



Cercle Pierre Roberti

Société Grand-Ducale des amateurs de l'ex-libris
a.s.b.l.
Grand-Duché de Luxembourg

Association placée sous
le Haut Patronage de S.A.R. le Grand-Duc Jean de Luxembourg

Le Cercle Pierre Roberti et son éminent patron

Le 14 avril 1987, un groupe de collectionneurs et d'artistes, créateurs d'ex-libris, se réunit à Luxembourg pour fonder une association sous la dénomination "Cercle Pierre Roberti, Société Grand-Ducale d'Ex-Libris a.s.b.l.", ayant pour but de favoriser et étendre l'usage de l'ex-libris luxembourgeois; de développer le caractère artistique de l'ex-libris et stimuler la collaboration des artistes; susciter le goût de la collection d'ex-libris et faciliter les échanges entre collectionneurs luxembourgeois et étrangers.

Pour atteindre son but, la société se propose de publier des études sur l'ex-libris, d'organiser des conférences, des concours, des expositions, de créer une bourse d'échange, une collection centrale, une bibliothèque, etc; de publier annuellement un certain nombre d'ex-libris réservés exclusivement à ses membres.

Ce n'est pas sans motif que l'association a choisi le nom de Pierre Roberti. Il s'avère, d'un côté, que l'ex-libris de Pierre Roberti est, à notre connaissance, le plus ancien existant au Grand-Duché, et que, d'autre part, son titulaire est sans aucun doute un des personnages les plus remarquables du début du 17^e siècle luxembourgeois.

Pierre Roberti est né en 1565 à Saint-Hubert, dans l'ancien Duché de Luxembourg. Dès son jeune âge, il quitta Saint-Hubert avec sa famille qui vint se fixer à Luxembourg. Il étudia la théologie et entra dans l'abbaye de Münster, sise dans les faubourgs de la ville, où il prononça ses vœux en 1584. Le 9 juillet 1602, il succéda au père abbé Benoît Hamblin, décédé le 5 juin. Le nouvel abbé fut sacré le 1er décembre de la même année à l'abbaye Saint-Martin de Trèves.

Son gouvernement fut remarquable, non seulement dans les annales de l'abbaye, mais également dans l'histoire du pays. En 1602, seul six moines habitaient encore le monastère: le nouvel abbé réussit à augmenter leur nombre jusqu'à la trentaine. Il s'occupa surtout de la reconstruction de la bibliothèque abbatiale qui, par faits de guerre, avait été en partie détruite ou dispersée. Il est permis de penser, avec de fortes probabilités, que son ex-libris fut conçu ces années-là.

Il s'occupa avec une grande diligence à agrandir les bâtiments de l'abbaye et donna un nouvel essor à la vie intellectuelle et spirituelle.



Extrait d'une ancienne gravure

Lorsque la peste resurgit au Luxembourg en 1626 et gagna la ville au début de la saison chaude, l'abbé Roberti quitta Neumünster le 3 juillet et se rendit en compagnie de quelques moines à Thionville où il resta jusqu'au printemps suivant. Il mourut le 14 octobre 1636 dans son abbaye à l'âge de 71 ans. Sa dépouille fut ensevelie à côté du mausolée de Jean l'Aveugle dans l'abbatiale à Luxembourg-Stadtgrund.

CERCLE PIERRE ROBERTI

**ROBERTI Pierre**

Abbé de Neumünster

* Saint-Hubert 1566

† Luxembourg 1636

Au centre d'un cartouche de forme ovale se trouvent les armoiries des Roberti: coupé d'azur au griffon passant d'or, et d'or à trois roses de gueules. Les armoiries sont surmontées de la crosse et de la mitre, entre lesquelles se situent les lettres P.R. Le tout est entouré de la devise "OPERE ET VERITATE". Des cornes d'abondance figurent dans les coins inférieurs, tandis que dans les cours supérieurs reposent des putti aux gerbes de fleurs. En haut une tête d'ange avec le millésime 1622.

Création: Artiste inconnu, 1622.

Technique: X1 – Noir sur papier blanc.



Une découverte intéressante

Jusqu'en 1999, la marque de propriété de l'abbé Pierre Roberti, gravée par un artiste inconnu et portant le millésime 1622, était considérée comme le plus ancien ex-libris connu jusque-là au Luxembourg. Or, vers la fin de l'année 1999, le professeur Jean Malget, membre du Cercle Pierre Roberti, découvrit, dans un volume conservé à la bibliothèque du Grand Séminaire de Luxembourg, un ex-libris, imprimé sur papier à l'aide d'un cuivre gravé. Il apparaît qu'il s'agit du même cliché ayant servi initialement de fer à dorer pour le supra-libros bien connu, qui se trouve sur une reliure datant de 1615, et appartenant à Sébastien de Tynner, seigneur de Hollenfels.

L'Ex-Libris luxembourgeois

Qu'est-ce qu'un ex-libris? C'est en général une petite vignette imprimée ou reproduite par un procédé artistique dont la présentation reflète les goûts ou les violons d'Ingres, ou relève les attributs professionnels ou les attaches familiales, régionales de son propriétaire; elle contient toujours le terme "Ex-libris" (ou son équivalent dans une langue moderne: "de la collection de livres de..." ou "aus der Bücherei von..." etc.) suivi du nom et du prénom du collectionneur. Selon la maîtrise et l'habileté de son créateur ou de l'artiste, les ex-libris sont de petits chefs-d'œuvre, tantôt ils sont surchargés de symboles, tantôt ils sont d'une noble simplicité, le plus souvent ils sont assujettis aux modes de leur époque.

Le plus ancien ex-libris luxembourgeois connu a été gravé sur bois en 1622. Il représente les armoiries de la famille Roberti surmontées de la crosse et de la mitre, le tout entouré de la devise de Pierre Roberti, O.S.B., abbé de l'abbaye de Münster à Luxembourg, avec cornes d'abondance et putti dans les coins. Cet ex-libris d'un artiste inconnu se rencontre encore dans quelques livres anciens en provenance de l'abbaye de Münster. – Du 17^e et du 18^e siècle, on connaît des ex-libris héraldiques pour Philippe-Jacques de Geisen, seigneur de Bettingen-sur-Mess, pour des membres de la famille des barons de Tornaco, jadis à Sanem, pour Théodore de Custine d'Aufflance, comte de Wiltz, et pour Albert-Gérard de Lannoy, comte de Clervaux. Mentionnons à ce propos également quelques ex-libris typographiques réalisés avec les noms de leur propriétaire pour des collectionneurs particuliers, tels que Auguste Collart, François-Auguste Tinant, Eugénie de la Fontaine, Jean-Théodore-Joseph Le Clerc, Pierre Clomes, etc.

Dès le début du 20^e siècle, l'ex-libris luxembourgeois a été influencé par les créations d'artistes de nos pays voisins, notamment de l'Allemagne et de la Belgique. Des collectionneurs et bibliophiles luxembourgeois, dont quelques-uns ont passé une partie de leur vie à l'étranger, ont eu recours à des artistes étrangers pour la création de leur propre ex-libris. En Allemagne, l'artiste Otto-Franz Kutscher dessina vers 1910 pour Prosper Mullendorff (1854-1922) un ex-libris qui représente la forêt vierge avec au centre un hérisson glanant dans un livre ouvert, allusion aux voyages de Mullendorff en Afrique et en allusion à son sobriquet "Igel".

Vers la même époque, un autre luxembourgeois, Jules Vannérus (1874-1970), avait chargé l'artiste belge Alfred van Neste de lui créer un ex-libris s'inspirant de son patronyme Vannérus avec la devise "Non vane rus unquam subigitur". – De l'écrivain Norbert Jacques, né à Luxembourg en 1880 et décédé à Cologne en 1954, nous connaissons un ex-libris avec trois putti sur un saule, écoutant un Pan jouant de la flûte. Cet ex-libris est un travail de l'artiste allemand Walter Steinecke. – De l'éminent héraldicien Louis Wirion (1907-1961), nous connaissons un ex-libris en linogravure représentant sa marque de famille entourée de laurier, travail de l'artiste italien Jörg Gambini, ou encore un autre exlibris héraldique par Hans Lengweiler de Lucerne. L'artiste et héraldiste O.W.D. Wappler d'Amsterdam a créé des ex-libris pour Louis Wirion et pour Robert Matagne. Un bel ex-libris avec les signes du zodiaque a été réalisé en eau-forte par un artiste anonyme, probablement français, pour Madame Emile Mayrisch, née Aline de Saint-Hubert, pour sa bibliothèque personnelle au château de Colpach. L'auteur de ces lignes doit à l'amabilité de feu son ami le professeur Albert Kolb un ex-libris réunissant autour d'une ancienne presse à imprimer un griffon, (animal héraldique des maîtres-imprimeurs), des vieux livres et les armoiries de sa famille. Cet ex-libris est une gravure sur bois réalisée par l'artiste nancéen Daniel Meyer. Une création tout à fait récente est due au talentueux Herbert Ott de

Rödental (Allemagne), qui a réalisé jusqu'à ce jour plus de mille ex-libris. Cet ex-libris nous fait admirer une partie pittoresque de la ville basse de Luxembourg, ainsi que les armoiries de la famille van der Vekene qui habitait près de 250 ans à Luxembourg-Grund.

Loin d'avoir énuméré tous les beaux ex-libris luxembourgeois réalisés par des artistes étrangers, nous voulons passer en revue quelques réalisations remarquables d'artistes luxembourgeois.

L'ex-libris le plus extraordinaire du début de notre siècle est l'œuvre de Dominique Lang (1874-1919), peintre impressionniste et qui fut maître de dessin à Esch-sur-Alzette vers la fin de sa vie. Pour son collègue, le professeur Aloyse Koetz, il dessina un ex-libris qui représente la tête d'un jeune homme, les yeux fermés, sur un fond noir, entouré de lauriers et de roses, le tout d'une expression quelque peu sinistre.

Le professeur de dessin Jean Curot (1882-1954) nous a laissé deux ex-libris assez typiques pour son époque. Les deux ont été réalisés probablement au début des années vingt pour Rob-Martin; l'un représente un jeune homme assis au bord de l'eau sous un châtaignier et le second nous fait voir, au pied d'un châtaignier, un livre ouvert attaché à une chaîne décorative encadrant la silhouette de la ville de Luxembourg.

Auguste Trémont (1892-1980), le sculpteur-animalier bien connu à Luxembourg et à l'étranger, nous a laissé trois ex-libris très différents l'un de l'autre. L'un, le plus connu, a été dessiné en 1918 pour Paul Palgen et nous fait voir le pêcheur pendu accompagné d'une série de sept lettres P que la traduction orale fait lire: "Passants, priez pour Paul Palgen, pêcheur pendu". Les deux autres, non moins réussis, ont été créés pour Paul Weber et Marcel Schroeder.

Le peintre luxembourgeois Pierre Blanc (1872-1946) nous a laissé également plusieurs ex-libris tout à fait remarquables par leur composition et leur aspect artistique. Nous citons seulement les créations pour Alfred de Muysen, (livre fermé d'où sortent plusieurs filets d'eau pour former une source, la source du savoir); pour Henry Nathan-Reuter, (scène de style oriental, une allusion à Nathan le Sage); pour Armand Geyershöfer, fabricant de gants à Luxembourg-Grund, et pour Marcel Noppeney, (un page avec un livre ouvert d'où pendent plusieurs sceaux, le tout inspiré par des vers du "Prince Avril").

Un ex-libris peu connu, dessiné pour Jean Faber, mérite une attention particulière: son créateur est Joseph Kutter (1894-1941), artiste peintre luxembourgeois bien connu. L'ex-libris représente un homme assis auprès d'une pile de livres, cliché réalisé d'après un dessin au pinceau.

L'artiste Raymon Mehlen (1914-1983) nous a laissé parmi son œuvre graphique impressionnante et vaste également quelques ex-libris qui trahissent un grand talent. Parmi ces petites vignettes, généralement réalisées en plusieurs couleurs, mentionnons celle pour le médecin-dentiste Paul Schroell, (Sainte Appoline, patronne des dentistes, brochant sur la lettre S), celle pour Emile Bofferding, maître-brasseur, (houblon et orge qui entourent une bêche de brasseur), celle pour Constant Krau, (les attributs d'architecte avec le pont du Grund et la Passerelle devant la silhouette de la ville de Luxembourg); celle pour le médecin Georges E. Muller, (le Rénert assis devant la ville de Luxembourg), et celle pour René Meyer, commerçant à Esch-sur-Alzette, (silhouette des hauts-fourneaux à Esch-sur-Alzette). Tous ces ex-libris ont été réalisés pendant ou peu après l'époque 1940-1944.

Plusieurs ex-libris typographiques ont été élaborés par le maître imprimeur Pierre Linden (1887-1969). Ils représentent souvent la presse à bras ou encore l'effigie de Gutenberg. Rappelons aussi l'existence de quelques ex-libris en linogravure par Nicky Falkenstein, imprimeur lui aussi. Un ex-libris très amusant pour l'homme de lettres Nicolas Welter est dû au talent du professeur de

dessin Félix Glatz. Il s'agit d'un dessin à la plume représentant le preneur de rats avec sa flûte et accompagné du texte: "Ich denk mir meins und pfeif mir eins".

Les années d'après la Deuxième Guerre mondiale ont vu la création de quelques rares ex-libris typographiques combinés avec des clichés, (e.a. pour Edouard Herr, commerçant, et Jos Herr, avocat), ou purement graphique, notamment par le graphiste Pe'l Schlechter. D'autres artistes luxembourgeois, tels que Emile Probst, Wenzel Profant et Ota Nalezinek, ont répondu à des demandes occasionnelles de la part de quelques rares bibliophiles autochtones pour leur réaliser des ex-libris. A notre talentueux héraldiste, le Docteur Jean-Claude Loutsch, nous devons plusieurs créations héraldiques.

Rares étaient les bibliophiles luxembourgeois qui possédaient plus d'un ou deux ex-libris à leur propre usage, ce qui, en principe, suffit largement si le tirage est suffisamment grand. Il y a quelques années à peine, la collection et l'échange d'ex-libris n'était pas encore à la mode au Luxembourg; nous ne connaissons que quelques trois ou quatre collections d'une certaine importance, dont celle de Robert Matagne avec plus de dix mille ex-libris. L'échange avec des collectionneurs étrangers était insignifiant et de ce fait nous ne trouvions que rarement la reproduction d'un ex-libris luxembourgeois dans une publication internationale.

Tout cela a changé: à l'occasion de plusieurs expositions d'ex-libris organisées par l'auteur de ces lignes, notamment celle qui a eu lieu à la Galerie Schroell à Niederanven du 18 décembre 1985 au 18 janvier 1986, et une autre qui s'est déroulée dans le cadre du "13e Salon des Antiquaires, de la Brocante et de l'Art Contemporain" à Luxembourg du 19 au 22 mars 1987 *), un nombre étonnant de bibliophiles luxembourgeois possédant leur propre ex-libris, (ou même plusieurs), se sont manifestés. A cette même époque, une première monographie illustrée et consacrée à l'ex-libris luxembourgeois, par Emile van der Vekene, a vu le jour. (Luxembourg: Editions du Cercle Jaillot 1986). Toutes ces manifestations et publications ont fait sortir l'ex-libris luxembourgeois d'un sommeil plus que centenaire. Assez rapidement, un groupe d'intéressés s'est réuni, et le 14 avril 1987, le Cercle Pierre Roberti, Société Grand-Ducale d'Ex-Libris a.s.b.l. a tenu sa réunion constitutive. Sous l'impulsion de plusieurs fervents, notamment Jo Kohn, Pierre Roller, Henri Hanlet, Alphonse Wolzfeld, Pe'l Schlechter et quelques autres, de nombreuses manifestations telles que conférences, expositions, journées d'échanges, etc. furent organisées, sans oublier la publication, plus ou moins régulière, d'un bulletin de liaison. Des contacts avec des collectionneurs et des associations de nos pays voisins ont sorti l'ex-libris luxembourgeois de son isolation et ont porté son existence à la connaissance de l'étranger. Depuis lors, plusieurs artistes autochtones tels que Henri Hanlet, Lambert Herr, Jo Kohn, Marcel Lenertz, Ota Nalezinek, Pe'l Schlechter, Tania Sossong, etc., ont développé une activité fructueuse en créant de nombreux ex-libris nouveaux. En même temps, plusieurs collectionneurs luxembourgeois se sont adressés à des artistes étrangers pour la réalisation d'ex-libris personnels. Toute cette activité a stimulé et développé l'échange d'ex-libris entre collectionneurs luxembourgeois et étrangers. Désormais, des collections plus ou moins importantes sont en formation, et à maintes reprises nous trouvons trace de l'ex-libris luxembourgeois dans des publications étrangères. Ainsi, nous pouvons conclure que l'ex-libris luxembourgeois est en pleine évolution. Il se porte bien et son avenir est assuré.

Emile van der Vekene,
Président d'honneur du C.P.R.

*) Voir à ce sujet l'article publié dans le catalogue du 13^e Salon des Antiquaires (1987) et qui est à la base de la présente étude.

Comment reconnaît-on une estampe?

Plus d'un collectionneur d'ex-libris s'est déjà posé la question. Nous allons essayer ici de promener notre lanterne dans le vaste domaine des arts graphiques, immense forêt qui se transforme souvent en une inextricable jungle.

Collectionner des estampes – dans notre cas des ex-libris – s'avère comme une aventure fascinante. La recherche d'une certaine pièce, que ce soit par achat, par vente aux enchères ou par échange, le collectionneur ne s'en contentera pas. Il cherchera à connaître tout ce qui se rapporte à son acquisition, que ce soit dans le domaine artistique ou dans le domaine technique. Certains deviennent ainsi de véritables experts en ce qui concerne l'imprimé.

Les différentes techniques de reproduction ont été définies par des sigles internationaux lors du Congrès International de l'Ex-Libris de Barcelone en 1958.

(Voir page 21)

C1. La gravure sur acier. (Stahlstich)

Fort à la mode au siècle dernier, on reconnaît celle-ci à ses lignes tranchantes et qui semblent fort lisses. Elle a l'avantage sur le cuivre de permettre un plus fort tirage, ce qui justifia son emploi entre autres pour l'illustration des livres. Elle semble à peu près abandonnée aujourd'hui, vu que les artistes préfèrent les tirages limités.

C2. La gravure sur cuivre. (Kupferstich)

On la reconnaît facilement grâce aux bords de ses sillons qui ne sont pas réguliers. Ceux-ci laissent de très faibles aspérités, les barbes, que l'artiste élimine grâce à un outil nommé l'ébarboir qui nettoie les bords des sillons. Pour réduire l'épaisseur de ceux-ci, on se sert des brunissoirs, outils arrondis de différentes formes qui arrondissent la taille. Le physicien Luigi Galvani (1737-1798) développa la technique de la galvanisation vers 1789, ce qui permit d'augmenter le tirage des gravures, tout en perdant la finesse d'exécution de celles-ci. Rappelons que les premières gravures sur cuivre datent du début du 15^e siècle.

C3. L'eau-forte. (Radierung)

C'est la technique la plus goûtée: on recouvre la plaque de cuivre ou de zinc d'un vernis. Le graveur dessine sur ce vernis grâce à un quelconque outil pour faire apparaître le métal. Débarrassée de son vernis à certains endroits, la planche est plongée dans un bain d'acide qui attaque les parties non protégées par le vernis. Cet acide creuse, "mord" la plaque à l'instar d'un outil. Après la morsure, la plaque est nettoyée, rincée, dévernée et bonne au tirage. Comme la plaque s'use vite, on ne tire généralement que de 100 à 150 gravures au maximum. La technique de l'eau-forte est en usage depuis le 16^e siècle, encore que Albrecht Dürer et Hans Burgkmair firent également des gravures sur fer.

C4. La pointe-sèche. (Kaltnadel)

Il s'agit de la technique la plus simple, mais toutefois pas de la plus facile. On se sert d'une plaque polie et d'une pointe. L'artiste raie la surface, ce qui cause des barbes de plusieurs épaisseurs et donne à l'aspect extérieur de la pointe-sèche une masse de lignes fort enveloppées. Lors de l'encre, l'encre accroche les barbes, ce qui donne une allure veloutée, sombre et profonde aux gravures ainsi obtenues. La pointe-sèche était, elle aussi, déjà pratiquée au 15^e siècle.

C5. L'aquatinte. (Aquatinta)

Le procédé d'exécution ressemble fort à celui de l'eau-forte. Toutefois, avant de se servir de l'acide l'artiste aura recouvert la surface de la plaque, ou, du moins, certaines parties de celle-ci, d'ingrédients divers, p.ex. de résine-colle au métal et remplace en quelque sorte le vernis. L'acide ne pourra mordre qu'aux endroits sans résine et ainsi creuser le métal qui sera criblé de petits trous. Jean-Charles François (1719-1769) expérimenta de nombreuses aquatintes, mais l'invention de ce procédé semble revenir à Jean-Baptiste Le Prince qui en imprime dès 1768.

C6. Le vernis mou. (Weichgrundätzung)

La différence entre cette technique et l'eau-forte consiste dans la composition du vernis auquel on ajoute un quelconque corps gras, p.ex. de la graisse de boeuf. On pose sur la plaque une feuille de papier sur laquelle on dessine au crayon les motifs désirés. On retire ensuite le papier qui enlève tout le vernis à l'endroit des traits du dessin. Après quoi l'artiste fait mordre la planche comme une eau-forte ordinaire. Cette technique fort à la mode à la fin du 18^e comme au début du 19^e siècle semble peu goûtée actuellement.

C7. La manière-noire. (Mezzotintostich)

Il s'agit d'une technique ambivalente qui utilise la gravure en creux pour obtenir les noirs, alors qu'on obtient les blancs ou les gris en creusant le métal encore davantage grâce au grattoir ou au brunissoir après avoir préparé le reste de la plaque à l'eau-forte. On peut obtenir environ cent exemplaires d'une gravure grâce à ce procédé inventé en 1642 par Louis de Siegen, un artiste d'Utrecht. Elle fut surtout à la mode en Grande-Bretagne aux 17^e et 18^e siècles.

La typographie est le plus ancien procédé d'impression. Au Proche-Orient et en Egypte on utilisait depuis le 3^e millénaire av. J.C. des tampons gravés en bois pour imprimer dans des supports d'argile mou. En Chine, on se servait également de bois gravés pour l'impression sur papier à partir du 8^e siècle. Le procédé se répandit en Europe, – après des préliminaires dans l'art médiéval de l'impression sur étoffe –, depuis 1400 avec la xylographie ou gravure sur bois. Après l'invention de la typographie par Johannes Gutenberg, les bois gravés furent utilisés pour l'illustration de livres depuis le milieu du 15^e siècle. Déclinée par les impressionnistes, la gravure sur bois fut redécouverte par Paul Gauguin et les expressionnistes, sous l'influence des estampes japonaises.

Dans la littérature de l'Ex-Libris, les techniques de la typographie sont désignées par les symboles X1 à X6.

X1. Le bois de fil. (Holzschnitt)

Les lignes vigoureuses, les contrastes vifs et les bords contus dans l'encre des traits et surfaces sont les caractéristiques de cette technique qui souvent fait également apparaître la madrure du bois. Le cliché est confectionné dans une planche en bois de poirier, d'aulne ou de cerisier, coupée dans le sens des fibres, rabotée et lissée. Le dessin à reproduire est calqué à l'envers sur le bois, les parties non-imprimantes sont enlevées à l'aide de couteaux à tailler. Pour l'impression en plusieurs couleurs, on nécessite en principe une plaque par couleur. Une reproduction polychrome peut aussi être obtenue par encrage partiel ou recoupages successifs du cliché. Une bonne gravure sur bois permet un tirage jusqu'à 1000 exemplaires. Des apparitions d'usure se manifestent par une impression floue et des filets ébréchés.

X2. Le bois debout. (Holzstich)

Le bois debout est caractérisé par ses traits fins et ses hachures qui font office de demi-teintes. Cette technique manuelle est considérée comme une des plus parfaites. On utilise du bois dur, comme le buis, coupé perpendiculairement à la fibre. Sa dureté approche celle de l'acier et dépasse celle du cuivre. Les parties non-imprimantes sont découpées au burin ou ciselet. Cet outil permet d'obtenir des lignes très fines. Le tirage atteint facilement 1000 exemplaires. Le graveur sur cuivre Thomas Bewick, considéré comme l'inventeur de la technique du bois debout, l'a employée à partir de 1770.

X3. La linogravure. (Linolschnitt)

On reconnaît la linogravure à ses lignes douces et ses contours "écrasés" dans l'encre. La surface imprimée apparaît plus homogène que dans la gravure sur bois. La linogravure est un procédé typographique manuel. Le linoléum est un aggloméré de liège, de résine et de linoxyne, à surface plane, lié à un support en tissu de jute. Le dessin est calqué à l'envers sur le lino et gravé à l'aide de ciselets, de lames diverses, de grattoirs ou de fines plumes à tailler. La plaque achevée peut être imprimée manuellement par ponçage, ce qui permet le tirage de plusieurs milliers d'exemplaires. Les premiers essais de fabrication du linoléum remontent jusqu'à 1844. Mais ce n'est qu'en 1860 que l'Anglais Frederic Walton développa le procédé actuel. Au début de notre siècle, des artistes français découvrirent la linogravure comme nouveau moyen d'expression qui jusqu'à nos jours a trouvé une application grandissante.

X4. La gravure sur plomb. (Bleistich)

Elle est reconnaissable à ses demi-teintes très douces et à l'absence du noir homogène. Procédé manuel avec le plomb comme matériau de base, qui peut facilement être travaillé au burin et à la fraise. Le papier est appliqué sur la plaque au rouleau, par faible pression. La fragilité du plomb ne supporte le tirage que d'une centaine d'imprimés au maximum. Le procédé, utilisé fréquemment pour la confection d'ex-libris au début du siècle, n'est plus que rarement employé aujourd'hui.

X5. La gravure sur zinc. (Zinkstich oder Zinkätzung)

Cette technique présente uniquement des surfaces ou traits franchement blancs ou noirs resp. de couleur et ne comporte donc aucune demi-teinte. Les traits manquent de netteté. Procédé typographique manuel. Contrairement p.ex. à la technique de la pointe-sèche, le dessin est tracé sur la plaque de zinc avec un liquide antiacide comme la laque à l'asphalte. Les parties du métal laissées visibles sont alors rongées à l'acide nitrique, donc creusées pour ne laisser subsister en relief que le dessin. La capacité de tirage à la main d'une gravure sur zinc va jusqu'à plusieurs centaines de feuilles. L'Anglais William Blake (1757-1827) était probablement le premier à employer cette technique. Arthur Illies (1870-1952) améliora encore le procédé que des artistes de renom utilisent encore aujourd'hui.

X6. La gravure sur plastique. (Plastikstich oder Stereotypie)

Technique au dessin plutôt lourdaud, les lignes fines n'existent pas ou se perdent pendant le procédé. Sert à la confection mécanique de clichés duplicata. A l'aide du cliché original, on façonne d'abord par estampage une matrice en carton qui sert à la fabrication d'un double en matière plastique. Le métal stéréo, un plomb doux riche en antimoine, que l'on employait initialement, a donné son nom au nouveau cliché ainsi obtenu qui sert directement à l'impres-

sion. C'est le degré de dureté du matériau employé qui détermine la capacité de tirage. (Entre quelques centaines et quelques milliers). En 1729, l'orfèvre William Ged d'Edinburgh fabriquait des stéréos à partir de matrices en plâtre. Le Français Claude Genoux employa en 1829 des matrices en papier, dont l'invention est également attribuée au fondeur de caractères Firmin Didot (1764-1836).

L. La lithographie. (Steindruck)

C'est le procédé classique de l'impression plane, où l'instrument imprimant ne présente ni cavités ni saillies. Le nom (du grec lithos, pierre) indique qu'il s'agit bel et bien d'une pierre qui sert de moyen d'impression. Le matériau provenant des carrières de Solnhofen en Allemagne est une plaque de pierre calcaire, polie pour obtenir une surface lisse et parfaitement plane. Le lithographe transpose le dessin à reproduire soit directement soit par décalque sur la pierre à l'aide de crayons gras resp. craie ou encre lithographique. La pierre est traitée ensuite par une dissolution acide de gomme arabique, ce qui a pour effet que lors de l'encrage c'est uniquement le dessin qui acceptera la couleur grasse d'impression, tandis qu'elle est repoussée par les surfaces restées vides.

L'impression se fait en trois étapes: la préparation de la pierre décrite ci-dessus, la confection des épreuves et enfin le tirage proprement dit. Les dimensions relativement grandes de la pierre permettent le transfert répété d'un même sujet sur la plaque et donc l'impression en séries. Mais c'est surtout la reproduction d'affiches de grand format que la lithographie rend possible.

Le procédé a été entretemps largement dépassé par des techniques plus modernes. C'est l'Allemand Alois Senefelder de Munich qui inventa en 1797 la lithographie purement chimique après de nombreux essais avec des plaques gravées ou traitées à l'acide. La lithographie en couleurs date de la fin du 19^e siècle.

La lithographie se reconnaît à son aspect et son toucher quelque peu "lardeux".

S. La sérigraphie. (Siebdruck oder Seidedruck)

Un tamis formé par un cadre en bois ou en métal tendu d'un fin tissu de soie, de nylon ou de cuivre, accompagné d'une raclette en caoutchouc, c'est tout ce qu'il nous faut pour faire de la sérigraphie. Le tamis sert de support pour un pochoir découpé en papier ou photographié sur pellicule sensibilisée, la raclette est l'outil pour étaler l'encre à travers le pochoir et les mailles du tissu sur la surface à imprimer. La couche de couleur imprimée dépend de l'épaisseur du pochoir; la netteté du dessin, de la finesse du tissu. La sérigraphie offre déjà des résultats appréciables avec un matériel rudimentaire de fabrication artisanale, et se prête à l'impression d'un nombre très limité d'exemplaires aussi bien qu'à un tirage plus important. D'un autre côté, il existe aujourd'hui des machines automatiques très sophistiquées ne craignant pas la concurrence des autres procédés d'impression, tant pour la qualité que la vitesse de production. Elles sont les seules à pouvoir imprimer sur pratiquement tout support, papier, carton, bois, textile, métal, verre, à surface plane ou arrondie (bouteilles, bidons, fûts, véhicules, etc.).

Comme tant d'autres techniques, la sérigraphie a été inventée en Chine il y a des siècles. Elle est parvenue en Europe à la fin du 19^e siècle et s'est vertigineusement perfectionnée depuis la 2^e Guerre Mondiale. La sérigraphie artistique a atteint son apogée dans les années 60, notamment dans le PopArt et l'Op-Art.

Vous reconnaîtrez facilement une sérigraphie à la consistance des encres et surtout à l'empreinte, visible à la loupe, du tissu dans les surfaces imprimées.

L'impression plane est, comme son nom l'indique, une technique où la plaque imprimante ne présente ni creux ni relief, mais qui est traitée chimiquement suivant le principe de l'antagonisme entre l'eau et la matière grasse: les parties à reproduire acceptent l'encre grasse et repoussent l'eau, les vides, au contraire, en admettant l'eau refusent l'encre.

Les ex-libris réalisés à l'aide de ce procédé sont désignés par les symboles techniques P1 à P8.

P1. Cliché au trait. (Strichätzung)

Le cliché au trait présente exclusivement des parties blanches et noires (resp. de couleur) sans aucun grisé ou demi-ton. La couche d'encre est très mince. A l'aide de la caméra de reproduction, on fait un négatif du dessin original, à la dimension souhaitée. Ce négatif est ensuite copié sur une feuille en zinc enduite d'une couche de chrome albumineux sensible à la lumière. Les parties exposées se durcissent, les parties non-durcies disparaissent lors du développement dans un bain d'eau. Ensuite, la feuille de zinc est traitée à l'acide nitrique qui attaque les parties non-protégées, laissant ainsi les traits du dessin prêts à accepter l'encre d'imprimerie.

Ce procédé qui permet des tirages très importants a été utilisé depuis le début du 19^e siècle pour la reproduction de dessins au trait, entre autres pour les caricatures du fameux Wilhelm Busch.

P2. Cliché simili. (Autotypie)

On reconnaît l'autotypie à ses demi-tons rendus à l'aide d'une trame de petits points, fins et espacés pour les tons clairs, gros et rapprochés pour les parties plus foncées. La couche d'encre est très mince. L'autotypie (du grec autos = soi-même, et typos = empreinte) est un procédé pour la reproduction de demi-tons, p.ex. photo ou lavis.

Le document original est fixé devant la caméra de reproduction et exposé à de puissantes lampes à arc. Devant la pellicule photographique, un écran quadrillé filtre la lumière réfléchi par l'original, de façon à la décomposer en surfaces tramées à points, petits et clairsemés pour les parties pâles, respectivement gros et serrés pour les surfaces foncées. La plaque imprimante est une feuille de zinc polie, enduite d'une couche sensible à la lumière, traitée de la même façon que pour P1 (chapitre précédent).

Le procédé permet de très gros tirages. Il a été inventé en 1881 par Georg Meisenbach et constitue de nos jours la technique encore utilisée généralement pour la fabrication de clichés à demi-tons.

P3. Héliogravure. (Heliogravüre)

Les caractéristiques de la héliogravure sont les demi-tons sans trame apparente, et la faible couche d'encre. Des empreintes d'estampage aux bords ne sont pas rares. La héliogravure (du grec helios = soleil) est un procédé manuel d'obtention, par voie photomécanique, de formes d'impression gravées en creux.

L'original est reproduit en demi-tons sur négatif, sans trame, puis sur diapositive qui à son tour est copiée sur papier photosensible. La couche gélatineuse de ce support opaque se durcit aux surfaces insolées. On fixe ensuite par échauffement des particules de poussière d'asphalte sur une feuille de cuivre polie pour obtenir une granulation destinée à rendre les demi-tons. Le papier sensible, développé, est laminé sur cette couche et sa feuille porteuse retirée à l'aide d'eau chaude. Des traitements successifs à l'acide chlorhydrique creusent la plaque plus ou moins profondément selon le degré de dureté de la couche gélatineuse protectrice.

Après lavage de la gélatine, la plaque de cuivre est prête pour l'impression en creux dans la presse à main. Des hélios en couleurs sont obtenues ou bien par des extraits des couleurs, (un cliché séparé par couleur), ou bien par coloration multiple d'une même plaque.

La technique, permettant un tirage de plusieurs milliers d'exemplaires, a été inventée en 1878 par le viennois Karl Klietsch. Jusqu'en 1910, la héliogravure a connu une large diffusion pour l'illustration de livres. En raison de sa complexité, le procédé est très rarement appliqué de nos jours.

P4. La rotogravure. (Autotiefdruck)

Sous la loupe, on reconnaît la rotogravure à sa trame quadrillée dans les parties plus claires, et aux contours dentelés. Le procédé est le successeur industriel de la héliogravure, mais fonctionne avec un cylindre rotatif. La mise en route, (négatif, diapositive, papier sensible), est pratiquement identique pour les deux techniques.

Sur le papier gélatiné, on copie d'abord une trame quadrillée et puis la diapositive. L'image en demi-tons est ainsi décomposée en petits points carrés égaux. Le papier est laminé sur le cylindre qui est ensuite passé au bain acide. Les petits carrés sont rongés plus ou moins profondément, formant ainsi de minuscules cuvettes qui se remplissent d'encre au moment de l'impression. Le bain acide est quelquefois remplacé par des machines à graver très compliquées.

Dans la presse, le cylindre à imprimer baigne dans un baquet rempli d'encre assez fluide, et les petites cuvettes se remplissent selon leur profondeur. L'excédent d'encre est râclé par une mince règle en acier. Ce procédé, ensemble avec la porosité du papier, fait disparaître le tramage. L'impression proprement dite se fait par le "presseur", dispositif qui serre le papier contre le cylindre. L'encre noire est fréquemment teintée pour obtenir un vert, bleu ou marron saturé. Des imprimés en couleurs ont une plasticité et une intensité particulière des couleurs.

Le procédé de la rotogravure obtient de gros tirages. Ses origines remontent au début de notre siècle, mais il ne s'est réellement propagé qu'après la première guerre mondiale.

P5. La phototypie. (Lichtdruck)

La phototypie n'a pas de trame à points comme l'autotypie, mais un dessin de rides grenées. La phototypie fait partie des techniques mécaniques nobles. C'est un procédé compliqué d'impression plane, sans trame, à l'encre grasse. La plaque à imprimer est une épaisse dalle de verre, dépolie et recouverte d'une couche de fond gélatineuse. Sur cette première couche, on étale une deuxième sensible à la lumière, (acide bichromique de potassium). En séchant, cette gélatine se coagule et forme une pellicule qui se fendille sous l'effet des particules d'eau montant à la surface. Ainsi se forme un microscopique paysage lunaire dont la granulation sera visible dans l'imprimé. Le négatif à demi-tons est ensuite copié sur cette surface qui se durcit à l'insolation selon les clairs et obscurs du cliché.

Le tirage de la phototypie peut aller jusqu'à 2000 exemplaires. La technique, inventée en 1868 à Munich par le photographe Joseph Albert, était, à côté de la héliogravure, jusqu'à la première guerre mondiale, le moyen courant pour l'impression d'images à demi-tons. La phototypie, bien qu'étant un des procédés les plus difficiles, est encore employée occasionnellement de nos jours.

P6. La photolithographie. (Fotolithographie)

Tout comme l'autotypie, la photolithographie est identifiable à sa trame pointillée, mais dont les points sont flous. C'est une technique de fabrication de plaques pour l'impression plane par moyen de la reprographie.

De l'original, on fait d'abord un négatif tramé dans la dimension souhaitée, et puis une diapositive, qui peut facilement être disposée sur la table de montage à l'aide de bandes adhésives transparentes.

La page entière composée ainsi sur film est copiée sur une dalle de pierre resp. une feuille de zinc sensibilisée, qui ensuite sera développée et passée au bain acide. L'image de cette plaque n'est pas inversée comme dans les autres procédés, car avec l'offset intervient une opération supplémentaire. La photolitho, qui permet de forts tirages, a été appliquée pour la première fois vers 1900 par Otto et Hans Strecker, mais n'est plus guère utilisée aujourd'hui.

P7. **L'offset.** (Offsetdruck)

On ne peut pas distinguer l'offset des autres procédés photomécaniques: des clichés trait aussi bien que simili ou autres peuvent tous être imprimés en offset. Ce n'est que l'imprimeur lui-même qui peut certifier qu'il s'agit d'offset.

Dans l'offset (de l'anglais to set off = reporter), on emploie une plaque d'impression flexible qui autrefois était en zinc, aujourd'hui en bi- ou trimétal. Une plaque en bimétal peut être une feuille de cuivre chromée, la plaque en trimétal par contre est une tôle d'acier revêtue d'une couche de cuivre et d'une autre de chrome, par galvanisation. La couche supérieure de chrome est mordue à l'eau-forte pour faire apparaître la couche de cuivre. Lors de l'impression, l'encre est acceptée par le cuivre et l'eau par le chrome. L'image reportée sur la plaque offset par moyen de la photolitho n'est pas inversée: les surfaces imprimantes sont d'abord "enlevées" de la plaque et puis reportées sur le papier par un cylindre en caoutchouc sous faible pression. De cette façon, le dessin est de nouveau inversé.

Ce procédé ménage au maximum le matériel et permet ainsi des tirages dépassant le million d'exemplaires.

C'est l'américain Ira Washington Rubel, imprimeur de zinc, qui en 1904 inventa l'impression avec cylindre intermédiaire, et son compatriote Caspar Hermann était le premier, en 1907, à mettre l'invention en pratique. L'offset ne se propagea en Europe qu'après la deuxième guerre mondiale, et c'est aujourd'hui la technique universellement employée.

P8. **La photographie.** (Das Lichtbild)

La photo originale se distingue clairement des imprimés photomécaniques. Elle a été adoptée de plein droit parmi les techniques P, bien qu'elle ne constitue pas un procédé d'impression. Nous connaissons tous le fonctionnement d'une caméra photographique, mais récapitulons brièvement les principales étapes dans l'histoire de la photographie.

Vers l'an 1000, la camera obscura était déjà connue en Orient comme le prouve la description chez Ibn al-Haytham (al-Hazin – 965-1038), de Bassora (Iran). Vers 1500, Léonard de Vinci en réalisa des dessins précis et Battista della Porta en exécuta des modèles vers 1550 en se servant d'une boîte fermée avec une minuscule ouverture dans un des côtés, qui projette l'objet visé comme image renversée et contournée sur une plaque de verre dépoli dans le côté opposé.

1568.- Gerolamo Cardano mentionne une camera obscura avec lentille.

1725.- Le médecin allemand Johann Heinrich Schulze de Halle découvre la sensibilité à la lumière des sels argentiques.

1822.- Joseph Nicéphore Niepce aurait été le premier à réussir des prises de vue avec la camera obscura.

1839.- Louis Jacques Mandé Daguerre fait des images durables à l'aide de la lumière. – William Henry Fox Talbot publie une méthode pour capter des images sur des couches de chlorure d'argent.

1847.- Niepce de Saint-Victor remplace le papier par le verre comme support de la couche photosensible.

1851.- Frederick Scott Archer introduit le collodion comme support des couches sensibles de iodure d'argent dans le processus négatif.

1871.- Le médecin anglais Richard Leach Maddox développe la première plaque sèche à bromure d'argent.

1873.- Hermann Wilhelm Vogel de Berlin découvre la possibilité d'employer certains colorants pour sensibiliser les plaques aux secteurs spectraux jaunes, rouges et verts.

1887.- Hannibal Goodwin emploie pour la première fois la pellicule de celluloid.

Ainsi furent jetées les bases de la photographie moderne. Le 20^e siècle n'avait qu'à y apporter les perfectionnements.

T. La typographie. (Der Buchdruck)

Par "typographie" on entend depuis le 17^e siècle l'art de l'imprimerie en général; aujourd'hui, par extension, la réalisation artistique d'une œuvre imprimée, p.ex. la composition, le choix des caractères, du corps des lettres, etc.

Nous employons ici le terme "typographie" pour désigner un ex-libris réalisé à l'aide des seuls moyens disponibles en imprimerie, sans l'intervention d'un dessinateur.

L'ex-libris typographique ne comporte donc que des caractères, des filets ou des ornements d'imprimerie, et renseigne seulement sur le nom, la profession et éventuellement le lieu de résidence du titulaire. On n'y trouve pas toujours les mots "Ex-libris" ou "Bibliothèque" etc. Souvent le tout est encadré par des lignes ou des vignettes décoratives. Quelquefois il n'y a aucun cadre. L'ex-libris typographique était surtout en vogue au 19^e siècle.

Les collectionneurs d'ex-libris ne reconnaissent que les techniques que nous venons de décrire. Des photocopies ou autres procédés de reproduction similaires ne sont pas recueillis dans les collections et sont considérés sans valeur. En cas de réimpression d'anciennes vignettes, celles-ci doivent porter visiblement la mention "réimpression". Elles n'ont pas la valeur de l'original, mais ne sont pas considérées comme faux. La plus grande prudence est cependant indiquée face à des pièces anciennes et rares.

Henri Hanlet

Symboles techniques

approuvés par le Congrès International d'Ex-Libris à Barcelone en 1958

Les impressions en creux. – *Tiefdrucke* (C = Chalcographie)

| | |
|-------------------------|-------------------------|
| C1 - gravure sur acier | <i>Stahlstich</i> |
| C2 - gravure sur cuivre | <i>Kupferstich</i> |
| C3 - eau-forte | <i>Radierung</i> |
| C4 - pointe sèche | <i>Kaltnadel</i> |
| C5 - aquatinte | <i>Aquatinta</i> |
| C6 - vernis mou | <i>Weichgrundätzung</i> |
| C7 - manière noire | <i>Mezzotintostich</i> |

Les impressions en relief. – *Hochdrucke* (X = Xylographie)

| | |
|----------------------------|---------------------|
| X1 - bois de fil | <i>Holzschnitt</i> |
| X2 - bois debout | <i>Holzstich</i> |
| X3 - linogravure | <i>Linolschnitt</i> |
| X4 - gravure sur plomb | <i>Bleistich</i> |
| X5 - gravure sur zinc | <i>Zinkstich</i> |
| X6 - gravure sur plastique | <i>Plastikstich</i> |

Procédés divers. – *Verschiedene Verfahren*

| | |
|---------------------|-------------------------------------|
| L - lithographie | <i>Lithographie oder Steindruck</i> |
| S1 - sérigraphie | <i>Siebdruck</i> |
| S2 - miméographie | <i>Mimeographie</i> |
| S3 - katazome | <i>Kata-zome</i> |
| S4 - kappa printing | <i>Kappa-zuri</i> |

Les impressions de reproduction photographique. –
Photographische Reproduktionen (P = Photographie)

| | |
|------------------------|--------------------------|
| P1 - cliché au trait | <i>Strichätzung</i> |
| P2 - cliché simili | <i>Autotypie</i> |
| P3 - héliogravure | <i>Heliogravüre</i> |
| P4 - rotogravure | <i>Autotiefdruck</i> |
| P5 - phototypie | <i>Lichtdruck</i> |
| P6 - photolithographie | <i>Photolithographie</i> |
| P7 - offset | <i>Offsetdruck</i> |
| P8 - photographie | <i>Lichtbild</i> |

Procédés simplifiés. – *Vereinfachte Verfahren*

| | |
|------------------|--------------------|
| T - typographie | <i>Typographie</i> |
| E - calligraphie | <i>Handschrift</i> |

Nouvelles techniques. - *Neue Druckverfahren*

CAD - computer assisted design.

Si le symbole est suivi d'un autre chiffre, séparé par une barre oblique, ce chiffre indique que la vignette est imprimée en plusieurs couleurs, par exemple P1/3 = trois couleurs, C3/2 = deux couleurs. L'abréviation "col" signifie que la vignette a été colorée à la main.

XXIX FISAE Congress 2002, Frederikshavn

Symbols for techniques used in printed ex-libris
Codes techniques pour l'ex-libris imprimé
Symbole für die Drucktechniken des Exlibris

| | GRAPHIC PRINTING TECHNIQUES | TECHNIQUES D'IMPRESSION | DRUCKVERFAHREN |
|-----|---|--|---|
| | <i>1a) INTAGLIO TECHNIQUES ORIGINAL</i> | <i>TECHNIQUES EN CREUX ORIGINALES</i> | <i>TIEFDRUCKTECHNIKEN ORIGINAL</i> |
| C | intaglio printing (blank); embossing | impression en creux (chalcographie) | Tiefdruckverfahren (Prägedruck) |
| C1 | steel engraving | gravure au burin sur acier | Stahlstich |
| C2 | burin (graver or gouge) engraving, notably on copper | gravure au burin en particulier sur cuivre | Stich mit Grabstichel hergestellt, besonders Kupferstich |
| C3 | etching | eau-forte | Radierung |
| C4 | dry point | pointe sèche | Kaltnadel |
| C5 | aquatint | aquatinte | Aquatinta, Crayonmanier |
| C6 | soft-ground or other ground-based etching | gravure au vernis mou ou autres | Weichgrundätzung |
| C7 | mezzotint | manière-noire (mezzotinte) | Mezzotintostich (Schabkunst) |
| C8 | intaglio engraving on linoleum, plastic and other materials | gravure en creux sur lino, plastic ou autres matériaux | Tiefdruckverfahren von Linoleum, Plastik oder anderem Material |
| | <i>1b) INTAGLIO TECHNIQUES REPRODUCTIVE</i> | <i>TECHNIQUES EN CREUX REPRODUCTION</i> | <i>TIEFDRUCKTECHNIKEN VERVIELFÄLTIGUNG</i> |
| P3 | heliogravure (manual line and tone photoengraving, photogalvanography) | héliogravure (photogravure manuelle) Photogalvanographie | Heliogravüre (handgem. Strich- u. Rasterfotogravur), Fotogalvanografie |
| P4 | commercial photogravure, rotogravure | photogravure commerciale rotogravure | Industrielle Fotogravur, Rakeltiefdruck |
| P10 | etched steel printing (die-printing) | impression de coins d'acier gravés à l'eau-forte | Stichtiefdruck, Stahldruck |
| | <i>2a) RELIEF TECHNIQUES ORIGINAL</i> | <i>TECHNIQUES EN RELIEF ORIGINALES</i> | <i>HOCHDRUCKTECHNIKEN ORIGINAL</i> |
| X | relief printing (blank) | impression en relief sans encre Gaufrage à sec | Reliefdruck - Blindprägung |
| X1 | wood cut | xylographie, bois de fil (couché) | Holzschnitt |
| X2 | wood engraving | xylographie, bois debout | Holzstich |
| X3 | linocut | linogravure (linoleum gravé en relief) | Linolschnitt |
| X4 | relief-printed engraved or etched metal plates, notably metal cut | impression en relief de planches en metal gravées | Hochdruck von gestochenen und radierten Platten aus Metall |
| X5 | relief-printed metal plates created for intaglio printing | impression en relief de planches en métal conçues pour l'impression en creux | Hochdruck von Metallplatten für Tiefdruck gefertigt |
| X6 | relief-printed engraving of other materials for example synthetic ones | impression en relief de planches gravées nonmétalliques, p. ex. synthétiques | Hochdruck von Platten aus anderen Materialien, z. B. aus Plastik |
| X7 | (Chinese) stone stamp | sceau (chinois) en pierre | (Chinesischer) Steinsiegeldruck |

| | | | |
|--|---|---|---|
| 2b) | RELIEF TECHNIQUES REPRODUCTIVE | TECHNIQUES EN RELIEF REPRODUCTION | HOCHDRUCKTECHNIKEN VERVIELFÄLTIGUNG |
| T | typography, letterpress | typographie, lettres mobiles | Handsatz, Typendruck |
| T1 | linotype, indirect letterpress | composition mécanique | Linotypie, Zeilersatz |
| T2 | photoxylography, facsimile wood engraving | photoxylographie, bois debout facsimilé | Fotoxylografie Faksimile-Holzstich |
| T3 | commercial rubber stamp | timbre en caoutchouc commercial | Kommerzieller Gummistempel |
| P1 | line block (cliché) without or with photography | cliché au trait sans ou avec photographie | Klischee (Strichätzung) von Hand oder fotomechanisch hergestellt |
| P2 | half-tone, for example photozincography | cliché simili p. ex. photozincographie | Klischee (Rasterätzung) z. B. Stereo/Autotypie, Fotozinkografie |
| 3a) | FLATBED, STENCIL, ELECTRONIC TECHNIQUES ORIGINAL | TECHNIQUE À PLAT / STENCIL / ÉLECTRONIQUES ORIGINALES | FLACH-, STENCIL- UND ELEKTRONISCHE TECHNIK ORIGINAL |
| L1 | autolithography | autolithographie | Autolithografie |
| L2 | autography (transfer lithography) | Autographie (transfert lithograph.) | Umdruckverfahren, Autografie |
| L3 | zincography | zincographie | Zinkflachdruck |
| L4 | algraphy (aluminum) | algraphie | Algrafie, Aluminiumdruck |
| P8 | original photography, hologram | photographie origin., hologramme | Original-Fotografie, Hologramm |
| S | stencil, "pochoir" | Stencil, chablon (pochoir) | Schablone, Pfropfen (pochoir) |
| S1 | original serigraphy (silkscreen) | sérigraphie originale | Original-Siebdruck (Serigraphie) |
| S2 | mimeography (dye stencil) | miméographie (stencil au batik) | Mineographie (Batik-Schablone) |
| S3 | katazome (oiled-paper stencil) | katazome (stencil au papier huilé) | Katazome (Durchdruck mit veröltem Papier) |
| S4 | kappa (katazome made with persimmon juice) | kappa (katazome au jus de planqueminer) | Kappa (Katazome mit Kakisaft gefertigt) |
| CGD | computer generated design | dessin conçu par ordinateur | Durch Computer gestaltete Grafik |
| 3b) | FLATBED, STENCIL, ELECTRONIC TECHNIQUES REPRODUCTIVE | TECHNIQUE À PLAT / STENCIL / ÉLECTRONIQUES REPRODUCTION | FLACH-, STENCIL- UND ELEKTRONISCHE TECHNIK VERVIELFÄLTIGUNG |
| P | photographic reproduction | reproduction photographique | Photographische Vervielfältigung |
| P5 | collotype | collotypie | Gelatindruck |
| P6 | photolithography, process transfer lithography | photolithographie, transfert lithographique industriel | Fotolithographie |
| P7 | offset | offset | Offset |
| P9 | serigraphic reproduction (photosilkscreen) | Reproduction sérigraphique (photosérigraphie) | Fotosiebdruck |
| CRD | computer reproduced design | composition reproduite par ordinateur | Computerreproduktion (-druck) |
| Y | photocopy | photocopie | Fotokopie |
| 4) | OTHER SYMBOLS | AUTRES SYMBOLES | ANDERE SYMBOLE |
| E | calligraphy | calligraphie | Handschrift |
| U | technique not listed above, including frottage, Chinese rubbing and collography | technique autre que celles ci-dessus, inclus frottage, frottage chinois et collographie | Weitere Techniken, inkl. Abreibung Durchschreibeverfahren und Collografie |
| ---/... | number after the technical symbols = number of passes through the press | chiffre après le code technique signifie le nombre de passes d'impression | Zahl nach dem technischen Symbol bedeutet die Anzahl der Druckdurchgänge |
| /mon | monotype | monotype pièce unique | Monotype Einzelstück |
| /col. | hand-colored | coloré à main | Handgefärbt |
| Mixed techniques must be indicated as individual symbols separated by plus signs, e.g. C2+C3+C5. | | | |

Dictionnaire des termes héraldiques les plus usuels

| | |
|--------------|---|
| Argent: | Un des deux métaux utilisés en héraldique, généralement représenté en couleur blanche. |
| Armé: | Se dit d'un animal dont les griffes sont d'un émail différent de celui du corps. |
| Azur: | Couleur bleue. |
| Becqué: | Se dit d'un oiseau dont le bec est d'un émail particulier. |
| Bretessé: | Se dit de pièces héraldiques qui sont crénelées sur toutes leurs faces, les creneaux des deux côtes étant opposés l'un à l'autre. Les pièces sont dites bretessées et contre-bretessées lorsque les créneaux de l'un des côtés correspondent aux espaces vides de l'autre côté. |
| Brochant: | Se dit d'une pièce qui passe par dessus les autres. |
| Burelé: | Nom du fasce lorsqu'il a dix pièces ou plus. |
| Canton: | Pièce carrée occupant un des angles de l'écu. |
| Carnation: | Couleur chair. |
| Chef: | Pièce honorable occupant environ le tiers supérieur de l'écu, comprise entre le bord supérieur de l'écu et une ligne horizontale. |
| Chevron: | Pièce honorable formée par la réunion de la bande et de la barre se rencontrant à angle aigu au milieu du bord supérieur de l'écu. |
| Cœur: | Centre de l'écu. |
| Coupé: | Se dit de l'écu divisé en deux parties égales par une ligne horizontale. |
| Dextre: | Terme qui indique le côté droit de l'écu, qui se trouve à gauche du spectateur quand il le regarde en face. |
| Dextrochère: | Bras et avant-bras pliés l'un sur l'autre, en principe se dirigeant du côté dextre de l'écu, vers le côté sénestre. |
| Ecartelé: | Divisé en quatre parties égales par une ligne horizontale et une ligne verticale. |
| Eployé: | Se dit de l'aigle à deux têtes ou impériale. |
| Fasce: | Pièce honorable comprise entre deux lignes horizontales. |
| Fascé: | Divisé par des lignes horizontales en un nombre pair. Le fascé ordinaire est de six pièces. S'il y en a plus ou moins, il est nécessaire de préciser de combien. A partir de dix pièces, ce n'est plus un fascé, mais un burelé. |
| Griffon: | Etre chimérique composé de la moitié supérieure d'une aigle, et de la moitié inférieure d'un lion. |
| Gueules: | Couleur rouge. |

| | |
|--------------|--|
| Issant: | Se dit des figures d'homme ou d'animaux dont on ne voit que la partie supérieure et qui semblent sortir d'une pièce. |
| Lambrequins: | Pièces d'étoffe découpées flottant en volutes de part et d'autre du casque qui orne l'écu. |
| Lampassé: | Se dit de la couleur de la langue des animaux, en particulier du lion ou du léopard. |
| Membré: | Se dit de l'émail des pattes d'un oiseau. |
| Mouvant: | Se dit d'une pièce ou d'un objet qui semble sortir du bord de l'écu ou d'une autre pièce. |
| Naturel: | Se dit des figures représentées avec leurs couleurs naturelles. |
| Or: | L'un des deux métaux, le plus souvent représenté en couleur jaune. |
| Orlé: | Pièce honorable constituée par une bordure de largeur réduite, qui ne touche pas les bords de l'écu. Les pièces rangées en suivant les bords de l'écu sans le toucher, sont dites rangées en orlé. |
| Pal: | Pièce honorable consistant en l'espace compris entre deux lignes verticales. Les pièces disposées verticalement sont dites "mises en pal". |
| Palé: | Divisé verticalement en un nombre pair par des lignes verticales. Un palé non précisé est toujours de six pièces. |
| Parti: | Divisé en deux parties égales par un trait vertical. |
| Passant: | Se dit des animaux dans l'attitude de la marche. |
| Pointe: | Partie inférieure de l'écu. |
| Rampant: | Se dit d'un animal dressé sur ses pattes de derrière. |
| Sable: | Couleur noire. |
| Sautoir: | Parfois croix de Bourgogne ou de Saint-André. Réunion de la bande et de la barre. |
| Sénestre: | Côté gauche de l'écu, qui se trouve à droite pour celui qui regarde les armoiries. |
| Sinople: | Couleur verte. |
| Tenant: | Figure humaine tenant l'écu. |
| Terrasse: | Nom du sol qui, en général se trouve à la pointe de l'écu. |
| Tiercé: | Divisé en trois parties égales. |
| Tigé: | Se dit de l'émail de la tige des fleurs ou des plantes. |
| Vol: | Figure formée par deux ailes étendues. Une seule aile est appelée demi-vol. En cimier le vol est dit ouvert quand les deux ailes laissent entre elles un interstice, et fermé quand une aile recouvre l'autre en partie. |



Le comité 2014 du Cercle Pierre Roberti

Président:

Istvan VON HABSBURG-LOTHRINGEN 1, rue du Château L-8805 Rambrouch

Vice-président:

Pe'l SCHLECHTER 69, avenue Pasteur L-2311 Luxembourg

Secrétaire:

Romain BAUSTERT 12, rue Neuve L-6160 Bourglinster

Secrétaire technique et trésorier:

Robert Henri RIES 3, rue Henri Tudor L-4335 Esch-sur-Alzette

Membre et archiviste-bibliothécaire:

Jean-Marie REDING 83, route de Luxembourg L-3515 Dudelange

Membres:

| | | |
|----------------|------------------------|-------------------------|
| Armand BOHR | 68, rue de Pontpierre | L-3940 Mondercange |
| Marcel HERBER | 5, rue Xavier Brasseur | L-4040 Esch-sur-Alzette |
| Jessy MORBÉ | 14, rue Belair | L-3820 Schifflange |
| Romain REINARD | 61, rue Sidney Thomas | L-4332 Esch-sur-Alzette |

Président d'honneur:

Emile VAN DER VEKENE 58, Dom. Mehlstrachen L-6942 Niederaanven

Commissaires aux comptes: