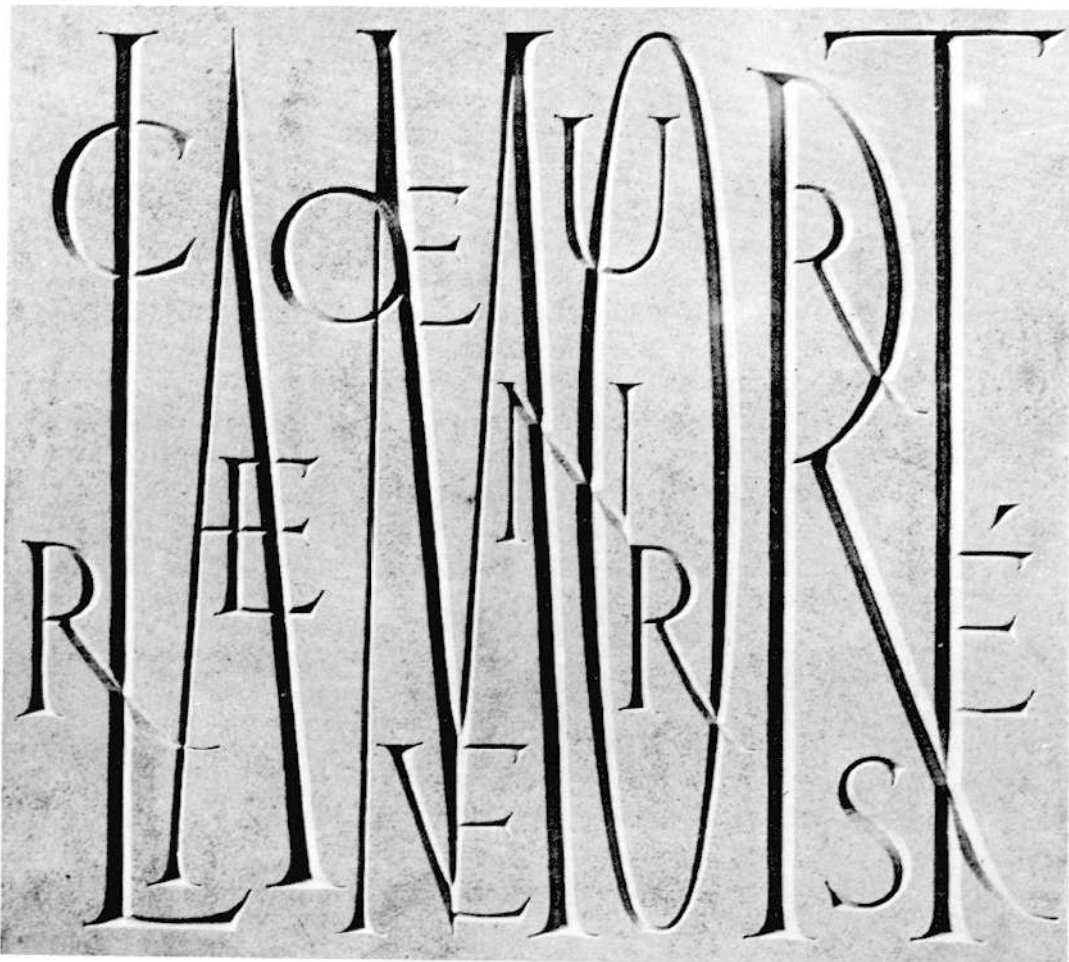
Il en est de même avec les très archaïques caractères assyrio-babyloniens cunéiformes, c'est-à-dire faits avec des clous... Le matériau amène la forme.

G.B.

Il y a un type d'empattement fourchu que Thibaudeau dénomme « philocalien », dans sa classification, parce que c'est la lettre romaine que l'on trouve dans les anciens cimetières romains. On l'attribue à un certain Philocalus qui était, au iv^e siècle, un lapicide extrêmement actif et habile au service du pape Damase, qui est bien connu pour son importante œuvre épigraphique.

J.-C.L.

Je pense que ce type de lettre dans la pierre, que cet empattement, a pu naître d'une accentuation, d'une exagération de l'em-



pattement classique. C'est une volonté d'ornement, mais qui tire un parti naturel de l'outil. Moi, j'ai un peu tendance à l'utiliser... C'est ainsi que je reconnais ce que je fais comme on peut reconnaître tel confrère à sa manière de terminer certaines courbes, de faire certains empattements, d'utiliser tel type de caractères. En calligraphie, on retrouve le même phénomène.

G.B.

Et quant aux pleins et aux déliés ?

J.-C.L.

Le plein et le délié, c'est d'abord, dans la gravure lapidaire, le jeu de l'incision plus ou moins profonde selon la dureté de la pierre. Dans les pierres très dures, on a tendance à moins inciser, et, dans les pierres tendres, à inciser davantage. Cela donne des pleins avec des graisses plus fortes et des déliés moins contrastés. Les pierres à grains fins, mêmes très dures, permettent beaucoup de subtilités, beaucoup de souplesse, beaucoup d'élégance, qu'on ne retrouvera pas dans les pierres très dures, comme les granits, par exemple...

G.B.

Quand tu dis « élégance », ça veut dire que la courbe devient plus régulière, ou est-ce une question de plus grande finesse ?

J.-C.L.

C'est une question de finesse de perfection de la courbe. Mais nos idées sont quelque peu faussées par le travail des tracés régulateurs qui réduisent la lettre à n'être plus qu'une volonté de rationalisation, de géométrisation. Bien que voulant imiter les capitales anciennes, ces tracés ne sont pas très fidèles. Ce sont déjà des transpositions. Dans l'inscription romaine, le O, par exemple, n'est pas un rond parfait ; c'est — comme la Terre — un peu un cercle écrasé — au pôle. La technique, disons la plus commode de la pierre taillée est celle du biseau (la taille en V). C'est une technique qui permet d'être assez rapide, et c'est ce biseau qui provoque le jeu de la lumière, c'est ce qui fait chanter la lettre, qui la fait vibrer sous le soleil, sous la lumière.

G.B.

Mais il y a des lettres d'inscriptions monumentales sur lesquelles la lumière joue moins ; je veux parler des lettres au plomb ou des lettres de bronze dans les inscriptions monumentales.

J.-C.L.

Parlons d'abord de leur technique. Il y en avait d'autres qui

donnaient à peu près le même effet. Par exemple, celle des lettres en bronze. Le bronze doit être découpé (c'est une technique qu'on emploie encore). C'est donc un ajustage. La lettre en bronze soit reste au même niveau que la pierre, soit est légèrement enfoncée par rapport à la surface, soit ressort en relief.

Le plomb, c'est une technique un peu différente (il n'y a que vraiment dans la région lyonnaise qu'elle est encore un peu pratiquée). La lettre est taillée à peu près comme une lettre habituelle en biseau. Le bord extérieur de la lettre doit être taillé très proprement. On perce alors de petits trous en quinconce pour retenir le plomb, qui est soit coulé, soit maté avec un maillet en laiton pour éviter d'abîmer la surface de la pierre. Le plomb, en s'oxydant, prend une couleur gris-bleu, gris-noir, qui contraste sur la surface. On a donc une lettre très lisible et qui peut durer très longtemps.

La lettre taillée en biseau qui n'est pas incisée très profondément n'est pas lisible, il faut donc la colorer ou la dorer, mais cela ne dure pas très longtemps.

G.B.

Est-ce qu'il a d'autres techniques antiques de graveur de lettre ?

J.-C.L.

Au musée de Lyon, les lettres des tables dites « claudiennes » posent un autre problème, car il ne s'agit plus de lettres incisées avec des ciseaux, mais de lettres taillées avec une sorte de gouge. Ce sont des dalles de bronze coulées, relativement planes, sur lesquelles des lettres ont été incisées à la gouge. Ce qui explique, quand on les examine de près, que les empattements soient si différents de ce qui existe sur la pierre.

G.B.

Donc, pour graver toutes ces lettres d'inscription, il y a diverses façons de procéder : les tables claudiennes en sont une, les lettres dans le creux desquelles est « maté » du plomb ou fixé du bronze en sont une autre, la technique la plus traditionnelle étant celle du graveur qui taille les lettres en biseau, au burin.

J.-C.L.

Ce sont en effet trois techniques un peu différentes, du même tailleur de pierre.

G.B.

A quoi utilise-t-on aujourd'hui un graveur lapidaire ?



Lettre taillée profondément avec trace des encadrés permettant la fixation par tenons d'une lettre en laiton arrivant à fleur de pierre

J.-C.L.

On peut dire que c'est ce qu'on appelle le « funéraire » qui, dans le marché, constitue la partie principale du travail du graveur lapidaire... mais on peut faire aussi des enseignes gravées. Il y a également les plaques commémoratives sur les édifices publics. J'en ai fait plusieurs. On commémore l'édifice qui a été fait à telle date, par tel service, par tels ou tels architectes, inauguré à telle date en présence de tel ministre, etc. C'est la vieille tradition romaine des aqueducs et arcs de triomphe... La pierre est considérée comme un matériau ancien, noble même, au siècle du béton. La pierre, comme inscription urbaine est tout à fait l'opposé de l'affiche. L'affiche viole le regard, agresse. Elle nous est imposée, elle doit vendre à tout prix. Une inscription sur pierre, c'est différent. Le regard voit une vibration, un mouvement, une certaine beauté, même si les lettres parfois sont difficiles à lire, c'est un appel à l'attention. Cela fait penser à un chant de flûte entendu au loin. On dresse l'oreille. Avec les inscriptions lapidaires, on « dresse le regard »

G.B.

C'est un peu comme ça qu'on peut lire, par exemple, dans la cathédrale Saint-Jean à Lyon, une pierre que tu as gravée et qui se trouve parfaitement intégrée au vieux monument par la beauté et par la pierre support que tu as choisie et par les caractères. Et les plaques de rue que tu as faites aussi rentrent dans cet ordre de choses. Mettre dans le vieux Lyon une plaque de rue gravée dans la pierre, cela a une signification... presque écologique.

J.-C.L.

Ces plaques faites pour mettre en valeur les anciens noms de rue étaient beaucoup plus imagées. On a retrouvé ces noms bien plus vivants que les rues du « Docteur Untel » du XIX^e siècle, composés sur laque émaillée bleue. Il n'était donc pas possible de les inscrire banalement. La rue Breuneuse, la montée Tirecul ou la rue Lannerie ont une saveur de Beaujolais nouveau qui appelait une certaine gastronomie épigraphique. Cette initiative a eu beaucoup de succès à tel point que beaucoup ont été volées. Elles étaient pourtant bien fixées. Il faut croire qu'il y avait des amateurs...

G.B.

Sans doute il y a des amateurs pour tes inscriptions de cadrans solaires ?

J.-C.L.

Je réalise des inscriptions pour les cadrans solaires, parce qu'ils



Eglise de Maulay
Côte d'Or - XII^e siècle

Ci-contre :
Maison de bois à Mâcon



Ci-contre :
Plaque de rue du Vieux-Lyon

sont souvent en pierre. Le charme du cadran solaire, c'est le temps, pas le temps mathématique, le temps vivant.

G.B.

Mais, mis à part ces grands emplois, dans la cité, de ces inscriptions, des inscriptions funéraires, des plaques de rue, mis à part toutes ces inscriptions civiles, peut-il y avoir des inscriptions personnelles, des inscriptions qui, comme des tableaux, peuvent être accrochées au mur ?

J.-C.L.

J'essaie de faire de telles inscriptions, des objets textuels, avec une tentative de recours au signe, l'idéogramme. J'essaie de partir du moment où la lettre avait un rapport avec la figure.

C'est un peu de l'idéogramme à rebours. C'est aller au-delà de la lettre. J'essaie d'inscrire des choses sur des volumes restreints, où la pierre soit belle (en tant que matière, en tant que grain), et j'en fais des objets qui peuvent être posés ou suspendus. J'ai fait certains objets ornés de signes, comme des estampes, à tirage limité. Ce ne sont pas des tirages : les motifs, quoique répétés, ne sont jamais les mêmes. Les supports changent, la pierre est différente...

Je voudrais pour finir te lire ceci, que j'ai trouvé dans un vieux volume de 1890 sur les inscriptions du musée de Lyon : il y a l'épithète d'un graveur de lettre, et qui est mentionné comme artiste « *characterariae* » (en latin « de caractères » ; le dessin de la lettre était donc considéré comme un art, « *ars characterariae* ») ; et on peut lire le texte du commentateur qui dit ceci : « Les Romains ont fait un si grand usage de l'écriture sur la pierre que l'on n'a pas à être surpris que la gravure des lettres soit devenue chez eux un art poussé à un très haut degré de perfection, tellement, même, qu'il s'en faut de beaucoup que nous soyons parvenus à y atteindre. De quelque partie du vaste Empire que provienne une inscription romaine, on y retrouve les mêmes dispositions générales, les mêmes formes de lettres, non seulement de facture manuelle, mais aussi de rédaction et d'abréviation. » On est alors obligé de reconnaître un art réel savamment et fixement réglementé, n'accordant rien aux caprices individuels ni aux pratiques locales et ne pouvant certainement s'acquérir que par un solide apprentissage afin de devenir non pas simple ouvrier ou artisan, mais de véritables artistes. L'inscription de Lyon est peut-être la seule jusqu'à présent connue qui fasse actuellement mention de l'art du caractère. C'est un art qui doit en effet être un des premiers à disparaître ; devant les progrès de la décadence, au VII^e siècle, et depuis bien longtemps sans doute, il n'y avait plus d'artistes graveurs de lettres.

Les inscriptions étaient alors gravées par les tailleurs de pierre, « lapicide quadratari », on en a la preuve par un passage de Sidoine Appolinaire, qui recommande que le lapicide ne fasse pas de fautes en gravant sur le marbre l'épigramme qu'il vient de composer. Le lecteur, dit-il, pourrait attribuer à l'auteur les erreurs commises par l'ignorance ou la malice du « quadrataire ». J'ai essayé de retrouver cette stèle ; mais dans l'empilement qui existait sous le cloître du Musée Saint-Pierre, la création du nouveau musée, on pouvait difficilement la voir. Maintenant, elle a été mise en valeur avec le commentaire du texte, mais elle a dû servir, hélas, de seuil de maison et le texte de l'épithaphe est assez effacé.

G.B.

Si j'ai bien compris, tu aimerais te situer plutôt du côté de cet artiste graveur de lettres que du côté du lapicide ?

J.-C.L.

C'est ça, exactement.

La dalle claudienne - 48 avant J.-C.
Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon

Illustration non autorisée à la diffusion