

## STANLEY WILLIAM HAYTER : LES NOUVEAUX GESTES DE LA GRAVURE

Anne Béchard-Léauté & Laurence Tuot  
*CIREC (ÉA 3068), UDL, UJM-Saint-Étienne*

Après une formation de chimiste et de géologue, l'artiste britannique Stanley William Hayter (Londres, 1901-Paris, 1988) devient peintre et graveur et s'établit en France où il participe au mouvement surréaliste. En 1927, il ouvre à Paris un atelier de gravure, le futur « Atelier 17 », destiné à accueillir de jeunes artistes désireux de graver et d'imprimer eux-mêmes leurs travaux. L'artiste y enseigne la taille-douce selon de nouveaux principes, faisant de l'art de la gravure un moyen d'expression autonome et original. L'Atelier 17 aura un impact considérable dans les milieux artistiques, celui d'un « rocher géant lancé dans un lac tranquille », pour reprendre l'expression de Jacob Kainen (Black et Moorhead 9, notre traduction). Il est notamment fréquenté par des figures telles que Picasso, Miró, Giacometti, Masson, Uzac, Chagall, Matta, mais aussi par des artistes américains comme Pollock, Rothko, Motherwell, ou encore de Kooning qui y travaillent lorsque l'atelier déménage à New York en 1939 pendant l'exil de Hayter aux États-Unis. Ce dernier est d'ailleurs considéré comme l'un des fondateurs du mouvement expressionniste abstrait dans ce pays (Albert 174). Il est aussi, de toute évidence, l'une des plus grandes figures de la gravure au XX<sup>ème</sup> siècle.

Mais, curieusement, Hayter est aujourd'hui quasiment inconnu<sup>1</sup>. Peut-être, comme Jacob Kainen l'a noté, parce que l'artiste est resté citoyen britannique bien qu'il ait choisi de vivre en France et qu'il ait passé dix ans de sa vie aux États-Unis : le manque d'une identité nationale artistique a peut-être entraîné qu'il ait été négligé par les historiens d'art des trois pays (Black et Moorhead 8). Peut-être également parce qu'il s'est surtout fait connaître comme enseignant, sans trouver, par conséquent, sa place dans l'histoire de l'art officielle.

Il y a sans doute encore une autre raison à la difficile reconnaissance de cet artiste, qui touche plus précisément à la question qui nous intéresse dans cet ouvrage. Hayter a en effet placé la question

---

<sup>1</sup> Parmi les rares ouvrages publiés récemment en français sur Hayter, voir notamment le récent catalogue de l'exposition « Stanley William Hayter ou la métamorphose des lignes » qui a eu lieu à Cannes de décembre 2016 à avril 2017, ainsi que l'ouvrage consacré à l'œuvre peint de Hayter (Albert).

du geste, et plus précisément du geste technique, bien souvent dénigré et laissé en marge de l'analyse esthétique, au centre de ses recherches. Il a inventé de nombreux procédés qui l'ont rendu célèbre mais qui ont aussi contribué à le considérer plutôt comme un ingénieux inventeur que comme un artiste révolutionnaire. Or l'objet de cet article est de montrer que ce fut précisément par ces nouveaux gestes que se concrétisa la démarche artistique de Hayter et que se construisit sa réflexion sur l'art.

Dans un premier temps, nous montrerons à travers l'analyse détaillée et essentielle de l'un des plus célèbres procédés mis au point par Hayter, la « méthode des viscosités », de quelle manière l'artiste, en renouvelant la façon d'aborder le travail de la plaque de gravure, a très concrètement permis la libération des gestes et la possibilité d'une approche surréaliste de la gravure en couleur.

Une telle étude technique est fondamentale pour saisir la révolution opérée dans le domaine de la gravure par cet artiste qui a d'ailleurs lui-même ressenti le besoin de décrire et d'analyser certains de ses procédés dans deux ouvrages se présentant à la fois comme des manuels de gravure et des textes théoriques d'histoire de l'art ou d'esthétique<sup>2</sup>. C'est le cas notamment de l'ouvrage *New Ways of Gravure* (1949)<sup>3</sup>, premier essai de Hayter, qui sera étudié dans la seconde partie de cet article, et dans lequel nous verrons que l'obsession de la transmission du geste technique est indissociable d'une réflexion philosophique plus générale sur l'art de la gravure, pensée comme un moyen de création et non plus de reproduction.

## La méthode des viscosités ou « méthode Hayter » (Laurence Tuot)

L'entreprise qui consiste à expliquer les méthodes utilisées pour obtenir une image semble essentielle en gravure où les procédés de fabrication sont complexes à comprendre. Devant une estampe en taille-douce, celui qui n'a aucune connaissance technique de la gravure posera toujours la question du faire, tandis que le connaisseur tirera beaucoup de plaisir à retracer les gestes qui l'ont mise au jour, comme un chasseur reconstruisant à partir d'infimes empreintes inscrites dans la boue l'itinéraire d'une proie. Fortement contrainte techniquement par sa fonction d'objet multiple, l'image imprimée semble en effet souvent nous forcer à retracer sa genèse. Peut-être justement parce qu'elle est une empreinte et qu'elle nous renvoie à un immémorial instinct de chasseur où savoir lire les traces était de l'ordre de la survie. L'estampe nous incite en tout cas à aborder les images de façon profondément gestuelle

---

<sup>2</sup> *New Ways of Gravure* (1949) et *About Prints* (1962), voir bibliographie.

<sup>3</sup> Les auteures de cet article, Anne Béchar-Léauté et Laurence Tuot, sont en train de travailler à la traduction de cet ouvrage inédit en français, dont la publication est prévue en 2019.

et dynamique, et non pas seulement à travers la description des surfaces d'un produit achevé. Ainsi, comme l'explique le peintre, graveur et sculpteur Gérard Garouste : « La gravure est une incision dans du cuivre. Elle est donc tout d'abord un geste. Et ce geste est peut-être plus archaïque que le tracé d'une encre de Chine. C'est donc cet acte qui m'intéresse » (Pernoud 17).

Ces actes, qui sont pour Gérard Garouste l'essence même de l'art de la gravure, ne se contentent pas de mettre au jour des formes mais participent bel et bien au sens de l'œuvre. Si l'on sait par exemple que, dans l'estampe de Pablo Picasso intitulée *Faune dévoilant une dormeuse* (1936), on a recouvert d'un vernis protecteur une partie de la poitrine, du ventre et de la cuisse de la femme nue qui y est représentée allongée pour éviter que ces zones ne soient mordues par l'acide, alors la partie restée blanche du corps de cette dormeuse n'indique plus simplement une tâche de lumière, elle est aussi perçue comme une zone préservée, non mordue, précieusement virginale. La tension érotique de l'ensemble s'en retrouve dès lors intensifiée. De même, il n'est pas anodin que la description de la guerre et de ses atrocités ait donné lieu aux plus belles séries de gravures à l'eau-forte de l'histoire de l'art. L'imaginaire charrié par cette technique faite d'acide, de feu, de fumée, de métal et de pointes a dû s'imposer de toute évidence à des artistes comme Jacques Callot, Francesco Goya ou encore Otto Dix, trouvant sans doute dans les gestes exigés par ce médium une violence qui résonnait avec les sujets qu'ils traitaient.

Puisque l'empreinte qu'est une gravure nous invite à percevoir les images à travers les procédés qui les ont construites, il s'agit désormais de retracer les gestes à l'œuvre dans les estampes en couleur de Hayter, à la fois pour mieux les comprendre et les éprouver, mais aussi pour rendre compte de la révolution opérée par ce graveur dans le monde de l'estampe par le fait même d'avoir inventé de nouveaux gestes en gravure. Mais pour bien saisir les enjeux des techniques inventées par l'artiste, il faut revenir un peu en arrière dans l'histoire de l'estampe et bien comprendre la difficulté et les contraintes techniques qui pèsent sur l'estampe en couleur.

Le procédé d'encrage en couleur traditionnel d'une plaque incisée en taille-douce, qu'on appelle « encrage à la poupée », consiste, avec un petit morceau de tissu formant une boule, à étaler de l'encre sur toute la surface de la plaque ainsi que dans ses creux pour ensuite n'en essuyer que les surfaces avec une feuille de papier. L'encre restée uniquement dans les creux s'imprime sur le papier lors du passage sous presse de la matrice. On comprend bien dès lors qu'il est très difficile d'encrer une plaque à la poupée avec plusieurs couleurs différentes. C'est malgré tout possible, en déposant différentes couleurs à la poupée à différents endroits sur la plaque et en les essuyant séparément, mais cette méthode s'avère particulièrement lente et imprécise : il est très difficile de « viser » la zone à atteindre et l'essuyage fait baver les couleurs – d'ailleurs souvent ternes avec cette technique – qui se mélangent à leurs frontières.

La plupart du temps, avant les procédés de reproduction modernes, les couleurs étaient donc peintes à la main sur les gravures ou déposées à la peinture à travers des pochoirs. Un autre procédé était parfois utilisé, lui aussi fastidieux, pour obtenir des estampes en couleur : il consistait non pas à encreur directement la matrice avec plusieurs couleurs, en un seul passage sous presse, mais à imprimer successivement sur une même feuille plusieurs planches gravées en creux, chaque planche correspondant à une couleur.

Au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, Jacob Christoph Le Blon (1667-1741), peintre et graveur allemand, a mis au point un procédé d'impression en couleur, appelé trichromie, qui utilise ce principe d'impression successive de différentes matrices, en le perfectionnant. Le Blon s'inspire des théories de Newton sur la décomposition de la lumière, tout juste élaborées, pour énoncer que le mélange des trois couleurs primitives, jaune, rouge, bleu donne le noir et que toutes les autres couleurs peuvent se combiner à partir de ces trois-là. Il a alors l'idée de créer en gravure un procédé où il va superposer trois plaques gravées : une pour le rouge, une pour le bleu, une pour le jaune, afin, en les imprimant successivement sur la même feuille de papier, d'obtenir toutes les couleurs possibles. Le principe est révolutionnaire : nos appareils de reproduction en quadrichromie (CMJN) fonctionnent sur cette même idée, encore aujourd'hui, mais c'est aussi, par extension, le procédé actuel de diffusion des images sur écran (système RVB). Notre conception de la couleur actuelle est fortement imprégnée de cette technique qui ramène la complexité des couleurs et l'infinité de tons à la superposition de seulement trois couches de couleurs primaires.

Les plaques préparées pour la gravure en trichromie sont d'ailleurs gravées avec la technique dite de la manière noire. C'est un procédé très lent qui consiste à grainer une plaque de façon très superficielle à l'aide d'un outil appelé berceau, dont le demi-cylindre est hérissé de petites pointes. Cette plaque entièrement grainée est destinée à accrocher l'encre sur toute sa surface. Tout le travail du graveur en manière noire est en fait de polir à nouveau la plaque à certains endroits pour faire resurgir des parties blanches ou en demi-teintes. L'action n'est pas de graver, de creuser, elle est celle d'effacer, de lisser, d'enlever de l'épaisseur et de la rugosité pour faire émerger des formes de l'obscurité. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette méthode d'impression est inventée en 1642, à la veille du mouvement des Lumières, et qu'elle ait été principalement utilisée à l'époque pour servir à l'illustration médicale et notamment à des images de dissections (Préaux et Rodari 54). Là encore le geste de graver est cohérent avec le projet scientifique (à moins que ce ne soit cette représentation qui soit induite par ce geste même).

Ce procédé de reproduction des images en couleur, par couches successives, a suscité à son apparition de nombreuses réactions de rejet, malgré son efficacité indéniable, notamment chez les Romantiques qui reprocheront à ce système d'appauvrir les résonances poétiques des phénomènes

colorés en les simplifiant (Gusdorf 212). Mais la méthode de Le Blon a aussi de quoi rebuter les artistes qui pratiquent la gravure car elle demande de faire le deuil de toute spontanéité : le travail nécessite de tout calculer en amont de façon rigoureuse et pose des difficultés d'ajustement de report des différentes plaques sur un plan technique. Jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle la couleur est donc naturellement boudée en gravure par les artistes, l'art de l'estampe étant, de façon générale considérée comme un art du « noir et blanc ». Stanley William Hayter, deux siècles après l'invention de Le Blon, va changer la donne en repensant complètement l'estampe polychrome, dans une vision clairement néoromantique de la couleur. La méthode qu'il va mettre au point prend en effet le contrepied parfait du procédé de Le Blon, et donc de la conception dominante de la couleur aujourd'hui.

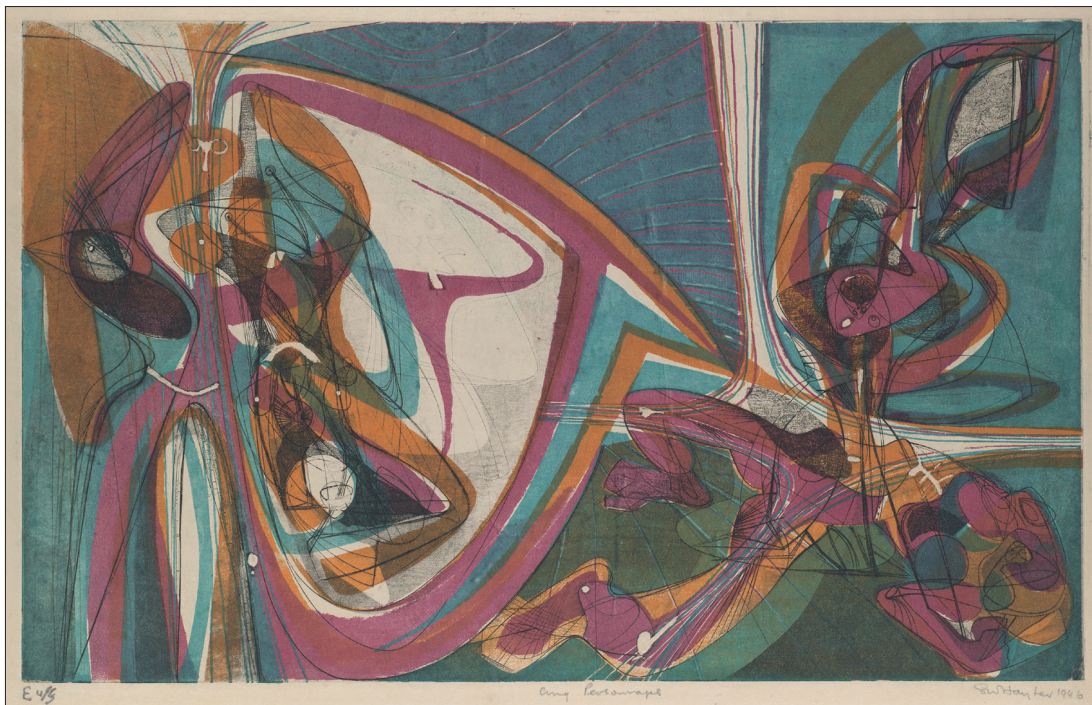
La mise au point de la « méthode des viscosités » (ou « méthode Hayter ») s'est faite en plusieurs temps et sur plusieurs décennies. La première idée a été d'imprimer en même temps les creux et les reliefs des plaques gravées pour obtenir plusieurs couleurs en un seul passage sous presse. En taille-douce (gravure sur métal), traditionnellement, on encrène une plaque pour faire pénétrer de l'encre dans ses tailles, puis on essuie l'encre en surface. À l'inverse dans la taille d'épargne (comme la gravure sur bois par exemple), c'est le contraire : on applique au rouleau ou avec un tampon de l'encre sur les surfaces épargnées par la gouge et ce sont les creux qui ne s'impriment pas.

En revanche, dès les années 1920, Hayter et ses élèves de l'Atelier 17 ont l'idée de réunir ces deux modes d'impression : les creux des plaques en taille-douce sont encrés et, après l'essuyage, une autre couche d'encre colorée est déposée à la surface de la plaque avec un rouleau et des caches, au moyen d'une planche enduite de couleur, ou encore à travers des écrans de sérigraphie (Hayter 1981 113). Vient seulement ensuite le passage sous presse.

Avec ce procédé, Hayter a par exemple réalisé *Centauresse* (1944-45), première petite estampe réellement polychrome avec plus de 4 couleurs déposées au rouleau à travers des écrans en un seul passage sous presse. Puis il réalise en 1946 *Cinq Personnages*, première réussite convaincante sur un grand format (50 x 60 cm) (**Figure 1**).

L'une des difficultés techniques de cette invention consistait à résoudre un problème de finesse et de transparence de la couche d'encre colorée, ainsi que de viscosité des encres. Pour éviter que l'encre déposée au rouleau en surface ne recouvre l'encre déjà présente dans les creux des matrices, Hayter leur donne une viscosité différente par adjonction d'huile, afin que les couleurs se rejettent sans se recouvrir.

Qu'une telle estampe ait été réalisée en un seul et unique passage sous presse est presque inconcevable lorsque l'on connaît les contraintes et lourdeurs des procédés polychromes en gravure. Mais au-delà de la virtuosité, le premier avantage de cette méthode est d'apporter plus d'improvisation



**Figure 1** : Stanley William Hayter, *Cinq Personnages*. Burin et eau-forte en couleurs, 1946.  
BnF, Estampes, AA20-4 (Hayter, Stanley William Hayter).

et de spontanéité dans le travail de l'estampe en couleur : le fait d'encre en même temps les creux et les surfaces des plaques évite en effet au graveur de devoir créer plusieurs matrices et donc de procéder à des calculs fastidieux pour séparer artificiellement les couches colorées et ajuster les motifs entre eux à l'impression.

Hayter nous apprend dans *New Ways of Gravure* qu'après-guerre son équipe réalisa des gravures imprimées en couleur en creux et en relief suivant la méthode de Blake (140). Hayter, qui jusque-là créait des zones colorées à la surface de ses matrices à l'aide de rouleaux et de caches, eut progressivement l'idée de créer directement des formes en relief sur la plaque grâce au travail de l'acide, à la manière des enluminures de Blake. Ces formes en relief sont alors destinées à être



encrees au rouleau ou par report d'une plaque imprégnée d'encre. Il n'est dès lors plus nécessaire de recourir à des caches ou des pochoirs : la matrice est directement conçue, on pourrait dire sculptée, pour être encrée en creux et en relief (Black et Moorhead 25). Les couleurs sont donc pensées au moment même de travailler la plaque, et non après-coup, ce qui est tout à fait nouveau : les zones sont directement ménagées en relief pour accueillir les couleurs, à l'aide d'un pinceau et de vernis protecteur, c'est-à-dire de façon très spontanée. Hayter invente donc un procédé qui, en s'inspirant des principes de la « gravure enluminée » de William Blake (d'où le terme désormais établi de « technique Blake/Hayter » pour qualifier sa méthode), se situe aux antipodes de la très contraignante trichromie de Le Blon.

Dans cette volonté profonde d'imprimer les couleurs d'un seul coup, en une seule fois, on pourrait voir la tentation de la prouesse technique, une tentation de graveur dont la discipline est souvent rangée dans la catégorie des arts mineurs, et donc parfois en quête de virtuosité et d'admiration. On pense à un graveur comme Claude Mellan qui s'est rendu célèbre par la création de sa *Sainte Face du Christ sur le voile de Véronique* (1649) réalisée d'un seul trait de burin, comme si, dans l'univers de l'estampe, le caractère unique d'un geste pouvait conjurer le caractère multiple de l'objet.

André Béguin, dans son *Dictionnaire technique de l'estampe*, verra, quant à lui, dans cette obsession de produire une estampe en plusieurs couleurs avec un seul tirage une sorte de « paresse inspirée » (100).

Le terme ne paraît pas très juste, tant l'économie de moyens ou la notion d'efficacité sont étrangères à Hayter : sur un plan industriel ou économique, la méthode des couleurs simultanées ne peut avoir aucune efficacité en tant que moyen de reproduction. Plus que de paresse, toute inspirée soit-elle, il s'agit chez l'artiste d'une véritable stratégie esthétique autant que d'un désir artistique profond. Cette technique, en effet, se révèle tout d'abord, dans la pratique, profondément déroutante. Elle se fonde même sur l'imprévu, dans une logique toute surréaliste qui déjoue les projets et parie sur le lâcher-prise.

Le caractère imprévisible de la technique Hayter se joue à plusieurs degrés. Premièrement, elle autorise enfin les graveurs à s'emparer des outils de façon spontanée, évitant ainsi au projet d'être totalement programmé en amont. Deuxièmement, le jeu des réactions entre les encres de viscosités différentes est impossible à contrôler entièrement, de même que les violents phénomènes de contraste<sup>4</sup>, modifiés par tous les effets de moiré, de plans et les jeux de textures

---

<sup>4</sup> La couleur chez Hayter, appliquée au rouleau, possède une saturation maximale, dans une gamme de tons parfois criards. L'artiste utilise même parfois des couleurs fluorescentes.

trop complexes à prévoir. Ajoutons également le fait que les matrices ainsi gravées peuvent être encrées avec une infinité de variantes colorées : les possibilités à partir d'une plaque sont alors vertigineuses. Tout le plaisir de cette pratique se situe d'ailleurs là, dans le frisson de découvrir à la sortie de la presse une épreuve polychrome dont l'élaboration a échappé à l'artiste et qui se révèle d'un seul coup sous ses yeux. Enfin Hayter augmente encore les possibilités d'aléas pendant le travail créateur en expérimentant parfois des matériaux qui se dégradent dans l'acide de façon non contrôlée.

Les sujets des gravures de Hayter correspondent d'ailleurs bien à cette posture d'abandon dans les matières de la couleur et au lâcher-prise que les techniques surréalistes induisent. Ses estampes représentent des personnages aux prises avec des éléments et forces primordiales qui les submergent et où le thème de l'eau est omniprésent : *La Noyée* (1955), *Vague* (1958), *Fond de la mer* (1960), *Remous* (1965), *Parkinson* (1966), *Vortex* (1968)... Le processus semble donc réveiller tout un imaginaire matériel dynamique extrêmement puissant<sup>5</sup> (**Figure 2**).

<sup>5</sup> Jacob Kainen a relevé chez Hayter l'omniprésence de ces thèmes terrifiants, liés à l'inconscient : « The acknowledgment of life's terrors, lodged in the unconscious, was a customary theme. Throughout his work, in more or less veiled fashion—heavily disguised in his later prints—anonymous figures are at the mercy of primal forces: they fall, fight, run, are raped, defeated, drowned, hanged, overwhelmed, eaten by landscapes » (Black et Moorhead 16).



**Figure 2 :** Stanley William Hayter, *Ophiuroid*, eau-forte en couleurs (méthode des viscosités), 1982. BnF, Estampes, AA20-4 (Hayter, Stanley William Hayter).

On est donc bien loin de Le Blon et de ses images anatomiques d'une intériorité calmement dépliée et ramenée en surface. Les corps tourmentés de l'artiste britannique, eux, s'immergent dans les profondeurs océaniques et s'y disloquent. La figure humaine n'est pas évidente à représenter avec le procédé Hayter. En effet, la couleur n'y opère plus comme un simple maquillage, respectant des formes préexistantes ou projetées à l'avance : elle les déconstruit totalement. Elle est moins une teinte qu'une teinture, une force colorante pénétrante, pensée dans les trois dimensions, vivante et capricieuse.



Derrière « la grande idée de combiner toutes les couleurs » en un seul passage sous presse, selon l'expression de Jacob Kainen<sup>6</sup>, l'intérêt majeur n'est donc pas une économie de moyens ou la virtuosité pour elle-même, c'est-à-dire le moindre geste. L'un des grands enjeux de la méthode des viscosités est au contraire de renouveler complètement l'approche de la gravure en couleur en permettant aux artistes de l'aborder avec une gestuelle libérée et un lâcher-prise spectaculaire quant à l'image produite, ouvrant ainsi la voie à un vocabulaire enrichi et à de nouvelles possibilités esthétiques, notamment à l'esthétique surréaliste. Dans ses écrits, et notamment *New Ways of Gravure* que nous allons désormais étudier, Hayter a bien montré cette relation étroite entre la technique et l'imaginaire, entre le geste et l'idée.

## La traduction du geste de Stanley William Hayter dans *New Ways of Gravure* (Anne Bécharde-Léauté)

Le premier essai de Hayter, *New Ways of Gravure*, fait partie des textes fondamentaux de l'histoire de la gravure dans la mesure où les textes théoriques écrits par des praticiens de ce médium sont plus rares encore que les textes des historiens de l'art à ce sujet. Les textes sur la gravure sont rares, ce que déplorent de nombreux spécialistes comme Michel Melot. Ce fait est d'autant plus surprenant que, selon ce même expert, aucune œuvre « ne raconte mieux l'histoire de l'art que l'estampe, au sens pédagogique et documentaire [...] mais aussi par l'évolution de son statut d'œuvre ou de reproduction » (Raux, Surlapierre, Tonneau-Ryckelynck 5).

S'il existe peu d'ouvrages sur la gravure, les manuels de gravure sont pourtant comparativement assez nombreux, à commencer par le traité d'Abraham Bosse de 1645 ou les planches consacrées à la gravure de l'Encyclopédie de Diderot. Aujourd'hui, la photographie permet plus précisément de montrer de façon didactique la gestuelle propre aux différentes techniques de gravure, comme le fait par exemple *Le Grand livre de la gravure : Techniques d'hier à aujourd'hui*. Pourtant, *New Ways of Gravure* reste précieux pour deux raisons au moins. En premier lieu, *New Ways* n'est pas un simple manuel technique de gravure ; c'est aussi un manuel sur l'histoire de la gravure ainsi qu'une véritable proposition esthétique émanant d'un artiste-graveur. De fait, peu de manuels de gravure ont su retrans-

---

<sup>6</sup> « In Hayter's (and the Atelier's) method, the application of colours to the plate, whether by stencil, silkscreen or viscosity inks, was less important than the big idea of **combining all colours on one plate** and printing it on one passage through the press. Efficiency was not the only reason for adopting this process; it gave imaginative artists an entirely different notion of working in colour intaglio » (Black et Moorhead 16, nous soulignons).

crire la philosophie artistique et pédagogique de leur auteur comme le fait Hayter dans cet ouvrage, d'où l'intérêt qu'il y a encore à traduire ce texte aujourd'hui.

Dans sa préface à la première édition de *New Ways of Gravure* de 1949, Herbert Read soulignait l'importance d'un lien intime entre le fonctionnement de l'imagination et la manipulation des moyens d'expression artistiques (Hayter 1949 18)<sup>7</sup>. Dans sa préface à l'édition révisée de 1981, Hayter poursuit cette réflexion en rappelant que les manuels de gravure démontrent habituellement l'action de l'artiste sur la plaque mais ignorent l'action réciproque que l'image qui en découle provoque sur l'imagination de l'artiste (Hayter 1981 5)<sup>8</sup>. Hayter présente ainsi les dimensions à la fois cérébrale et imaginaire qu'il attribue au geste par le biais de la forme qui en découle, poursuivant ainsi, jusqu'aux années 1980, une réflexion surréaliste. Ces « Nouvelles voies de la gravure » de Hayter doivent être lues non pas comme un simple manuel de gravure ou « livre de cuisine », comme l'écrivait Hayter dans son second ouvrage écrit en 1962 (Hayter *About Prints* v), mais plutôt comme un traité dont l'objectif est de montrer l'interdépendance de la technique et de l'idée, « sans laquelle l'idée se perd et la technique est une opération mécanique et stérile » (Hayter 1981 5)<sup>9</sup>. Ainsi pour Hayter l'action ne peut se faire aux dépens de la création. Ceci n'est pas sans nous rappeler les propos de Michel Guérin qui, pendant le colloque *Interfaces* de juin 2017, remarquait qu'une pensée sans le médium qui la transpose n'était rien. De même, pour Hayter, il y a bien interdépendance entre le produire et l'agir, entre la création et l'action, contrairement à la distinction aristotélicienne entre *poiësis* et *praxis* (Aristote *Éthique à Nicomaque* VI, 4, 1140 a et *Métaphysique* V, 1, 1025 b 25).

Ainsi, *New Ways of Gravure*, où comme nous le verrons la place du geste est omniprésente, est une proposition autant technique que philosophique pour parvenir à la maîtrise de gestes qui permettront d'aboutir à une gravure intuitive.

L'ouvrage est divisé en trois parties : les chapitres 1 à 13 constituent un manuel technique sur la gravure ; puis, du chapitre 14 au chapitre 17, on trouve un recueil sur l'histoire de la gravure dans laquelle Hayter a conscience de s'inscrire puisqu'il consacre le dernier chapitre de cette partie aux méthodes d'enseignement développées dans son atelier (le chapitre 17 intitulé « Methods of Teaching in

---

<sup>7</sup> « There has always been an intimate connection between the functioning of the plastic imagination and the manipulation of the plastic means ». *N. B.* : *New Ways of Gravure* n'étant pas encore publié en version française, les citations originales ont été systématiquement introduites en notes de bas de page du présent article.

<sup>8</sup> « Such books demonstrate the action of the artist upon the plate but ignore the reciprocal action of the emerging image upon the thinking of the artist ».

<sup>9</sup> « In this book I intend to describe [...] the interdependence of technique, without which idea is lost and technique is a sterile, mechanical operation ».

Atelier 17 ») ; enfin, la troisième partie est consacrée à la gravure comme mode d'expression spécifique, le but de Hayter étant de donner au graveur la spontanéité du geste du peintre.

Ainsi, la première partie de l'ouvrage porte sur le geste technique et la troisième partie aborde le geste sous un angle plus conceptuel. Toutefois, Hayter développe visuellement sa philosophie du geste dans l'ensemble de l'ouvrage. De fait, avant même la page de titre pour la première édition de 1949, et avant l'introduction dans la seconde édition, l'ouvrage commence par la présentation d'un cliché photographique de la période américaine, reproduit en pleine page et en noir et blanc par Berni Kaufmann, où figurent les mains de Hayter utilisant le burin sur une plaque de métal. Cette photographie est significative de la visée de l'ouvrage où c'est paradoxalement en s'attachant à décrire ses gestes avec une extrême rigueur, en calculant l'angle parfait pour obtenir le meilleur trait de burin, que Hayter veut transmettre au graveur un accès à la spontanéité afin de dépasser les contraintes techniques inhérentes à la gravure. Un film présenté pour la première fois en 1953 au dîner annuel de la *Society of American Artists* à la *National Academy* de New York vient aussi appuyer visuellement ce message : on y retrouve également de nombreux gros plans des mains de Hayter (Paley et Countey 1953)<sup>10</sup>.

De même, une photographie au chapitre 7 portant sur l'impression en taille douce montre Hayter essuyant une plaque ; dans ce premier chapitre d'une série de trois sur le thème de l'impression, les gestes requis pour la préparation des plaques sont aussi minutieusement décrits que l'est le maniement des outils aux chapitres précédents. Hayter souligne que le coup de main de l'imprimeur est une caractéristique propre à chaque individu et que seules des années de pratique peuvent le développer (Hayter 1981 104)<sup>11</sup>. Mais il insiste surtout, comme il le fit pour le maniement des outils, sur la pression exercée par la main. Il conseille que celle-ci se fasse de façon relâchée, dans un large mouvement (107)<sup>12</sup>. Hayter nous dit encore que si l'essuyage manuel ou au chiffon est convenable, il se traduira par un son ressemblant à « celui d'un balai à poils durs en train de balayer » alors qu'elle fait « un son comparable à celui d'un caoutchouc sur du verre » ou siffle quand la pression est trop forte. Il insiste sur le fait que l'épreuve sera bonne à la seule condition « qu'on tourne la plaque et qu'on aura passé la main dans toutes les directions mais plutôt en

<sup>10</sup> Film disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=wUIM9ZiMqzw>. Consulté le 22 mars 2017.

<sup>11</sup> « The touch of the hand of the printer, *le coup de main*, is a characteristic of the individual and can be developed only with years of practice ».

<sup>12</sup> « Burin engravings and heavily bitten etched or aquatint plates, where a maximum of definition is required, need to be hand-wiped. This action takes some practice to master. The dry palm of the hand is passed, rather relaxed, lightly across the plate with a wide sweeping movement [...] the commonest error in hand-wiping as in rag-wiping, is the use of too great pressure, for even the weight of the hand is too much ».

travers, le long des axes principaux » (109)<sup>13</sup>. Dans cette description fine des gestes préparatoires à l'impression, on constate que rien n'est laissé au hasard et que plusieurs sens sont convoqués comme la vue, le toucher et l'ouïe.

En ce qui concerne les schémas cette fois, on trouve dès le premier chapitre la disposition de l'atelier et des matériaux et outils, avec la représentation d'un plan tracé où se superpose le juste positionnement des graveurs, esquissés à main levée pour évoquer leur mouvement plus général. Au second chapitre sur la pointe sèche et la mezzotinte, figurent trois illustrations relatives au geste : les traits et barbes résultant de la prise en main selon trois angles différents ; puis un dessin de berceau en mouvement et, enfin, la photographie d'un berceau et d'une roulette agrandis par une loupe (illustrations 9 et 10). Ces deux dernières illustrations se suivent, en pleine page, et le texte à leur sujet vient accentuer cet effet de redondance visuelle, précisant chacun de ces gestes que des schémas indiquent encore en regard, par des flèches. L'illustration 18, au chapitre 3 portant sur la gravure au burin, synthétise visuellement la description minutieuse du geste que Hayter détaille à destination des débutants et qui insiste sur la juste position de la main sur la plaque et sur la distance précise du corps par rapport à la table, deux facteurs essentiels pour exercer une pression correcte sur l'outil. C'est là que Hayter commence à distinguer le trait du dessinateur de celui du buriniste. Il remarque que celui-ci travaille au toucher puisqu'il ne voit pas la ligne qu'il creuse, recouverte qu'elle est par la main et il note également que « le toucher est beaucoup plus sensible et précis que la vue » (Hayter 1981 53)<sup>14</sup>. Hayter poursuit en expliquant que, contrairement à la plupart des arts excepté la sculpture en ronde bosse, le trait du buriniste n'est pas tiré mais poussé. Puis, il constate que lorsqu'il fait pivoter la plaque, s'identifiant avec la pointe en mouvement, l'artiste éprouve une autre sensation due à sa nouvelle orientation par rapport au motif, exactement comme un voyageur s'orientant par rapport au lieu qu'il découvre sur une carte (53)<sup>15</sup>. Comme pour l'exemple précédent, le sens du toucher est mis en avant dans cette description du travail au burin : on voit ici comment, pour Hayter, le geste du graveur est à la fois sensible et cérébral et on pense à l'*Éloge de la main* où Henri Focillon « remplit un devoir d'amitié » envers cette partie du corps qui l'accompagne autant que les artistes sur lesquels l'historien de l'art travaille, nous rappelant ainsi que « le vocabulaire parlé est moins riche que les

---

<sup>13</sup> « [...] the sound made by the hand using correct pressure is rather like that made by a stiff broom in sweeping. If the hand bumps on the surface, if it makes a sound like rubber on a glass, or if it whistles, the pressure is too great » ; « The plate is rotated during the wiping so that the strokes pass in all directions, rather across than along the directions of the main lines ».

<sup>14</sup> « touch is far more sensitive and accurate control than vision ».

<sup>15</sup> « Now the line that has just been engraved was not drawn it was driven: the sensation of the engraver in making was one of traveling bodily with the point forward in the direction of the design. »

impressions de la main, et [qu']il faut plus qu'un langage pour traduire leur nombre, leur diversité et leur plénitude » (Focillon 3, 8-9).<sup>16</sup>

En ce sens, les dessins de mains des illustrations 16 et 27 du troisième chapitre portant sur le burin sont elles aussi significatives. De fait, leur dessin est en lui-même l'incarnation du geste de buriniste que Hayter décrit. Il les dessine comme il les graverait au burin, d'un seul trait, en une seule ligne continue qu'il ne lâche pas, d'où ce sentiment de transparence qui nous laisse percevoir l'anatomie de la main qui porte l'outil et qui semble encore plus faire corps avec le graveur. Les psychologues verraient certainement la passion du graveur pour son métier dans cette attention supplémentaire portée à l'anatomie de la main. On pourra aussi relier cette préoccupation à une tradition plus générale qui fait de la gravure un médium approprié aux considérations anatomiques et à l'illustration scientifique, comme abordé précédemment.

C'est au chapitre 11 de l'ouvrage que l'on comprend plus précisément l'importance que Hayter accorde à la réalité spatio-temporelle du geste. Ce chapitre décrit la réalisation d'une œuvre emblématique de l'auteur, *Cinq personnages* (1946, voir **Figure 1**), qui marque l'aboutissement pour Hayter, de deux décennies de recherches sur l'impression polychrome de la plaque en un seul passage, en creux et en relief, grâce à la technique des viscosités. *Cinq personnages* est aussi une œuvre symbolique dans la mesure où elle fait référence au décès récent du fils de Hayter, dont le corps allongé figure en bas à droite de l'œuvre, en travers du corps de sa mère, pareil au Christ sans vie d'une piéta.

Toutes les étapes de l'œuvre sont décrites dans ce chapitre, de la réalisation des esquisses à l'exécution finale de l'estampe, ce qui permet de comprendre l'importance que Hayter accorde à cette maîtrise spatio-temporelle du geste qui permet d'activer l'imagination de l'artiste : « [...] vingt années de pratique de la gravure au trait avaient entraîné la main qui réalisa la première étude ; mon esprit avait assimilé tous les procédés mécaniques nécessaires au travail, au point qu'ils étaient devenus 'instinctifs' et les zones de l'imagination activées par ces méthodes étaient entraînées depuis des années » (Hayter 1981 132)<sup>17</sup>. Hayter décrit les cinq états de l'œuvre, allant jusqu'à indiquer précisément l'ordre dans lequel les couleurs furent disposées sur la plaque et l'importance de celui-ci, les dates de tirage, leurs différentes étapes, leur temps d'exécution, ainsi que le nombre d'exemplaires réussis ou non. Le chapitre se conclut ainsi : « La série finale fut tirée en cinquante estampes réalisées en trois

---

<sup>16</sup> Disponible en ligne (consulté le 22 mars 2018) : [http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon\\_henri/Eloge\\_de\\_la\\_main/Eloge\\_de\\_la\\_main.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Eloge_de_la_main/Eloge_de_la_main.pdf).

<sup>17</sup> « The hand that had made the first study was, [...], trained by twenty years of practice in line engraving, the mind had assimilated all the mechanical processes involved in making the work until they became "instinctive", and the areas of the imagination that are provoked by the use of such means had been exercised for years ».

étapes représentant un total d'environ vingt-six heures. Avant de trouver les conditions adéquates, nous avons toutefois perdu une trentaine d'estampes mais, pour le tirage final, seules sept épreuves présentèrent des imperfections » (135)<sup>18</sup>.

Par ce geste instinctif aux étapes paradoxalement décomposées, Hayter nous entraîne aussi vers la théorie de la ligne qu'il développera plus avant dans la troisième partie de l'ouvrage intitulée : *Implications of Gravure as a Specific Medium* (« Implications de la gravure en tant que technique spécifique »). Cette partie porte sur l'histoire de la perception de la gravure comme mode d'expression puis sur la faculté en gravure du dessin expérimental, de la ligne et de la couleur comme modes d'expression spécifiques. Car c'est dans ces trois champs à la fois que Hayter montre combien les techniques qu'il a développées peuvent laisser place à l'aléatoire, source de liberté et de création chez tout artiste, malgré la lourdeur technique propre à la gravure.

Au chapitre 19 intitulé *Theory of Line*, Hayter montre en adoptant une approche surréaliste, que le trait, la ligne ou le tracé qui découlent du geste, sont à la fois porteurs d'introspection et d'extériorité. Ils deviennent des projets de mouvement libre ou « chemins », comme Paul Klee les appelait encore, décrivant une ligne active et dynamique qui se promène (Klee 2004 et 2011). Ce sont des « systèmes temporels uni-directionnels », nous dit Hayter, qui requièrent une complète participation physique de l'artiste, tout en libérant sa créativité (Hayter 1981 240)<sup>19</sup>. On pourrait d'ailleurs voir dans les *ways* ou « voies » du titre *New Ways of Gravure* une allusion à des chemins semblables. Ces propositions furent expliquées de manière plus concise dans un article ultérieur, de 1951, intitulé : « Notes sur la gravure » où Hayter voit aussi le trait comme propre à l'activité de l'homme, à son geste dans la nature et à sa perception du réel :

Qu'est-ce donc que le trait ? Dans la nature, on le voit rarement ; une trace allongée, longueur sans largeur, un fil d'araignée, une fissure étroite. En tant que phénomène, le trait est une direction sans corps, une voie, l'enregistrement d'un objet en mouvement, voire un projet, une intention d'aller quelque part. Par contre, le geste de pousser ou de tirer un point à travers une surface est l'un des plus élémentaires chez l'homme. On peut donc le comprendre comme l'acte de l'homme sur la nature, plutôt que comme l'imitation d'une apparence dans son expérience visuelle. En conséquence, si on juge la réalité selon l'être qui la vérifie, le trait sera plus réel que la nature. (Hayter 1951 s. p.)

---

<sup>18</sup> « The final series of fifty prints was made in three periods, totalling about 26 hours. Although some thirty prints were lost before the correct conditions were found, in the final printing only seven prints were imperfect ».

<sup>19</sup> « a unidirectional time system ».



De même au chapitre 19, après avoir décrit par le menu tous les types de lignes que l'on trouve dans la nature, Hayter aborde le sujet de l'évolution du concept de trait, se demandant comment la première ligne fut tracée. Cette attention pour la place de la ligne dans l'espace pourrait évoquer la ligne serpentine de William Hogarth qui en fit le symbole de la variété des formes en la gravant dans un triangle dès la page de titre de son essai *The Analysis of Beauty* (1753). Hayter rapporte que dans les exemples d'art préhistorique des temps les plus anciens on trouvait déjà deux adaptations différentes de la fonction du trait en tant que tel, l'une de reproduction, l'autre d'imagination (Hayter 1981 240-41). Le pouvoir magique de la ligne est souligné. C'est le mouvement qui porte vers l'imagination et, réciproquement, l'imagination qui porte le mouvement. L'appréhension de l'espace par le geste est ainsi perçue comme un facteur essentiel de l'imagination, comme le précisait déjà Hayter dans sa préface (5).

L'artiste note encore l'importance de l'action de l'homme sur la nature. Selon Hayter, le mouvement est inévitablement mis en jeu dans le concept d'espace, qu'il soit concret ou de l'ordre de l'imagination. Dans la ligne concrète qui figure la pensée en projection dans l'illustration 117 intitulée « Origin of line », on retrouve l'espace associé au temps et au mouvement. La ligne représente un projet de mouvement et, inversement, on peut par l'imagination remonter la ligne. L'œil peut donc avoir l'intuition du geste qui a conçu la ligne en la remontant. On a ici affaire à une ligne qui est l'incarnation du mouvement à travers l'espace

et le temps. Si Hayter est surtout connu pour sa technique des viscosités, sa pratique plus ancienne du burin révélait déjà cette volonté de mouvement unique, comme on peut s'en apercevoir en suivant ses lignes gravées (par exemple *Street* ou *Le cheval*, 1930, **figure 3**).



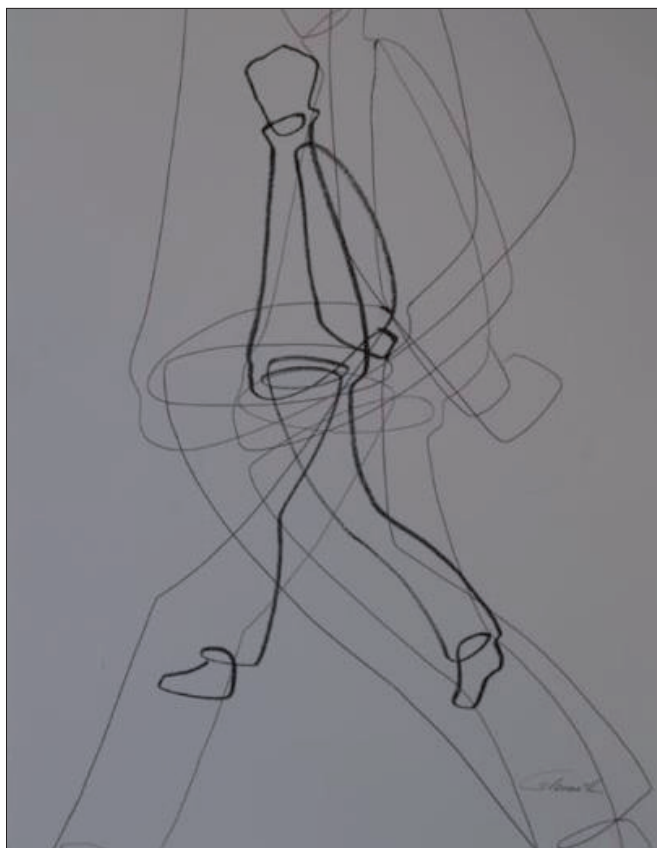
**Figure 3 :** Stanley William Hayter, *Street* ou *Le cheval*, Burin, 1930. BnF, Estampes, FRBNF39862427 (Hayter, Stanley William Hayter).

Hayter a d'ailleurs influencé des graveurs autant que des peintres. L'exemple le plus connu est celui de Jackson Pollock puisqu'il est en effet établi que sa technique du *dripping* s'inspira des taches de feutres vernis que Hayter avait utilisées dans ses gravures par encrage au rouleau (Black et Moorhead 13). Martica Sawin a également démontré que Pollock avait été influencé par la pratique gestuelle de Hayter qui utilisait pour sa peinture au sol un seau percé où s'écoulait au goutte à goutte du bitume que le graveur promenait sur ses œuvres (Albert et Albert 55-65).

Nous pourrions, en guise d'ouverture, évoquer maints autres exemples de peintres éminents, comme Miró, qui ont pu s'inspirer, à un moment ou à un autre de leur carrière, des méthodes de Hayter. Mais en ce qui concerne plus précisément le geste, le travail de l'artiste française Sylvie Le Seac'h est particulièrement significatif. L'artiste n'a eu de cesse, depuis son passage à l'Atelier 17 au début des années 1970 alors qu'elle était étudiante en Arts plastiques à Paris I, d'utiliser le trait unique de Hayter, transposé dans le dessin (**Figure 3**). Pour ce faire, elle a développé une méthode qui lui est propre et qui prolonge le travail de son maître. Partant du bas d'un rouleau de papier suspendu par un dispositif fait sur mesure, ses figures matérialisées par une ligne claire et unique sont répétées jusqu'à saisir au plus près la silhouette qu'elle perçoit et qu'elle reproduit à l'envi, allant jusqu'à l'agrandir ou à la dédoubler. L'artiste dessine contre un mur, en déroulant un rouleau qui lui permet des essais multiples, jusqu'à parvenir à un dessin unique dont l'intention est de retrouver, par et dans le mouvement, la temporalité de l'action et la corporalité du personnage. Comme chez Hayter, le geste de l'artiste est envisagé comme primordial, par le développement d'un protocole gestuel personnel, mais ces gestes et le discours sur ceux-ci ne se font jamais aux dépens du résultat, pour en revenir à la distinction aristotélicienne entre le produire et l'agir, que nous avons déjà abordée. Car le talent de Hayter est d'avoir transmis à ses élèves, comme il l'écrit en conclusion de *New Ways of Gravure*, que « la complexité mécanique de certaines opérations et leur réputation de difficulté, exagérée selon [lui], ne saurait être une entrave au libre jeu de l'expression et que c'est même cette complexité qui devrait, au contraire, servir à susciter l'expression » (Hayter 1981 278)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> « In the numerous processes of gravure where the mechanical complexity of some of the operations and their reputed difficulty (generally exaggerated, in my opinion) might appear to hamper the development of expression, I consider that the very complexity of the means can be applied to provoke it ».



**Figure 4 :** Sylvie Le Seac'h, *Grand dessin double 19*.  
©Sylvie Le Seac'h.

### OUVRAGES CITÉS

- ALBERT, Pierre-François. « Hayter : Le Peintre. Un destin, une personnalité, un talent. Paris- New York – Paris ». *Stanley William Hayter ou la métamorphose des lignes*. Cannes : Centre d'art La Malmaison, 2016. 174-175.
- ALBERT, Pierre-François et François ALBERT. *Hayter : Le Peintre – The paintings*. Paris : Éditions Gourcuff Gradenigo, 2011.
- ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Paris : Vrin, 1990. Trad. du grec et commentaire de Jules Tricot.
- . *Métaphysique*. Paris : Vrin, 1962. Trad. du grec et commentaire de Jules Tricot.
- BÉGUIN, André. *Dictionnaire technique de l'estampe*. Bruxelles : A. Béguin. 1998.
- BLACK, Peter et Désirée MOORHEAD. *The Prints of Stanley William Hayter: A complete catalogue*. Londres : Phaidon, 1992.
- BOSSE, Abraham. *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux fortes & des vernix durs & mols : Ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse*. 1645. Paris : Gutenberg reprints, 1979.
- D'ARCY Hughes, Ann et Hebe VERNON-MORRIS. *Le Grand livre de la gravure : Techniques d'hier à aujourd'hui*. Paris : Pyramyd NTCV, 2010.
- DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean. *L'Encyclopédie. I, Gravure et sculpture : Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. 1751-1780. Paris : Inter-livres, 1986.
- FOCILLON, Henri. *Éloge de la main*. 1934. Edition numérique, coll. « Les classiques des sciences sociales ». Dir. Jean-Marie Tremblay. Chicoutimi : Cégep et Université du Québec, 2002.
- GUSDORF, Georges. *Fondements du Savoir Romantique*. Paris : Payot, 1982.
- HAYTER, Stanley William. *About Prints*. Oxford : Oxford University Press, 1962.
- . *New Ways of Gravure*. 1949. Oxford : Oxford University Press. Éd. rév. et aug. New York : Watson-Guption Publications, 1981.
- . « Notes sur la gravure ». Genève : Les Cahiers d'Art-Documents, Novembre 1951.
- HOGARTH William. *The Analysis of Beauty*. Londres : R. Paulson, 1753.
- KLEE Paul. *Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922*. [Contributions à la théorie de la forme picturale]. Prés. par Rainer K. Wick et trad. par Claude Riehl. Strasbourg et Paris : Musées de Strasbourg/Hazan, 2004.
- . *Journal*. Trad. de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris : Grasset, 2011.

PALEY, Jess et Edward COUNTEY, réal. *A New Way of Gravure [Stanley William Hayter at work in atelier 17]*. 1953.

PERNOUD, Emmanuel. « Tons passés, couleurs actuelles ». *Nouvelles de l'Estampe* n°128 (mai 1993) : 9-18.

PICASSO Pablo. *Faune dévoilant une dormeuse (Suite Vollard)*. Eau-forte, aquatinte et taille directe, 1936.

PRÉAUX, Maxime et Florian RODARI. *Anatomie de la couleur : L'invention de l'estampe en couleurs*. Paris : BnF, 1996.

RAUX, Sophie, Nicolas SURLAPIERRE et Dominique TONNEAU-RYCKELYNCK. *L'Estampe, un art multiple à la portée de tous ?* Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2008.

### Œuvres citées de Stanley William HAYTER

—. *Cinq personnages*. Burin et eau-forte en couleurs, 1946. BnF, Estampes, AA20-4 (Hayter, Stanley William Hayter).

—. *Fond de la mer*. Eau-forte en couleurs (méthode des viscosités), 1960.

—. *La Noyée*. Burin, eau-forte en couleurs, 1955.

—. *Ophiuroid*. Eau-forte en couleurs (méthode des viscosités), 1982. BnF, Estampes, AA20-4 (Hayter, Stanley William Hayter).

—. *Parkinson*. Eau-forte en couleurs (méthode des viscosités), 1966.

—. *Remous*. Eau-forte en couleurs (méthode des viscosités), 1960.

—. *Vague*. Eau-forte en couleurs (méthode des viscosités), 1958.

—. *Vortex*. Eau-forte en couleurs (méthode des viscosités), 1958.

**Résumé :** En 1947, le peintre et graveur Stanley William Hayter, Joan Miró et le poète Ruthven Todd, travaillent à retrouver les techniques utilisées par William Blake pour créer ses fascinants « imprimés enluminés ». Les recherches du petit groupe d'artistes surréalistes aboutissent à la mise au point par Hayter d'une méthode d'impression simultanée des couleurs en un seul passage : la « technique des viscosités ». Le procédé bouleverse l'approche traditionnelle de la couleur en gravure, devient célèbre et fascine de nombreux graveurs. Dans un premier temps, on montrera à travers l'analyse détaillée de la technique des viscosités de quelle manière l'artiste, en inventant de nouveaux gestes pour la gravure en couleur, ouvre la voie à une approche surréaliste de ce médium, à contre-courant de toute tradition. Puis, en étudiant de plus près le traité « New Ways of Gravure » qu'Hayter écrivit en 1949 afin de transmettre aux graveurs les techniques leur permettant d'acquérir la spontanéité du peintre, on comprendra combien Hayter perçoit l'appréhension de l'espace par le geste comme un facteur essentiel pour parvenir à débrider l'imagination. Pour lui, le trait, la ligne ou le tracé qui découlent d'un geste maîtrisé mais intuitif sont à la fois porteurs d'introspection et d'extériorité. Ce sont des « systèmes temporels uni-directionnels » qui requièrent une complète participation physique de l'artiste, tout en libérant sa créativité. L'objectif de cet article est de démontrer à quel point les gestes techniques du graveur surréaliste Stanley William Hayter sont profondément liés à ses conceptions esthétiques et construisent le sens de l'ensemble de son œuvre.

**Abstract:** In 1947, a small group of Surrealist artists, comprising Joan Miró, printmaker Stanley William Hayter and poet Ruthven Todd tried to resurrect Blake's technique of "illuminated printing". Their research resulted in the invention by Hayter of a method of printing simultaneously several colours, depending on the inks' different viscosities. The process revolutionised the traditional approach to colour printing, and became famous, fascinating a large number of engravers. This article first describes the process in detail and how the artist, by employing new gestures for the production of colour plates, opened the door to a Surrealist approach of the medium. A close analysis of Hayter's New Ways of Gravure, written in 1949 to give engravers the technical means to reach the spontaneity of painters, will demonstrate how Hayter saw gestures as fundamental to unleash the imagination. For him lines, traces, contours resulting from a controlled, but intuitive gesture, express both introspection and exteriority. They are a "unidirectional time system" which requires total physical involvement on the part of the artist, while freeing his creativity. The article examines how Stanley William Hayter's engraving gestures are deeply connected to his aesthetic approach and resonate with his artistic production as a whole.