

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

L'AMATEUR D'ESTAMPES

UNE PRATIQUE DES IMAGES ET SES REPRÉSENTATIONS, DANS LA FRANCE DU SECOND EMPIRE ET DE LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE

Actes du colloque international,
Amiens, jeudi 1^{er} juin et Paris, vendredi 2 juin 2023

Colloque organisé par le centre de recherche HiCSA (EA-4100 – Histoire sociale et culturelle de l'art), l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le centre de Recherche en Arts et en Esthétique (CRÆ), l'université de Picardie Jules Verne et l'Institut national d'histoire de l'art

Responsables scientifiques : Catherine Méneux, France Nerlich,
Emmanuel Pernoud, Nicholas-Henri Zmelty

Pour citer cet ouvrage

Catherine Méneux, France Nerlich, Emmanuel Pernoud, Nicholas-Henri Zmelty (dir.), *L'amateur d'estampes. Une pratique des images et ses représentations, dans la France du Second Empire et de la Troisième République*, Actes du colloque international, Amiens, jeudi 1^{er} juin et Paris, vendredi 2 juin 2023, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2025.

ISBN : 978-2-491040-23-9

Catherine Méneux, France Nerlich, Emmanuel Pernoud, Nicholas-Henri Zmelty, Introduction 4

VIVRE AVEC L'ESTAMPE

Nicholas-Henri Zmelty, Amateurs d'images, images d'amateurs 7

Fleur Roos Rosa de Carvalho, Allegory, advertising or actuality? The iconography of the female print connoisseur 32

Camille Belvèze, Amateurs en société : les Amis de l'eau-forte 54

RÉUNIR ET CONSERVER

France Nerlich, Démocratiser l'histoire de l'art. La galerie d'estampes de Carl Lampe au Musée des Beaux-Arts de Leipzig (1860) 74

Victor Claass, Graver sous contrainte : la Marées-Gesellschaft (1917-1929) 97

Ilaria Andreoli et Pascale Cugy, « Comme j'aimerais à les avoir toutes » : Jacques Doucet et la création du Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie 116

Céline Chicha-Castex, Le collectionneur et l'institution : Atherton Curtis (1863-1943) et la Bibliothèque nationale 174

Ruth E. Iskin, Collectionner les éphémères : les affiches lithographiques du XIX^e siècle et les médias de la modernité 190

AIMER ET FAIRE AIMER

Valérie Sueur-Hermel, Degas, amateur d'estampes 210

Léa Saint-Raymond, Les amateurs d'estampes dans les annuaires de collectionneurs (1882-1925) : quelques pistes prosopographiques 229

Marie Gispert, La revue *L'Amateur d'estampes* (1921-1934) : pour une approche critique d'un lectorat amateur 244

Joëlle Raineau-Lehuédé, La collection d'estampes d'Eugène Dutuit (1807-1886) : une visée pédagogique 266

Violaine Gourbet, « Chacun les a vues et les connaît depuis l'enfance » : la réception populaire des gravures anglaises dans l'Allemagne et la France du XIX^e siècle 286

ÉCRIRE L'ESTAMPE

Stephen Bann , Autour de la revue <i>L'Art</i> : René Ménéard et son rapport à la gravure	303
Emmanuel Pernoud , Écrire d'expérience : Henri Beraldi et ses notes de bas de page	320
Catherine Méneux , Un esthète doublé d'un critique : Roger Marx, collectionneur de l'estampe moderne	338
Britany Salsbury , La collection d'estampes de Loÿs Delteil (1869-1927)	358
Les auteurs	381
Résumés	387
Index des noms propres	395

INTRODUCTION

CATHERINE MÉNEUX, FRANCE NERLICH, EMMANUEL PERNOUD,
NICHOLAS-HENRI ZMELTY

L'estampe est un champ de recherche qui connut des temps forts et des figures illustres au cours du xx^e siècle. On peut même considérer qu'elle joua un rôle fondateur dans l'histoire de l'art en France avec des personnalités comme Henri Focillon et Léon Rosenthal, deux historiens majeurs de l'estampe. Dans les années 1960 et 1970, une jeune génération de chercheurs et de chercheuses s'est intéressée à l'estampe et aux images imprimées dans une perspective d'histoire sociale caractéristique de la période. Citons les travaux d'Alpheus Hyatt Mayor, Patricia Mainardi, Richard S. Field, Riva Castelman, Philip Dennis Cate, Michel Melot, Ségolène Le Men, Henri Zerner. Si l'estampe suscite toujours de nombreuses études, force est de constater que la recherche dans ce domaine, en France, reste quelque peu éclatée et insuffisamment visible. Pour les organisateurs de ce colloque international, l'objectif était triple : fédérer les approches ; offrir une vitrine à l'actualité de la recherche dans le domaine des travaux sur une période clé de l'histoire de l'estampe en France ; mettre en lumière des perspectives nouvelles, menées par de jeunes chercheurs.

Pourquoi choisir l'amateur d'estampe comme sujet du colloque ? Isolée ou en groupe, sa figure a nourri les représentations de la société urbaine, au xix^e siècle. Nombreux sont les artistes qui en ont dessiné les contours, en élevant son personnage au type. Signées Louis Léopold Boilly, Honoré Daumier, Ernest Meissonier, Edgar Degas ou Félix Vallotton, ses représentations font ressortir des pratiques de collectionneurs et des usages de l'image qui se distinguent d'autres modes de rapport aux œuvres d'art. Conservation des pièces en cartons, contact manuel, manipulation ritualisée, contemplation en petit comité, l'estampe offre une grande variété d'usages. Proche de celui du bibliophile et du collectionneur de dessins, l'habitus de l'amateur d'estampes n'en possède pas moins des traits spécifiques. Il donna naissance à un type social riche en déclinaisons graphiques et picturales mais également littéraires. Au-delà de ses représentations pittoresques, et à travers elles, l'amateur d'estampe – qui se conjugue au féminin, l'amatrice d'estampe donnant lieu à de multiples représentations de la fin-de-siècle à la Belle Époque : c'est le sujet d'une communication

de ce colloque – constitue un phénomène au carrefour du marché de l’art, de l’histoire des collections, de la sociologie des cercles et des associations. C’est également un aspect important de la littérature artistique, tant les amateurs d’estampes contribuèrent à la connaissance des images imprimées, notamment par le biais des catalogues raisonnés. Des figures comme Jacques Doucet, Noël Clément-Janin, Philippe Burty, Eugène Dutuit, Henri Beraldi, Eugène Ramiro, Roger Marx, Loÿs Delteil, Jules Lieure, Raymond Koechlin, ne se contentèrent pas de collectionner mais eurent une activité savante qui, si elle n’appartenait pas toujours aux circuits académiques, fut déterminante pour l’histoire des estampes. À côté de ces figures connues, maints amateurs plus modestes contribuèrent également à faire avancer la science dans le domaine des images imprimées, que ces dernières soient « aristocratiques » comme l’eau-forte des peintres, ou « circonstanciées » comme les gravures de mode, pour reprendre les termes d’un illustre amateur du XIX^e siècle, collectionneur et familier du Cabinet des Estampes, Charles Baudelaire. L’un des défis de ce colloque consistait à réfléchir à cette histoire de l’art écrite par les amateurs. Plus largement, la question des amateurs devait permettre de reconsidérer l’histoire de l’estampe au tournant du XIX^e et du XX^e siècle par les approches croisées de l’histoire économique, sociale, artistique et culturelle.

Grâce à de riches contributions couvrant un large spectre de points de vue sur le sujet, ce programme a été largement rempli. Nous sommes heureux que cet événement se prolonge avec une publication qui, à n’en pas douter, fera avancer la connaissance de l’estampe et de ses mondes.

Que soient chaleureusement remerciés les participants de ce colloque et le public, nombreux, qui l’accueillit à Amiens et à Paris. Les organisateurs associent à ces remerciements les laboratoires CRAE et HiCSA pour leur appui financier, ainsi que les équipes de l’UPJV, de Paris 1 et de l’INHA pour leur concours à la réussite de cette manifestation, et plus particulièrement Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto.

VIVRE AVEC L'ESTAMPE

AMATEURS D'IMAGES, IMAGES D'AMATEURS

NICHOLAS-HENRI ZMELTY

Que disent les images d'amateurs d'estampes de leur identité, de leurs pratiques, de leurs habitudes et de la variété de lieux dans lesquels ils opèrent? Des classes populaires aux cercles érudits, du dilettante au connaisseur aguerri, la diversité des profils fait écho à un spectre de réalités socioculturelles très hétéroclites. La gestuelle, les postures, les attitudes et les expressions renseignent par ailleurs sur la nature des relations que ces amateurs entretiennent avec l'estampe comprise dans son acception la plus large. Basée sur un corpus riche de près de deux cent cinquante images¹, étayée par la lecture de témoignages, de portraits d'amateurs et d'études sur le collectionnisme, l'analyse iconographique permet de formuler quelques hypothèses. Cependant, aussi précises, amusantes, insolites, étonnantes ou éclairantes soient-elles, ces images conservent toujours une part insondable : elles ne peuvent *tout* dire et c'est d'autant plus vrai dès lors qu'il est question d'un rapport intime voire passionnel et/ou obsessionnel aux choses. Tout ce qui relève du non-verbal – voire du non-verbalisable, de l'inexprimable – et par extension du non-figurable, met fin au rêve d'une explication exhaustive. Parce qu'elles ne sont que des traductions partielles d'un mystère initial, ces images ne peuvent en aucun cas révéler ce qu'il y a de plus fascinant et de plus vertigineux, à savoir les raisons profondes, fondamentales, viscérales qui amènent un individu à s'intéresser aux estampes. Certains collectionneurs importants se sont exprimés sur ce sujet, racontant peu ou prou leur histoire personnelle et le cheminement qui a été le leur. Mais l'origine du goût pour les choses – il en va de l'estampe comme du reste – résulte surtout d'un agglomérat d'expériences, de sensations, d'intuitions, de réflexions qui, parce qu'elles sont constitutives de la complexité de l'être, sont par définition inextricables et impossibles à ordonner.

Il faut par ailleurs avoir à l'esprit non seulement la polysémie intrinsèque des images mais aussi le fait que ces tableaux, estampes, affiches et photographies

1 Constitué dans la perspective du colloque, ce corpus ne prétend pas être exhaustif et ne peut être mis à la disposition du lecteur pour des questions liées aux droits de reproduction.

ont été pensés et conçus comme autant d'œuvres d'art, ce qui impose une précaution : leur conférer une dimension strictement documentaire reviendrait à faire abstraction de toute la part d'invention, de détournement et de fantasme, en un mot comme en cent, de la liberté qui fait tout le sel de la création artistique. Il s'agit dès lors de questionner ces représentations en acceptant une hypothétique part de « mensonge » dans ce qu'elles « racontent ». Si elles permettent d'établir des échantillonnages et des recoupements utiles à un essai de cartographie des profils et des pratiques, ces images méritent aussi d'être considérées comme autant d'agents efficaces de l'inscription dans l'inconscient collectif de l'idée que l'on se fait des amateurs d'estampes. Le développement qui suit n'aura d'autre objectif que de pointer une somme de caractéristiques sans intention d'établir l'impossible portrait-robot de l'amateur d'estampes, car il existe au moins autant de types d'amateurs que de types d'estampes. De l'eau-forte originale à la gravure de reproduction en passant par le chromo publicitaire, l'affiche illustrée, la gravure de mode, l'image d'Épinal et les éphémères en tout genre (programmes de théâtre, menus, partitions...), l'estampe, en tant qu'image imprimée, revêt des aspects incroyablement divers qui renvoient à la multiplicité des rapports que les amateurs entretiennent avec ces objets. On ne collectionne pas les affiches contemporaines comme les burins du xvii^e siècle et même si l'un n'exclut pas l'autre, les différences ne seraient-ce que matérielles entre ces supports génèrent des particularités dont on ne saurait faire abstraction. Les moyens financiers nécessaires, les modes d'approvisionnement mis en œuvre et les problèmes liés au stockage suffiraient à faire le distinguo quand bien d'autres critères pourraient être cités : tout ce qui relève de la rareté, de la préciosité, de la valeur pécuniaire et/ou sentimentale des choses et de leur utilisation sont autant d'éléments interdisant toute généralisation. Considérées dans leur globalité, les images d'amateurs d'estampes incitent cependant à s'arrêter sur des réalités qui, tout en étant ancrées dans des contextes sociaux et spatio-temporels distincts, correspondent aux trois temps principaux de l'activité de l'amateur, à savoir la recherche, la contemplation et l'usage que l'on fait de l'estampe. À ces mouvements correspondent des sociabilités, des sensibilités, des situations socioéconomiques et socioculturelles particulières qu'il est impossible de détailler ici. Aussi préférera-t-on s'arrêter sur quelques images jugées emblématiques en gardant à l'esprit que d'autres exemples permettraient de nuancer le propos.

Chercher

Parmi les types auxquels Honoré Daumier s'intéressa de près (gens de justice, bourgeois...), les amateurs d'estampes occupent une place non négligeable. L'artiste leur consacra une douzaine d'œuvres – huiles sur toile, lithographies et dessins – dans lesquels ils apparaissent en train de contempler une estampe, seuls ou en groupe, ou jouissant de ce moment premier dans la chaîne des petits bonheurs de l'amateur qu'est l'inspection des portefeuilles d'un marchand. Parcourir patiemment le contenu de ces grands cartons pour examiner les feuilles une à une avec plus ou moins de rapidité et de dextérité en fonction du degré d'expérience de l'amateur, du temps dont il dispose ou selon qu'il est en quête d'une pièce en particulier ou qu'il se laisse porter par le hasard d'une belle découverte : c'est bien là la première des joies de l'intéressé. Le rituel suppose un rythme, une gestuelle, une certaine chorégraphie. Vers 1860, Daumier peint l'amateur penché en avant, une main plongée dans le carton qu'il tient ouvert (fig. 1).



Fig. 1. Honoré Daumier, *L'Amateur d'estampes*, vers 1860, huile sur toile, 41 × 33,5 cm, Paris, Petit Palais.

On ne distingue rien de son visage, seul son profil se dessine dans l'ombre mais l'éloquence de sa posture renseigne sur son état d'esprit : l'homme se plonge littéralement dans ce coffre au trésor d'un genre à part. Il se laisse happer par ce grand écrin recelant les images susceptibles de satisfaire ses attentes. L'instant lui appartient tout entier : l'amateur est seul, silencieux, concentré. Le marchand n'est sans doute pas loin, scrutant son client, lui donnant peut-être quelque information sur son stock, mais Daumier ne représente que l'amateur accaparé tout entier par sa fouille. « Le vrai plaisir du collectionneur n'est pas de posséder, c'est d'acheter : de chasser, de fusiller le gibier² » écrivait Henri Beraldi dont les immenses collections d'estampes et de livres prouvent qu'il demeura un infatigable chasseur toute sa vie durant. Le passage à l'acte, l'achat, n'est représenté dans aucune œuvre du corpus et la figure du marchand, pourtant incontournable dans la vie de l'amateur, est étonnamment absente. Sa présence n'est que suggérée comme on peut l'imaginer dans le tableau d'Edgar Degas *L'Amateur d'estampes* peint en 1866. Assis, les épaules basses, le personnage tire du portefeuille entrouvert entre ses jambes une estampe qu'il tient entre l'index et le majeur de la main droite. Saisissant comme toujours les êtres dans ce qu'ils ont de plus naturel, Degas représente cet homme interrompu et visiblement agacé à en juger par son regard qui n'inspire guère la bienveillance. Le fait qu'il porte son chapeau et le décor environnant indiquent qu'il est chez un marchand. La vitrine dans laquelle figure une statuette de cheval T'ang met sur la piste d'un brocanteur plutôt que sur celle d'un marchand d'estampes spécialisé. Autre indice : l'amateur extrait du carton à dessins une gravure coloriée d'après Pierre-Joseph Redouté³. Ces estampes, qui figurent en nombre sur le meuble à l'arrière-plan, furent imprimées sous la monarchie de Juillet et étaient tombées en désuétude sous le Second Empire. Un marchand d'estampes au sens strict n'avait donc guère d'intérêt à s'encombrer de ce type de productions. L'amateur de Degas est en quête d'images n'ayant alors que peu de valeur et son modeste accoutrement montre qu'il n'est guère fortuné. Nous ne sommes donc pas en présence d'un collectionneur dont les moyens financiers lui permettent de céder aux caprices de l'exigence, mais bien d'un amateur au sens où l'entend un certain Henry Noguésseau dans son « Invitation à la physiologie de l'iconophile et du marchand d'estampes » publiée en 1892 dans la revue *L'Art et l'idée*. Après avoir défini une collection comme « un ensemble où doivent être représentées, en

2 Henri Beraldi, *La Reliure du XIX^e siècle. Deuxième partie*, Paris, librairie L. Conquet, 1895, p. 19.

3 Theodore Reff, *Degas. The Artist's Mind*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Harper and Row, 1976, p. 98-101.

des pièces de choix, les époques successives et les types caractéristiques d'un même art⁴ », l'auteur en vient à la conclusion qu'il ne resterait qu'à peine une douzaine de « vrais collectionneurs » en France à l'heure où il écrit. Nogresseau poursuit en affirmant qu'« à mesure que les collections s'atténuent, se cantonnent, se localisent, le nombre des amateurs augmente⁵ », ce qu'il déplore non sans un certain mépris :

L'épicier qui a trouvé des rentes dans sa cassonade et ses boîtes de sardines est aussi *éclairé* – plus, sans doute ! – que les grands seigneurs de l'Ancien régime; et il se le prouve en payant cher quelques bibelots et quelques gravures⁶.

Nogresseau finit par louer « l'amateur sincère, en qui ne se voit rien de factice ni de conventionnel » :

[Il] n'a de vraies jouissances d'autant qu'elles ne sont pas coûteuses, et traite l'œuvre d'art comme une maîtresse qu'on adore quand elle se donne et qu'on méprise quand elle se vend. Ce n'est pas lui qui se parquerait dans une spécialité, sa passion n'a rien d'exclusif : compléter ses séries ne lui paraît que d'un intérêt secondaire; il lui suffit qu'une pièce soit belle, qu'il l'ait trouvée et qu'il puisse l'acquérir à bas prix⁷.

La question des moyens est évidemment centrale dans ce qui différencie le collectionneur de l'amateur. Si la sensibilité du second le rend capable de prendre assez de recul et d'entretenir avec l'estampe une relation mêlant raison et dilettantisme, il y est aussi contraint par le manque d'argent. Heureux possesseur de pièces exceptionnelles signées Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Francisco de Goya ou Rembrandt aujourd'hui dans les collections du Petit Palais à Paris⁸, voici ce que déclara Eugène Dutuit – grand bibliophile par ailleurs – lors de son discours de réception sur les graveurs de l'école française à l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen lors de la séance du 27 novembre 1846 :

On connaît trois classes d'amateurs : les bibliophiles, les bibliomanes et les bouquinistes. Un souverain a dit : pour faire la guerre il faut trois choses : de l'argent, de l'argent et de l'argent. À voir les prix où ont poussé certaines raretés

4 Henry Nogresseau, « Invitation à la physiologie de l'iconophile et du marchand d'estampes », *L'Art et l'idée*, 1^{re} livraison, janvier 1892, p. 182.

5 *Id.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.* p. 186.

8 Sur la collection Dutuit, voir le catalogue de l'exposition *Trésors en noir & blanc. Estampes du Petit Palais de Dürer à Toulouse-Lautrec*, Paris, Petit Palais, Paris, Paris Musées, 2023.

bibliographiques, je ne serais pas surpris si l'on pensait que l'amour du livre exige les mêmes conditions que la guerre. Un peu de goût n'est pas moins indispensable⁹.

Le trait d'humour au sujet du goût n'évacue pas l'état de fait pointé par ce grand bourgeois issu d'une famille fortunée et par trop conscient de la chance qui était la sienne. Si le prix d'une estampe de Rembrandt, même de grand prestige, n'atteint jamais celui d'un tableau du même artiste, pouvoir réunir de belles et rares épreuves n'est à la portée que d'un petit nombre de privilégiés. Il est néanmoins un plaisir que chacun pouvait s'offrir ne serait-ce qu'en se rendant chez un marchand ou au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale : la contemplation.

Contempler, toucher, sentir

Pour être pleinement appréciable, l'exercice exige du calme et de la concentration. En 1900, le peintre néerlandais Jan Toorop fit le portrait du docteur Aegidius Timmerman en train d'admirer une lithographie en couleurs d'Henri de Toulouse-Lautrec représentant la chanteuse et comédienne Marcelle Lender (fig. 2). L'amateur jouit du confort de son cabinet de travail décoré d'œuvres d'art accrochées aux murs. L'image qu'il contemple est placée sous une grande lampe à pétrole ; guidée par un large abat-jour, la lumière descend sur l'estampe pour en révéler la richesse des couleurs. L'homme est absorbé dans la contemplation, étranger au peintre et donc au spectateur comme au monde qui l'entoure. Les ouvrages posés sur la table peuvent être vus comme de discrètes allusions à sa condition d'homme de lettres et de professeur de littérature et il est permis de penser que c'est par le livre qu'est né son intérêt pour l'image. Les activités professionnelles de certains grands amateurs d'estampes n'avaient pas grand-chose à voir avec l'objet de leur passion. Deux exemples parmi d'autres : Alphonse Lotz-Brissonneau (1840-1921) – portraituré en 1913 par Jean-Émile Laboureur (fig. 3) – était ingénieur. L'estampe n'était pas son seul horizon en matière d'art : cet industriel spécialisé dans la mécanique et la chaudronnerie fut en effet vice-président de la Société des amis des arts de Nantes. Le docteur Jean-Alfred

9 Eugène Dutuit, *Essai sur les graveurs de l'école française*, discours de réception à l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, séance du 27 novembre 1846, Archives de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, Rouen, bibliothèque municipale Jacques Villon.

Fourmier (1832-1914), peint par Léon Tanzi en 1886¹⁰, était un dermatologue spécialiste des maladies vénériennes.

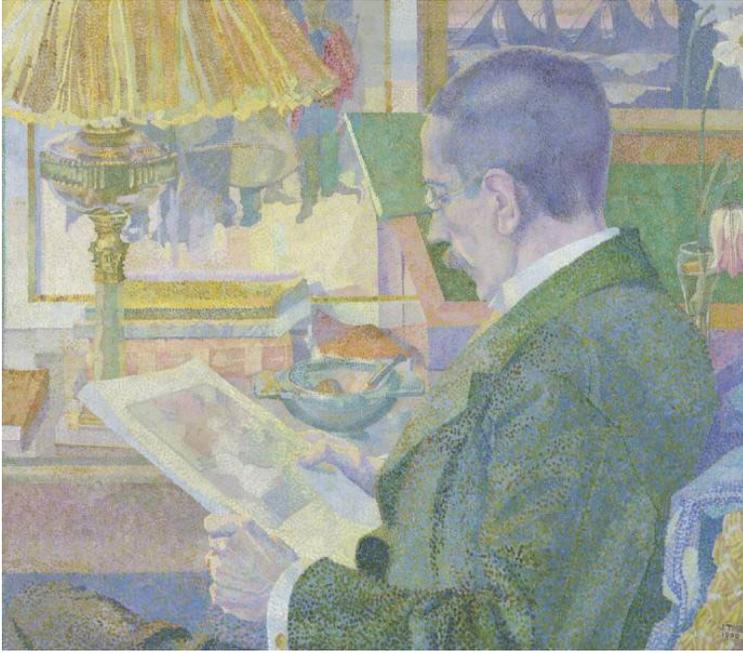


Fig. 2. Jan Toorop, *L'Amateur d'estampes (Dr Aegidius Timmermann)*, 1898-1900, huile sur toile, 66,5 × 76 cm, Otterlo, Kröller-Müller Museum.

10 Léon Tanzi, *L'Amateur d'estampes (portrait du Dr Fourmier)*, 1886, huile sur bois, 26,5 × 36 cm, coll. part.

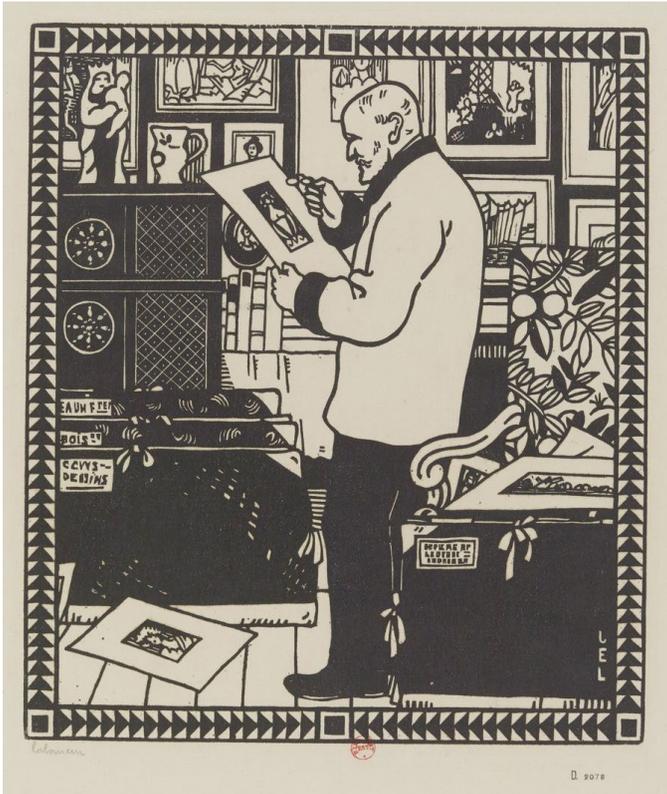


Fig. 3. Jean-Émile Laboureur, *Le collectionneur Alphonse Lotz-Brissonneau*, 1913, bois sur vergé crème, 2^e état, 25 x 21,5 cm (trait carré), signé au crayon dans la marge en bas à gauche, Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie.

S'il existe d'autres effigies de ces hommes connus et respectés dans leurs domaines respectifs, le fait que tous deux léguèrent à la postérité leur image en tant qu'amateurs d'estampes n'a rien d'anodin. En l'absence d'enquête documentant les circonstances dans lesquelles ces portraits furent réalisés, on est en droit de s'interroger sur le sens que l'un et l'autre pouvaient donner à ces effigies et à leurs activités de collectionneur : s'agissait-il d'une pratique-refuge qui leur permettait de se mettre en retrait par rapport à leurs impératifs quotidiens? N'était-ce qu'un simple passe-temps? Réalisaient-ils des placements financiers en investissant dans des œuvres d'art accessibles et facilement revendables? Cherchaient-ils une autre forme de sociabilité que celles induites par leurs professions? Les images ne peuvent répondre à aucune de ces questions : elles ne font que montrer ces hommes les yeux rivés sur des estampes. Et pour tous, le

temps de la contemplation est précieux : c'est un instant suspendu, un rite qui, quelques secondes durant, soustrait l'amateur au tumulte de la vie environnante. Ce plaisir est à mettre en relation avec une certaine conception du « home », c'est-à-dire du foyer perçu comme un havre de paix mais aussi comme un lieu d'introspection et d'étude. Le critique d'art et collectionneur Roger Marx a dit tout le réconfort que pouvait lui procurer l'estampe en ces lieux :

La gravure, pour être comprise, demande seulement qu'on laisse tomber sur elle la caresse d'un regard. Pour moi, il m'est arrivé plus d'une fois, après une de ces longues journées de la vie décevante de Paris, de rentrer la tête lourde, le cœur las. Alors je me jette dans un fauteuil, près du chevalet où dorment dans le grand carton les gravures préférées, et pendant que je les examine une à une, mes ennuis s'envolent, j'oublie les soucis de l'existence¹¹ !

Le contentement esthétique, intellectuel, émotionnel voire spirituel que suscite l'estampe résulte d'abord d'une somme de sensations physiques. Les images d'amateurs traduisent leur satisfaction par le biais de signes iconiques assez élémentaires comme un sourire ou une posture détendue. L'élégante, le prélat ou le vieux bourgeois se délectent tous avec le même bonheur de ce qu'ils voient mais la vue n'est pas le seul sens impliqué dans la naissance du plaisir. L'ouïe, l'odorat et bien sûr le toucher sont aussi mobilisés. Les bibliophiles savent savourer cette petite musique que fait le livre quand on l'ouvre, ce léger craquement qui varie en fonction de la qualité de la reliure. Les feuilles elles-mêmes ont leurs propres sonorités. Les senteurs d'un papier qui a dormi longtemps dans un carton ou au fond d'un grenier ne sont pas celles d'une estampe qui a vécu au grand jour. « Sens de la proximité, l'odorat rompt la distance nécessaire à l'appréciation des œuvres artistiques¹² », observe l'historienne de l'art Érika Wicky qui poursuit en soulignant que « chez le collectionneur, l'articulation de la vue et de l'odorat repose tout d'abord sur la configuration de son anatomie : soucieux d'observer un objet au plus près, il s'en approche tant qu'il y colle presque son nez¹³. » Le toucher s'impose comme un autre vecteur de plaisir privilégié car, pour l'amateur, l'estampe n'est pas qu'une image : ses caractéristiques matérielles sont une invitation au contact dicté par un art de la manipulation qui ne tolère pas d'approximation. La sensation du papier sous les doigts, très

11 Roger Marx, « Les Livres », *Le Voltaire*, 25 décembre 1883, p. 3.

12 Érika Wicky, « L'œil, le goût et le flair : les compétences sensorielles du collectionneur fin de siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 44, 2017/2, p. 152.

13 *Id.* p. 155.



Fig. 4. Joseph-Paul Alizard, *L'Amateur d'estampes*, 1907, huile sur toile, 130,5 × 97,2 cm, Langres, Musée d'art et d'histoire Guy Baillet.

Rodolphe Bresdin. C'est aussi le moyen d'apprécier toutes les subtilités liées aux techniques de gravure : le velouté des barbes dans une pointe sèche, la profondeur d'un noir dans une eau-forte, la qualité du dégradé d'une aquatinte, la précision du tracé d'un burin et bien d'autres encore. La loupe s'impose dès lors comme un accessoire essentiel pour l'amateur averti. Le tableau de Joseph-Paul Alizard *L'Amateur d'estampes* (fig. 4) met en scène l'homme et son outil : il montre un vieil homme assis, muni d'une loupe, en train d'examiner une estampe qu'il tient sur ses genoux. Deux autres figurent sur le bras du fauteuil, attendant leur tour comme celles qui sont encore dans le portefeuille. La loupe vient suppléer la vue vacillante de l'aïeul mais la pénombre environnante ne facilite guère les choses : ne pouvant compter que sur lumière naturelle qui filtre à peine depuis la fenêtre, il est plus empêché que son confrère gratifié du titre de « véritable

différente dès lors s'agit d'un Japon, d'un vergé ou d'un chine, est une donnée fondamentale à prendre en compte dans la relation que les amateurs entretiennent avec les estampes. S'approcher au plus près de l'image est une façon de pénétrer dans un monde à part entière, de faire serpenter le regard dans les méandres de l'encre, d'apprécier voire de découvrir des détails aussi infimes que fascinants, de s'étonner de la précision de leur exécution et de leur caractère éclairant, troublant, étonnant ou insolite comme chez Albrecht Dürer, Jacques Callot ou

amateur d'estampes » dans un dessin de Louis Legrand publié en 1890 dans les pages du *Courrier français* (fig. 5).

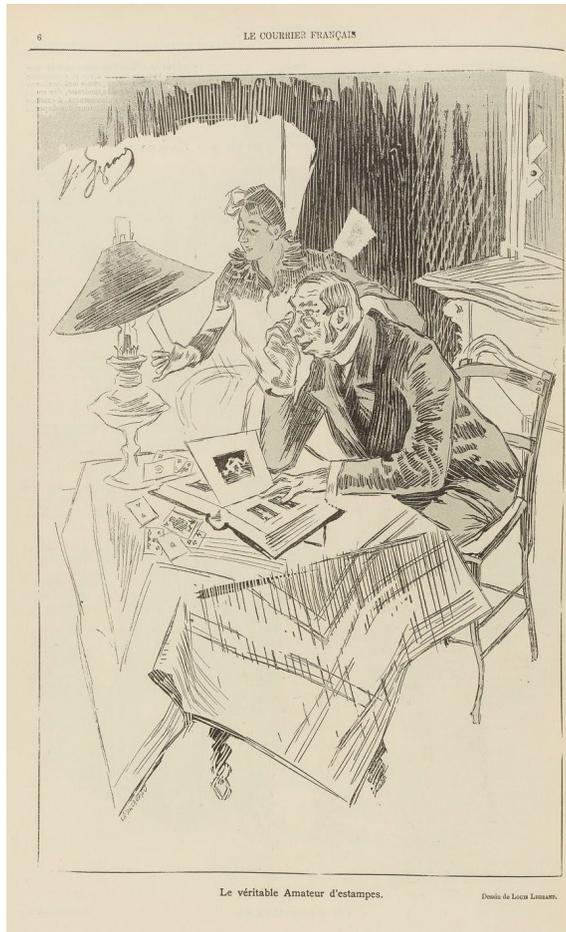


Fig. 5 Louis Legrand, « Le Véritable amateur d'estampes », *Le Courrier français*, n° 4, 7^e année, 26 janvier 1890, Paris, Bibliothèque de l'INHA.

D'abord occupé à compulsurer le recueil posé devant lui, l'homme s'arrête un instant pour scruter à travers son binocle une image que sa compagne lui présente sous la lumière d'une lampe à pétrole et dont le format pousse à croire qu'il pourrait s'agir d'une des cartes à jouer dispersées sur la table. Les yeux écarquillés, la bouche entrouverte, il paraît aussi étonné que ravi. Faut-il comprendre que le « véritable » amateur d'estampes serait capable de se détourner de ses marottes pour considérer les qualités intrinsèques de toutes sortes d'images? Il serait alors plus adéquat de parler d'iconophile et c'est dans cette catégorie qu'entre

Henri Beraldi. Dans l'introduction au catalogue de sa collection d'estampes publié en 1887, le collectionneur retrace non sans humour les origines de sa passion dévorante et tentaculaire pour l'image au sens large :

Un beau jour, on se dit que ce serait un agréable passe-temps de s'amuser à réunir quelques-unes des meilleures gravures de Moreau. [...] l'horizon s'élargit, on ne résiste pas au désir de joindre aux chefs-d'œuvre de Moreau ceux de Cochin, de Gravelot [...] Mais ces chefs-d'œuvre se trouvent dans des livres : il faut former une bibliothèque. [...] Pourquoi négliger de recueillir, quand l'occasion se présente, un titre, un ornement ou un fleuron bien gravé, ou bien une de ces petites curiosités, adresses, cartes de visite, billets de bal? – L'on commence une collection de vignettes.

Et pourquoi se confiner dans les petites pièces, dans les merveilles de la vignette? – L'on s'attaque aux estampes de l'Ecole française¹⁴.

Qu'il cède aux vertiges de l'iconomanie ou que sa pratique soit plus mesurée, l'amateur est forcé de trouver des solutions de rangement, ce qui suppose un minimum d'équipement. Le carton à dessins s'impose comme un accessoire de prédilection. L'historien de l'art Michel Melot affirme qu'au xvii^e siècle les « cabinets de curiosité font partie de l'arsenal indispensable de tout homme éclairé : le carton d'estampe en est le noyau¹⁵. » L'objet n'a rien perdu de sa superbe au xix^e siècle, en témoignent de très nombreuses représentations d'amateurs et les photographies, tableaux et estampes montrant l'intérieur d'ateliers d'artistes. Ils rappellent la place centrale qu'occupe l'estampe dans la formation des artistes et dans l'enrichissement de leurs connaissances en donnant une certaine visibilité à des œuvres lointaines ou en mains privées. Le portefeuille dans l'atelier rappelle enfin que les artistes eux-mêmes pouvaient être amateurs d'estampes¹⁶. Simplement posé sur le sol, entreposé sur un présentoir en bois ou à défaut, sur une chaise ou une table basse afin de le surélever et donc d'en faciliter la consultation, son omniprésence dit son importance. Édouard Manet choisit même ce motif pour orner le frontispice (**fig. 6**), resté inédit, de sa suite d'eaux-fortes éditée en 1862, indiquant par-là même leur lieu de résidence « naturel ». Si le portefeuille a pour effet d'invisibiliser les estampes, il a surtout

14 Henri Beraldi, *Mes Estampes (1872-1884)*, Lille, imprimerie L. Danel, 1887, p. VII-IX.

15 Michel Melot, Anthony Griffiths, Richard S. Field, André Béguin, *L'Estampe*, Genève, Skira, 1981, p. 34.

16 L'exemple d'Edgar Degas, lui-même graveur, est des plus parlants. Sur cette question, voir la contribution de Valérie Sueur-Hermel.

pour vertu de les protéger et d'agir ainsi comme un écrin qui participe au plaisir de l'amateur lorsqu'il y plonge la main pour en extraire une pièce en particulier ou se laisser aller au hasard et redécouvrir une gravure oubliée.



Fig. 6. Édouard Manet, Deuxième frontispice inédit pour la suite *Eaux-fortes par Édouard Manet*, 1862, eau-forte, 26,8 × 18,7 cm, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs : Print Collection, The New York Public Library.

De la passion à l'érudition

Certains, à l'instar de Beraldi, se montrèrent soucieux de savoir exactement ce qui était en leur possession et réalisèrent des inventaires précis de leurs collections car l'accumulation peut devenir compulsive et l'amateur, à terme, risque de se sentir submergé par une masse dont l'accroissement exponentiel résulte de son incapacité à se limiter. N'est-ce pas l'impression que donne

Loÿs Delteil¹⁷ dans son énigmatique portrait peint par Paul Mathey? Le regard perdu, pour ne pas dire quelque peu halluciné, Delteil se tient debout dans la posture typique du mélancolique, près d'un carton à dessins copieusement rempli. Les raisons de son trouble ne sont pas connues mais peut-être se sent-il dépassé, moins par le nombre d'estampes qui reposent à ses côtés que par toutes celles qui peuplent les collections publiques et privées de par le vaste monde. Est-il en train de réfléchir à l'immense chantier dans lequel il est sur le point de s'investir en rédigeant ces sommes colossales que seront le *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIII^e siècle* en 1900 suivi vingt-cinq ans plus tard par son équivalent pour les XIX^e et XX^e siècles? Delteil y répertorie quantité d'informations utiles aux amateurs comme les différents états des estampes, leur tirage, leur provenance, leur degré de rareté, les prix atteints en vente publique, etc. Agrémentés de reproductions et regorgeant d'anecdotes, ces manuels ne sont pas de simples nomenclatures : ils constituent de véritables guides aussi précieux pour le collectionneur que pour le chercheur. C'est suivant un modèle à peu près similaire qu'Eugène Dutuit composa le sien publié en cinq volumes entre 1881 et 1888¹⁸ auxquels s'ajoutent six autres manuscrits. Bien d'autres ouvrages de ce type fleurirent durant le dernier quart du XIX^e siècle : pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à l'article d'Henry Nogresseau cité plus haut et qui commence par l'énumération d'une quinzaine de titres, une liste finalement « très incomplète » car « vingt autres noms se présentent à l'esprit¹⁹. » Selon l'auteur, cette abondance aurait contribué « à multiplier les amateurs et à supprimer, ou peu s'en faut, les collectionneurs ». S'ils constituent des outils de première main pour les collectionneurs, ces guides confèrent aussi à leurs auteurs une place particulière dans l'écriture de l'histoire de l'art. Fruits d'une connaissance intime des objets plutôt que d'un savoir académique, ils rappellent tout ce que la discipline doit à ces amateurs qui firent œuvre de passeurs. Alors qu'hier comme aujourd'hui, l'ingratitude de la tâche fait souvent reculer universitaires et conservateurs, quelques amateurs trouvèrent les ressources pour réaliser ces travaux de catalogage ô combien nécessaires et qui n'ont rien perdu de leur valeur. Certains s'évertuèrent à répertorier l'œuvre gravé d'un ou de plusieurs artistes qu'ils aimaient tout particulièrement comme Eugène Rodrigues (1853-1928) (**fig. 7**) qui publia sous le nom d'Erastène Ramiro plusieurs

17 Sur Loÿs Delteil, voir la contribution de Britany Salsbury,

18 Eugène Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, A. Lévy, 1881-1888. Sur Eugène Dutuit, voir la contribution de Joëlle Raineau-Lehuédé.

19 Henry Nogresseau, *op. cit.*, p. 182.

travaux de grande qualité dont un catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops en 1887²⁰, un catalogue de l'œuvre lithographiée du même artiste en 1891²¹, un autre consacré à Louis Legrand en 1896²² et un opuscule sur Louis-Auguste Lepère en 1900²³.



Fig. 7. Paul Mathey, *Le Collectionneur d'estampes Eugène Rodrigues*, 1906, épreuve 18/100, publiée dans *L'Estampe nouvelle*, pointe sèche sur vergé, 36,3 cm x 27,7 cm (feuille), Amsterdam, Van Gogh Museum.

Les connaissances acquises par les amateurs sont en partie liées à leur intégration au sein de réseaux de sociabilité qui servirent de sujet à quelques tableaux et illustrations. Dans des styles très différents – et pour ne citer que deux noms célèbres – Honoré Daumier et Ernest Meissonier ont représenté à

20 Erastène Ramiro, *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*, Paris, Librairie Conquet, 1887.

21 Erastène Ramiro, *L'Œuvre lithographié de Félicien Rops*, Paris, Librairie L. Conquet, 1891.

22 Erastène Ramiro, *Louis Legrand, peintre-graveur, catalogue de son œuvre gravé et lithographié*, Paris,

H. Floury, 1896.

23 Erastène Ramiro, *Louis-Auguste Lepère, peintre et graveur*, Paris, La Maison du Livre, 1900.

plusieurs reprises des groupes d'amateurs en train d'examiner une même estampe. La plupart du temps, ces images sont de deux sortes : soit un personnage tient une estampe entre ses mains tandis que son ou ses comparses s'en approchent pour en profiter, soit les uns et les autres fouillent dans un portefeuille ou consultent une gravure chacun de leur côté. On imagine alors toutes sortes de commentaires, de critiques, de remarques, de railleries et de plaisanteries échangés entre ces gens partageant une même passion. Les réunions de ce type pouvaient avoir lieu chez les uns et les autres mais aussi et peut-être d'abord dans les boutiques des marchands spécialisés, personnages incontournables dans la galaxie des amateurs d'estampes. Parce qu'il est à même de mettre de côté les plus belles pièces pour ses meilleurs clients, de les avertir d'une opportunité à ne pas rater, de leur glisser quelques tuyaux au sujet d'une vente publique à venir, mais aussi en raison de son flair et de ses relations, l'image du marchand est rare, y compris dans les cartes-adresses à son nom. L'exemple le plus parlant et sans doute le plus comique reste le célèbre bois gravé par Félix Vallotton pour le compte du marchand d'estampes et d'affiches Edmond Sagot (**fig. 8**) où une foule d'amateurs se presse contre la vitrine de la minuscule boutique du 39bis rue de Châteaudun et l'on imagine l'invisible Sagot bientôt écrasé par cette vague de bourgeois en haut-de-forme et redingotes. L'échoppe peut aussi devenir un lieu de rencontres et d'échanges : le néophyte peut y faire la connaissance d'un amateur plus expérimenté, à même de l'orienter dans sa quête ou tenté d'abuser de sa naïveté. Il existe donc une hiérarchie plus ou moins tacite qui place certaines personnalités en position de supériorité, non seulement parce que ces amateurs sont en possession de collections exceptionnelles, mais aussi parce que certains parmi eux mettent leurs connaissances au profit de leurs semblables en les consignants dans des guides, manuels et autres catalogues. Ces figures – Beraldi, Dutuit, Rodrigues et d'autres – étaient connues du petit milieu de l'estampe. Qu'ils soient membres de sociétés dûment constituées²⁴ ou qu'ils se réunissent de manière plus informelle dans des cadres privés, les amateurs d'estampes avaient la possibilité de s'insérer dans des réseaux dont l'existence était d'abord motivée par une passion commune. Le petit carton d'invitation à une soirée chez Philippe Burty (**fig. 9**) gravé par Henry Somm illustre cet état

24 Sur cette question, voir la contribution de Camille Belvèze sur la Société des Amis de l'eau-forte. À noter également la fondation en 1911 de la Société de la gravure sur bois originale (S.G.B.O.) dont l'un des buts était « de créer des liens entre artistes et amateurs de la gravure sur bois en noir et en couleurs » (Janine Bailly-Herzberg, *Dictionnaire de l'estampe en France 1830-1950*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1985, p. 365).

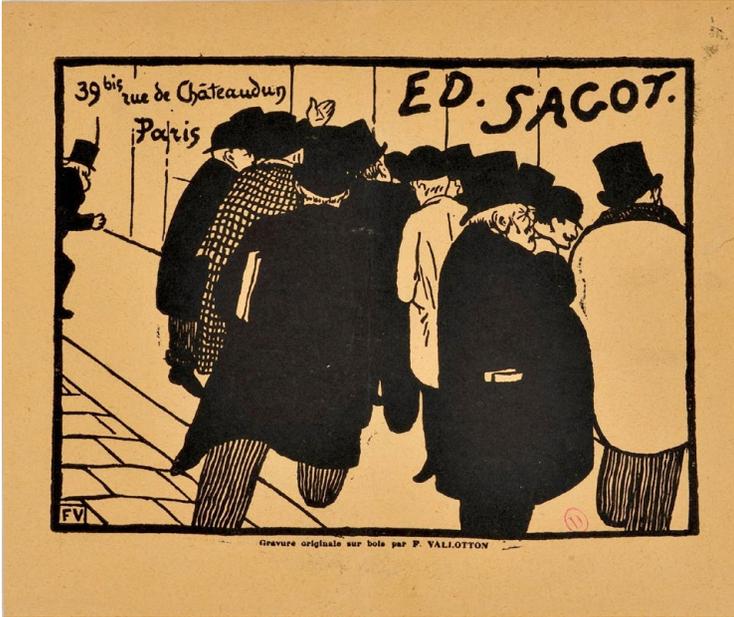


Fig. 8. Félix Vallotton, *Les Amateurs d'estampes*, 1892, bois (réduction photographée) sur papier vélin beige, 12,5 x 16,9 cm (trait carré), Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

de fait. Le critique d'art apparaît sur la droite, un carton à dessin ouvert devant lui. Il vient d'en extraire une estampe qu'il tend à l'homme assis de l'autre côté de la table, lequel est déjà en train d'examiner une gravure à la lumière d'une lampe. Derrière lui, deux autres s'approchent. Seuls ces quatre personnages sont véritablement concernés par la contemplation des estampes. Au premier plan un homme tient contre lui une fillette qui s'amuse avec un chien tandis que dans le fond de la pièce on distingue un fumeur et deux femmes, l'une jouant du piano et l'autre peut-être en train de chanter. La scène se déroule au domicile de Burty situé au 4 rue du Petit-Banquier²⁵ dans le 13^e arrondissement de Paris et si rien ne dit qu'il s'agit d'un rendez-vous rituel comparable aux salons qui faisaient alors florès, il y a de fortes raisons de penser que la scène représentée n'a rien d'exceptionnel dans le quotidien de Burty qui fut un des plus fervents promoteurs du renouveau de l'eau-forte²⁶.

25 Actuelle rue Watteau.

26 Sur Philippe Burty, voir Gabriel P. Weisberg, *The Independent Critic: Philippe Burty and the Visual Arts of Mid-Nineteenth-Century France*, New York, Peter Lang, 1993.



Fig. 9. Henry Somm, *Invitation à une soirée chez le collectionneur M. Philippe Burty*, v. 1880, eau-forte et pointe sèche, 13,8 × 11 cm (coup de planche), Amsterdam, Van Gogh Museum.

Tous amateurs?

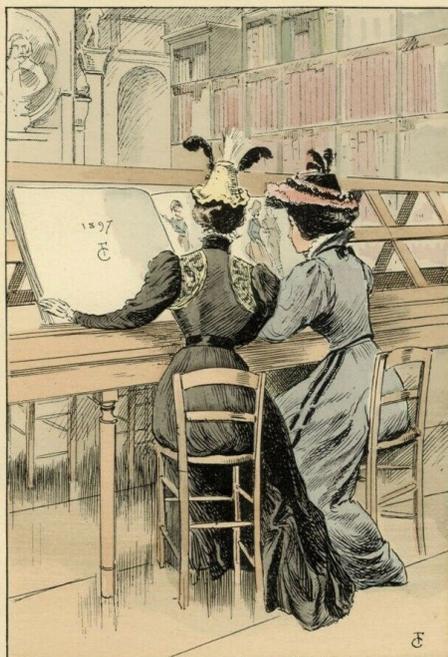
Rien dans l'illustration de ce petit carton d'invitation n'indique que le critique faisait partie de ces amateurs qui « se plaisent à encadrer leurs estampes et à appendre aux parois de leur appartement²⁷ ». On sait en revanche que Claude Monet était adepte de cette pratique : dans la salle à manger de sa maison à

27 Henry Nogresseau, *op. cit.* p. 186.

Giverny sont accrochées plusieurs pièces de sa collection d'estampes japonaises. Le peintre n'a évidemment rien laissé au hasard et les tonalités d'ensemble des estampes s'accordent harmonieusement avec le jaune envahissant qui confère à la pièce une luminosité tout impressionniste. L'estampe employée à des fins décoratives suppose un tout autre rapport à l'objet que celui induit par sa conservation en portefeuille. L'estampe encadrée a été sélectionnée pour être vue et montrée en permanence, ce qui sans la gommer tout à fait, estompe l'intimité de la relation que l'amateur entretient avec l'épreuve qu'il sort de son carton pour la contempler ou la montrer à un moment choisi. Sa visibilité constante prive l'estampe de ce qui fait d'elle un trésor révélé suivant un petit cérémonial à l'origine d'un plaisir singulier. Il arrive cependant que la nature du motif la dote d'une tout autre aura : l'image pieuse transforme en effet l'estampe en support de dévotion. Son exposition se justifie alors moins par ses qualités formelles et/ou ses vertus décoratives que par l'usage auquel elle est vouée. Les mille et un visages de l'estampe supposent donc l'existence d'une infinie variété de regards car riches sont ses ressources. Elle peut ainsi être vectrice de connaissances comme le montre une planche de François Courboin illustrant un livre d'Octave Uzanne sur l'histoire de la mode où deux femmes se documentent sur les habitudes vestimentaires du passé en se rendant au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale pour y consulter des gravures de mode (**fig. 10**). Les œuvres représentant des enfants contemplant des estampes disent aussi le rôle qu'elles peuvent jouer dans l'amusement comme dans l'éducation des plus jeunes (**fig. 11 et 12**).

Pour l'enfant amoureux des cartes et des estampes
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit²⁸!

28 Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, t. II, Paris, La Pléiade, 2024, p. 432.



AU CABINET DES ESTAMPES
À la recherche des modes d'autrefois (1897).

Fig. 10. François Courboin, *Au Cabinet des estampes. À la recherche des modes d'autrefois* (1897) dans Octave Uzanne, *Les Modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme 1797-1897*, Paris, Société française d'Édition d'Art, L. Henry May, 1898, Paris, BnF.



Fig. 11. Paul Helleu, *Paulette enfant sur les genoux de sa mère*, non daté, sanguine, crayon noir et rehauts de blanc, 36 x 52 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts Graphiques.



Fig. 12. William Merrit Chase, *Intérieur de l'atelier de Shinnecock*, 1892, pastel sur papier maroufflé sur toile, 40,6 x 50,8 cm, Chicago, Terra Foundation for American Art.

À la lecture de ce quatrain de Charles Baudelaire, on est en droit de s'interroger : les raffinements du connaisseur sont-ils si différents du plaisir naïf d'un enfant face à une image qu'il trouvera amusante, curieuse ou tout simplement « belle » ? L'estampe est génératrice d'émotions : elle est un ailleurs qui s'offre avec la même gratuité à la fugacité d'un coup d'œil comme à un regard averti. Dans *Paris illustré* du 28 juillet 1888 figurent en vis-à-vis deux reproductions de tableaux montrant des amateurs d'estampes appartenant à des époques et à des classes sociales très différentes (fig. 13 et 14).



Fig. 13 « Les Amateurs de gravures, tableau de A. A. Lesrel », *Paris illustré*, n° 30, 6^e année, 28 juillet 1888, Paris, BnF, Département Philosophie, histoire, sciences de l'Homme.



Fig. 14 « *Un Juge compétent*, tableau de M. Louis Pomey », *Paris illustré*, n° 30, 6^e année, 28 juillet 1888, Paris, BnF, Département Philosophie, histoire, sciences de l'Homme.

Dans un cas comme dans l'autre, les personnages regardent une estampe : leur action est donc précisément la même que celle du lecteur tenant le journal entre ses mains et qui, par le biais de cette mise en abyme du regard, se retrouve dans la position-type de l'amateur. Cette réalité se vérifie d'ailleurs dans la plupart des représentations d'amateurs d'estampes qui conduisent le spectateur à regarder des images hommes, des femmes et des enfants contemplant eux-mêmes d'autres images. Plus encore que l'œuvre d'Adolphe Alexandre Lesrel inscrite dans le droit sillage d'un Ernest Meissonier, celle de Louis Edmond Pomey interpelle à plus d'un titre. L'image de cette soubrette relève d'une forme de transgression :

elle pourrait même passer pour sacrilège aux yeux des amateurs les plus à cheval sur la conservation de leurs précieux biens. Les estampes sont dispersées, elles traînent ici ou là autour de celle qui est justement censée mettre de l'ordre. Vient-elle ranger le désordre laissé par ses employeurs ou s'est-elle permise d'ouvrir les cartons à dessins? Quoi qu'il en soit, son plumeau sous le bras indique qu'elle s'est arrêtée de travailler pour se consacrer à la contemplation ne serait-ce que quelques instants. La condescendance du titre – *Un Juge compétent* – en dit long sur une partie de l'imaginaire autour de l'intérêt pour l'estampe et pour l'art en général, qui serait l'apanage des bénéficiaires d'une certaine éducation et/ou se voyant dotés de la sensibilité adéquate, ce dont la femme de ménage est *a priori* privée. Faire figurer cette œuvre en face de celle de Lesrel n'est pas le fruit du hasard : une telle disposition invite non seulement à la comparaison mais surtout à la réflexion sur ce qui fait la qualité d'un jugement esthétique car rien ne dit que le goût de cette domestique est moins sûr que celui des amateurs fortunés. La publication de ces images dans un périodique largement illustré vendu seulement un franc – ce qui le rendait accessible à une bonne partie de la population urbaine – incite à relativiser les conclusions sur l'identité de celles et ceux que l'on qualifie « d'amateurs d'estampes ». Entièrement consacré au Salon de 1883, le premier numéro de *Paris illustré*, dont l'ambition était d'« Illustrer Paris – fixer par l'image tout ce qui l'occupe, l'agite ou le passionne²⁹ », offrait à ses lecteurs de nombreuses reproductions d'œuvres en pleine page sans le moindre commentaire. L'estampe sous une de ses formes les plus populaires pouvait ainsi pénétrer dans les foyers « grâce à la gravure à plusieurs teintes et à l'impression en couleurs » ce qui selon la rédaction « ne sera sûrement pas une des moindres curiosités, un des moindres attraits de *Paris illustré*, qui par cela seul, prendra place au premier rang des publications faites pour le plaisir des yeux³⁰ ». S'il est évidemment impossible d'avoir une idée précise de l'impact sur les consciences, provoqué par ces milliers d'illustrations qui peuplaient les pages de nombreux périodiques publiés autour de 1900, leur surabondance est bien le signe, si ce n'est d'un goût avéré, du moins d'une envie gourmande d'images encouragée par un développement des techniques de production et de reproduction lui-même sans précédent. Découpait-on ces images pour les conserver ou en décorer son intérieur? S'en servait-on comme autant de supports de délectation ou d'instruction? L'histoire ne le dit pas mais rien n'interdit de le croire. Au terme de son « Invitation à la physiologie de l'iconophile et du

29 « Notre programme », *Paris illustré*, n° 1, 1^{er} mai 1883, n. p.

30 *Id.*

marchand d'estampes », Henry Nogresseau évoque ainsi « les petits amateurs, dont la passion est aussi énorme que la bourse est plate, qui collectionnent les bois de la Bibliothèque bleue, les figures arrachées des almanachs, les rebuts mouillés, piqués, tachés, déchirés³¹ », rappelant en creux que l'estampe ne s'arrête pas à la belle épreuve et que le statut d'amateur a définitivement plus à voir avec le cœur qu'avec tout autre chose.

31 Henry Nogresseau, « Invitation à la physiologie de l'iconophile et du marchand d'estampes », *op. cit.* p. 190. La Bibliothèque bleue est le nom donné à une forme de littérature de colportage apparue en France au début du xvii^e siècle et encore en vogue à la fin du xix^e. Les ouvrages avaient la particularité d'être illustrée d'images très naïves.

ALLEGORY, ADVERTISING OR ACTUALITY? THE ICONOGRAPHY OF THE FEMALE PRINT CONNOISSEUR

FLEUR ROOS ROSA DE CARVALHO

A print collecting boom among women at the fin de siècle? If we take the visual evidence presented in the prints themselves, the answer appears to be a resounding yes. During the 1890s, the consumption of high-art prints was frequently personified through depictions of the female connoisseur. Featured in numerous images from that time, she is typically portrayed as a young, attractive woman—elegantly dressed—closely examining prints and posters in settings ranging from private galleries and bouquiniste stalls to grand exhibitions.¹ Crucially, this figure is consistently engaged in the act of close looking, studying prints either between her hands or displayed on a wall, all while remaining oblivious to the viewer's gaze. In recent years, a number of scholars have examined the figure of the female print connoisseur, both within the context of art history and in relation to her broader social status at the fin de siècle. Notably, Ruth Iskin—one of the pioneering scholars in this area—has linked the representation of the female print connoisseur as an “elegant figure” to the rise of the formidable *femme nouvelle* and the gradual reconfiguration of gendered power structures in late 19th-century society.² The inclusion of a female figure within the traditionally male-dominated sphere of art collecting has been interpreted

1 Ruth Iskin, *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s 1900s*, Dartmouth College Press, 2014, Chapter 2, discusses multiple examples. For more examples, the Emmering collection at the Rijksmuseum Amsterdam houses dozens of prints depicting female connoisseurs.

2 *Ibid.*, p. 92. See also Ruth Iskin, “Popularising New Women in Belle Époque Advertising Posters”, in Diana Holmes and Carrie Tarr, eds., *A Belle Époque? Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1910*, Oxford/ New York, 2006, p. 95-112; Ruth Iskin, “The Material Culture and Gender of Print Connoisseurship in 1890s Paris”, in Laurinda S. Dixon, Gabriel P. Weisberg (eds.), *Making Waves: Crosscurrents in the Study of Nineteenth-Century Art*, Turnhout, 2020, p. 109-114; Ulrike Müller, Marjan Sterckx, “In the Picture: The Emergence of the Female Amateur in Fin-de-Siècle Exhibition Posters in Brussels”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, no 3, Autumn 2022, p. 24-55.

by Iskin and subsequent scholars as a clear and compelling sign of democratization, as well as an indication of newly emerging opportunities for female consumers.³ Significantly, this development opened a space in which women could access what French sociologist Pierre Bourdieu termed “the most elite spheres of cultural capital.”⁴

One image that often serves as a focal point for such interpretations is Henri de Toulouse-Lautrec’s 1893 depiction of the performance artist Jane Avril (1868–1943), shown examining a freshly printed lithograph produced by master printer Père Cotellet of the firm Ancourt (**fig. 1**).⁵ In this work, Avril is presented as a fashionably dressed woman, her gaze intently focused on the print she holds. Toulouse-Lautrec’s portrayal has been read as emblematic of the *femme nouvelle*: a woman endowed with both refined aesthetic judgment and personal agency, and, crucially, positioned as a potential serious collector of modern prints in her own right.⁶

- 3 Ruth Iskin, *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s 1900s*, *op. cit.*; Ruth Iskin, “The Material Culture and Gender of Print Connoisseurship in 1890s Paris”, *op. cit.*
- 4 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, 1993. In his sociological analysis of art history, Bourdieu explains the concept of ‘cultural capital,’ “which he defines as the satisfaction or reward a person experiences in the production or consumption of art which can only be obtained from cultural knowledge, without this knowledge true appreciation and understanding of a work cannot be achieved. Thus, through the practice of connoisseurship, one is able to achieve this ‘cultural capital’.”
- 5 Toulouse-Lautrec’s 1893 cover for the first album of *L’Estampe originale* was not the first, but an early example to depict a contemporary woman as a connoisseur of prints, a number of scholars throughout the years have shared their interpretation. Notable scholars include Claire Fréches-Thory, Philip Dennis Cate, Julia Frey, Mary Weaver Chapin, and Nancy Ireson.
- 6 Ruth Iskin, *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s 1900s*, *op. cit.*, p. 95, and Ruth Iskin, “The Material Culture and Gender of Print Connoisseurship in 1890s Paris”, *op. cit.*, p. 110-11.



Fig. 1. Henri de Toulouse-Lautrec, Cover for the Album *L'Estampe originale* (album I), 1893. Colour lithograph on laid paper, 58,5 × 82,9 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

While valuable scholarship on this subject already exists, further investigation may deepen our understanding of the iconography surrounding the female collector. A key question remains: did the figure of the female print connoisseur reflect a historical reality, or did her recurring presence primarily serve as a male-oriented advertisement or allegory? Alternatively, could she represent all of these roles at once, in complex and layered ways? Crucial archival materials, such as the account books of Parisian print dealer Edmond Sagot, offer promising avenues for expanding current research on fin-de-siècle print collecting practices.⁷

Sagot (1857–1917) was the leading figure in the trade of contemporary prints and posters during this period. Writing in 1898, the critic André Mellerio described him as a gallerist who “se plaça résolument à l’avant-garde et l’y demeura

7 The Archival documents are located at the Institut national d’histoire de l’art, Paris and available upon request at the Sagot Archives in the Salle Labrouste.

depuis. Toujours avide. de modernités, il s'intéresse à chaque effort nouveau."⁸ Sagot's account books provide detailed daily records of his shop's visitors and transactions, offering invaluable insight into the social dynamics of the period's art market. If a visitor was a regular client or made a significant purchase, Sagot would record their name and address in order to send an invoice later. More casual buyers—those purchasing just one or two works—were typically noted as “passants” (passersby). Importantly, the gender-specific nature of the French language allows for a distinction between male (“passants”) and female (“passantes”) visitors. In line with contemporary social conventions, Sagot also used gendered titles—“M.” for men, “Mme” for married women, and “Mlle” for unmarried women—when noting full names and addresses, thus further differentiating female clientele from their male counterparts.⁹

Scholars such as Elizabeth Emery, whose work on female collectors of Japanese artifacts during the height of *Japonisme* in Europe has been particularly influential, have cautioned against interpreting historical silences as evidence of women's absence.¹⁰ One key risk is that women may have been the true collectors, while financial transactions—and thus the documentary record—were in the names of husbands or fathers, due to legal constraints on women's financial autonomy.¹¹ However, Sagot's careful distinction between those who visited his gallery and those who paid later strengthens the value of his records as a microhistorical source. His documentation helps illuminate broader patterns of art consumption and suggests the presence of female collectors was more visible and active than previously assumed.

In 2017, the catalogue accompanying the Van Gogh Museum's exhibition *Prints in Paris: From Elite to the Street* raised questions about the historical reality of Edmond Sagot's clientele by comparing two contrasting depictions

8 André Mellerio, *La Lithographie originale en couleurs*, Publication de L'Estampe et L'Affiche, 1898, p. 23.

9 It was not common practice for male clientele to be differentiated based on marriage status, this only occurred with female buyers.

10 Elizabeth Emery, *Reframing Japonisme: Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853–1914*, New York, 2020. Emery discusses how historical sources are not always reliable through the example of Louise Mélina Desoye, née Chopin (1836–1909), the woman who introduced and popularized Japanese art in France, who was often left out or under-acknowledged in the contemporary sources. For a more theoretical approach of the female collector, see: T. Stammers, “Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850–1920”, 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, no 31, 2020, on <https://doi.org/10.16995/ntn.3347>.

11 *Ibid.*

of customers flocking to his shop window: did the customers primarily consist of older gentlemen adorned with top hats, or was it a more fashionable and predominantly female crowd? (fig. 2, 3).¹² The conclusion reached at the time was that, despite the prominence of female connoisseurs in fin-de-siècle imagery, the traditional male collector remained the prevailing norm. However, a more thorough examination of Sagot's account books, with a particular focus on the visitor purchase statistics from 1891, 1896, and 1901, reveals a more nuanced and evolving picture.

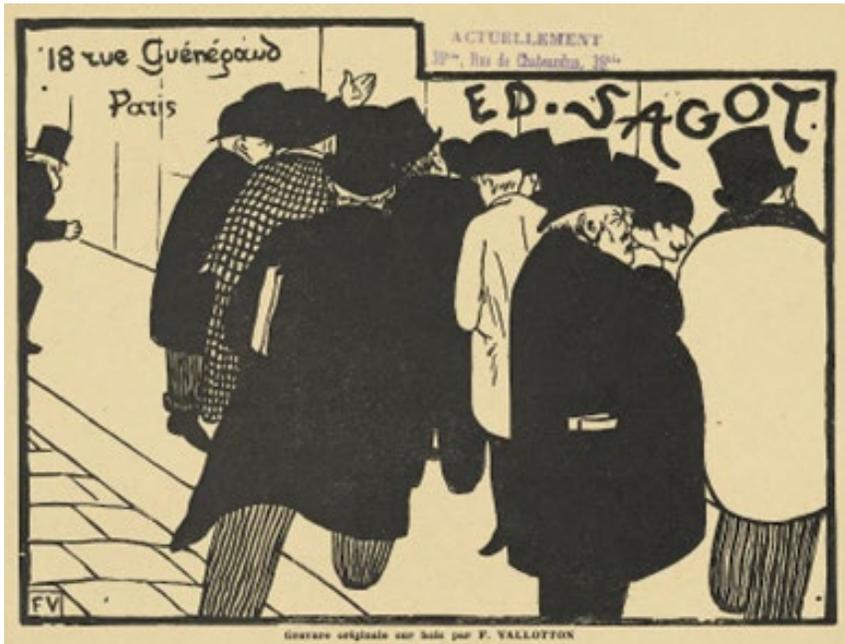


Fig. 2. Félix Vallotton, *Les amateurs d'estampes*, Advertisement for Sagot's Gallery 1892. Woodcut on wove paper, 25.3 x 32.8 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).

12 Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Prints in Paris 1900, From Elite to the Street*, exh. cat. Van Gogh Museum Amsterdam, New Haven, p. 32.



Fig. 3 Georges Alfred Bottini, *The Shop-Window of Print Dealer Edmond Sagot* 1898. Colour lithograph on wove paper, 37.9 × 27.9 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.

Before delving into the statistical data, it is essential to examine the depiction of the female print connoisseur as both an advertisement and an allegory, particularly in relation to the predominantly male target audience of the 1890s. A key aspect of these depictions is that they primarily functioned as advertisements, designed to entice potential collectors to visit print dealers' galleries, attend exhibitions, or purchase specific albums, often based on the visual allure of their covers. In the world of advertising, longstanding principles of consumer culture have persisted, such as the promotion of aspiration and desire to drive

sales. The logic is simple: the image of a woman adorned with an exquisite hat and a slender figure tends to capture attention more effectively than that of an older, hefty man. These marketing strategies are evident in an advertisement for Pierrefort, a dealer in modern prints and posters, where the artist Alméry Lobel-Riche satirizes the contrast between the traditional male collector and the modern *femme nouvelle* print connoisseur (fig. 4). In this print, the bold, bespectacled man with a cauliflower nose nearly disappears behind the print he is holding, while the woman, holding the poster at her side, directs the viewer's gaze from her averted eyes to her neck, cleavage, and waist, while the arabesques of her figure are being echoed in the curvilinear chair she is seated upon



Fig. 4. Alméry Lobel-Riche, *Chez Pierrefort*, Advertising Poster for a Merchant of Prints, Posters and Paintings 1897, colour lithograph on wove paper, 82,6 × 62,6 cm.

In addition to her captivating looks, what also defines this woman—like nearly all female print connoisseurs—is her extravagant sense of style, a point emphasized by Iskin and other scholars. They argue that it is no coincidence that these prints, which promoted modern printmaking themselves, were designed to appeal to a progressive and fashionable audience. The scholars suggest that various artists utilized the image of the *femme nouvelle*, alongside contemporary

icons like Jane Avril, to construct a recognizable type based on her image and silhouette. Starting with Toulouse-Lautrec's instantly celebrated depiction, and then progressing through one advertisement after another, these images resonated with the emerging figure of the female collector of luxury or elitist commodities. Similar arguments have been made about the broader use of the *femme nouvelle* in advertising for bolder commodities, such as bicycles and cigarettes (fig. 5). But significantly, social scientists have questioned these readings of the *femme nouvelle* as a new consumer and an important target demographic.¹³



Fig. 5. Georges Gaudy, Poster for Cycles et Automobiles Legta 1898, colour lithograph on wove paper, 92,5 × 64,2 cm, Museo nacional d'art de Catalunya.

- 13 Gianni Haver of the Institut des sciences sociales (ISS), “La publicité et les affiches dans le contexte de la Belle Époque”, online talk, 25 January 2022, on <https://www.youtube.com/watch?v=Gwile9RWZ78>. In Yorgos C. Zotos, Eirini Tsihla, “Female Stereotypes in Print Advertising: A retrospective Analysis”, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 148, 25 August 2014, p. 446-454, an overview of more general critiques of female stereotyping in print advertising can be found.

While we encounter a veritable parade of women smoking in advertisement posters—giving the impression that every urban woman was puffing away while cycling along the boulevards—it remains a solid fact that the vast majority of cigarettes and bicycles sold during this period were purchased by men. This could also be argued in relation to the consumption of prints. As social scientist Gianni Haver discusses the image of the modern woman in posters, he states:

“La femme est là comme élément esthétisant, agréable à l’œil. Et érotiser la femme, par ricochet va érotiser le produit, le rendre attrayant. Et donc, ces femmes sont le produit, elles ne l’utilisent pas. Elles sont juste l’incarnation physique du produit et donc elles doivent en assumer les caractéristiques.”¹⁴

He concludes that women do not use the product; they are the product, thus entering the realm of allegory.¹⁵ When women are depicted nude, carrying symbolic attributes, they are more readily understood as allegories. A striking example of this is François-Rupert Carabin’s famous bookcase, created in 1890 and currently housed at the Musée d’Orsay (**fig. 6**). The cabinet, used for storing prints, features a carving of a naked female connoisseur, accompanied by an equally naked, but far less contemplative, female printer who is ruthlessly spinning the wheel of the press. To further contextualize the representation of the female connoisseur as an allegory, it can be compared to the type of the female printer that appears repeatedly in prints of the same period. She is occasionally depicted modestly dressed, but often portrayed in scant attire or even completely nude (**fig. 7**). One might then ask: do we really believe that the female printer existed in larger numbers during the *fin de siècle*, even when fully dressed?

14 Gianni Haver, “La publicité et les affiches dans le contexte de la Belle Époque”, online talk, 25 January 2022 on <https://www.youtube.com/watch?v=Gw1e9RWZ78>.

15 *Ibid.*



Fig. 6. François-Rupert Carabin, *Bibliothèque*, 1890. Walnut and wrought iron, 290 × 215 × 83 cm. Paris, musée d'Orsay.

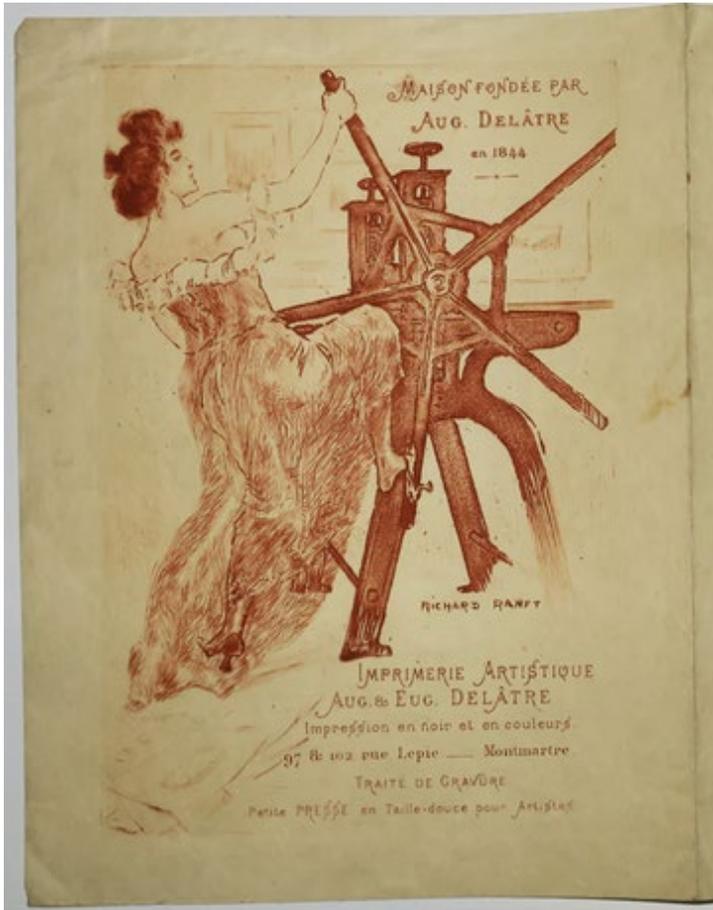


Fig. 7. Richard Ranft, Advertisement for the Imprimerie Delâtre, ca. 1890-1900. Etching and drypoint on paper, 15,3 × 10,6 cm. Rijksmuseum Amsterdam.

The same question can be asked about the prints in which female connoisseurs have not a strip of clothing on them (fig. 8). Following this thread of allegory and male-induced cross-gender role-play, it could be argued that the female connoisseurs are portrayed by male artists as merely acting out the role of their male counterparts, the collectors. In doing so, they demonstrate the use of the product while simultaneously embodying, both allegorically and decoratively, the very characteristics of the modern print itself.

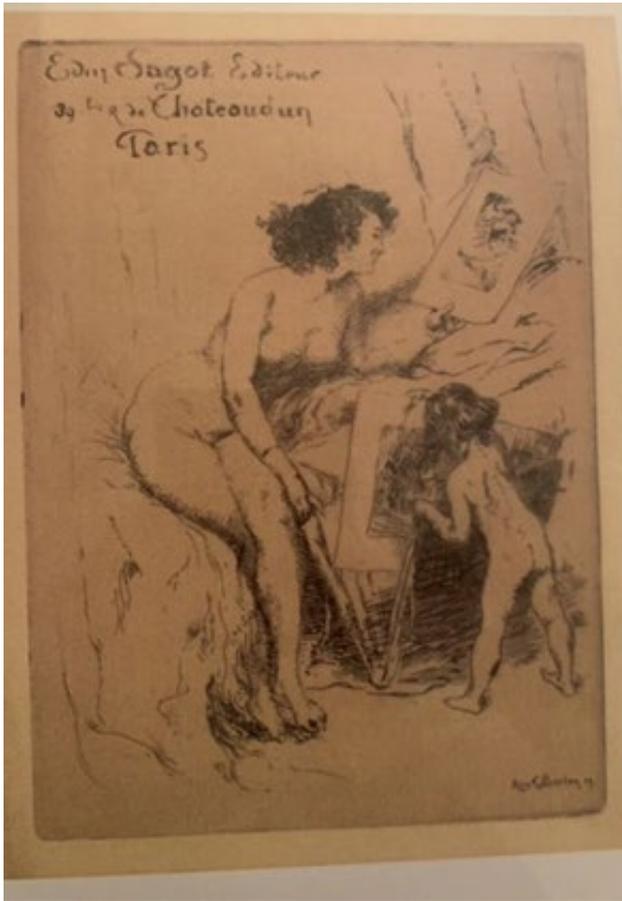


Fig. 8. Advertisement for the Gallery Sagot, ca. 1890-1900. Etching on paper.

This is further evidenced by the perfect tonal unity between the female collectors and the prints they hold, as well as the contents of the print stands at their feet. Look at the characteristics of the female connoisseur, whose form is rendered in the same shade of papery white and flatness as the female-figured posters behind her (fig. 9). Similarly, another female connoisseur is subtly depicted in tonal shades of lithographic crayon, mirroring the monographic lithographs featured in the exhibition she is promoting (fig. 10). Seen in this way, the extravagant fashion and decorative silhouette of the female connoisseur simply reflect the extreme fashionability and the abundance of decorative forms that characterized modern printmaking during the era.



Fig. 9. Armand Rassenfosse, Design for *Les affiches étrangères*, 1896. Watercolour on laid paper, 31,3 x 47,3 cm. Private collection.

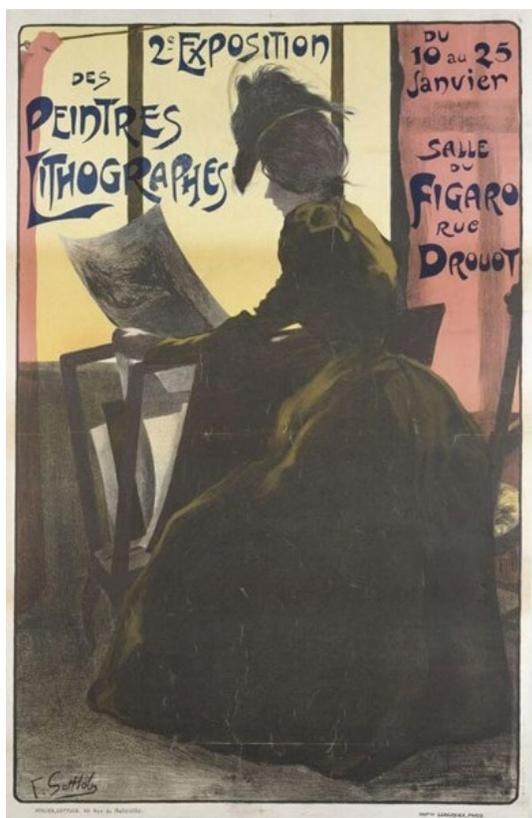


Fig. 10. Fernand Louis Gottlob, Poster for the 2^e *Exposition des Peintres-lithographes*, 1900. Colour lithograph on wove paper, 117 x 77,8 cm. Victoria and Albert Museum, London.

It is also noteworthy that the allegories depicted in modern prints often differ from those in modern posters, which reinforces the argument that the protagonists had to embody the specific characteristics of the products they were promoting. The modern print typically features a woman wearing a hat, gloves, a robe, or even a cape, entering from the outside. In contrast, the female figures in public posters and magazine illustrations often represent more illicit and provocative archetypes: dressed in underwear and confidently strolling the streets while boldly seducing passersby (fig. 11). When examining Lobel's poster, it becomes clear that he intentionally contrasts the collectible print, symbolized by the elderly male collector, with the sex appeal and boldness of the female connoisseur, who represents the modern poster (fig. 4). In doing so, he advertises a dealer who sold both art forms from the same shop.



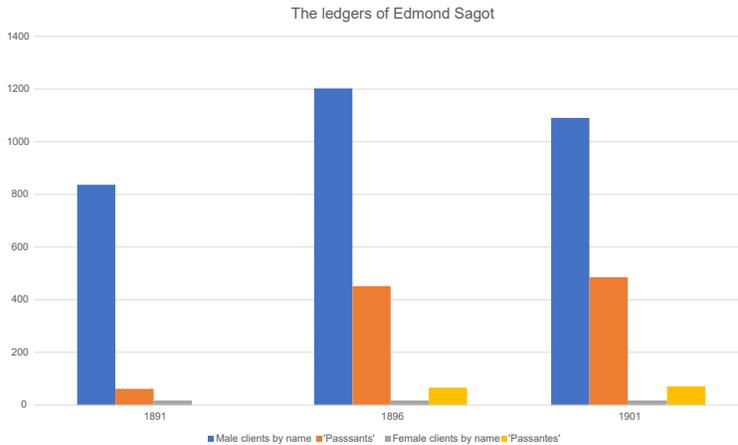
Fig. 11. Armand Henion, Poster for the Poster House Ch. Gordinne & Fils 1898. Colour lithograph on wove paper, 86 × 77,8 cm. Victoria and Albert Museum, London.

Using this framework to examine Lautrec's depiction of the performance artist Jane Avril, her representation appears not only to enact the role of the model consumer but also to mirror the image she is observing—an image of herself (fig. 1). This is evident in the way she is rendered using the few colors of lithographic ink visible at the press, a simplified use of color lithography that mirrors the technique employed in the posters Lautrec created of her that year, such as those for *Divan Japonais* and for her individual performances. The female figure's fashionability and modernity therefore also reflect the artist's own modernity, particularly in the context of the new, fresh art form of the poster. However, Lautrec was now commissioned to create the cover for a print portfolio aimed at the more traditional collector, who had to subscribe in order to receive the album. By transforming popular artist Avril into a print connoisseur who gazes at her own image—yet in the old-fashioned manner, with the print held between her hands—Lautrec used her figure to merge two art forms: the more traditional art print and the modern, fashionable poster. This synthesis is further reflected in the print itself, which blends the two genres with its larger scale, decorative aesthetic, simplified technique and bright colors. André Mellerio described Lautrec's prints as: «Ce n'est plus de l'affiche, ce n'est pas encore complètement de l'estampe, œuvre de saveur hybride participant des deux, ou plutôt si – c'est l'estampe en couleurs moderne.»¹⁶

As a dealer, Sagot quickly recognized the potential of the poster as both collectible and interior decoration, selling more and more avant-garde editions by poster artists like Chéret, Lautrec, and Grasset. Equally swift to embrace the emerging artistic production of this new hybrid between a print and a poster: the decorative print, Sagot played a key role in the democratization of the art market and the opening of traditionally masculine domains of consumption to female buyers.

As previously mentioned, the statistics from Sagot's account books for the years 1891, 1896, and 1901 offer insight into the art market for fine prints and posters. To summarize the data: for every 1000 male collectors listed by name, only 15 to 20 female buyers were recorded—this number remains consistent across the years studied. These dozen names include one-time buyers, which further reduces the number of regular female customers who can truly be considered collectors in the traditional sense to a handful. Even then, their purchases pale in comparison to those of prominent collectors like Henri Bérauld (1849-1931) or Ernest Maindron (1838-1907).

16 André Mellerio, *La Lithographie originale en couleurs*, op. cit., p. 8.



Many of these women were part of the nobility, elite art circles, or belonged to the very wealthy classes, which makes their collecting in some sense a historical continuity. Since the 18th century, aristocratic women have been able to break through the gender divide and become bibliophiles and print collectors in their own right. One such notable collector was Saar de Swart (1861-1951), a Dutch sculptor. De Swart was an artist herself, who studied under Auguste Rodin in Paris in 1889, and a close friend of Odilon Redon. She was both successful and wealthy, using her capital to support her artist friends and acquire art, including many works by Redon.¹⁷ Interestingly, de Swart is mentioned three times in Sagot's account book from 1890-91. On June 27, 1890, she is recorded for the purchase of five posters by Chéret. In 1896, the Dutch novelist Willem Paap (1856-1923), writing about the Dutch avant-garde circles of the *Tachtigers*, made her one of the protagonists in his novel. He described her interior as follows:

“On the walls, a poster by Chéret, bright red-blue-yellow [...]. Opposite the desk, by the other window with thumbtacks on the wall, a large poster by Mucha, reaching from the floor to almost the low ceiling: Sarah Bernhardt as *La Dame aux Camélias* on a field of mottled purple, studded with gleaming silver stars, blank the slender draped garment, light brown the coiffure, very delicate the face with the melancholy of mouth and eye.”¹⁸

¹⁷ Jaap Versteegh, *Fatale kunst: leven en werk van Sara de Swart (1861-1951)*, Nijmegen, 2016.

¹⁸ W.A. Paap (pseudonym of Menno ter Braak), *Vincent Haman: roman*, Amsterdam, 1908, p. 134.

Hence, from Paap's description of Swart's home, we can conclude that, unlike the hardcore poster collectors who employed various methods to store the inconveniently sized posters, Saar de Swart primarily used her large-format purchases for interior decoration.¹⁹

It is with this shift toward interior decoration that we enter what can truly be considered a female domain. Thanks to Sagot's visionary business strategies, it became very fashionable to adorn one's interior with illustrated posters. Notably, this trend is reflected in the account books, where a noticeable increase in the number of female customers can be observed from 1895 onwards. One key factor contributing to this surge in female shoppers was Sagot's strategic relocation of his gallery from the traditional collector's district on the south bank of Paris to the more expansive northern rue de Châteaudun, which was conveniently close to the large department stores and the Opéra. From Bottini's 1898 print *The Shopwindow of Print Dealer Edmond Sagot* (fig. 3), we can deduce that the shop's large vitrine attracted a mixed and even gender-neutral crowd, an effect that can be attributed not only to the gallery's new location but also to these changing commercial dynamics.²⁰

Upon revisiting the account books, a more subtle shift emerges. The records indicate that each year saw an increasing number of female passers-by crossing Sagot's doorstep, among whom a significant proportion were American tourists, possibly accounting for 30 to 40 percent of his revenue from female customers. Some of these tourists made substantial purchases, with their names and hotel details often recorded. For example, Mademoiselle Harper is noted for spending 217 francs in 1901, and Madame Brackett, staying at the Hôtel Britannique, spent in the same year 146 francs, most likely on dozens of posters priced at 5 francs each.

19 David Kiehl et al., *American Art Posters of the 1890s in the Metropolitan Museum of Art, including the Leonard A. Lauder Collection*, New York, 1987, p. 62. Artists like Chéret were aware of the demand for their works to be used as decoration for interiors. In 1891, Chéret created a special series of decorative panels without lettering for interior decoration, these color lithographic panels, "les estampes murales" were titled: *La Pantomime, La Musique, La Danse* and *La Comédie*. See also Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Prints in Paris 1900, From Elite to the Street*, op. cit., part 3: "From Popular back to Private".

20 In the catalogue of *Prints in Paris* (2017), the idea still somehow existed that a definite choice had to be made between the two depictions, It can also be stated that both depictions of Sagot's shop somehow could be true and maybe even show the subtle transformations in print and poster consumption over the 1890s. The word subtle should be stressed here, since it is important to realize that 95 % of Sagot's clientele remained masculine at all times.

The large influx of American tourists visiting Sagot's shop can be linked to his prominent presence in American publications, where he was often featured as the go-to print and poster dealer in Paris.²¹ In 1891, *The Nation* referred to Sagot as "a chief dealer in posters, whose *affiches illustrées* catalogue is exactly what any ultra-Parisian could wish for."²² Similarly, in 1896, *The Poster*, a publication based in London and New York dedicated to the latest fine art posters, stated, "EVERYONE in Paris who collects posters knows Sagot, that eminent dealer, whose shop is a resort for artists and collectors."²³ Moreover, Sagot cultivated strong relationships with international publishers, ensuring that works in which he held the copyright were printed in various magazines and books, thus serving as a form of self-promotion for his business abroad.²⁴ By the early 20th century, American female buyers could have learned about Sagot through popular travel guides such as *Paris and Environs: Routes from London to Paris* (1907), which listed Sagot's address on the rue de Châteaudun under a shop directory for 'Etchings, Engravings, and Posters'.²⁵

It comes as no surprise then that Sagot's shop attracted numerous American women, given its location and the prevailing trends in American tourism and consumer culture during the late nineteenth century. Maureen E. Montgomery, in her article "Natural Distinction": *The American Bourgeois Search for Distinctive Signs in Europe*", highlights how shopping and sightseeing provided Americans of all social strata with an opportunity to display their distinctive tastes

21 Multiple American Magazines and papers mention Sagot, starting in 1891 the year Sagot's catalogue of *affiches illustrées* was printed. His name is mentioned in *The Nation*, December 31st, 1891; *Printer's ink*, October 25th 1893 and June 16th 1900; *Century Illustrated Monthly Magazine* No.5, September 1892; *The Poster* Vol. I, No. 1, January 1896; *The Chautauquan*, September 1899 and *The Lotus* (Kansas), December 1st, 1895 in the article titled "Concerning the collecting of posters", where Sagot is listed. Thanks to my assistant Britney Annan for her broad and long search for these references and the ones below concerning Sagot's appearance in the American press

22 "Notes", *The Nation*, December 31st, 1891, p. 507.

23 *The Poster*, vol. I, no 1, January 1896, p. 8. The quote was also featured alongside an image of, *The Print Collectors (Les Amateurs d'estampes)*, advertisement for Edmond Sagot's gallery by Vallotton, 1892.

24 Sagot was thanked for his courtesy in allowing his copyright works to be reproduced in the following publications; *The International Studio*, *The Poster*, *Modern Etching and Engraving*, and *European* as well as for books published in London but sold in New York such as *Picture Posters; a Short History of the Illustrated Placard*, written by Charles Hiatt in 1896 and *Paris, Past and Present* by E.A Taylor printed in 1915.

25 Karl Baedeker, *Paris and Environs, with Routes from London to Paris, Handbook for Travelers*, New York, 1907, p. 50.

both abroad and at home.²⁶ Specifically, through the purchase of luxury goods from shops in Paris and London, American women were able to distinguish their upper-bourgeois status.²⁷ These consumer behaviors, including acquiring fashionable items intended for interior decoration, help explain why so many American women tourists were drawn to Sagot's shop. By purchasing a distinctly modern print or poster from a renowned Parisian dealer and proudly displaying it in their homes, these women could undeniably elevate their social standing within their elitist and cultured circles.

Tracing the purchases made by these American tourists, it's unfortunate that Sagot didn't provide details on their splurge spending. However, the dealer meticulously recorded the more modest purchases—typically one or two items—most of which were made by female clientele. These women commonly bought items intended for home decoration. At Sagot's, they purchased larger decorative prints featuring simple subjects, often chromolithographs by artists like Berthon, Grasset, and Rivière. These prints were frequently framed—a service Sagot provided at a higher price—along with illustrated posters *avant la lettre*, also sometimes framed. A best-seller was a decorative print of the highly idealized portrait of Wilhelmina of Orange, the former queen of the Netherlands, by Paul Berthon (fig. 12), as well as posters depicting Sarah Bernhardt (fig. 13). Although decorative, these images featured real women who embodied power, style, and agency. A popular item was the sets of postcards designed by Alphonse Mucha, which were repeatedly sold to various women. Another frequent entry was the Spanish avant-garde journal *Pél et Ploma*, which consistently featured female readers and connoisseurs on its covers, partially supporting Iskin's argument that these images did indeed appeal to a growing group of female buyers (fig. 14).²⁸ Expanding the definition of “collecting” to include interior decoration has allowed many women to enter the spotlight and receive the recognition they deserve in the broader scholarship on female collecting.²⁹

26 Maureen E. Montgomery, “‘Natural Distinction’: The American Bourgeois Search for Distinctive Signs in Europe”, in *The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 31.

27 *Ibid.*

28 *Pél et Ploma* magazines list Sagot as their intentional vendor in Paris, throughout the years of 1899-1903 when the publication was still active. A collection of *Pél et Ploma* Magazines can be accessed online through the Internet archive.

29 See T. Stammers, “Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850–1920”, *op. cit.*



Fig. 12. Paul Berthon, *Queen Wilhelmina of the Netherlands*, 1901. Colour lithograph on wove paper, 44,1 × 40,4 cm. Rijksmuseum Amsterdam.

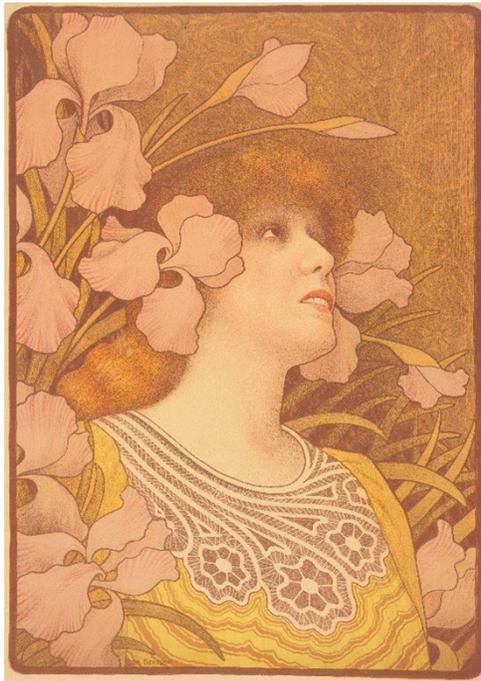


Fig. 13. Paul Berthon, *Sarah Bernhardt as Melisande*, 1901. Colour lithograph on wove paper, 47,7 × 61,2 cm. National Gallery of Art, Washington USA.



Fig. 14. Ramon Casas, Advertisement for the Journal *Pel et Ploma* 1899. Colour lithograph on wove paper, 66 x 91 cm. Museo nacional d'art de Catalunya.

And to come full circle: in 1896 Jane Avril entered the shop of Sagot as a paying customer herself. She acquired two decorative friezes by Maurice Biais, the artist who had designed her poster the previous year and whom she would marry in 1911.³⁰

In conclusion, did female print connoisseurs exist in the traditional sense of hardcore collectors—those who prized their “erudition, quasi-scientific expertise, and moral self-mastery,” and who practically lived in the dealers’ shops and at the Hôtel Drouot, constantly returning with yet another “belle épreuve” to study closely and add to their portfolios?³¹ The answer is that not many women fit this description. It is likely that, for the most part, the female connoisseur was more of a male construct and fantasy, appealing to homosocial networks. However, if we broaden our definitions of collecting to include practices like decorating one’s interior with modern prints and posters, leafing through an avant-garde illustrated magazine, or sending a postcard from Paris adorned with a Mucha

30 That is the only trace we could find of her in the ledgers of those three years, so there is no evidence yet that she was a serious collector of prints or posters herself.

31 T. Stammers, “Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850–1920”, *op. cit.*

design, then yes, the female collector—or more accurately, the female consumer and cosmopolitan—was indeed rising at the fin de siècle. This shift allows for the expansion of the narratives in the history of print collecting, offering crucial insights into female experience and identity formation during the 1890s.³²

32 *Ibid.*

AMATEURS EN SOCIÉTÉ : LES AMIS DE L'EAU-FORTE

CAMILLE BELVÈZE

La Société des amis de l'eau-forte est fondée à Paris en 1897 dans le but de soutenir la gravure à l'eau-forte en faisant exécuter et tirer des planches originales distribuées aux membres, dont le nombre est d'abord limité à deux cents puis à cent¹ et dont la cotisation s'élève à cent francs par an². L'activité de cette société se déploie principalement entre 1897 et 1914³. Elle est interrompue par la Première Guerre mondiale et reprend en 1919 mais cette reprise semble avoir été de courte durée, bien que la date exacte de la dissolution de cette organisation ne soit pas connue à ce jour⁴.

Ce n'est pas la première entreprise de ce type, la Société française de gravure ayant déjà été créée en 1868 pour financer l'édition d'estampes d'interprétation, de même que la Société des artistes graveurs au burin fondée en 1893. Comme cette dernière, la Société des amis de l'eau-forte s'attache à la promotion d'une technique de gravure. Elle s'en distingue toutefois par son inscription dans un contexte d'affirmation de l'eau-forte comme art original et non reproductif. Initié dans les années 1860, ce mouvement est scandé par l'activité de nombreuses sociétés artistiques bourgeonnant en France et à l'étranger dans la seconde

- 1 *Société des amis de l'eau-forte, Annuaire pour 1911*, Paris, P. Renouard, 1991, p. 8 : « depuis que notre nombre a été limité à 100, les demandes d'admission sont de plus en plus nombreuses, ce qui semble prouver que le choix de votre comité se porte sur des œuvres de réelle valeur ».
- 2 *Statuts de la Société des amis de l'eau-forte*, Évreux, Charles Hérissey, 1897.
- 3 Janine Bailly-Herzberg, *Dictionnaire de l'estampe en France (1830-1950)*, Paris, Flammarion, 1985, p. 365 : Janine Bailly-Herzberg dresse une liste non exhaustive des œuvres publiées par cette société jusqu'en 1913, qui n'inclut pas les estampes parues à partir de 1914 ni celles commandées pour orner les menus des banquets.
- 4 Circulaire de la Société des amis de l'eau-forte, 9 février 1919; lettre du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 18 février 1919, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4417 : en 1919, les Amis de l'eau-forte ont organisé une exposition de gravures, planifié la tenue d'une assemblée générale – nous ignorons si celle-ci a bien eu lieu – et contribué *a minima* à l'édition de l'estampe de Georges Le Meilleur intitulée *Maison du maire Monnier à Vinnermeville* (gravée en 1919 et publiée en 1920), mais nous n'avons pas trouvé de trace de leur activité après cette date.

moitié du XIX^e siècle : la Société des aquafortistes (Paris, 1862), la Société internationale des aquafortistes (Bruxelles, 1869), le New York Etching Club (1877), la Royal Society of Painter-Etchers (Londres, 1880), la Société des aquafortistes français (Paris, 1885), le Nederlandsche Etsclub aux Pays-Bas (1885), la Société des peintres graveurs français (Paris, 1889), etc. Ces sociétés d'artistes ont souvent fait l'objet de recherches, parfois précoces. En effet, l'ouvrage de Janine Bailly-Herzberg sur la Société des aquafortistes⁵ paru en 1972 constitue, selon l'historien de l'art Jean-Paul Bouillon, la première étude exhaustive d'une société artistique, ce qui témoigne de l'importance singulière du cadre associatif pour l'histoire de ce médium⁶.

À la différence des sociétés de graveurs, les associations d'amateurs d'estampes de cette période restent toutefois relativement peu étudiées. Le cas de la Société des amis de l'eau-forte présente pourtant un intérêt historique et sociologique pluriel, dont l'analyse permet d'aborder à la fois l'effervescence des sociétés d'amateurs à la fin du XIX^e siècle, le lien entre le renouveau de l'eau-forte et celui du collectionnisme de l'estampe, et la question des modes de sociabilité à l'œuvre dans ce type d'organisation.

Le temps des sociétés d'amateurs

Dans un article de 1986 sur les sociétés artistiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Jean-Paul Bouillon nomme « temps des sociétés » la période de transition entre le règne des Académies et celui du marché⁷. Il distingue quatre catégories de sociétés artistiques : celles constituées exclusivement d'artistes, celles associant des artistes et des marchands – comme la Société des aquafortistes fondée à l'initiative de l'éditeur Alfred Cadart (1828-1875) –, les associations de charité comme la fondation du baron Taylor (1789-1879) créée en 1844, et enfin les sociétés d'amateurs incluant ou non des artistes. La plus ancienne de ces organisations d'amateurs est la Société des amis des arts fondée en 1790, qui fonctionne par souscription avec des achats et des loteries lors des expositions annuelles et constitue un modèle du genre. Le programme de recherche sur les sociétés d'amis des arts mené par l'Institut national d'histoire

5 Janine Bailly-Herzberg, *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle : la Société des aquafortistes, 1862-1867*, Paris, L. Laget, 1972.

6 Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54 « Être artiste », 1986, p. 89-113, p. 89, note n° 2.

7 *Ibid.*, p. 89.

de l'art entre 2013 et 2019 ajoute au sein des sociétés d'amateurs les sociétés d'amis des musées et les sociétés savantes⁸, comme la Société pour l'étude de la gravure française qui finance l'édition d'ouvrages scientifiques sur l'estampe⁹.

À la fin du XIX^e siècle, les sociétés d'amateurs forment un tissu associatif dense, l'estampe se trouvant à la confluence de l'art et de la bibliophilie. Les Amis de l'eau-forte comptent ainsi plusieurs représentants d'autres sociétés d'amateurs, qui illustrent l'effervescence associative de cette période : la Société des amis des livres est représentée par Henri Beraldi (1849-1931), la Société des bibliophiles français par les barons Anatole de Claye (1851-1903) et Roger Portalis (1841-1912), la Société française des amis des arts par son président Georges de Dramard (1839-1900), la Société des bibliophiles contemporains par Léon Schuck (1857-1930) et les Cent Bibliophiles par leur président André Barrier (1870-1957)¹⁰. Ces connexions permettent l'émulation et le partage de bonnes pratiques : un sociétaire suggère par exemple que les menus des banquets soient adressés à tous les membres, citant le modèle des Cent Bibliophiles¹¹. La présence au sein de la Société de membres originaires de province, voire de l'étranger – notamment de Suisse, où la Société suisse de gravure est fondée en 1917¹² – contribue à la diffusion d'un modèle de société d'amateurs. En 1903, le vice-président Paul Beurdeley (1842-1905) porte un toast aux « enfants des Amis

8 Katia Schaal, « Promouvoir les arts, soutenir les artistes et propager le goût ». Nouvelles sources et perspectives sur les Sociétés des Amis des Arts », *Les Sociétés des Amis des Arts, de 1789 à l'après-guerre* - INHA, posté le 13/10/2021, (consulté le 23/08/2023), URL : <http://agorha.inha.fr/detail/46>.

9 Pascale Cugy, « La Société pour l'étude de la gravure française », *Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet*, posté le 10/02/2021 (consulté le 23/08/2023), URL : <https://baadoucet.hypotheses.org/567> (partie 1) et <https://baadoucet.hypotheses.org/583> (partie 2). Voir aussi Stéphane Roy, « Histoire(s) de l'estampe et sociabilité savante : la Société pour l'étude de la gravure française (1911-1939) », conférence donnée le 7 avril 2023 dans le cadre du séminaire *Écritures de l'histoire de l'art : l'histoire de l'estampe (1700-1945)*, université Rennes 2 (ouvrage à paraître).

10 Parmi les autres sociétés de bibliophiles représentées dans la Société des amis de l'eau-forte figurent également la Société des gens de lettres et la Société des amis des livres.

11 Il s'agit du collectionneur Alphonse Lotz-Brissonneau (1840-1921). Voir *Société des amis de l'eau-forte. Annuaire pour 1904*, Évreux, Charles Hérissey, 1904, p. 8.

12 Christian Rümelin (dir.), *100/125 : cent ans de la Société suisse de gravure*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2018. Sur la présence de membres suisses au sein de la Société des amis de l'eau-forte, voir Christian Rümelin, « L'eau-forte est à la mode ». Quelques réflexions techniques », dans Christian Rümelin (dir.), *L'eau-forte est à la mode (1840-1910)*, cat. exp. Genève, Musée d'art et d'histoire, 4 septembre-9 décembre 2020, Tesserete, Page d'Arte, 2020, p. 11-31, p. 11-12.

de l'eau-forte », dans lesquels il inclut la Société septentrionale de gravure¹³ fondée en 1900 par le sociétaire Victor de Swarte (1848-1917)¹⁴, ainsi que des initiatives en cours à Toulouse et à Bordeaux :

« Je sais que notre ami, M. De Swarte, a fondé à Lille une Société de l'eau-forte qui s'annonce déjà comme prospère. À Toulouse, M. De Saint-Raymond nous fait savoir qu'il s'occupe de créer une Société analogue. Je sais enfin que notre dévoué secrétaire général, M. Mareuse, veut organiser à Bordeaux une Société semblable à la nôtre. C'est à ces Sociétés, enfants des Amis de l'Eau-forte, que je vous demande de porter le premier toast. Nous suivrons leurs progrès avec une sollicitude et une tendresse toutes paternelles¹⁵ ».

Ce discours paternaliste ne doit pas éclipser le fait qu'une entreprise similaire en région a précédé la Société des amis de l'eau-forte : il s'agit de la Société normande de gravure fondée en 1891, qui, comme sa cousine septentrionale, a pour double objectif la promotion de l'estampe et la diffusion des œuvres et des artistes locaux¹⁶.

Comme les autres sociétés d'amateurs de l'époque, les Amis de l'eau-forte revendiquent un but philanthropique. Celui-ci est affiché par l'emploi du terme « amis », comme le souligne la sociologue de l'art Raymonde Moulin en 1976 : « La dimension philanthropique l'emporte, dans la formule "ami des arts", sur la revendication de compétence culturelle qu'implique le terme, plus fréquemment employé aujourd'hui, d'amateur, lequel sous-entend l'épithète "éclairé" »¹⁷. Ce terme d'amateur est cependant bien employé par les Amis de l'eau-forte, comme en témoigne cette allocution du vice-président Paul Beurdeley qui proclame en 1901 le caractère désintéressé de leur entreprise :

13 Sur la Société septentrionale de gravure, voir : Cordélia Hattori, « La Société septentrionale de Gravure : "faire œuvre de beauté" », dans *D'après les maîtres. Léonard de Vinci, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet... La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)*, cat. exp. Lille, musée de l'Hospice Comtesse, 17 février-30 avril 2007, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, p. 67-69.

14 La Société des amis de l'eau-forte a publié un portrait de ce membre : Henri-Émile Lefort, *Portrait de Victor de Swarte*, exercice 1903, eau-forte, 41,5 × 30 cm.

15 *Société des amis de l'eau-forte. Annuaire pour 1903*, Évreux, Charles Hérissé, p. 13.

16 Sur la Société normande de gravure, voir Frits Lugt, *Les Marques de Collection de Dessins et d'Estampes*, Fondation Custodia, L. 2300a, en ligne (consulté le 23/08/2023), URL : <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/9263>.

17 Raymonde Moulin, « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, 1976, 17-3. p. 383-422, p. 388.

« Nous avons pensé qu'il n'était pas sans intérêt de rapprocher les amateurs des artistes, d'établir entre eux un lien permanent, nous avons cru que cela serait profitable aux uns et aux autres : notre pensée n'a pas été une pensée égoïste. Il ne nous suffit pas de remplir nos cartons d'estampes particulièrement belles et rares admirablement tirées et sur beau papier. Nous associons le public à nos jouissances et chaque année nous gratifions des collections publiques de ces épreuves de choix de façon à répandre le goût de l'eau-forte et à accroître la gloire des aquafortistes¹⁸ ».

En effet, le règlement de la société stipule dès sa création qu'en plus des épreuves adressées aux sociétaires et de celles réservées aux graveurs, cinq épreuves des estampes publiées sont destinées à intégrer des collections publiques sous la forme de dons¹⁹. En 1900, les institutions choisies par le comité de la Société pour bénéficier de ce dispositif sont le musée du Luxembourg, la ville de Paris, la direction des Beaux-Arts au sein du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le musée de Condé et le musée de Genève²⁰.

Cette pratique ne semble cependant pas avoir été pérennisée : en 1911, le règlement ne mentionne plus ce dispositif de don²¹. Par ailleurs, tandis que la Société française des amis des arts fonctionne par loterie – ce qui la distingue, selon Raymonde Moulin, des clubs d'achats du siècle suivant en impliquant une certaine prise de risque des souscripteurs qui garantit le caractère philanthropique de l'entreprise²² – les Amis de l'eau-forte ne recourent pas à ce procédé de tirage au sort, les sociétaires étant tous compensés pour leur cotisation. Le rôle de cette Société est donc ambigu, et l'on peine à être convaincu par son vice-président lorsqu'il défend l'abnégation des amateurs :

« On a parlé beaucoup dans ces temps derniers de solidarités. La vraie solidarité n'est-elle pas celle qui unit les amateurs et les artistes? Les amateurs d'art sont ceux qui ajoutent au souci de leur travail quotidien souvent pénible et parfois

18 *Société des amis de l'eau-forte. Annuaire pour 1901*, Évreux, Charles Hérissey, p. 20.

19 *Statuts*, *op. cit.*, p. 15.

20 Lettre de Raymond Poincaré au directeur des Beaux-Arts, 25 mai 1900, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4417. Les estampes offertes à ces institutions sont les suivantes : Félix Bracquemond, *Faisans* (1898); François Flameng, *Portrait de jeune fille* (1897); Georges Fouquet-Dorval, *En arrêt* (1898); Henri Toussaint, *Les Bouquinistes du quai Saint-Michel à Paris* (1897); Charles Albert Waltner, *Une liseuse* (1898).

21 *Annuaire pour 1911*, *op. cit.*, p. 24.

22 Moulin, *op. cit.*, p. 390.

fastidieux le luxe d'un autre souci plus général et plus généreux, celui de l'art qui nous fait mieux vivre²³ ».

Le culte de la belle épreuve

Si cette volonté philanthropique est brandie par Paul Beurdeley – peut-être dans l'espoir que la société soit reconnue d'utilité publique, comme la Société française de gravure en 1878 –, le souci principal des Amis de l'eau-forte semble être la délectation et l'enrichissement de leur collection par des épreuves d'une qualité rare. Comme l'écrit Britany Salsbury dans *Collecting prints, posters and ephemera*, le contexte du renouveau de l'eau-forte joue le rôle d'un gigantesque catalyseur dans l'évolution d'un collectionnisme basé sur l'iconographie et la quantité à un collectionnisme fondé sur l'identité des artistes et la qualité²⁴. La rareté prend ainsi le pas sur l'encyclopédisme et les aquafortistes emploient tous les aspects techniques du processus créatif pour cultiver cette rareté et attirer les collectionneurs. Ils multiplient les états, impriment avec des matériaux de luxe et limitent les tirages, selon une pratique qui s'étend par la suite aux autres techniques de l'estampe. Ce nouveau rapport à l'estampe irrigue la critique d'art et le collectionnisme. Dans un essai écrit en 1874, Philippe Burty définit le concept de « belle épreuve²⁵ » selon des critères spécifiques – portant notamment sur la composition des encres, la qualité du papier et la largeur des marges – qui sont ensuite appliqués et diffusés largement. Le critique souligne le lien entre la beauté d'une épreuve et sa rareté, ainsi que le rôle des amateurs dans la consécration d'une belle épreuve :

« La beauté de l'épreuve, due à un ensemble de circonstances que nous allons expliquer, classe à part le sentiment de l'artiste qui l'a conçue, l'habileté de l'imprimeur qui l'a fait naître, le goût de l'amateur qui la distingue et la choisit. Elle n'échappe pas, d'ailleurs, à cette loi qui veut que les choses belles soient rares²⁶ ».

Cette quête d'épreuves d'exception, qui se traduit aussi sur le plan spéculatif, conditionne les activités de la Société des amis de l'eau-forte. Le règlement

23 *Annuaire pour 1901, op. cit.*, p. 21.

24 Britany Salsbury, « Collecting Modern and Contemporary Prints », dans Ruth Iskin et Britany Salsbury (dir.), *Collecting Prints, Posters and Ephemera. Perspectives in a Global World*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 9-26, p. 12.

25 Philippe Burty, « La belle épreuve », *L'eau-forte en 1875*, Paris, A. Cadart, 1875, p. 7-13.

26 *Ibid.*, p. 8.

intérieur spécifie les modalités de tirage et de distribution permettant de contrôler la rareté des épreuves et d'assurer le monopole de la Société. Les membres reçoivent le premier et le dernier état; les études et états intermédiaires sont distribués aux sociétaires par vente aux enchères; et les matrices sont, dans un premier temps, récupérées et stockées après altération, avant que la Société n'opte pour leur destruction pure et simple²⁷. L'artiste peut conserver à titre documentaire une épreuve de chaque état, timbrée par la Société, qui doit être accompagnée de la mention « Propriété des Amis de l'eau-forte » en cas d'exposition. Pour assurer le contrôle des tirages, la Société fait bientôt appel au Cercle de la librairie. Ce syndicat des industries du livre, fondé en 1847, établit en 1889 un bureau de timbrage des estampes et publications de luxe, qui opère sur le modèle de la *Printsellers' Association* britannique en garantissant un nombre d'épreuves déclaré par les éditeurs²⁸. Par ailleurs, toutes les épreuves doivent comporter le chiffre de la société, le nom du destinataire, une signature de la main de l'artiste et un millésime à la pointe sèche. Le chiffre de la Société est visuellement très proche de celui des Amis du Louvre – apposé sur l'unique estampe publiée par cette organisation²⁹ – ce qui est un possible témoignage d'une émulation entre ces sociétés d'amateurs, toutes deux fondées en 1897³⁰.

Autre critère important : les épreuves publiées par les Amis de l'eau-forte doivent faire figurer une remarque gravée. Celle-ci est parfois ajoutée *a posteriori* par les artistes, voire tirée à part et vendue aux enchères aux sociétaires comme la remarque accompagnant l'estampe d'Angèle Delasalle (1867-1939) intitulée *Le Repas du tigre* (1908)³¹ (fig. 1). En faisant une obligation de cette remarque – croquis gravé figurant, à l'origine, sur les épreuves d'essai et témoignant du processus créatif du graveur – la Société institutionnalise et dénature les caractéristiques de l'épreuve d'artiste. La question du premier état rend cette dérive encore plus flagrante : le fait de le tirer pour tous les sociétaires multiplie artificiellement cet objet par nature unique ou rare, la quête de la rareté entraînant ainsi sa perte.

27 *Annuaire pour 1911, op. cit.*, p. 24.

28 Lugt, *op. cit.*, L. 438, en ligne (consulté le 23/08/2023), URL : <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/6005>.

29 Albert Besnard, *Étude pour L'Île Heureuse*, 1899, eau-forte, 27 × 20 cm.

30 Pour le chiffre de la Société des amis de l'eau-forte voir Lugt, *op. cit.*, L. 113, en ligne (consulté le 23/08/2023), URL : <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/5419>. Pour celui de la Société des amis du Louvre voir *ibid.*, L. 2300, en ligne (consulté le 23/08/2023), URL : <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/9262>.

31 Liste des lots proposés à la vente de la Société des amis de l'eau-forte du 21 décembre 1908, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4417.

Une prise de conscience de ce paradoxe transparait dans un débat mené par les sociétaires en 1904. Le caractère artificiel de ce premier état est relevé par Auguste Tricaud (1846-1921) : « Cet état est un état bâtard, c'est une épreuve revue, corrigée, augmentée souvent, tirée à un grand nombre d'exemplaires après l'aciérage de la planche, ne pouvant constituer ce qui fait réellement un premier état³² ». Les échanges révèlent que si ce premier état apporte parfois des révélations inattendues, comme celui de Pierre Vidal (1849-1929) qui constitue presque pour les Amis de l'eau-forte une deuxième gravure³³ (fig. 2 et 3), il peut être superflu et perturber le processus créatif de l'artiste, comme en témoigne le graveur Jean Vyboud (1872-1944) déclarant « que le premier état qu'il a fait tirer pour se conformer au règlement de la Société ne lui a servi à rien, ne lui a été d'aucune utilité³⁴ » (fig. 4 et 5). La question de l'arrêt de la distribution de ce premier état à tous les membres se pose alors, l'argument artistique étant confronté à l'intérêt des sociétaires comme le souligne Victor de Swarte :

« Si l'on se place uniquement au point de vue artistique, il n'y a pas de doute, il faut supprimer notre épreuve d'état. Cette épreuve est intéressante quand elle a servi à l'artiste pour se renseigner sur l'avancement de son travail; elle est d'autant plus recherchée qu'elle est plus rare, et une épreuve d'état tirée à cent exemplaires perd avec la rareté une partie de son mérite³⁵ ».

C'est l'argument financier qui semble l'emporter et être à même de pallier la frustration des amateurs face au retrait de cette épreuve :

« La Société aura même un avantage pécuniaire à la rareté de ces épreuves des états successifs d'une même planche; leur vente permettra, à un moment donné, de distribuer de nouvelles gravures aux sociétaires qui auront ainsi une compensation de la suppression du soi-disant premier état³⁶ ».

Ne présentant plus de valeur artistique ou spéculative aux yeux des sociétaires, les premiers états sont donc retirés de la distribution et réservés aux ventes aux enchères.

32 *Annuaire pour 1904, op. cit.*, p. 9.

33 *Ibid.*, p. 10.

34 *Ibid.*, p. 11.

35 *Ibid.*, p. 13.

36 *Ibid.*, p. 10.

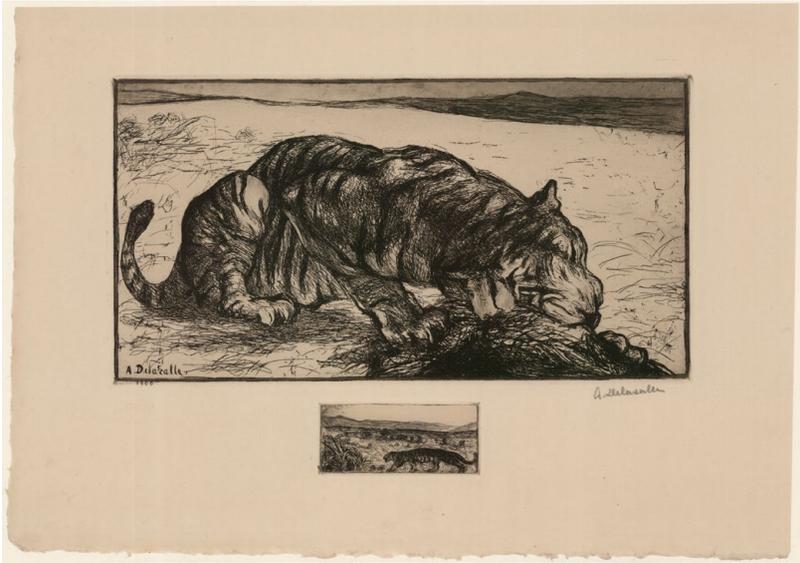


Fig. 1. Angèle Delasalle, *Le Repas du tigre*, 1908, 19 × 36 cm (estampe), 4,1 × 10,5 cm (remarque), Genève, Musée d'art et d'histoire. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève



Fig. 2. Pierre Vidal, *Le Boulevard Montmartre*, 1903, eau-forte et aquatinte (premier état), 30 × 39,5 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève



Fig. 3 Pierre Vidal, *Le Boulevard Montmartre*, 1903, eau-forte et aquatinte (dernier état), 30 × 39,5 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève



Fig. 4 et 5 Jean Vyboud, *Femme en prière*, 1903, eau-forte et pointe sèche (premier et dernier état), 27,5 × 21,5 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève

Le culte de la belle épreuve nourri par la Société des amis de l'eau-forte passe également par la qualité des tirages. Outre l'emploi de supports luxueux comme le parchemin et le papier japon, la Société a recours à deux imprimeurs réputés : Alfred Porcabeuf (1867-1952) et Charles-Léon Wittmann (1864-1913). En 1895, Alfred Porcabeuf prend à la suite de son père la direction de la prestigieuse imprimerie en taille-douce d'Adolphe Ardail (1835-1911) et Alfred Salmon (1825-1894), fondée en 1793 et située rue Saint-Jacques à Paris. Il devient en 1910 chef de la chalcographie du Louvre, où Charles-Léon Wittmann travaille comme imprimeur. Wittmann fait partie des membres fondateurs de la Société des amis de l'eau-forte; il tient une place prépondérante dans ses assemblées et occupe le poste de secrétaire adjoint. L'allocution de l'historien Edgar Mareuse (1848-1926) au décès de cet imprimeur témoigne de son importance au sein de l'organisation : « des premiers [il] avait répondu à l'appel des regrettés Adolphe Lalauze, Paul Beurdeley et baron de Claye. Très assidu à nos réunions du Comité, son dévouement, ses qualités personnelles et sa compétence technique étaient unanimement appréciés³⁷ ». Wittmann et Porcabeuf se partagent le tirage des planches, à l'exception de la gravure d'Eugène Delâtre (1864-1938) tirée par les soins de ce dernier³⁸. Le détail annuel des comptes de la Société montre à quel point le travail de ces imprimeurs est valorisé : en 1900, ils sont payés environ 1 000 francs par gravure, soit la moitié du forfait de 2 000 francs par eau-forte généralement alloué aux graveurs³⁹.

La valorisation du caractère coopératif de l'estampe opérée par la Société des amis de l'eau-forte apparaît également à travers l'éloge de la gravure d'interprétation. En 1901, Paul Beurdeley présente ainsi les artistes Eugène Carrière (1849-1906) et Charles Albert Waltner (1846-1925) qui ont collaboré pour produire une estampe publiée par la Société (fig. 6) :

« Eugène Carrière, le grand peintre de l'émotion sympathique et de la tendresse humaine; il sert de trait d'union à l'eau-forte, avec la peinture et la lithographie. Waltner qui personnifie mieux qu'aucun autre la gravure à l'eau-forte : il est à

37 *Société des amis de l'eau-forte. Annuaire pour 1914*, Paris, P. Renouard, p. 6.

38 Eugène Delâtre, *Montmartre s'en va! Le moulin Debray*, exercice 1913, eau-forte, 26,5 × 35,7 cm.

39 *Annuaire pour 1901*, *op. cit.*, p. 14 : Charles-Léon Wittmann est payé 3145,30 francs pour le tirage des eaux-fortes de Charles Albert Waltner, de Georges Fouquet-Dorval et d'Henri Toussaint; Alfred Porcabeuf est payé 914,20 francs pour le tirage de la gravure de Félix Bracquemond. La même année, les graveurs André-Charles Coppier et Alfred-Louis Brunet-Debaines sont payés 2 000 francs chacun pour leur eau-forte, tandis que Ferdinand Roybet reçoit la somme plus élevée de 3 000 francs pour sa gravure et Eugène Decisy le montant plus réduit de 300 francs pour le menu qu'il a composé pour le banquet de la Société.

la fois un créateur et un reproducteur. Son exemple nous montre que l'artiste graveur qui traduit l'œuvre d'un peintre ou d'un sculpteur n'est pas un simple copiste comme le croit le vulgaire mais qu'il fait une œuvre d'art, une œuvre originale lui aussi⁴⁰ ».

Dans un contexte où le critère d'originalité fait loi pour l'eau-forte, ce discours *a priori* inattendu permet de légitimer la gravure d'interprétation, qui se voit accorder une place marginale dans la production de la Société – à hauteur d'un cinquième des gravures à publier⁴¹. Cette incursion autorise les goûts plus conservateurs de certains amateurs à s'exprimer au travers de plusieurs publications de la Société, comme une *Jeanne d'Arc* gravée d'après la sculpture d'Emmanuel Frémiet (1824-1910)⁴², ou *via* des dons de sociétaires : l'éditeur Jules Hautecoeur (1849-1935) offre ainsi une estampe d'après Jan Van Eyck (1390-1441)⁴³, tandis que le comte Foy (1871-1927) fait cadeau aux membres d'un portrait de son épouse gravé par Adolphe Lalauze (1838-1906) d'après un tableau du peintre académique Charles Chaplin (1825-1891)⁴⁴. Ce dernier exemple témoigne, au sein de la Société des amis de l'eau-forte, d'une pratique du portrait mondain héritée de la tradition aristocratique, ce qui soulève la question du profil sociologique des membres de cette organisation.

40 *Annuaire pour 1901, op. cit.*, p. 19.

41 *Statuts, op. cit.*, p. 4, article 2 : « Cette Société a pour but l'exécution et l'achat de planches originales, inédites, gravées à l'eau-forte et composées par les graveurs, sans exclure cependant la reproduction des œuvres d'art françaises et étrangères, anciennes ou modernes, mais à titre exceptionnel seulement, et dans la proportion d'un cinquième des gravures à publier. »

42 Louis-Isidore Journot d'après Emmanuel Frémiet, *Jeanne d'Arc*, exercice 1902, eau-forte, 35 × 28 cm.

43 Eugène Gaujean d'après Jan Van Eyck, *La Vierge, saint Georges et saint Donatien*, exercice 1906, eau-forte, 30 × 36 cm.

44 Adolphe Lalauze d'après Charles Chaplin, *Portrait de Mme la comtesse Foy*, exercice 1901, eau-forte, 32 × 21 cm.



Fig. 6. Charles-Albert Waltner d'après Eugène Carrière, *Étude de femme*, 1900, eau-forte, 20 x 15 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève

Les Amis de l'eau-forte : sociologie et sociabilité

Les Amis de l'eau-forte sont principalement issus des classes supérieures de la société, le double système de cotisation et de cooptation⁴⁵ garantissant une sélection élitiste par la mise en place d'une barrière financière et sociale. Britany Salsbury rapproche l'émergence d'un nouveau genre de collectionneurs d'estampes à la fin du XIX^e siècle du type des « bohèmes de la haute bourgeoisie »

⁴⁵ *Statuts, op. cit.*, p. 6 : les personnes aspirant à devenir membres doivent être présentées par deux sociétaires et payer la cotisation annuelle de cent francs.

décrits par Pierre Bourdieu, dont l'activité artistique et associative contribue à développer un capital culturel permettant d'asseoir leur statut social⁴⁶. L'analyse du profil sociologique des Amis de l'eau-forte le confirme : sur les deux cent onze membres recensés entre 1897 et 1914⁴⁷, la majorité de ceux dont l'occupation est connue est issue de la bourgeoisie (55 %), avec des professions réparties entre les domaines de la justice, de la santé, de la politique, de l'industrie, de la finance, de la presse et de la culture. Les artistes (8 %) et les métiers spécialisés liés à l'estampe et au livre (15 %) sont également représentés, en plus faible proportion. Si les aristocrates (17 %) sont minoritaires par rapport à la bourgeoisie, ils font souvent partie du comité d'honneur de la société comme le duc d'Aumale (1822-1897), le duc de Chartres (1840-1910), le baron de Claye (1851-1903), le prince Roland Bonaparte (1858-1924), le comte Greffulhe (1848-1932) ou encore Alphonse de Rothschild (1827-1905). Parmi les membres d'honneur se côtoient également des figures marquantes de l'élite culturelle comme le dramaturge Victorien Sardou (1831-1908) ou les peintres Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) et Léon Bonnat (1833-1922), ainsi que des représentants de l'élite politique tels que Gabriel Hanotaux (1853-1944), ministre des Affaires étrangères au moment de la fondation de la Société, et Louis Barthou (1862-1934), nommé premier ministre en 1913.

Mais la proximité des Amis de l'eau-forte avec le pouvoir politique est surtout personnifiée par son président Raymond Poincaré (1860-1934), qui est élu président de la République en 1913. Juste avant la fondation de la Société, il occupait le poste de ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, tout comme Georges Leygues (1857-1933) lorsqu'il accorde en 1901 le soutien de l'État à la Société sous la forme d'une souscription déguisée en achats annuels⁴⁸. L'intérêt particulier de Georges Leygues pour cette association se poursuit après son ministère puisqu'il devient lui-même sociétaire. Les Amis de l'eau-forte semblent bénéficier d'un traitement de faveur de la part de l'administration des

46 Britany Salsbury, « Loys Delteil (1869-1927): Community and Contemporary Print Collecting in Fin-de-Siècle Paris », dans Iskin, Salsbury (dir.), *op. cit.*, p. 44-60, p. 50.

47 Ce recensement n'est pas exhaustif, certains annuaires n'ayant pas pu être localisés au cours de la préparation de cet article.

48 Lettre du directeur des Beaux-Arts à Raymond Poincaré, 5 juin 1902, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4272 : « la souscription de l'administration des Beaux-Arts ayant lieu sous forme d'achat d'épreuves ». D'autres courriers internes conservés sous cette cote traduisent la nature ambiguë des transactions entre l'État et la Société des amis de l'eau-forte, tantôt perçues comme des achats, comme une souscription ou comme une subvention.

Beaux-Arts : une note ministérielle de 1907 pointe en effet l'absence d'inspection préalable à l'acquisition des eaux-fortes de cette Société, à la différence des gravures de la Société des artistes graveurs au burin⁴⁹. Le directeur des Beaux-Arts est systématiquement invité aux banquets des Amis de l'eau-forte, bien qu'il s'y rende rarement en personne. Ces dîners, auxquels sont également conviés les artistes ayant produit les planches éditées la même année, accompagnent les assemblées générales annuelles de la Société. Il est intéressant de les étudier sous l'angle de la sociabilité pour identifier et comprendre les enjeux politiques et sociaux qui sous-tendent ces mondanités.

Le fait de participer au banquet permet aux membres d'ajouter une estampe à leur portefeuille, puisqu'une gravure originale est généralement créée pour illustrer le menu. Ces menus sont sources de délectation et de discussions pour les sociétaires; ils représentent souvent des allégories de l'eau-forte ou encore des amatrices d'estampe. À l'origine prévus à la suite des assemblées générales, les banquets prennent une importance croissante. En 1901, la décision est prise de remettre après le dîner la vente aux enchères clôturant les assemblées⁵⁰, ce qui a sans doute pour effet de délier les bourses des acheteurs. Une anecdote semble le confirmer : en 1908, l'inspecteur des Beaux-Arts Armand Dayot (1851-1934) assiste au banquet en tant que représentant de l'État. Il adresse ensuite un rapport contrit au ministre expliquant que, bien que non délégué à cet effet, il a cru devoir acheter aux enchères une série d'états de la gravure d'Albert Bertrand (1852-1912) d'après le peintre du XVIII^e siècle Jean-Baptiste Pater (1695-1736)⁵¹. Dans ce rapport, l'inspecteur commet des erreurs sur le nombre d'états achetés ainsi que sur les noms du graveur et du peintre⁵². Il demande au ministre d'approuver son achat non pas sur la base de la qualité des œuvres mais sur celle de « l'approbation générale qui a accueilli ce mouvement de générosité officielle », ce qui atteste l'importance de ces temps de convivialité et l'influence de la sociabilité sur la sphère artistique.

49 Note du 16 mars 1907, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4272.

50 *Annuaire pour 1901, op. cit.*, p. 18.

51 Albert Bertrand d'après Jean-Baptiste Pater, *Réunion de comédiens dans un parc*, exercice 1908, eau-forte en couleurs, 25 × 32,2 cm.

52 Rapport d'Armand Dayot au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 28 décembre 1908, Archives nationales de France, Pierrefitte-sur-Seine, F/21/4417 : « Bien que non délégué à cet effet, j'ai cru devoir Monsieur le ministre, acheter au nom de l'État, et pour la modeste somme de 70F, une douzaine d'états en couleur, d'après une fête galante de Watteau par M. Bertrand [sic] ».

Les banquets des Amis de l'eau-forte ne se tiennent pas au siège de la société mais dans des lieux publics, lors de soirées dans des restaurants parisiens comme le Marguery⁵³, adresse courue du milieu politique, dont le prestige opère une distinction de classe avec les cafés qui sont devenus dans la seconde moitié du siècle les lieux de réunion des artistes⁵⁴. Sur le modèle des *gentlemen's clubs* anglais, la Société des amis de l'eau-forte déploie un mode de sociabilité masculine qui contribue à l'exclusion des femmes. Si l'organisation admet en théorie les femmes, celles-ci sont largement minoritaires : on recense onze femmes sur les deux cent onze membres connus. Certaines sociétaires sont réputées, comme la comtesse de Flandre (1845-1912) – dont l'engagement pour l'eau-forte est également attesté par son rôle au sein de la Société internationale des aquafortistes à Bruxelles –, la comédienne Marthe Régner (1880-1967) ou encore la duchesse d'Uzès (1847-1933), présidente de l'Union des femmes peintres et sculpteurs de 1901 à 1903. D'autres sont méconnues comme M^{me} Daudré, voire anonymes comme M^{me} R., toutes deux comptant pourtant parmi les membres fondateurs de la Société⁵⁵. Mais aucune n'assiste aux banquets, à l'exception d'une certaine M^{me} Eugène Blin qui s'y rend deux fois, toujours accompagnée de son époux pourtant non membre⁵⁶. Depuis 1904, les invités extérieurs sont en effet autorisés, mais uniquement les hommes⁵⁷. Le déroulé même des réunions traduit une atmosphère très masculine, où la femme rejoint l'eau-forte au rang d'objet de délectation. Le menu gravé par Gaston Bussière (1862-1928) pour le banquet de 1903 suscite ainsi beaucoup d'intérêt dans l'assemblée :

« ce soir il nous offre un menu ravissant; c'est un sujet [...] fort gracieux que nous n'avons cessé d'avoir sous les yeux pendant tout le repas, ce qui ne nous a pas empêché de bien dîner, mais qui pouvait nous donner des troublantes distractions⁵⁸ » (fig. 7).

53 Si le Marguery, situé 36, boulevard Bonne-Nouvelle, semble être le restaurant privilégié par la Société, d'autres adresses utilisées pour ces banquets sont le restaurant Champeaux situé 13, place de la Bourse, le restaurant du château de Madrid au Bois de Boulogne et le restaurant Henry situé 30, rue Saint-Augustin.

54 Bouillon, *op. cit.*, p. 104.

55 *Statuts*, *op. cit.*, p. 20, 22.

56 *Annuaire pour 1911*, *op. cit.*, p. 10; *Société des amis de l'eau-forte. Annuaire pour 1912*, Paris, P. Renouard, p. 7.

57 *Annuaire pour 1904*, *op. cit.*, p. 8 : « Chaque sociétaire pourra amener à ses frais un invité homme. »

58 Allocution de Paul Beurdeley, *Annuaire pour 1903*, *op. cit.*, p. 11.

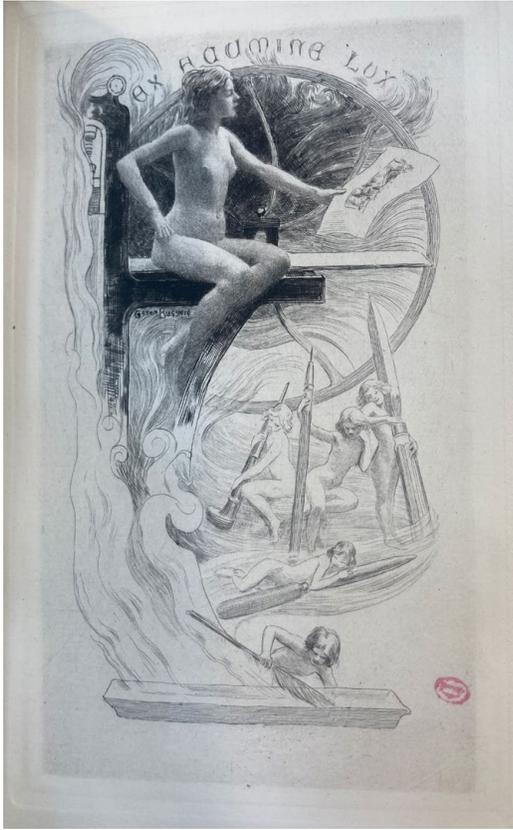


Fig. 7. Gaston Bussière, Menu du 26 mars 1903, frontispice de l'*Annuaire pour 1903*, Paris, Institut national d'histoire de l'art. © Camille Belvèze

L'artiste Angèle Delasalle, dont les Amis de l'eau-forte ont publié plusieurs planches, ne fait pas exception : en 1905, selon une pratique inédite, elle est sollicitée à l'assemblée générale où elle accepte « avec beaucoup de grâce » de procéder au tirage au sort des membres sortants⁵⁹. La Société n'est pas plus inclusive pour ses artistes que pour ses membres : sur les cent quatorze œuvres publiées entre 1897 et 1919, seules six ont été gravées par des femmes, dont trois par Angèle Delasalle et trois la seule année 1914. Ce constat n'est pas anodin puisque la majorité des planches publiées en 1914 proviennent de l'exposition organisée par la Société des amis de l'eau-forte en 1913 à la galerie Devambez, sur la base d'envois libres des artistes⁶⁰. Cette exposition compte un nombre

59 Société des amis de l'eau-forte. *Annuaire pour 1905*, Évreux, Charles Hérissé, p. 7.

60 Société des Amis de l'Eau-forte. *Exposition de gravures faite sous les hospices de la Société du 21 novembre au 4 décembre 1913 à la galerie Devambez 43, boulevard Malesherbes, Paris*, éd. inconnu, 1913.

significatif d'œuvres de femmes, soit vingt-neuf sur les deux cent seize accrochées. L'artiste la plus représentée, tous genres confondus, est Jeanne Bardey (1872-1954) avec huit estampes, dont une est acquise par les Amis de l'eau-forte (fig. 8). Le pourcentage important de graveuses à cette exposition interpelle par son décalage avec le faible taux d'artistes femmes représentées dans la Société des amis de l'eau-forte et dans les sociétés d'aquafortistes de l'époque. Il suggère que les mécanismes d'exclusion opérés par les sociétés d'artistes et d'amateurs peuvent biaiser l'appréciation faite *a posteriori* de la présence des femmes sur la scène de l'eau-forte et que l'étude des expositions peut être plus propice à mesurer cette présence que celle du strict cadre des structures de sociabilité.



Fig. 8. Jeanne Bardey, *Le Vieux professeur de philosophie*, 1913, pointe sèche, 29 × 19,7 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève

Le cas de la Société des amis de l'eau-forte montre ainsi que l'étude des sociétés d'amateurs peut non seulement enrichir l'histoire de l'estampe du point de vue du caractère coopératif du médium, des liens entre le collectionnisme et les développements artistiques ou encore des rapports sociaux et politiques sous-tendant ces structures de sociabilité, mais qu'elle permet également de mettre en lumière des angles morts dans notre compréhension de la scène artistique de l'époque.

RÉUNIR ET CONSERVER

DÉMOCRATISER L'HISTOIRE DE L'ART LA GALERIE D'ESTAMPES DE CARL LAMPE AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LEIPZIG (1860)

FRANCE NERLICH

En 1873, l'Université de Leipzig créa sa première chaire d'histoire de l'art et y appela Anton Springer, l'un des historiens de l'art allemands les plus connus et les plus engagés de son temps¹. Cette création s'inscrivait dans le sillage de l'institutionnalisation de la discipline au sein des facultés de philosophie allemandes – assez tardivement par rapport à la toute première chaire créée à Göttingen en 1813, mais dans la logique des chaires instituées sur le modèle de celle de l'Université de Bonn, confiée en 1852 à Anton Springer lui-même. Discipline « nouvelle » au sein des sciences historiques, l'histoire de l'art jouissait d'un intérêt considérable auprès d'un public bien plus vaste que celui des seuls étudiants et les publications de ces auteurs s'adressaient explicitement à ces publics de curieux, comme des compagnons de voyage ou des guides traçant les contours de l'histoire de l'art². Dans ce contexte de réflexions empiriques sur les méthodes de l'histoire de l'art, le cas de l'entrepreneur de Leipzig Carl Lampe mérite une attention renouvelée. Treize ans avant l'arrivée de Springer, l'Université de Leipzig avait en effet décerné le titre de docteur *honoris causa* à Carl Lampe pour son action en faveur de l'histoire de l'art : outre le don d'un musée de pharmacognosie à l'Université plusieurs années auparavant, Lampe venait en effet de faire don au musée municipal d'une exceptionnelle collection d'estampes illustrant les progrès de l'art, outil indispensable pour l'enseignement

1 Ernst Ullmann (éd.), *100 Jahre Kunstwissenschaft in Leipzig*, Leipzig, 1975; Johannes Rössler, *Poetik der Kunstgeschichte: Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin, Akademie Verlag, 2009; Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel: l'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009.

2 Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*, Stuttgart, Rieger'sche Verlagsbuchhandlung, 1855. On peut aussi penser aux ouvrages de Wilhelm Lübke, titulaire de la chaire d'histoire de l'art de l'Université de Stuttgart, auteur du très populaire *Grundriss der Kunstgeschichte*, Ebner & Seubert, Stuttgart, 1860. Pour une étude plus large du contexte, voir Friederike Kitschen, *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860-1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 2021.

mais aussi vecteur extraordinaire pour penser, raconter, décrire l'histoire de l'art³. Au mois de juillet 1860, le musée municipal avait enfin pu inaugurer les salles accueillant la collection d'estampes de Carl Lampe que ce dernier avait constituée au cours des années précédentes dans l'intention très claire d'offrir à ses concitoyens un accès privilégié à l'histoire de l'art depuis les débuts de la peinture occidentale au XIII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Avant même que l'histoire de l'art ne trouve sa place dans le curriculum universitaire de sa ville, Carl Lampe avait cherché à créer un lieu pour instruire le grand public et l'initier à la compréhension de l'art dans son histoire générale. Il avait pour cela réuni près de 1600 estampes reproduisant le plus fidèlement possible les chefs-d'œuvre de la peinture occidentale, et articulé leur présentation de manière lisible dans un ordre et un arrangement spécialement conçus par lui, afin de donner au « grand public » la possibilité d'apprendre à connaître des œuvres accessibles seulement aux classes les plus privilégiées et fortunées, celles qui avaient les moyens et le loisir de voyager et de visiter musées, églises et résidences privées⁴. L'idée était de pouvoir promouvoir l'intérêt pour l'art et offrir un outil de compréhension facilement accessible⁵.

- 3 Karsten Hommel, *Carl Lampe. Ein Leipziger Bildungsbürger, Unternehmer, Förderer von Kunst und Wissenschaft zwischen Romantik und Kaiserreich*, Sax-Verlag Beucha, 2000, p. 206-207. L'ouvrage est tiré de la thèse de doctorat de l'auteur et offre la synthèse la plus complète et la plus documentée sur Carl Lampe. Nombre de documents d'archives conservés à Leipzig, aux archives municipales, universitaires, du musée des beaux-arts permettent de reconstituer une grande partie de l'activité de Lampe. Nous avons pu les consulter au moment de nos travaux sur la réception de la peinture française en Allemagne, Leipzig ayant en effet joué un rôle important au XIX^e siècle dans la diffusion des œuvres contemporaines françaises, des œuvres originales et des reproductions, voir France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Passages/Passagen, Paris, 2010. Hommel a quant à lui également consulté un grand nombre d'autres archives publiques à Leipzig et Dresde qui permettent de reconstituer l'importante étendue des actions de l'entrepreneur. Pour une présentation du contexte plus général de la philanthropie à Leipzig, voir Margaret Eleanor Menninger, *A Serious Matter and True Joy : Philanthropy, the Arts, and the State in Leipzig (1750-1918)*, Leiden/Boston, Brill, 2022.
- 4 Cet argument d'un accès plus démocratique est répété dans plusieurs ouvrages qui mentionnent la galerie, voir par exemple Julius Vogel, *Das städtische Museum zu Leipzig. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, 1892, p. 58 : « Das große Geschick, mit der diese originelle Idee in liberalster Weise verwirklicht wurde, hat bis auf den heutigen Tag der Sammlung die dankenswerte Aufgabe, in dem Sinne des Stifters zu wirken, gesichert und ihr im Laufe der Jahre viele Freunde gewonnen, die kunstgeschichtlichen Studien nachgehen, ohne immer in der Lage zu sein, auch nur die bedeutenderen Galerien auf größeren Reisen zu durchwandern und die Originalwerke der großen Meister kennen zu lernen ».
- 5 *Ibid.*

Ce don, fait à la ville de Leipzig dès le 31 mai 1858, cristallisait une action menée au long cours, depuis les années 1830, en faveur d'une plus grande connaissance de l'histoire de l'art dans tous les cercles de la société. La création de la galerie d'estampes du musée de Leipzig, qui resta en place de 1860 à 1922, témoigne d'un idéal politique et moral, celui de la nécessité d'un accès démocratique à l'art et au savoir, de l'utilité de l'histoire de l'art pour la société moderne, portée par les progrès scientifiques, industriels, infrastructurels. Le caractère éminemment politique du projet de Carl Lampe s'éclaire au regard de ses nombreuses actions et prises de position dans ce sens. La dimension didactique et historiographique de la collection n'est guère dissociable de l'engagement civique. Dans le cadre d'une réflexion collective sur les amateurs d'estampes, cet article s'intéresse à l'importance de cet élan idéologique, cet idéal de partage et d'émancipation, porté par un industriel fortuné, indéniablement privilégié et convaincu de ses responsabilités sociales. Le rôle de l'estampe dans cet engagement d'une histoire de l'art pour tous est absolument central, et si Lampe en est un fin connaisseur – il lègue à sa mort outre des tableaux de Lucas Cranach, Jan Provost, Marcellus Coffermans⁶, encore 153 estampes originales très précieuses dont des gravures sur bois de Dürer et d'artistes néerlandais⁷ –, il utilise l'estampe de manière délibérée comme un fidèle outil de reproduction, bientôt complété et soutenu par la photographie, pour concevoir son atlas idéal de l'histoire de l'art.

Un gymnase, une pharmacopée, un musée

Fait citoyen d'honneur de la ville de Leipzig en 1878, Carl Lampe a réalisé au cours de son existence nombre de projets qui semblent aujourd'hui, en Allemagne du moins, relever de la politique publique. La situation économique et politique des États allemands au cours du XIX^e siècle, le démantèlement des gouvernements au moment de l'occupation napoléonienne, la restauration des anciens États allemands dans de nouvelles configurations politiques, territoriales et sociales ont en effet sensiblement bouleversé les jeux et systèmes d'acteur concernant les responsabilités publiques et privées. Les dynamiques singulières qui se développent entre les capitales (ou résidences) et les grandes villes confèrent à la

6 Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 182-285. Karsten Hommel énumère dans ses annexes l'ensemble des œuvres (tableaux, moulages) offertes par Carl Lampe au musée de Leipzig. Dans sa thèse, il énumère en annexe les œuvres graphiques, bien plus nombreuses, offertes par Lampe au musée : Karsten Hommel, *Ein Leipziger Bildungsbürger, Unternehmer, Förderer von Kunst und Wissenschaft zwischen Romantik und Kaiserreich*, thèse de doctorat, Berlin, 1998.

7 Vogel, *op. cit.*, à la note 4, p. 87.

bourgeoisie locale des latitudes nouvelles qui caractérisent la prise d'autonomie et l'essor d'un maillage alternatif, économique, commercial, entrepreneurial, industriel dans l'Allemagne post-napoléonienne.

Carl Lampe est issu de la bourgeoisie entrepreneuriale de Leipzig. Il hérite de son père un empire pharmaceutique et chimique qui assure sa fortune toute sa vie durant, les périodes de guerre étant particulièrement propices aux bénéfiques des fabricants de médicaments, de compresses et autre matériel médical. Que Lampe déclare lui-même dans son testament n'avoir pas embrassé sa carrière par vocation mais par pur devoir⁸ permet d'entrevoir les principes moraux qui l'ont guidé mais aussi la diversité de ses centres d'intérêt et d'engagement. D'ascendance huguenote, il est élevé dans la communauté protestante française avec pour principe le travail comme devoir spirituel, l'exigence de rigueur morale et d'exemplarité, la transparence des actions et l'engagement social. Son éthique du travail exclut toute perte de temps et le nombre de ses activités atteste en effet qu'il n'en a pas perdu beaucoup. Même si son éducation à Dessau, foyer de la pensée pédagogique philanthropique, a encouragé son goût pour les arts, l'éducation musicale et la pratique artistique, auprès notamment de Karl Wilhelm Kolbe qui lui enseigne le dessin et la gravure, il s'engage pleinement et sérieusement dans la formation commerciale au moment de reprendre les affaires familiales. Il parfait ainsi son apprentissage à Berlin, Hambourg, à Bordeaux et Marseille et voyage longuement en Italie et en France. Il est parfaitement francophone, parle anglais, dessine, joue du piano et s'instruit dans les sciences. Alors qu'il est apprenti chez Heinrich Ludwig Ploss à Hambourg et qu'il y fréquente assidûment la bourse du commerce, il réalise également sur papier de chine une gravure représentant la rupture de la digue de Hambourg les 4 et 5 février 1825, estampe qu'il commercialise pour venir en aide aux familles ayant souffert des suites de cette catastrophe⁹. Cette manière de mêler les champs d'activité caractérise l'ensemble de son existence et ses engagements au sein de sa ville natale. Au moment de ses obsèques, l'une des nécrologies relève le fait que toutes les classes sociales s'étaient présentées pour les condoléances, signe, selon l'auteur, de l'attention que Lampe aurait portée à tous les rangs de la société. En effet, Lampe était membre de sociétés très exclusives, comme la *Vertraute Gesellschaft*, et d'associations plus populaires comme le *Schützenverein* (Société de tir), il siégeait dans la loge maçonnique *Minerva* et au conseil municipal de

8 Hommel, *op. cit.*, à la note 3, p. 22.

9 Rudolph Weigel, *Kunstlagercatalog*. Neunzehnte Abtheilung, Leipzig, 1847, p. 84, n° 16843. Également cité par Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 23.

la ville. Lampe s'est très tôt engagé dans différentes associations, entreprises collectives, mandats qui l'ont conduit à être une figure connue, représentée sur des aquarelles, des lithographies et même des tasses commémoratives, dans des scènes privées et publiques de portraits de groupe (fig. 1 et 2). Lampe participe aussi aux projets pionniers de chemin de fer dans le royaume de Saxe, conçoit des cités ouvrières en banlieue de Leipzig et soutient des actions en faveur de la diaspora protestante et diverses œuvres de charité.



Fig. 1. Georg Engelbach, *Carl Lampe*, 1850, lithographie, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.



Fig. 2. Carl Werner, Ratsstube (avec Carl Lampe assis avec le maire de Leipzig Otto Koch), 1858, aquarelle, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

Au moment où se crée le *Turnverein* (Société de gymnastique), en 1845, c'est Lampe qui met à disposition le terrain, la salle et les équipements. L'un des trois lieux pour s'inscrire à l'association de gymnastique est le musée associatif de la ville, dans son emplacement provisoire de la Ritterstrasse 4, un espace conçu pour accueillir le grand public. Ce qui peut paraître anecdotique doit être replacé dans le contexte d'une discussion très politique sur l'accès égalitaire à l'exercice physique, jusqu'alors plutôt réservé aux classes les plus aisées, et à une meilleure hygiène de vie pour des corps éprouvés par le travail. La question démocratique est au cœur des discours qui accompagnent l'ouverture de cette salle de sport¹⁰. Renforcer les corps, qu'ils soient ouvriers ou bourgeois, dans des espaces collectifs, d'abord les hommes puis assez rapidement les femmes dès 1848, sous la houlette de spécialistes et en particulier de médecins, participe

10 « An die Bewohner Leipzigs », *Leipziger Tageblatt*, 11 août 1845, p. 2159-2161, p. 2159. « [...] so ist es vor Allem nöthig, dass das Turnen als eine Allen gemeinsame Angelegenheit, als eine Sache des öffentlichen Wohls betrachtet und behandelt wird, dass Männer aus allen Ständen sich vereinigen, und gemeinschaftlich, unter Beachtung ihrer verschiedenen Erfahrungen und Wünsche der Leitung der Sache sich unterziehen, dass die Benutzung der Turnanstalten Allen, auch den Ärmeren zugänglich gemacht, dass das Turnen selbst unter die Aufsicht und Leitung von sachverständigen Männer sich in das Licht und unter die Controle [*sic*] der öffentlichen Meinung stellt [...] ».

d'un projet de réforme sociale plus large. Ce projet prend délibérément et catégoriquement ses distances par rapport aux mouvements nationalistes qui avaient depuis l'époque de l'occupation napoléonienne conféré à la pratique sportive une dimension paramilitaire portée par des figures charismatiques comme Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852)¹¹. Le projet porté par le comité de Leipzig en 1845 s'oppose fondamentalement à l'idéologie nationaliste du *Turnvater* Jahn, et sa conception très exclusive de l'identité allemande : le comité est non seulement très composite dans les métiers et statuts sociaux qu'il réunit, il est aussi largement porté par des hommes qui s'inscrivent dans des réseaux de relations professionnelles, familiales, économiques internationales, que Jahn qualifiait de « nouvelle citoyenneté mondiale apatride et judaïsante »¹².

L'ouverture de cette salle de sport est accompagnée d'une série de conférences par des médecins à destination du grand public, ce qui inscrit là aussi le projet à la fois dans une réflexion médicale et scientifique alors en plein essor et dans une visée émancipatrice d'accès à la connaissance. Quelques années plus tôt, Lampe avait déjà engagé le dialogue avec les pharmaciens et médecins de la faculté de médecine en proposant à l'occasion de la tenue de l'assemblée générale de l'ordre des pharmaciens à Leipzig en septembre 1840 de créer un musée de pharmacognosie qu'il avait conçu selon les catégories et ontologies (organique, anorganique, etc.) en vigueur. Étroitement liée à son activité dans l'industrie pharmaceutique, cette création revêt néanmoins un tel intérêt scientifique que la faculté de médecine en préconise un usage permanent pour l'enseignement et la recherche¹³. Il est tentant de trouver une analogie dans la démarche de Lampe, à quelques années d'écart, entre le don à la faculté de médecine d'une collection de substances biologiques et minérales à des fins d'études, et le don de sa collection d'estampes au musée de Leipzig pour l'étude de l'histoire de l'art. Les deux témoignent chez lui d'une préoccupation constante de sa responsabilité à l'égard de la société, du sentiment de devoir contribuer à l'émancipation des individus par l'accès à la connaissance et de constituer lui-même les outils de diffusion de cette connaissance¹⁴.

11 Jörg Schweigard, « Politische Turnvereine in Deutschland 1817-1849 », dans Helmut Reinalter (éd.), *Politische Vereine, Gesellschaften und Parteien in Zentraleuropa 1815-1848/49*, Frankfurt/Main, Lang, 2005, p. 51-77.

12 Dieter Langewiesche, *Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa*, Munich, 2000, p. 122.

13 Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 49-56.

14 Lampe publie un inventaire de cette collection sous le titre : *Verzeichniss der pharmacognostischen Gegenstände, welche der Universität Leipzig zu wissenschaftlicher Benutzung übergeben*

De fait, toute l'action de Lampe est profondément politique : au moment de la révolution de 1848, il fait partie de ceux qui votent pour le parlement régional et national et n'hésite pas à s'exprimer dans la presse. Il co-signe avec des représentants de différentes obédiences (réformée, luthérienne, orthodoxe, juive, chrétienne-catholique et romaine-catholique) une tribune appelant à une stricte séparation de l'Église et de l'État afin de permettre un traitement égalitaire de toutes les confessions¹⁵. Et il défend dans un texte paru le 26 juin 1848 le principe de souveraineté du peuple¹⁶. S'il n'est clairement pas partisan du *Vaterlandsverein* de Robert Blum mais proche du plus conservateur *Deutscher Verein*, il explique pourquoi il croit davantage en la vertu d'une monarchie constitutionnelle sur le modèle de l'Angleterre qu'en une République avec un président élu : à ses yeux le contrôle collectif qui s'exerce en Angleterre sur le monarque garantit une vraie permanence du pouvoir démocratique, là où des élections réitérées conduisent au risque d'une politique partisane prête à priver le peuple de ses libertés. Dans tous les cas, Lampe souligne que les deux formes politiques ont pour ambition première l'égalité entre les classes sociales et l'abolition de toute différence en matière de droits politiques. Pour lui, la garantie suprême de la souveraineté du peuple, c'est son éducation. Quelques jours après la parution de cette tribune, l'éditeur Heinrich Brockhaus publie à son tour quelques lignes dans le *Tageblatt* pour remercier Lampe d'avoir exprimé cette prise de position nécessaire, alors que l'on compte des milliers de morts dans les rues de Paris en ces jours de juin 1848¹⁷.

L'(histoire de l')art pour tous

Brockhaus et Lampe sont alors engagés dans différents projets depuis plusieurs années qui montrent l'imbrication étroite de toutes ces actions. En novembre 1836, Lampe avait invité chez lui quelques amis pour leur proposer de fonder la société des beaux-arts de Leipzig dans la mouvance de la création de tels *Kunstvereine* dans tous les États allemands¹⁸. La création d'une société à

wurden, von Brückner, Lampe & Comp., Leipzig, Wilhelm Vogel Sohn, 1841.

15 « Zuschrift an die Abgeordneten des deutschen Volkes zu Frankfurt a. M. », *Leipziger Tageblatt*, 31 mars 1848, p. 910.

16 « Republik und Monarchie auf demokratischer Basis, welcher Unterschied? », *Leipziger Tageblatt*, 26 juin 1848, p. 2073-2074.

17 « Unserm C. Lampe », *Leipziger Tageblatt*, 29 juin 1848, p. 3008.

18 Anett Müller, *Der Leipziger Kunstverein und das Museum der bildenden Künste – Materialien einer Geschichte (1836-1886/87)*, Band 5, *Der Leipziger Vereins-Anzeiger*, Leipzig, 1995; Christina

Leipzig répondait à un effet d'émulation par rapport aux grandes villes comme Berlin et Düsseldorf, mais aussi et surtout par rapport à de petites villes comme Halberstadt, Stettin, Halle qui mettent au défi une ville de la taille et de l'importance économique et culturelle de Leipzig. Cette réunion privée rassemble des juristes, entrepreneurs, libraires, éditeurs, banquiers, marchands, historiens, propriétaires terriens comme Hermann Härtel, Friedrich Baerbalck, Wilhelm Ambrosius Barth, Gustav Moritz Clauss, Wilhelm Gerhard, Gustav Harkort, Ludwig Puttrich, Max Speck-Sternburg, et les éditeurs père et fils Johann August Gottlob et Rudolph Weigel¹⁹. Cette assemblée est convaincue, comme les collectifs qui se réunissent un peu partout dans les États allemands, que tout ne doit pas dépendre de l'État ou du souverain, et que la disparition des grands mécènes aristocratiques rend nécessaire l'action collective. Le modèle de fonctionnement de ces sociétés d'art est inspiré par celui des sociétés d'actionnaires – que Carl Lampe connaît bien par ses investissements dans le chemin de fer et autres projets industriels – et l'objectif de celle de Leipzig, comme de beaucoup d'autres, est de doter la ville d'un musée d'art²⁰. Douze ans plus tard, la collection est déjà tellement ample que Lampe convainc la société de la donner à la ville afin de lui garantir une vraie pérennité. Le 26 février 1848, la collection est ouverte gratuitement à tout le monde (« für Jedermann »), les dimanches et jours fériés de 10h30 à 15h, dans les locaux municipaux²¹. Le lien entre la création du musée et la situation politique contemporaine est souligné par le maire Hermann Adolph Klinger (1806-1874) qui dans son discours rappelle que la protection et le soutien de l'art seraient plus importants que jamais et que l'art offre une ressource spirituelle indispensable dans les débats et préoccupations politiques et matérielles du présent²².

Ossowski, « Der Leipziger Kunstverein – Wege und Wirkung », dans *150 Jahre Sammeln zeitgenössischer Kunst in Leipzig*, Leipzig, 1988, p. 17-25. Sur le contexte plus général, voir Thomas Schmitz, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*, Deutsche Hochschuledition, 2001. Pour un point de vue un peu différent, voir France Nerlich, « Les "musées bourgeois" en Allemagne dans les années 1830-1870 », *Études germaniques*, « Muséologie et Patrimoine », 78^e année, numéro 2, avril-juin 2023, p. 197-226.

19 Vogel, *op. cit.* à la note 4, p. 25.

20 Nerlich, *art. cité* à la note 18.

21 Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 129.

22 « Die Uebergabe des Kunst-Museums an die Stadt », *Leipziger Tageblatt*, 19 novembre 1848, p. 4655.

À l'occasion de ce transfert des collections associatives vers la ville, Carl Lampe fait don de plusieurs œuvres dont une *Adoration des rois mages* par Lucas Cranach²³. Nommé « conservateur » de la collection permanente du *Kunstverein* de 1840 à sa mort, Lampe est en fait l'acteur central de la création de ce musée municipal et il exerce tout au long de sa vie une forme de pression sur le conseil municipal afin qu'il prenne ses responsabilités pour garantir les meilleures conditions de préservation des collections. Il oriente très clairement les actions de la société d'art vers une « société de musée » pour agir sur le temps long. Lorsque, quelques années plus tard, le grand collectionneur, ancien fabricant et négociant de soieries, Adolf Heinrich Schletter meurt lors d'un séjour à Paris en 1853, il lègue son importante collection et le revenu de la vente de son hôtel particulier à la ville de Leipzig, à la condition expresse que la municipalité mette en œuvre la construction ou l'aménagement d'un espace approprié pour fonder un vrai musée des beaux-arts à Leipzig dans un temps imparti de cinq ans²⁴. Si la ville n'y parvenait pas, son legs irait à Dresde rejoindre les collections royales. Face à ce défi, c'est encore Lampe, exécuteur testamentaire, qui mène à bien le projet de construction de musée, depuis le choix de l'emplacement, la gestion du concours – où il glisse l'un de ses propres projets incognito²⁵ –, le suivi du chantier et le respect des délais. C'est grâce à lui que le musée de Leipzig ouvre ses portes en décembre 1858 dans un bâtiment finalement dessiné et réalisé par l'architecte Ludwig Lange (fig. 3).

23 Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 282-283.

24 Vogel, *op. cit.* à la note 4, p. 41-53; Nerlich, *op. cit.* à la note 3, p. 325-357; Kristin Bartels, « Bürgerliches Mäzenatentum in Leipzig: die Sammlung Adolph Heinrich Schletter im Museum der bildenden Künste Leipzig », dans Jan Nicolaisen, Martin Schieder (éd.), *Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2015, p. 340-372.

25 Vogel, *op. cit.* à la note 4, p. 52.

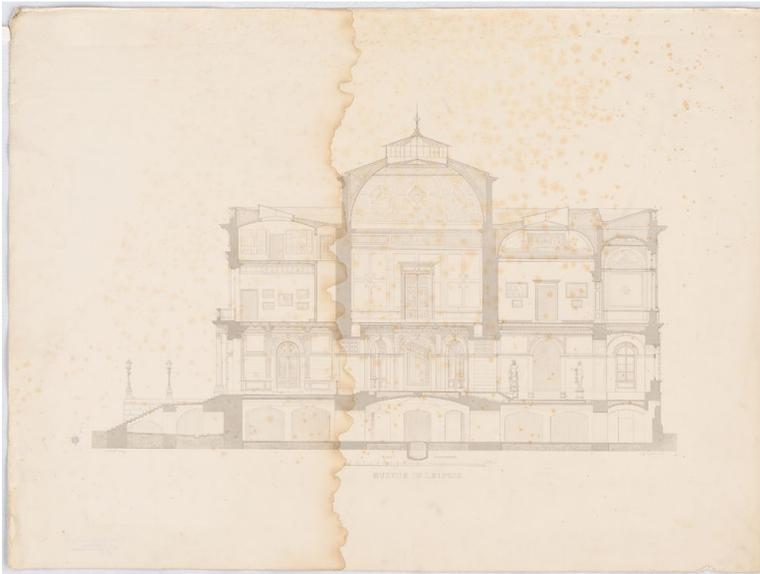


Fig. 3. Ludwig Lange (1808-1868), *Werke der höheren Baukunst*, Darmstadt 1860. Museum, Leipzig 1856-1858, Druck auf Karton, 49,9 × 67,1 cm, Berlin, Architekturmuseum.

Entre 1836, date de la création de la société d'art de Leipzig, et 1858, date de l'inauguration du musée, Carl Lampe n'a cessé d'œuvrer pour faire de l'art et de son histoire une affaire de tous. En cette période où les « métiers » du musée n'étaient pas professionnellement fixés, cet entrepreneur avait pris au sérieux son titre et rôle de « conservateur » des collections du *Kunstverein* qui impliquait, en plus de veiller à la préservation et l'accessibilité des collections, d'organiser des expositions temporaires destinées au grand public et des expositions « permanentes » pour les membres de la société, c'est-à-dire des accrochages changeants d'œuvres issues de collections privées, destinés à animer les soirées hebdomadaires et souvent accompagnés de conférences explicatives²⁶. Évidemment Leipzig, ville d'édition et de commerce des images, offrait un contexte particulièrement favorable à la constitution d'importants ensembles, en particulier par les membres actifs du *Kunstverein*, et c'est un laboratoire particulièrement fécond d'expérimentations curatoriales qui s'ouvre au cours de ces années-là²⁷. Si des expositions d'estampes étaient traditionnellement organisées au moment de la Foire de Pâques de Leipzig, haut lieu de transaction

²⁶ Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 125-130.

²⁷ Sandra Kriebel, *Privater Kunstbesitz und öffentliche Interessen. Die Berliner Leihausstellungen alter Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Heidelberg, arthistoricum.net Art Books, 2023, p. 57-58.

pour les éditeurs internationaux, en 1841, le projet de proposer une rétrospective historique de l'art de l'estampe prend forme grâce à la contribution essentielle de l'éditeur Rudolph Weigel²⁸. La première édition de ce « panorama historique de l'art de l'estampe dans ses monuments à partir des collections privées de Leipzig » est consacrée à l'école allemande du xv^e au xix^e siècle, la deuxième à l'école italienne, la troisième à l'école néerlandaise et la quatrième, finalement ajournée, devait montrer l'école française²⁹. À travers toutes ces expériences, Lampe semble avoir progressivement mûri son idée d'une présentation didactique articulée à travers des estampes soigneusement choisies. Au cours de l'hiver 1849-1850, il propose ainsi un cycle complet de 20 expositions-conférences aux membres du *Kunstverein*, offrant « un aperçu des réalisations dans le domaine des arts visuels depuis les temps chrétiens les plus anciens jusqu'à nos jours » et en assure un bon nombre de conférences lui-même³⁰. Au cours des années suivantes, il réitère l'expérience avec un cycle consacré à l'histoire de l'estampe, puis un autre aux estampes originales et au dessin³¹. Son ami Rudolph Weigel suggère en 1850 que soit créée une collection d'estampes pour le musée comme documentation sur l'histoire de l'art. Il propose même que le *Kunstverein* cesse les acquisitions de tableaux, trop onéreuses, pour se concentrer sur une collection d'art graphique de qualité³². Lampe se rallie à cette proposition qui résonne avec les propos de l'historien de l'art et homme politique Franz Kugler, dont les travaux ont visiblement beaucoup marqué Lampe³³. Mais le *Kunstverein*

28 France Nerlich, *La réception de la peinture française en Allemagne, 1815-1870*, thèse de doctorat, Sorbonne Université / Freie Universität Berlin, 2004, t. III, p. 618-622. Les catalogues publiés par Rudolph Weigel témoignent de la diversité et de l'ampleur de son stock et deviennent des ressources essentielles pour les amateurs et érudits. Rudolph Weigel's *Kunstlager-Catalog*, Leipzig, 1837-1866.

29 Nerlich, *op. cit.* à la note 28, p. 622.

30 Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 168-186.

31 *Ibid.*, p. 187-199.

32 *Ibid.*, p. 203.

33 Dans son manuel de référence, Franz Kugler recommande en effet aux musées de province de se constituer des collections d'estampes pour pallier l'absence de chefs-d'œuvre ou d'ensembles de réelle importance. Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*, Berlin, 1837, t. II (*Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England*), p. 347. Le collectionneur Johann Gottlob von Quandt avait constitué une collection d'estampes pour servir de « fil conducteur à l'histoire de la gravure et de la peinture », mais il avait souhaité l'éparpiller après sa mort comme « autant d'atomes » (Johann Gottlob von Quandt, *Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung als Leitfaden zur Geschichte der Kupferstecherkunst und Malerei*, Leipzig, 1853, p. 1). Le sujet est donc alors d'une grande actualité dans le débat public.

s'oppose à cette réorientation de la politique d'acquisition ce qui incite Lampe à poursuivre ce projet à son compte et à offrir, au moment où les travaux pour le musée s'achèvent, un ensemble de 1600 estampes pour lesquelles il a d'ores et déjà conçu l'espace au sein du nouveau bâtiment³⁴.

Sélectionner, regrouper, comparer – l'histoire de l'art par l'estampe

Si Lampe avait échoué à imposer son projet architectural personnel, soumis incognito, il avait néanmoins supervisé le projet de Ludwig Lange et y avait prévu une enfilade de cabinets au deuxième étage nord pour accueillir sa collection d'estampes (fig. 4). Au moment de l'inauguration du musée, ces salles n'étaient cependant pas encore en état d'accueillir l'exposition – les murs n'étaient pas secs, la ventilation ne fonctionnait pas et l'air était irrespirable dans ces pièces baignées de lumière zénithale. Si du point de vue actuel, les conditions de conservation apparaissent désastreuses pour une exposition prolongée d'estampes, de dessins et de photographies, les voix qui s'élèvent alors sont enthousiastes lorsque cette exposition permanente est inaugurée le 19 juillet 1860, accompagnée par un catalogue au titre explicite *La peinture du XIII^e siècle à l'époque contemporaine dans des reproductions de ses monuments les plus significatifs, réunies et dédiées au musée municipal de Leipzig par Carl Lampe* (fig. 5 et 6)³⁵. Il est clair, comme le souligne, le *Leipziger Tageblatt*, qu'il ne s'agit pas d'une donation quelconque, témoignant du goût individuel d'un collectionneur, mais bien d'un projet conçu et pensé pour le musée³⁶. Lampe a organisé ses estampes en ensembles, réunis dans des cadres, afin de clarifier les manifestations de style, d'école, de filiation, et traduire visuellement les efforts de descriptions fournis au même moment par les auteurs de grandes synthèses comme Franz Kugler. Le commentateur du *Leipziger Tageblatt* pense d'ailleurs aux albums des *Denkmäler der Kunst* de Joseph Caspar et Ernst Guhl qui accompagnent les volumes de Kugler³⁷ tout en soulignant que par rapport à ces minuscules vignettes de qualité médiocre

34 Vogel, *op. cit.* à la note 4, p. 58.

35 Carl Lampe, *Die Malerei vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart in Nachbildungen ihrer bezeichnendsten Denkmäler andeutungsweise zusammengestellt und dem städtischen Museum zu Leipzig gewidmet von Carl Lampe*, Leipzig, 1860.

36 « Die Kupferstichsammlung des städtischen Museums. Stiftung des Herrn C. Lampe », *Leipziger Tageblatt*, 20 juillet 1860, p. 3349-3350.

37 Ernst Guhl, Joseph Caspar (éd.), *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1847-1851.

la galerie de Lampe offre un accès à ces monuments par l'intercession des meilleures estampes jamais réalisées³⁸.

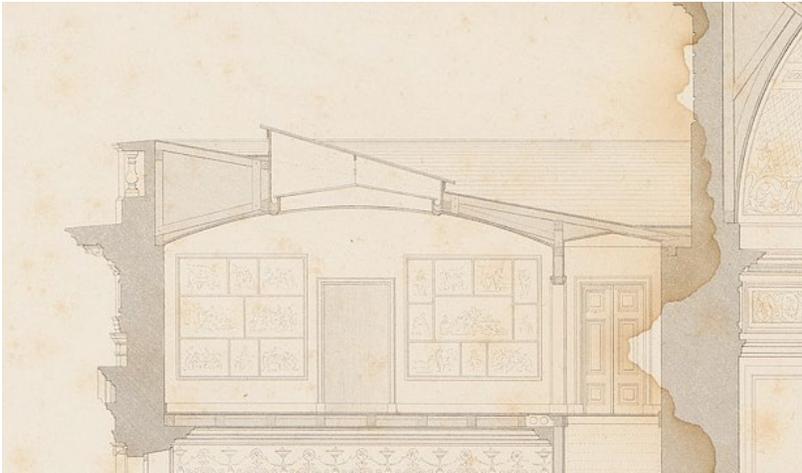


Fig. 4 Détail de la figure 3.

DIE MALEREI	Inhalt.
vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart	
in	
Nachbildungen ihrer bezeichnendsten	
Denkmäler	
andeutungsweise zusammengestellt	
und	
dem städtischen Museum zu Leipzig	
gewidmet	
von	
CARL LAMPE.	
— — — — —	
Leipzig.	
1860.	

<p>Vorwort I.</p> <p>Die Malerei der Alten IX.</p> <p>Einleitende Gruppe A. Die frühesten christlichen Malereien im 17. Jahrhundert 1</p> <p>Gruppe 1. Italiener des 12 und 13. Jahrhunderts 4</p> <p> " 2. " 7</p> <p> " 3. " 9</p> <p> " 4. " 13</p> <p> " 5 u. 6. " 16</p> <p> " 7-9. " 21</p> <p> " 10. " 37</p> <p> " 11. " 40</p> <p> " 12. " 44</p> <p> " 13. " 45</p> <p> " 14. " 48</p> <p> " 15. " 51</p> <p> " 16. Spanier 53</p> <p> " 17, 18. Franzosen im 17. Jhd., Vouet, Poussin, Champaigne, Le Brun u. A. 56</p> <p> " 19. " 59</p> <p> " 20. " 61</p> <p> " 21. " 63</p> <p> " 22. " 64</p> <p> " 23. " 66</p> <p> " 24. " 69</p>	<p>Seite</p> <p>1</p> <p>IX</p> <p>1</p> <p>4</p> <p>7</p> <p>9</p> <p>13</p> <p>16</p> <p>21</p> <p>37</p> <p>40</p> <p>44</p> <p>45</p> <p>48</p> <p>51</p> <p>53</p> <p>56</p> <p>59</p> <p>61</p> <p>63</p> <p>64</p> <p>66</p> <p>69</p>
---	---

Fig. 5 et 6. Carl Lampe, *Die Malerei vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart in Nachbildungen ihrer bezeichnendsten Denkmäler andeutungsweise zusammengestellt und dem städtischen Museum zu Leipzig gewidmet* von Carl Lampe, Leipzig, 1860.

38 *Leipziger Tageblatt*, 20 juillet 1860, p. 3350.

L'exposition démarre sur les murs de l'escalier qui mène au deuxième étage : y sont présentés des ensembles de gravures d'après des vases et peintures murales antiques, la préparation de la « peinture chrétienne » avec des reproductions d'œuvres du IV^e au XIII^e siècle, des peintures des catacombes romaines et des œuvres byzantines. Dans les espaces d'exposition, ce sont 56 très grands cadres, presque des vitrines, regroupant en leur sein plusieurs feuilles qui se répartissent sur 54 murs selon l'époque, le pays, l'école et les affinités artistiques. Lampe crée des ensembles où chaque feuille est montée sous un passe-partout adapté à son format³⁹. La taille des cadres, en ébène noir rehaussé de filets d'or, varie en fonction de l'espace des cabinets et du contenu : ils prennent presque toute la surface de la cimaise et mesurent ainsi 8 à 26 pieds de largeur (soit 226 cm, 400 cm ou 735 cm de large) sur 6 ou 8 pieds de haut (soit 168 cm ou 226 cm de haut). Un croquis anonyme porté sur un exemplaire du catalogue permet de situer les cadres dans l'espace⁴⁰ : le visiteur circule en décrivant des rotations régulières, parfois heurtées, devant ces atlas d'images qui le guident de l'école italienne, « première représentante de l'esprit chrétien de l'art » vers les écoles du Sud, puis, en revenant au point de départ vers les « peuples germaniques ».

Plusieurs observateurs soulignent la différence entre une exposition de gravures pour elles-mêmes et de gravures en tant que reproductions, Lampe ayant fait le choix d'un concept avant tout tourné vers l'objet de la reproduction et non vers la virtuosité de la reproduction elle-même⁴¹. Mais ils notent également que si Lampe a été particulièrement attentif à trouver des reproductions fidèles, il s'est aussi attaché à exposer des interprétations contemporaines

39 Vogel, *op. cit.* à la note 4, p. 58. Les coûts pour le montage s'élèvent à 4038 thalers. Ils sont assumés par la municipalité suivant les termes du contrat de donation. Le don est proposé le 31 mai 1858 à la ville à la condition que l'ordre de l'accrochage soit réalisé d'après les plans de Lampe et reste fixé ainsi, que les frais d'encadrement et d'exposition soient portés par la ville, que Lampe pourrait y apporter des modifications de son vivant, à ses frais. Il exige qu'il n'y ait pas d'intervention individuelle après sa mort, mais des choix faits par la direction du musée. Enfin il souhaite qu'un catalogue soit imprimé dont les revenus reviendraient entièrement au musée pour des acquisitions d'estampes de maîtres anciens ou d'après les maîtres anciens.

40 Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 211.

41 Vogel, *op. cit.* à la note 4, p. 57 : « Hier sollte eine Sammlung Platz finden, deren Aufgabe es nicht sein sollte, einen Überblick über die Leistungen der graphischen Künste unter den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Kunstepochen zu vermitteln, sondern die den eigenartigen Zweck verfolgte, eine Geschichte der Malerei vornehmlich vom dreizehnten Jahrhunderte an bis auf die Gegenwart in Nachbildungen nach den hervorragendsten Werken namhafter Meister zu geben ».

des œuvres représentées. La question du lien temporel à l'objet représenté prend une visibilité toute nouvelle dans cet assemblage savant. Le dispositif permet d'examiner et comparer l'historicité des reproductions, les rapports de synchronicité, quand les gravures sont de la même période que les œuvres représentées, et de distance quand il s'agit d'estampes réalisées plus tardivement. Il met d'une certaine manière en abyme le rapport (re)productif du XIX^e siècle face aux œuvres anciennes et contemporaines. La question des temporalités et des contemporanéités apparaît comme un leitmotiv du catalogue lui-même qui précise, outre l'état (avant la lettre, exemplaire de souscription, etc.), la qualité singulière de chaque feuille. L'œuvre de Raphaël est présente à travers un grand nombre d'estampes modernes dont Lampe décrit notamment le rapport à l'œuvre (gravé devant l'original) ou le contexte (gravé par exemple pour l'ouvrage sur Raphaël de Johann David Passavant, publié en 1839 à Leipzig chez Brockhaus). Quant à Marcantonio Raimondi et Ugo da Carpi, ils figurent en tant qu'élèves de Raphaël et artistes graveurs sous leur propre nom et font l'objet d'ensembles cohérents dédiés. La qualité même des estampes n'est ainsi clairement pas subsidiaire, même si elle n'est pas le propos central de l'exposition.

Lampe avait joint des expertises à son don, dont l'avis du peintre Julius Schnorr von Carolsfeld, (1794-1872), professeur à l'Académie des beaux-arts de Dresde. Ce dernier se réjouit de voir le musée de Leipzig se doter d'une collection illustrant de manière complète l'évolution de la peinture dans l'histoire de l'art, projet irréalisable avec des œuvres originales⁴², et il se félicite en même temps de l'effet collatéral d'encouragement pour l'art de la gravure. De fait, même si l'attention est portée avant tout sur l'histoire de la peinture, la qualité des estampes (gravure sur cuivre, gravure sur acier, gravure sur bois, lithographie) et des photographies est telle que la galerie en offre une réunion des chefs-d'œuvre les plus importants et les plus précieux. Le critique du journal *Die Grenzboten* observe ainsi : « Les travaux originaux des peintres en gravure et en taille-douce, les feuilles principales des plus grands maîtres anciens et modernes et – comme on pouvait s'y attendre vu la compréhension du donateur, collectionneur de gravures depuis de longues années – dans les exemplaires les plus remarquables ont été acquis pour la collection, et si, à côté des années de travail sacrificiel de classement, de mise en place et d'inventaire de la collection, sa valeur matérielle ne constitue que la petite moitié du don, celle-ci est en soi si importante que, proportionnellement au nombre de feuilles,

42 Cité dans Vogel, *op. cit.* à la note 4, p. 94

aucune des célèbres collections de gravures mises aux enchères jusqu'à présent ne pourra se mesurer à elle⁴³ ». En réalité, la qualité propre de l'estampe et son développement historique font l'objet d'un grand nombre de digressions de la part de Lampe dans son catalogue, quand il disserte sur l'origine de la gravure sur cuivre, sur les hypothèses italiennes ou allemandes, le niellage, l'orfèvrerie et la gravure sur métal, l'évolution de la gravure sur bois, etc. Son catalogue est d'ailleurs cité dans certains guides destinés aux collectionneurs d'estampes⁴⁴.

La galerie surprend cependant les visiteurs par la nouveauté de vision qu'elle apporte. Si les cabinets d'estampe de Dresde et de Berlin exposent désormais eux aussi des estampes encadrées, il n'existe aucun lieu qui propose alors une exposition aussi systématiquement articulée de gravures, lithographies, photographies retraçant l'histoire de la peinture dans une vision simultanée et organisée de ses productions⁴⁵. Un journaliste des *Grenzboten* écrit : « La vue de la collection est étonnamment agréable et le plaisir de la contemplation se transforme involontairement en une étude approfondie et attrayante. Ces mêmes feuilles, souvent vues dans des portfolios ou individuellement, apparaissent ici réunies avec les œuvres d'art contemporaines, comme des images parlantes de leur époque de création, rehaussées par l'environnement séduisant des cadres de bon goût [...], comme animées d'une nouvelle beauté et d'une nouvelle signification sous les surfaces de verre brillantes, et loin de troubler le regard, elles garantissent au spectateur une fraîcheur de vision qui, comme on le sait, fait trop vite place à un relâchement fatigant lorsqu'on feuillette un portfolio⁴⁶ ». Cet effet de simultanéité de présentation et de contemplation, la possibilité de voir et de comparer les œuvres agencées ensemble sur un mur et non les unes derrière les autres dans un portfolio, sont ressentis comme des possibilités nouvelles de compréhension et d'appréhension des œuvres et du grand récit de l'art : « À l'heure actuelle, et pas seulement dans notre ville, nous pouvons supposer que beaucoup de gens ont envie de s'orienter dans le domaine de l'art », écrit le critique du *Leipziger Tageblatt*, « Mais la satisfaction de ce besoin n'est pas facile. La lecture d'ouvrages d'histoire de l'art sans l'observation des

43 « Das städtische Museum in Leipzig und die Lampe'sche Stiftung », *Die Grenzboten*, 2. Semester, 1860, p. 269-277.

44 Joseph Eduard Wessely, *Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes*, Leipzig, Weigel, 1876, p. 308.

45 « Die Kupferstichsammlung des städtischen Museums. Stiftung des Herrn C. Lampe », *Leipziger Tageblatt*, 20 juillet 1860, p. 3349-3350.

46 « Das städtische Museum in Leipzig und die Lampe'sche Stiftung », *Die Grenzboten*, 2. Semester, 1860, p. 269-277, ici p. 274.

œuvres d'art elles-mêmes est insuffisante; les grandes collections d'art ne se trouvent que dans quelques capitales et celui qui veut avoir un aperçu des performances de la peinture dans les œuvres originales doit au moins voyager en Allemagne, en Italie, en France et en Angleterre. Peu de gens ont cette chance. De même les grandes collections de gravures sur cuivre, qui permettent de voir les reproductions, ne se trouvent qu'en peu d'endroits, et il faut non seulement beaucoup de temps, mais aussi des connaissances préalables ou un bon guide pour s'orienter dans un tel cabinet de gravures et trouver l'essentiel et l'important dans cette masse énorme. Cela nous amène à la particularité et au point fort de la collection de Lampe, qui reposent sur le fait qu'elle n'est pas seulement classée par peintres, mais aussi par groupes, et qu'elle n'est pas enfermée dans des dossiers, mais disposée sur les murs à la manière d'une galerie pour une vue d'ensemble et une comparaison aisées⁴⁷ ».

Visualiser l'histoire de l'art

Carl Lampe a procédé à ce travail de sélection des œuvres les plus représentatives de ce qu'il appelle le « caractère d'une époque », c'est-à-dire les relations d'influences réciproques entre l'art, expression de l'origine divine de l'esprit humain, et les mouvements politiques et religieux des hommes. La juxtaposition de ces œuvres permet selon lui de saisir l'esprit ordonnateur de l'histoire mais aussi la compréhension des œuvres de différentes époques et de différentes civilisations. Il est en cela un héritier de l'idéalisme hégélien très largement infusé dans les réflexions populaires sur l'art. Lampe exprime son admiration pour les historiens de l'art allemands qui ont su développer une science de l'art offrant une image claire du développement des arts à toutes les époques. Mais il regrette que leur « langue » ne sache se traduire en un « langage descriptif » (*beschreibendes Wort*) : la compréhension de ces textes savants ne s'opère que devant les œuvres ce qui, au vu de la dispersion des œuvres dans tous les pays, n'est accessible qu'à une poignée d'amateurs d'art privilégiés⁴⁸. Les galeries de peinture auraient certes transformé leurs modes d'accrochage pour suivre des regroupements historiques et nationaux, mais même les musées les plus riches

47 « Die Kupferstichsammlung des städtischen Museums. Stiftung des Herrn C. Lampe », *Leipziger Tageblatt*, 20 juillet 1860, p. 3349.

48 Le projet de Lampe s'inscrit dans une réflexion accrue sur les possibilités herméneutiques d'une vision comparée et simultanée. Voir Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (éd.), *Vergleichendes Sehen*, Brill, Eikones, 2010

ne sauraient offrir d'image complète du développement des arts à travers des œuvres originales. La présence de quelques chefs-d'œuvre ne permettrait pas de garantir une compréhension des débuts, apogées et déclin : seule l'observation comparée (*vergleichende Anschauung*)⁴⁹ offrirait cette possibilité, seule une réunion de bonnes reproductions permettrait d'atteindre cet objectif.

En fin de compte, Lampe dispose sur les cimaises du musée de Leipzig l'équivalent visuel des publications d'Anton Springer, de Wilhelm Lübke ou de Franz Kugler dont il était un averse lecteur. Il sélectionne, isole ou regroupe, articule les œuvres et les artistes entre eux pour guider ses visiteurs à travers l'histoire de la peinture. Il est évidemment conscient de la qualité d'*ersatz* de ces reproductions qui sont, entre autres, privées de la couleur et de sa magie, et sont en général des versions réduites, comprimées des originaux. Ce sont, au mieux, des « traductions de poésie étrangère⁵⁰ ». Mais leur taille permettrait justement de visualiser les liens, les ruptures, les continuités, les filiations. La diversité des œuvres inciterait à une forme de jugement bienveillant plutôt qu'à une prédilection et à un rejet univoques. Pour aller plus loin dans l'approche comparative, Lampe élabore des pistes et des instruments comme son annexe 2 énumérant les sujets religieux et renvoyant aux artistes qui les ont traités à travers l'histoire⁵¹. Sa galerie permet ainsi de mesurer comment le *Massacre des Innocents* a pu être interprété à travers le temps et en différents lieux par Fra Angelico, Raphaël, Bandinelli, Le Brun, Cogniet et Rubens. L'intérêt historique saurait ainsi convaincre même les plus réfractaires à l'art de l'intérêt de cette exposition du point de vue de sa signification culturelle (*kulturwissenschaftliche Bedeutung*)⁵².

Son catalogue trahit une lecture attentive et extensive de la littérature disponible. Si Lampe ne cite pas toujours ses références, il renvoie néanmoins systématiquement à Adam Bartsch et à son *Peintre-Graveur*, publié par l'ami Rudolph Weigel. Lampe est aux premières loges pour découvrir les dernières publications dans le champ de l'histoire de l'art, avec pour amis intimes les éditeurs principaux de ces ouvrages. Il se réfère ainsi naturellement à la monographie *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* de Johann David Passavant,

49 Carl Lampe, *Die Malerei vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart in Nachbildungen ihrer bezeichnendsten Denkmäler andeutungsweise zusammengestellt und dem städtischen Museum zu Leipzig gewidmet von Carl Lampe*, Leipzig, 1860, p. II.

50 *Ibid.*, p. II.

51 *Ibid.*, p. 158-159. Lampe offre dans son annexe I, la liste des auteurs des estampes par section. Les auteurs ou éditeurs des photographies ne sont pas nommés.

52 *Ibid.*, p. II.

parue en 1839 chez Brockhaus. Mais il se sert aussi des ouvrages de référence habituels, les *Italienische Forschungen* de Carl Friedrich von Rumohr, *Die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten* d'Aloys Hirt, *Geschichte der bildenden Künste* de Carl Schnaase, et surtout du manuel d'histoire de l'art de Franz Kugler.

Après l'inauguration, Lampe continue à réfléchir à sa sélection. Il réarrange, échange, retire, remplace certaines reproductions, ajoute notamment des photographies, et il repense son catalogue, le met à jour, intègre des acquis nouveaux, en particulier ceux de Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle sur les peintres primitifs flamands. Au moment où la chaire d'histoire de l'art est créée à l'Université, Lampe en tire argument pour demander à la ville de rééditer la version revue et augmentée de son catalogue afin que les étudiants disposent d'un outil complet et à jour. Le catalogue est ainsi réédité en 1875 et 1897. Comme en 1860, Lampe invite, à la fin de son catalogue, les spécialistes et connaisseurs à lui faire parvenir des compléments ou des correctifs – invitation qui montre à quel point l'histoire de l'art est un champ en construction⁵³.

Évidemment Lampe est tout imprégné d'idéalisme, il pense en termes d'essor et de déclin, de lien entre moralité et grandeur, probité et valeur esthétique. Il suit l'idée d'une évolution de l'art héritée de Winckelmann et enrichie de tous les travaux savants en cours. Malgré son incitation à un jugement « bienveillant et mesuré », il exprime des positions idéologiques fortes : son aversion du xvii^e siècle français, notamment de la période de persécution des huguenots, est tout aussi affirmée que son rejet de la France napoléonienne. Cette hostilité partagée avec bon nombre de critiques et d'auteurs de son temps ne l'empêche cependant pas de faire une place importante aux peintres français du xix^e siècle et notamment à leur production lithographique. De la même manière, s'il adhère complètement au discours de Johann David Passavant sur la rénovation de l'art allemand par les Nazaréens, exprimée dans les *Ansichten* de 1820 qu'il reprend presque mot pour mot⁵⁴, et qu'il l'illustre dans sa galerie par des regroupements représentatifs, il s'enthousiasme en même temps pour leur strict opposé, notamment pour les œuvres de Carl Friedrich Lessing célébrant dans ses tableaux d'histoire les héros d'une lutte contre le catholicisme⁵⁵. Lampe fait

53 *Ibid.*, p. 169.

54 Johann David Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana*, Heidelberg, Speyer, Oswald, 1820.

55 Sur ce contexte, voir France Nerlich, « Art et identité. La crise de la peinture d'histoire allemande au xix^e siècle », dans Sébastien Allard, Danièle Cohn (éd.), *De l'Allemagne. 1800-1939*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Hazan, 2013, p. 194-209, 400.

ainsi cohabiter, en les célébrant ensemble, les pôles diamétralement opposés d'une peinture protestante libérale et d'une peinture catholique réactionnaire.

Avec sa galerie, Lampe veut donner accès aux œuvres de pays, d'époques, de cultures éloignées. En 1857, Christian Schuchard écrivait dans le catalogue du musée qu'il s'agissait de pouvoir offrir aux artistes des modèles venant « de toutes les nations artistiques ». Pour une ville possédant une académie des beaux-arts, il était primordial de ne pas limiter l'accès à un seul modèle mais de voir des œuvres dans toute leur diversité⁵⁶. Schuchard soulignait par ailleurs que le musée jouait certes un rôle essentiel pour l'industrie artistique, et qu'on pouvait donc y trouver des arguments économiques solides, mais que le musée servait également et avec la même nécessité l'histoire de l'art et la littérature artistique. Le musée était une attraction pour les voyageurs, mais aussi pour les jeunes de Leipzig qui ressentaient le besoin de former leur goût. Enfin, le musée avait une raison d'être éthique, celle de contribuer à édifier la société dont elle était partie prenante. Cet esprit, insufflé par la société d'art de Leipzig, est aussi celui que Lampe a véhiculé tout au long de son engagement pour un accès démocratique à l'art.

La porosité entre amateur et professionnel est alors telle qu'il est presque difficile de dire que Lampe n'a pas été un professionnel : il a été en charge pendant quarante-quatre ans de la collection de la société d'art qui est devenue collection municipale, il a organisé des centaines d'expositions temporaires et prononcé presque autant de conférences, et il a publié un catalogue compilant les connaissances les plus récentes pour accompagner une sélection d'un peu moins de 2000 reproductions originales pour figurer une histoire de la peinture depuis le XIII^e siècle. Si Lampe ne se prétend pas historien de l'art, il n'hésite pas à se jeter dans l'arène des débats de son temps et publie même une brochure dans le contexte du débat autour des deux tableaux d'Holbein, à Dresde et à Darmstadt⁵⁷. Même si la justesse de ses arguments est discutable, ce qui retient l'attention ici, c'est sa foi en la puissance de l'histoire de l'art. C'est de voir cet homme d'affaires, à la tête de plusieurs filiales industrielles, consacrer une bonne partie de son temps et de son énergie à créer une galerie d'estampes, non comme dispositif d'autocélébration mais comme outil inédit

56 Christian Schuchard, *Catalog der Kunstwerke im Museum zu Leipzig nebst biographischen Mittheilungen über die Künstler*, Leipzig, Georg Wigand's Verlag, 1857, p. VI

57 Carl Lampe, *Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden*, Leipzig, Verlag von F. C. W. Vogel, 1871. Voir Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 249-251.

de visualisation de l'histoire de l'art pour le public le plus large possible⁵⁸. Cette galerie répond à un besoin grandissant de connaissance par une audience de plus en plus étendue⁵⁹. Ouvrir cette galerie s'inscrit donc pour Lampe dans le droit fil de son engagement pour la santé publique, les sciences, la liberté de conscience : elle est un manifeste pour la démocratie.

Conclusion

La galerie de Carl Lampe perdure jusqu'en 1922. Elle est probablement jugée obsolète bien plus tôt et le directeur du musée, Carl Julius Vogel, qui avait tressé les louanges de Carl Lampe dans son histoire du musée de 1892, juge qu'il est temps de décrocher ces cadres remplis de gravures comme autant de pages d'albums de timbres⁶⁰. La collection est alors dissoute avec l'accord des descendants de Carl Lampe à condition que les estampes conservent leur rôle de ressource pour l'enseignement et la recherche : elles rejoignent des lycées, entrent dans les collections d'art graphique du musée, de la bibliothèque municipale. Certaines œuvres sont perdues pendant la guerre, d'autres se trouvent encore aujourd'hui dispersées dans ces collections. De fait, ni du point de vue de la conservation, ni de celui de l'histoire de l'art, la galerie ne pouvait s'inscrire dans la durée. Mais le projet représente une tentative extrêmement intéressante qui rappelle toute une histoire de l'engagement dans les villes allemandes d'une frange de la population fortunée, convaincue de sa responsabilité politique dans le temps présent. Que ce soit à Brême, à Hambourg, à Kiel, à Leipzig ou dans d'autres grandes et moyennes villes allemandes, c'est dans la conviction que tout ne doit pas être dans la main d'un souverain que ces notables s'engagent dans la création de collections publiques⁶¹. Certains collectionneurs comme le sénateur Klugkist à Brême contribuent sans doute plus durablement aux travaux savants sur l'estampe, notamment sur l'œuvre de Dürer, mais l'initiative de Lampe rappelle la puissance entrevue dans l'histoire de l'art comme outil d'émancipation et de construction démocratique. Par ailleurs, le projet de Lampe s'inscrit dans les péripéties de l'histoire de l'art elle-même et ses expérimentations croisées, entre « professionnels » et « amateurs », ses utopies de musées

58 Hommel, *ibid.*, p. 204.

59 *Grenzboten*, *art. cit.* à la note 46 : cette galerie permettrait au visiteur de « revivre l'histoire de la peinture avec une clarté inégalée et les plus beaux espoirs peuvent être liés à cette collection pour la compréhension croissante de la signification profonde de l'histoire de l'art ».

60 Cité par Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 211.

61 Nerlich, *art. cit.* à la note 20.

de reproduction (Johann Anton Ramboux à Düsseldorf, Charles Blanc à Paris, Adolph Friedrich von Schack à Munich), ses panoramas illustrés et finalement ses atlas d'images à la Warburg.

Enfin, aujourd'hui où les réflexions sur le musée soulignent surtout une histoire des dominations et des pouvoirs incarnées par l'institution, il semble important de rappeler, à travers un projet comme celui de Carl Lampe, que le musée a aussi été pensé comme un foyer de la démocratie, un lieu de formation du public issu de toutes les classes, un levier pour lui donner les moyens de s'émanciper et de peser de tout son poids dans la préservation de la liberté face au pouvoir qu'il soit monarchique ou républicain. Lampe, qui vivait entouré d'estampes dans sa villa sur la Milchinsel à Leipzig, envisageait le musée comme un lieu pour tous : « J'ai toujours pris l'art au sérieux. Il n'a pas été pour moi une simple "institution locale" [...] je m'y suis consacré de toute mon âme, avec l'espoir de créer pour ma ville natale quelque chose qui exercerait une influence durable et édifiante sur les classes les plus diverses de la population⁶² ».

62 « Ich habe es mit der Kunst von jeher ernst genommen. Sie ist mir nicht bloß "eine hiesige Einrichtung" gewesen [...] ich bin mit ganzer Seele bei der Sache gewesen, mit der Hoffnung meiner Vaterstadt Etwas zu schaffen, das bleibenden und erhebenden Einfluss auf die verschiedensten Klassen der Einwohnerschaft ausüben möchte », cité par Hommel, *op. cit.* à la note 3, p. 154. Nombre des estampes présentes dans la collection Lampe se retrouvent aussi dans celle léguée à l'Université d'Harvard par Francis C. Gray en 1856 à des fins didactiques (avec assez peu de succès, si l'on en croit un article du journal des étudiants d'Harvard, *The Harvard Crimson*, 23 janvier 1873). Gray a acheté un certain nombre d'estampes à des ventes aux enchères de Leipzig et il n'est pas à exclure que les réflexions autour de collections didactiques aient pu circuler au sein des réseaux d'amateurs fortunés en Europe et aux États-Unis.

GRAVER SOUS CONTRAINTE : LA MARÉES-GESELLSCHAFT (1917-1929)

VICTOR CLAASS

L'artiste seul est en droit de revendiquer l'unicité de ses œuvres d'art. [...] Pour nous récepteurs, il ne reste qu'une seule occupation raisonnable : celle de dupliquer l'œuvre unique en nous, à travers nous¹.

Fondée en 1917 et active depuis Munich, Dresde et Berlin jusqu'en 1929, la Marées-Gesellschaft occupe une place singulière dans le champ de l'édition d'estampes et de facsimilés dans la période de l'entre-deux-guerres. Vouée tout à la fois à la reproduction d'œuvres d'art ancien et moderne et à la diffusion de gravures originales, cette société publia tout au long de sa vingtaine d'années d'existence non moins de quarante-sept portfolios au tirage limité, aujourd'hui répartis dans les grandes bibliothèques et les musées d'Europe et d'Amérique du Nord². Dispersées, certaines feuilles issues de ces coffrets circulent aujourd'hui encore régulièrement sur le marché de l'art, estampillées d'un cachet sec immédiatement reconnaissable figurant le rapt par Zeus du jeune Ganymède (fig. 1)³. Le motif qu'il propage est directement inspiré de *Ganymed*, l'ultime peinture produite par l'artiste Hans von Marées (1837-1887) auquel l'entreprise doit son nom, et à la promotion duquel ses deux principaux animateurs, le critique

- 1 Julius Meier-Graefe, « Reproduktionen », *Berliner Tageblatt*, 28 juin 1929. Toutes les traductions sont les nôtres.
- 2 Pour une bibliographie complète des publications de la Marées-Gesellschaft, voir Victor Claass, *Julius Meier-Graefe contre l'impressionnisme*, thèse de doctorat soutenue en 2017, Sorbonne Université, p. 587-588. Voir également sa version publiée, *L'impressionnisme à ses frontières. Le cas Meier-Graefe et la lutte pour l'art moderne en Allemagne*, avec une préface par Laurence Bertrand Dorléac, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, collection « Passages » du Centre allemand d'histoire de l'art, 2023. La Bayerische Staatsbibliothek de Munich est la seule institution conservant la totalité des quarante-sept recueils produits par la Marées-Gesellschaft.
- 3 Au sujet de ce cachet sec, voir l'entrée L.5629 du catalogue Frits Lugt des Marques de collections de dessins et d'estampes, Fondation Custodia. En ligne : <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/13144>.

d'art Julius Meier-Graefe (1867-1935) et l'éditeur Reinhard Piper (1879-1953), consacrèrent une intense énergie.

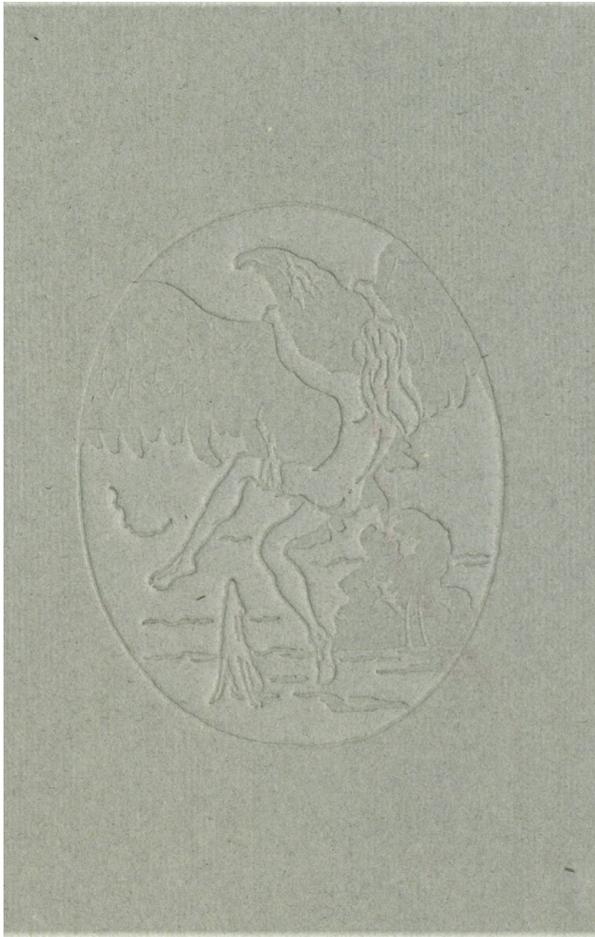


Fig. 1. Emil Rudolf Weiß, cachet à sec de la Marées-Gesellschaft, réalisé d'après le *Ganymède* de Hans von Marées.

Reinhard Piper (**fig. 2**) fut sans conteste l'un des éditeurs d'art les plus engagés pour la défense et la diffusion des avant-gardes de l'Allemagne de son temps. Actif à Munich, il demeure célèbre pour avoir accompagné la publication de l'almanach-manifeste du *Blaue Reiter*, né en 1912 des esprits combinatoires de Franz Marc (1880-1916) et de Vassily Kandinsky (1866-1944). Proche des artistes émergents, notamment ceux affiliés à la tendance expressionniste et à ses dérivés, il fut également attentif aux inflexions nouvelles de l'histoire de l'art de l'époque, comme celles initiées par le savant Wilhelm Worringer (1881-1965)



Fig. 2. Max Beckmann, *Portrait de Reinhard Piper*, 1920, pointe-sèche, 30 x 14, 8 cm (coup de planche), 46 x 29 cm (feuille), R. Piper & Co., Munich.

dont il édita les travaux. Défenseur controversé de la peinture moderne, Meier-Graefe faisait partie lui aussi des auteurs phares de Piper. Ce dernier publia la grande majorité de ses recueils et monographies pionnières d'artistes tels qu'Édouard Manet, Paul Cézanne et Auguste Renoir, ainsi que sa colossale étude sur Hans von Marées parue en trois tomes en 1909-1910⁴. Si Piper faisait indéniablement preuve d'orientations esthétiques plus aventureuses que celles de son compatriote, il reconnaissait dans la pensée de Meier-Graefe la force d'un horizon critique véritable, envers lequel bon nombre de jeunes artistes soutenus par l'éditeur se sentaient redevables. Personnalité disputée par les élites conservatrices de l'Empire wilhelmien, défenseur de l'art moderne hexagonal face à une peinture allemande dont il fustigeait

les emballements identitaires et les impasses, Meier-Graefe bénéficia – en dépit de leurs désaccords occasionnels – du soutien indéfectible de Piper sur plusieurs décennies. Associant la force discursive de l'un à l'efficacité éditoriale de l'autre, la Marées-Gesellschaft représente leur plus ambitieux projet commun.

Aux origines de la « M-G »

De l'aveu de ses propres initiateurs, les origines de la Marées-Gesellschaft remontent à la période d'avant-guerre à l'heure où Meier-Graefe, profitant de l'inertie de ses travaux pionniers sur le peintre d'Elberfeld, cherchait par tous

4 Voir Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*, 3 t., Munich, R. Piper & Co., 1909 (t. 2), 1910 (t. 1 & 3).

les moyens à fédérer un « cercle d'amis des arts⁵ » autour de son héros. Après l'abandon d'un projet de musée entièrement voué à un artiste qui demeurait marginalisé par sa nation d'appartenance, son intention fut de rassembler des mécènes afin d'œuvrer à l'acquisition de toiles et de dessins de Marées disponibles sur le marché et dont les prix étaient encore abordables. En dépit de ses efforts et à son grand désespoir, cette seconde entreprise ne connut pas les répercussions escomptées. À un moment de l'histoire de l'Allemagne où surgissaient diverses sociétés dédiées aux « génies » nationaux jouant un rôle identitaire structurant – parmi lesquelles le célèbre Dürer-Bund ou encore la Schopenhauer-Gesellschaft –, Meier-Graefe entendait forcer l'intégration des arts visuels modernes à ce panthéon national en pleine formation.

La première esquisse de la Marées-Gesellschaft comme projet artistique et éditorial remonte ainsi à l'année 1914, avant que le déclenchement de la Grande Guerre ne mette un coup d'arrêt à l'initiative. Piper allait d'ailleurs se remémorer, en collectant ses souvenirs, ce moment d'enthousiasme :

[La société] devait encourager la recherche sur Marées, tout en se mettant au service du grand art, quel qu'il soit. Elle devait publier une revue annuelle à l'attention de ses membres, ainsi que des livres illustrés et des recueils d'œuvres graphiques originales et de facsimilés. – Lorsque j'ai suggéré cette idée à Meier-Graefe, il était tout feu tout flamme⁶.

Ces priorités s'inversèrent en 1917, année lors de laquelle l'entreprise fut concrétisée. La Marées-Gesellschaft publia avant tout des reproductions d'œuvres d'art et des recueils d'estampes originales, tandis que sa revue annuelle, baptisée *Ganymed*, ne fut lancée qu'en 1919 et ne connut que quelques numéros. Les mémoires de Piper exagèrent probablement son propre rôle dans la genèse de la « M-G », dont il revendique à demi-mot la paternité. Chaque recueil publié trahit incontestablement l'esprit de Meier-Graefe, qui demeura le *spiritus rector* de l'affaire et dont les initiales du nom de famille font significativement écho à celles de la société (fig. 3).

5 Julius Meier-Graefe, « Die Drucke der Marées-Gesellschaft », prospectus, 1917, exemplaire conservé à Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, n. p.

6 Reinhard Piper, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903-1953*, Munich, R. Piper & Co., 1979, p. 256.



Fig. 3. Emil Rudolf Weiß, logotype de la Marées-Gesellschaft.

La mise en place d'une entreprise de production de facsimilés et de multiples de haute qualité nécessitait naturellement une collecte importante de fonds supposée couvrir l'usage de moyens techniques de pointe, et ce en période de conflit armé. Le binôme, fort de son expérience passée, mit toute son ingéniosité en action. Le modèle économique adopté fut sensiblement le même que celui imaginé pour l'onéreuse monographie consacrée à Marées par Meier-Graefe en 1910 : le budget nécessaire à la production des recueils était rassemblé en amont de leur réalisation, grâce à un travail particulièrement chronophage de recherche de souscripteurs fortunés disposés à acheter sur catalogue. Pour ce faire, en prévision des « séries » (*Reihe*) annuelles contenant chacune entre un et six recueils (*Mappen*), la Marées-Gesellschaft diffusait un prospectus défendant ses orientations éditoriales et détaillant le contenu des publications programmées pour l'année à venir (fig. 4). Sous la forme de livrets publicitaires élégants, dont la réalisation était confiée à des graphistes et imprimeurs de talent, ces brochures comprenaient des textes explicatifs non signés, trahissant néanmoins la plume de Meier-Graefe. Elles incluaient un formulaire détachable, permettant aux clients de commander par avance, en adressant un courrier aux bureaux munichois de la société, les recueils dont ils désiraient faire l'acquisition. Par leurs jeux typographiques audacieux et leur mise en page remarquable, la plupart du temps confiés à Emil Rudolf Weiß (1874-1942) qui demeura le graphiste attitré de l'entreprise, ces outils promotionnels atteignirent dans les années 1920 un degré étonnant de raffinement. Ils plaçaient l'ensemble du projet sous le signe du luxe et du prestige.



Fig. 4. Prospectus publicitaires de la Marées-Gesellschaft, 1917-1923, conception graphique par Emil Rudolf Weiß, Paris, bibliothèque du Centre allemand d'histoire de l'art.

La condition *sine qua non* de la survie d'une telle société, à la fois comme organisation commerciale et comme projet culturel, demeurerait toutefois l'implication d'un cercle de riches bibliophiles prêts à acheter « chat en poche⁷ » des objets de luxe destinés à faire la fierté de leur bibliothèque et à orner leurs salons. En rapportant les balbutiements de la Marées-Gesellschaft dans la *Kunstchronik* au début de l'année 1918, un publiciste anonyme jugea d'ailleurs significativement l'appellation de « Gesellschaft » inappropriée, en ce que les objectifs du projet

7 Lettre de Meier-Graefe à Gustav Pauli du 21 novembre 1917, dans Meier-Graefe, *Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente*, Catherine Kraemer, Ingrid Grüninger et Jeanne Heisbourg (éd.), Göttingen, Wallstein, 2009, p. 402.

semblaient moins liés au désintéressement propre aux milieux associatifs qu'à une entreprise commerciale répondant aux attentes de l'amateurat caractéristique de la haute société⁸. Bien qu'elle ait fait l'objet de railleries incessantes de la part Meier-Graefe, cette bourgeoisie bibliophile représentait effectivement bien la clientèle dominante de la Marées-Gesellschaft. Ce sont en revanche les artistes et les musées – et à travers ces derniers, le peuple dans son intégralité – qui en étaient les destinataires véritablement désirés⁹, grâce à la guilde des « snobs » dont il fallait, selon cette stratégie, « faire usage¹⁰ ».

Faire faire, faire refaire

Nous ne traiterons pas ici en détail de l'énergie considérable investie par le binôme pour la publication de facsimilés, qui surpassèrent en qualité bien des entreprises de reproduction de l'époque¹¹. Consacrées aux seuls arts graphiques (dessins, aquarelles, pastels), en ce qu'il semblait inutile de tenter de reproduire mécaniquement les effets de matière ou de brillance propres à la peinture à l'huile, les feuilles éditées par la Marées-Gesellschaft furent réalisées grâce au procédé de la *Farblichtdruck* (ou phototypie couleur). Il s'agit d'une technique hybride associant une matrice photographique à une série d'interventions manuelles complexes – notamment dans la gestion des couleurs et leur affinage par passes successives. Meier-Graefe et Piper s'offrirent aux premiers temps de leur entreprise les services des firmes les plus renommées de l'Allemagne de

8 [Anonyme], « Vereine. Marées-Gesellschaft », *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, vol. 29, 1918, p. 80.

9 Signe du versant éducatif de ce projet, Meier-Graefe eut l'idée de laisser en dépôt les ratés, les reproductions d'essais et autres erreurs d'atelier dans les écoles d'art d'Allemagne, afin qu'elles puissent être visibles par les artistes en formation : « Pour faciliter l'accessibilité [de l'art] aux jeunes artistes dont les bourses ne leur permettent pas de faire l'acquisition de nos publications, nous avons élaboré un système de prêts. Toutes les académies, les écoles d'art et d'arts décoratifs publiques et privées, peuvent, si elles le souhaitent et pour un certain temps, disposer gratuitement de nos tirages d'essai, écartés de nos publications en raison d'imperfections minimes. » Cité dans Hugo von Hofmannstahl, *Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe 1905-1929*, Ursula Renner (éd.), Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1998, p. 106.

10 Lettre de Meier-Graefe à Gustav Pauli du 24 novembre 1917, dans Meier-Graefe, *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da: Briefe und Dokumente*, Catherine Kraemer, Ingrid Grüninger (éd.), Göttingen, Wallstein, 2001, p. 221-222.

11 Pour une étude détaillée et contextualisée de la production de ces facsimilés, voir Victor Claass, *L'impressionnisme à ses frontières. Le cas Meier-Graefe et la lutte pour l'art moderne en Allemagne*, op. cit.

l'époque : l'atelier d'Albert Frisch, basé à Berlin, et la maison munichoise Hanfstaengl, qui connaissait un grand succès dans le commerce de reproductions d'œuvres d'art depuis un demi-siècle¹². La question d'un atelier dédié se posa toutefois rapidement. Son ouverture fut rendue possible grâce au rachat par la société d'un atelier de phototypie berlinois situé sur la Potsdamer Strasse à la fin de l'année 1920, qui prit dès lors en charge la confection de la majorité des facsimilés comme des tirages d'estampes originales. Intitulé *Graphische Anstalt Ganymed*, sa direction fut confiée à un jeune imprimeur particulièrement talentueux, Bruno Deja¹³.

Meier-Graefe développa une affection toute particulière pour cet atelier, en ce qu'il perpétuait une « tradition artisanale¹⁴ » impliquant une quarantaine de personnes au plus fort de son activité. Papiers, encres, pigments, retouches, pochoirs, matières, échanges avec les créateurs : l'un des grands mérites de la société était bel et bien de remettre le « faire » au centre de l'attention. Le critique se réjouissait de voir les employés s'accomplir dans les joies du travail manuel, cette « *Freude am Handwerk* » à laquelle il était sensible et qu'il admirait profondément chez certains de ses héros, Renoir en premier lieu. Très régulièrement, il faisait visiter l'atelier à de jeunes peintres, lorsqu'il ne les mettait pas directement à contribution pour apporter leur concours à la cuisine des techniciens. Il suffit ainsi de comparer le recueil *Paul Cézanne. Zehn Faksimiles nach Aquarellen*¹⁵ (réalisé pour la toute première série de publications de 1917-1918 à partir de la collection d'œuvres de Julius Elias) au somptueux portfolio *Cézanne und seine Ahnen. Sechszehn Faksimiles nach Zeichnungen und Aquarellen*¹⁶ de 1921, pour réaliser le stupéfiant degré de perfectionnement obtenu dans le

12 Sur l'histoire de l'atelier Hanfstaengl, voir Helmut Heiß, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion*, Munich, Akademischer Verlag, 1999.

13 Au sujet de Bruno Deja et de l'histoire au plus long cours de l'atelier Ganymed, voir Bernhard Baer, « Ganymed Berlin/Ganymed London », *Librarium: Zeitschrift der schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, n° 25, 1982, p. 174-192.

14 Lettre de Meier-Graefe à Gerhart Hauptmann du 28 septembre 1923, Berlin, Staatsbibliothek, fonds Gerhart Hauptmann : « Mir liegt ausser der Marées-Gesellschaft, der es, wie Sie sich denken können, nicht sehr gut geht, auch die Anstalt Ganymed, in der die Drucke hergestellt werden, sehr am Herzen. Diese Anstalt hat sich trotz aller Unbill der Zeiten zu einem Muster-Institut entwickelt, in dem noch gute handwerkliche tradition gepflegt wird. »

15 *Cézanne. Zehn Faksimiles nach Aquarellen*, préface par Julius Meier-Graefe, 1^{re} série, 2^e publication de la Marées-Gesellschaft.

16 *Cézanne und seine Ahnen. Faksimiles nach Aquarellen, Feder- und anderen Zeichnungen von Tintoretto, Greco, Poussin, Corot, Delacroix, Cézanne*, préface par Julius Meier-Graefe, Munich, R. Piper & Co., 1921, 7^e série, 33^e publication de la Marées-Gesellschaft.

rendu de ces reproductions. Certaines circulèrent d'ailleurs régulièrement sur le marché comme des œuvres originales, au grand désarroi de leurs initiateurs, dont le rapport à l'unicité de l'œuvre d'art et aux potentiels éducatifs de la copie – dans ses bienfaits comme ses limites – était parfaitement assumé¹⁷.

Parallèlement aux copies et donc à la diffusion d'œuvres préexistantes censées servir de modèle direct aux jeunes créateurs et à être diffusées dans les instituts de formation artistique, la Marées-Gesellschaft dédia une part importante de son programme à la publication d'estampes contemporaines, ainsi que de grands textes de la littérature (Ovide, Novalis, Gustave Flaubert...) accompagnés d'illustrations originales. La toute première publication au catalogue de la Marées-Gesellschaft est ainsi une édition du *Clavigo* de Johann Wolfgang von Goethe, mis en image par Götz von Seckendorff (1889-1914), dont la récente disparition au front avait affecté la communauté artistique allemande. Plus tard, Max Unold (1885-1964) réalisa une série de bois gravés pour une traduction allemande d'un conte de Flaubert particulièrement apprécié de Meier-Graefe, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*¹⁸, réactivant au prisme du contemporain la force expressive des bestiaires médiévaux.

Comme le démontrent ces premiers exemples, l'idée motrice derrière ces recueils était une croyance solide dans la création exercée sous contrainte, incitant les peintres-graveurs à se confronter au patrimoine visuel ou littéraire du passé. « Les artistes doivent se voir attribuer des tâches qui les contraignent, sans nulle pédanterie, à s'en remettre à la grande tradition¹⁹ », affirmait avec clarté le critique en 1917, au tout début de l'activité de son entreprise. Si ces tâches incluaient parfois la redite quasi littérale d'œuvres anciennes – voire très anciennes, comme dans le recueil de fragments de fresques antiques napolitaines et romaines dont la « transposition » fut confiée à Eugene Spiro (1874-1972)²⁰ –,

17 Sur le rapport de Meier-Graefe au concept même de copie, voir Meier-Graefe, « Reproduktionen », *op. cit.*, ainsi que ses échanges avec l'écrivain Hugo von Hofmannsthal, dans Hofmannsthal, *op. cit.*

18 Gustave Flaubert, *Die Legende von Sankt Julian dem Gastfreundlichen*, traduit du français par Ludwig Wolde, avec des gravures sur bois originales de Max Unold, Munich, R. Piper & Co., 1918-1919, 2^e série, 7^e publication de la Marées-Gesellschaft.

19 Lettre de Meier-Graefe à Julius Elias du 3 décembre 1917, dans Meier-Graefe, *Kunst ist nicht...*, *op. cit.*, p. 239.

20 *Antike Fresken. Zehn Faksimiles nach römischen Fresken im Vatikan und im Museum von Neapel nach den Rekonstruktionen von Eugen Spiro*, préface par Theodor Wiegand, Munich, R. Piper & Co., 1922, 9^e série, 38^e publication de la Marées-Gesellschaft.

elles pouvaient également prendre une tournure beaucoup plus informelle, ouvrant aux artistes un espace modéré de liberté.

Le portfolio *Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler*²¹, qui figure parmi les tout premiers publiés par la société, vaut à bien des égards comme manifeste de cette démarche, et porte avec lui tous les espoirs de la jeune entreprise. Comme l'indique son titre, il ambitionnait de rendre un hommage « allemand » (les tanks britanniques s'opposaient alors encore à l'ennemi autour de Cambrai) à une figure majeure du panthéon culturel anglais, dans un esprit de dialogue transnational. Sur le plan esthétique, ce recueil devait également évoquer par la variété de ses contributions le phénomène d'éclatement marquant l'art actuel, du développement duquel Meier-Graefe avait pris de franches distances depuis le début des années 1910²². Sa description du projet ne cache en effet nullement son scepticisme, sinon son pessimisme concernant les orientations artistiques récentes. Il laisse transparaître son désir sincère de régénération culturelle, tout comme son constat sans appel d'une création en péril :

Avec les Shakespeare-Visionen, nous souhaitons rassembler les forces éparées de notre paysage artistique sous l'égide d'un thème particulier. Nous partions du constat que toutes les périodes de floraison artistique devaient leurs stimulations profondes à un nombre restreint de motifs, et que l'une des raisons qui font que notre art d'aujourd'hui est décousu réside dans l'absence de moyens coercitifs externes et légitimes, capables d'encadrer les pulsions dans la largeur et la profondeur²³.

Ayant déjà régulièrement fait ses preuves comme modèle et tremplin pour la création, notamment chez un artiste comme Eugène Delacroix que Meier-Graefe hissait au pinacle de sa vision du développement de l'art moderne, l'univers shakespearien devenait par ce truchement une sorte de garde-fou esthétique, l'instrument d'un recadrage nécessaire des forces artistiques du temps présent. Dans une lettre de septembre 1917 adressée à l'écrivain Gerhart Hauptmann (1862-1946), auquel la Marées-Gesellschaft passa commande d'une préface aux

21 *Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler*, préface par Gerhart Hauptmann, Munich, R. Piper & Co., 1917-1918, 1^{re} série, 3^e publication de la Marées-Gesellschaft.

22 Sur le désenchantement de Meier-Graefe concernant la « déroute » de l'art contemporain et son rejet des avant-gardes historiques, voir Victor Claass, « Meier-Graefe, nécrologue de l'art moderne », *Regards croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique*, n° 8, « Kunstkritik – La critique d'art », mars 2018, p. 39-51.

23 Meier-Graefe, « Die Drucke der Marées-Gesellschaft », *Ganymed*, vol. 1, 1919, p. 140-141.

Shakespeare-Visionen traitant librement de l'esprit du dramaturge, Meier-Graefe explicitait ses intentions en ces termes :

S'il vous plaît, lisez le prospectus et le programme des publications. Je serais heureux si vous acceptiez de prendre en charge la préface pour la 3^e publication (les *Shakespeare-Visionen*). L'idée m'est venue du souhait de réunir les artistes par les voies les plus praticables en une collection formelle et de les soustraire à la mathématique menaçante de schémas trop bon marché.

Je n'ai naturellement pas l'illusion de parvenir ainsi à un modèle ou à faire école, [...] mais je serais heureux si quelque chose d'exemplaire pouvait en naître. Et j'espère obtenir un résultat raisonnable en exerçant une influence personnelle sur les jeunes, que je voudrais rapprocher des anciens²⁴.

C'est tout à fait dans cet esprit que Gerhart Hauptmann honora la commande, en rendant manifeste dans sa préface qu'il s'agissait moins de rendre hommage à la personnalité et l'œuvre d'un auteur particulier que de tirer de son corpus un ensemble de réflexions profondes sur l'archétype de tout drame humain :

Tout être humain serait ainsi dramaturge? Je pense qu'il en est ainsi. Goethe était en quête de la plante originelle. Et l'on pourrait avec davantage de légitimité encore partir à la recherche du drame originel de la psyché humaine. Il s'agit également du processus de pensée le plus primitif²⁵.

Parcourir le portfolio des *Shakespeare-Visionen*, c'est dans tous les cas demeurer frappé de l'éclectisme des productions qu'il regroupe. Il mit à contribution des artistes et illustrateurs à la renommée et aux intentions graphiques variées tels que Max Beckmann, Karl Hofer, Max Unold, Otto Schubert, Franz M. Jansen ou encore Rudolf Grossmann. Thomas Theodor Heine, qui réalisa d'après le Barde une aquarelle aux lignes claires figurant Macbeth (fig. 5), s'y révèle stylistiquement en tout point opposé au monstrueux *Caliban* lithographié par Alfred Kubin, à la pointe sèche du *Falstaff* proposée par Lovis Corinth (fig. 6), figuré la main posée sur son ventre bedonnant, voire la libre et brouillonne interprétation de *La Tempête* par l'Autrichien Oskar Kokoschka. Volontairement exacerbée, cette hétérogénéité était en résonance avec le souhait initial de Meier-Graefe,

24 Lettre de Meier-Graefe à Gerhart Hauptmann du 25 septembre 1917, dans Meier-Graefe, *Kunst ist nicht...*, op. cit., p. 180-181.

25 Gerhart Hauptmann, dans *Shakespeare-Visionen*, op. cit.

qui entendait faire de ce recueil une illustration vivante de « l'état spirituel dépareillé²⁶ » (*zusammenhanglos*) du monde contemporain.



Fig. 5. Thomas Theodor Heine, *Macbeth*, 1917-1918, eau-forte et aquatinte, 36,5 × 18,7 cm (coup de planche), 51,1 × 36,5 cm (feuille), dans *Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler*, préface par Gerhart Hauptmann, Munich, R. Piper & Co., 1917-1918, 1^{re} série, 3^e publication de la Marées-Gesellschaft.

26 Meier-Graefe, « Die Drucke der Marées-Gesellschaft » [1917], dans *Almanach des Verlags R. Piper & Co. 1904-1924*, Munich, R. Piper & Co., 1923, p. 97.



Fig. 6. Alfred Kubin, *Caliban*, 1917-1918, lithographie, 45,2 × 36,1 cm (feuille), dans *Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler*, préface par Gerhart Hauptmann, Munich, R. Piper & Co., 1917-1918, 1^{re} série, 3^e publication de la Marées-Gesellschaft.

Ce procédé d'assujettissement iconographique n'en était pas moins souple. En passant commande à Kokoschka, Meier-Graefe précisait qu'il ne s'agissait nullement d'illustrer Shakespeare, mais de s'adonner à l'« interprétation d'une représentation shakespearienne, [à] la mise en forme créatrice d'une scène – ou quelque chose de ce genre –, voire [à] la paraphrase d'un motif de l'écrivain²⁷. » Cette malléabilité de l'approche est d'autant plus remarquable lorsque l'on considère la contribution concédée, après une phase de persuasion, par Max Beckmann (1884-1950), artiste proche de Piper chez lequel le critique plaçait nombre de ses rares enthousiasmes esthétiques de l'époque. Si la gravure *Die Nacht*, finalement incluse au portfolio, était une œuvre remontant à l'année 1914

27 Lettre de Meier-Graefe à Oskar Kokoschka [non datée, 1917?], Marbach-sur-le-Neckar, Deutsches Literaturarchiv, fonds Meier-Graefe.

et n'avait ici qu'un lien rétrospectif avec les thèmes shakespeariens, Meier-Graefe y distinguait une image parfaitement adaptée à son concept :

Je ne veux pas dire par là que le projet des Shakespeare-Visionen est absolument irréprochable. On aurait pu faire beaucoup mieux. Il représente tout de même une Allemagne d'un niveau relativement honorable, et vous êtes en mesure de pouvoir le rehausser encore davantage si vous me donniez votre feuille Die Nacht. Il s'agit exactement du Shakespeare dont j'ai rêvé pour ce recueil²⁸.

Le cas de Karl Hofer, qui contribua également au projet, ajoute une connotation différente à l'ensemble de l'entreprise. Alors qu'il était retenu prisonnier en France, où il se trouvait par infortune au moment du surgissement de la Grande Guerre, la commande permettait à l'artiste de poursuivre une activité créatrice rémunérée dans ces conditions peu propices. Meier-Graefe s'en remit à Oskar Reinhart, qui activait ses réseaux depuis la Suisse pour favoriser sa libération :

Cher Monsieur Reinhart,

Je vous remercie chaleureusement, ainsi que votre père, pour vos lettres du 29 et du 30 juillet. Je suis ravi de pouvoir éventuellement compter sur une contribution de Hofer aux *Shakespeare-Visionen*. Et quelle serait ma joie de le savoir libre²⁹.

En ce sens, la Marées-Gesellschaft offrait non seulement des modèles inspirants à ruminer pour les jeunes artistes, tout en leur permettant, dans un contexte politique et international particulièrement défavorable, de subsister humainement comme financièrement.

Laisser faire

Parmi les autres méthodes déployées par la Marées-Gesellschaft pour éveiller la créativité de ses compatriotes figure celle de la « transposition créatrice », telle que représentée par le recueil *Rembrandt. Religiöse Legenden. Zwanzig Faksimiles nach Zeichnungen*³⁰, publié en 1920. Le cœur de la publication était constitué de reproductions de dessins du maître de Leyde précédées d'un livret introductif confié à l'historien de l'art Kurt Pfister et à l'écrivain Richard Dehmel. À ces

28 Lettre de Meier-Graefe à Max Beckmann du 2 mars 1918, dans Meier-Graefe, *Kunst ist nicht...*, *op. cit.*, p. 246.

29 Lettre de Meier-Graefe à Oskar Reinhart du 4 août 1917, dans *ibid.*, p. 189.

30 *Rembrandt. Religiöse Legenden. Zwanzig Faksimiles nach Zeichnungen*, textes de Richard Dehmel et de Kurt Pfister, Munich, R. Piper & Co., 1920, 4^e série, 18^e publication de la Marées-Gesellschaft.

vingt facsimilés furent associées, dans un tirage de tête limité, plusieurs gravures originales de Beckmann, Corinth, Edwin Scharff et Adolf Schinnerer, auxquels il fut demandé de s'inspirer en toute autonomie de l'imagerie religieuse de l'artiste. Dans une lettre adressée à Dehmel en vue de la préparation de cette publication, Meier-Graefe déployait ses intentions en se référant aux maîtres du XIX^e siècle et à leurs emprunts transhistoriques :

Naturellement, les gravures sont des transpositions extrêmement libres. Il me serait en principe préférable qu'elles ne soient pas complètement débridées, mais réalisées dans le même esprit avec lequel Cézanne a transposé Delacroix, Rubens et Raphaël; car les interprétations strictes donneront des résultats beaucoup plus amusants. Mais il faut naturellement laisser faire les artistes³¹...

La gravure à la pointe sèche livrée par Beckmann, tirée à soixante-cinq exemplaires, semble effectivement une irrévérencieuse interprétation de *La Lutte de Jacob avec l'ange* de Rembrandt conservée au musée de Berlin. Elle diffère essentiellement par sa composition, Beckmann faisant de l'érotique douce des protagonistes de l'œuvre originale une étreinte ambiguë, traduite par des formes anguleuses et disloquées³². Peu à peu reconverti à Beckmann à travers l'admiration sans concession que lui portait Piper, Meier-Graefe allait sans arrêt tenter de rabattre sur le peintre la couverture de la tradition, s'obstinant à le rattacher aux héros fondateurs de l'art nordique à l'instar de Matthias Grünewald. Les textes qu'il lui consacra agacèrent parfois même l'artiste en raison de cette stratégie, lui qui n'avait attendu les instructions de personne pour observer et s'inspirer de l'art hollandais du XVII^e siècle³³. Par sa position singulière au sein des avant-gardes et son refus d'adhérer aveuglément au dogme de la table-rase, les deux personnages disposaient toutefois d'un terrain d'entente productif. C'est d'ailleurs la Marées-Gesellschaft qui édita deux des grands recueils de l'artiste en 1919 et 1922, *Gesichter*³⁴ puis *Jahrmarkt*³⁵. Meier-Graefe observait dans sa figuration puissante une modalité de mise en scène du réel bien adaptée à la

31 Lettre de Meier-Graefe à Richard Dehmel du 30 septembre 1919, dans *ibid.*, p. 143.

32 Voir James Hofmaier, *Max Beckmann. A Catalogue Raisonné of His Prints*, t. 1, Berlin, Gallery Komfeld, 1990, n° 179.

33 À ce sujet, voir l'étude de Christian Lenz, *Max Beckmann und die alten Meister. « Eine ganze nette Reihe von Freunden »*, Heidelberg, Braus, 2000.

34 *Gesichter. Original-Radierungen von Max Beckmann*, préface par Julius Meier-Graefe, Munich, R. Piper & Co., 1919, 3^e série, 13^e publication de la Marées-Gesellschaft.

35 *Jahrmarkt. Zehn Original-Radierungen von Max Beckmann*, Munich, R. Piper & Co., 1919, 8^e série, 36^e publication de la Marées-Gesellschaft.

grande foire de la vie contemporaine, à l'assourdissante kermesse des métropoles modernes, au carnaval lugubre d'une société corrompue peuplée de bourgeois ventripotents et de mutilés de guerre.

S'il cherche à prouver quelque chose, c'est bien l'existence de réalités nouvelles, ou plutôt, l'existence nouvelle de réalités. En cela réside sa signification. [...] Personne ne peint la retombée de la catastrophe aussi brutalement que Beckmann³⁶.

Car le trauma de la guerre et les turbulences politiques animant la vie de la jeune République de Weimar étaient alors dans tous les esprits. C'est précisément ce sentiment de sidération que les commandes passées aux jeunes créateurs leur permettait de travailler et de mettre en image. Cette démarche est remarquable dans le recueil *Antike Legenden* publié en 1920 et présentant douze gravures de Lovis Corinth, élaborées suivant un procédé similaire d'assujettissement³⁷. L'artiste fit le choix de représenter librement légendes de la Grèce ancienne et leurs dieux sous les traits de corps décharnés, gravitant au sein d'un vaste théâtre cynique et atemporel où se jouaient, transpercés par la mémoire vive du conflit mondial, les grands récits de l'Antiquité. Dans sa présentation de la série, Meier-Graefe compara Corinth à « un metteur en scène voulant monter *L'Odyssée* avec des personnages dénudés et à l'anatomie sommaire, comme déchirée par les années de guerre³⁸. » Le casque au sol représenté dans l'épisode de *La Forge de Vulcain* (fig. 7.), symbole littéral de la défaite du Reich, plaçait effectivement l'ensemble de la suite sous le signe de la violence et du pessimisme. Saisissante par son mélange de volupté et de sauvagerie, la série de Corinth se conclut par une magistrale redite du *Persée et Andromède* de Peter Paul Rubens, qui posait la double question de la validité des légendes anciennes et de la grande tradition de la peinture européenne à l'ère des guerres sous-marines. Les commandes de Meier-Graefe jouaient donc un rôle à la fois social – elles offraient du travail rémunéré aux artistes – et quasi thérapeutique, en ce qu'elles permettaient aux créateurs d'extérioriser le traumatisme et les misères du conflit mondial.

36 Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, t. 3, « Die Kunst unserer Tage von Cézanne bis heute », Munich, R. Piper & Co., 1927 [1924], p. 618-619.

37 Lovis Corinth. *Antike Legenden. Zwölf Radierungen*, Munich, R. Piper & Co., 1920, 4^e série, 20^e publication de la Marées-Gesellschaft.

38 Cité dans Sabine Fehlemann (éd.), *Lovis Corinth. Aus der Graphischen Sammlung des Von der Heydt-Museums*, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004, p. 149.



Fig. 7. Lovis Corinth, *La Forge de Vulcain*, 1919, pointe sèche sur papier japonais, 31,9 × 20,6 cm (motif), 48,3 × 61,3 cm (feuille), dans *Antike Legenden. Zwölf Radierungen*, avec une préface de Julius Meier-Graefe, Munich, R. Piper & Co., 1920, 4^e série, 20^e publication de la Marées-Gesellschaft.

La Marées-Gesellschaft se battait donc simultanément sur plusieurs lignes de front culturelles. Elle luttait d'abord contre le sentiment d'ultra-sécularisation des cultures européennes, qui semblaient, déconnectées de leurs mythes fondateurs, dans la mécanique du monde capitaliste. « Les églises sont glaciales, et les autres lieux où jadis les communautés se rassemblaient ont les fenêtres brisées³⁹ », écrivait Meier-Graefe dans l'une de ses brochures publicitaires : loin de militer en faveur d'un renouveau de la foi ou d'un retour aux cultes païens, il diagnostiquait surtout dans la perte de toute espèce de relation au sacré le grand mal des sociétés occidentales. Si, comme remède, l'expérience de la Grande Guerre s'était révélée chimérique, le monde des images et la créativité artistique semblaient être un recours ultime, le seul coagulant socioculturel efficace. La Marées-Gesellschaft devait initier – et, à défaut, simuler d'une manière aussi convaincante que possible – la possibilité d'une union des esprits : « L'objectif de

³⁹ Julius Meier-Graefe, prospectus publicitaire non daté de la Marées-Gesellschaft (1924?), Marbach-sur-le-Neckar, Deutsches Literaturarchiv, fonds Julius Levin.

notre société : faire comme si nous étions ensemble⁴⁰. » Ce projet était en accord avec l'art de l'estampe comme médium collectif et collaboratif, et s'accordait aux potentiels de l'expérience partagée du portfolio – cet objet intermédiaire, « artistique et bibliophilique, multiple et unitaire, émancipateur et fédérateur⁴¹ », pour le dire avec Fiona Piccolo.

L'autre grand combat s'opposait à la supposée dérive des développements artistiques contemporains. Déjà posée par Meier-Graefe à travers ses saillies apeurées des années d'avant-guerre, la question « où dérivons-nous ? » (elle donne son titre à l'un de ses essais de 1913) n'avait entre-temps pas trouvé de réponse, si ce n'est celle des massacres de Verdun. Elle fut à nouveau brandie comme un slogan dès les premiers textes manifestes de la Marées-Gesellschaft, dans lesquels les digressions les plus catastrophistes sur les tapages avant-gardistes sont omniprésentes. « Décrépidité de l'art de notre temps », « déchéance effroyable de l'art actuel »... : Meier-Graefe ressassait l'éventail de son déclinisme par d'innombrables formules. Elles documentent le positionnement inconfortable d'un défenseur de la tradition contraint à errer, hagard, dans le siècle du ready-made, des subversions dadaïstes et des totalitarismes. À ce titre, les artistes-graveurs impliqués dans les publications de la société cartographient l'étendue de ses goûts et les limites de son modernisme.

Enfin, l'ultime projet est celui d'une réconciliation de l'Europe par l'image, qui se ressent à la fois dans les directions entrepreneuriales prises par Piper et Meier-Graefe et par le contenu propagé par la Marées-Gesellschaft. La société chercha avec un succès relatif à nouer de multiples partenariats éditoriaux en France (l'éditeur Georges Crès s'engagea un temps), en Grande-Bretagne, en Suisse ou encore dans les pays nordiques. L'instabilité économique de l'Allemagne freina l'ensemble de ces projets, jusqu'à guider vers l'extinction de la société à la fin des années 1920. Elle avait entretemps cherché à proposer une voie alternative dans la promotion d'une nouvelle entente internationale. La onzième série de la Marées-Gesellschaft, publiée en 1925, en est exemplaire et symbolique : elle offrait aux deux pôles artistiques français et allemand l'occasion d'une rencontre, en publiant d'une part un recueil de lavis de Claude Lorrain, et

40 Julius Meier-Graefe, ébauche d'un prospectus pour la Marées-Gesellschaft, cité dans Meier-Graefe, *Kunst ist nicht...*, op. cit., p. 448.

41 Fiona Piccolo, « "En l'honneur de nos efforts communs" (Lyonel Feininger) : le portfolio à la croisée des réseaux de l'estampe. », *Nouvelles de l'estampe*, n° 267, 2022. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/2394>.

de l'autre un portfolio de dessins de la Renaissance germanique, de Schongauer à Holbein. Meier-Graefe défendit ce grand écart en ces termes :

Il est impossible d'exposer de manière plus puissante, plus drastique, et peut-être presque pourrions-nous dire tragique, tout ce qui sépare l'Allemagne de la France qu'avec les deux publications de cette série. Les deux peuples y paraissent encore plus étrangers l'un à l'autre que par leurs singularités culturelles [*Rasse-eigentümlichkeiten*], leur vision du monde, leurs mœurs et leurs coutumes, ou leurs caractéristiques physiques. On pourrait certes nous reprocher d'exagérer artificiellement ces différences – voire de les falsifier –, dans la mesure où nous insérons entre l'art des deux pays un siècle d'écart. [...] Cet écart chronologique révèle avec d'autant plus de netteté tout ce qui sépare le Moyen Âge des Temps modernes. Ce n'est pas un attrait quelconque pour le sensationnalisme qui a déterminé notre choix, mais le souhait de présenter, avec autant de clarté, autant que dignité que possible, le moment précis où ces deux peuples exprimaient leurs singularités respectives⁴².

Cette réunion au sommet fut même explicitement envisagée comme un essentiel « complément spirituel » à la Conférence intergouvernementale de Londres et au plan Dawes signé en 1924, qui assouplissait l'application du traité de Versailles et donnait à l'Allemagne, en l'intégrant à l'Occident libéral, les moyens de lutter contre l'hyperinflation désastreuse qui pénalisait son économie. La « réunion du monde de Grünewald à celui du Claude » était ainsi rendue possible, par les images seules, sans le truchement d'un « contrat écrit⁴³ ». Avec la Marées-Gesellschaft, Meier-Graefe et Piper proposaient donc d'agir, au plus près des artistes et au service de la communauté, guidés par la profonde et utopique conviction de pouvoir infléchir la trajectoire de la culture moderne et de diffuser la beauté au plus grand nombre. Alors que les fusils n'étaient pas encore à terre, ils œuvraient déjà à une paix par (et pour) les images, dont les artistes – vivants ou morts – étaient les garants, et les œuvres graphiques les armes silencieuses. Les traités d'après-guerre, sur lesquels les nations appliqueront leur cachet, ne feront en définitive qu'attiser les rancœurs et préparer le terrain pour un second conflit global, autrement meurtrier.

42 Julius Meier-Graefe, « Elfte Reihe », *Marées-Gesellschaft. Elfte Reihe der Drucke. April 1925*, Munich, Verlag der Marées-Gesellschaft, R. Piper & Co., 1925, p. 3.

43 *Id.*

« COMME J'AIMERAIS À LES AVOIR TOUTES » : JACQUES DOUCET ET LA CRÉATION DU CABINET D'ESTAMPES MODERNES DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

ILARIA ANDREOLI ET PASCALE CUGY

« Était-il un amateur, au sens étymologique du mot? Non. Il n'aimait pas. Une seule chose l'intéressait : obtenir, coûte que coûte, l'objet de sa convoitise. Quand il le possédait, son goût pour lui était passé. Combien de fois l'avons-nous vu ne pas même jeter un regard sur une pièce rare, qu'il avait payée son poids de billets. Mais il ne souffrait pas que cette pièce lui échappât! Il estimait sa dignité de "grand bourgeois" engagée¹ ».

En dressant un portrait de Jacques Doucet en amateur d'estampes, cet essai vise à mesurer la place de l'image imprimée dans la trajectoire d'un homme jugé incompréhensible par nombre de ses contemporains, régulièrement accusé de ne pas avoir de ligne ou de goût véritable – sinon la volonté de se distinguer par ses excentricités – et de se désintéresser de ses acquisitions sitôt celles-ci en sa possession². Si ses collections prirent des tours variés au cours de son

- 1 Les auteures remercient Dario Gamboni, Emmanuel Pernoud et Clara Roca de leurs suggestions. Noël Clément-Janin, « Quelques souvenirs sur Jacques Doucet », *Candido*, n° 303, 2 janvier 1930, p. 4. Le portrait du collectionneur se poursuit avec cette anecdote : « Un jour, la seule fois qu'il alla à la Salle de Ventes, ils furent deux à vouloir la même estampe. Celle-ci valait bien 400 francs. Les adversaires tinrent bon mais Doucet finalement l'emporta. La gravure lui revint à 6.000 francs! ».
- 2 Sur Jacques Doucet, voir : François Chapon, *C'était Jacques Doucet*, Paris, Fayard, 2006 (1^{re} éd., Paris, J.-C. Lattès, 1984); sur son œuvre de collectionneur, voir plus spécifiquement : Chantal Georgel (éd.), *Jacques Doucet : collectionneur et mécène*, Paris, Les Arts décoratifs-Institut national d'histoire de l'art, 2016. Sur les estampes acquises par ses soins, voir : Paul-André Lemoisne, « Les estampes modernes du Cabinet de Jacques Doucet », *Bulletin de la Société des Amis de la Bibliothèque d'art et d'archéologie*, 7, 1933, p. 3-10; *De Goya à Matisse : estampes de la collection Jacques Doucet : Bibliothèque d'art et d'archéologie*, Paris, cat. exp., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1992; Dominique Morelon et Simon André-Deconchat, « La collection Edgar Degas, un trésor du cabinet d'estampes de Jacques Doucet », dans *Degas en blanc et noir*, cat. exp., Avignon, Fondation Angladon-Dubrujeaud, 2004, p. 17-25; Simon André-Deconchat, « Les estampes du Magicien : la constitution du Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet », dans Sophie Raux, Nicholas

existence, depuis l'ensemble XVIII^e de l'hôtel de la rue Spontini jusqu'au studio de Neuilly, et incluent nombre d'œuvres aujourd'hui comptées parmi les plus marquantes de l'histoire de l'art – dont les *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso – la démarche de Doucet amateur d'art semble avoir toujours été marquée par le souci de l'accord des différentes parties et une volonté de scénographie très élaborée; abondamment observé, souvent critiqué, le couturier intéressa beaucoup ses contemporains, était connu comme collectionneur et, même s'il ne fut guère loquace à leur sujet, ne négligea guère d'assurer la publicité de ses achats et de leur mise en scène³. L'estampe ne fut pas la partie la plus visible ni la plus remarquée de ses collections mais considérer Doucet par le biais de cet art offre un point d'entrée particulièrement intéressant pour saisir ses logiques d'achats et comprendre son itinéraire de collectionneur.

Resserrée au cadre du « Cabinet d'estampes modernes » dont il souhaita la création au sein de sa Bibliothèque d'art et d'archéologie, ouverte au public en 1909⁴, cette perspective permet d'envisager la façon dont Doucet sut configurer

Surlapierre et Dominique Tonneau-Ryckelynck (éd.), *L'estampe un art multiple à la portée de tous?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 227-242 (disponible en ligne : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.112098>); id., « L'œuvre de Goya dans les collections de Jacques Doucet », dans *Goya graveur*, cat. exp. Paris, Petit Palais, 2008, p. 161-169; Fabienne Queyroux et Nathalie Muller, « Fauves prints in the Cabinet d'estampes modernes », dans *Matisse and the Fauves*, cat. exp., Albertina, Vienne, 2013-2014, p. 314-317; Chantal Georgel « L'amateur, le collectionneur et ses collections imaginaires, dans *Jacques Doucet : collectionneur et mécène*, op. cit., p. 22-27; *Le désir de la ligne. Matisse dans les collections Doucet*, cat. exp. Avignon, Musée Angladon-Dubrujeaud Collection Jacques Doucet, 2022; Nathalie Muller, « Degas dans les collections de Jacques Doucet », dans *Degas en noir et blanc : dessins, estampes, photographies*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2023, p. 171-173. Ilaria Andreoli et Pascale Cugy (éd.), *L'estampe moderne dans les collections de la Bibliothèque d'art et d'archéologie*, Paris, INHA, à paraître.

3 L'ouverture au public le dimanche de son hôtel particulier et la création de son studio moderne furent par exemple largement médiatisées. Voir Anne Forray-Carlier, « Les demeures XVIII^e de Jacques Doucet », Évelyne Possémé, « Entre Byzance et le monde à venir : l'appartement de Jacques Doucet de 1913 à 1928 » et Chantal Georgel « Un rêve inachevé : Le studio », dans *Jacques Doucet : collectionneur et mécène*, op. cit., respectivement, p. 68-77, 114-123 et 172-175.

4 Cet essai repose largement sur les recherches réalisées pour le programme de l'Institut national d'histoire de l'art consacré à la Bibliothèque d'art et d'archéologie (« La Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet : corpus, savoirs et réseaux » : <https://www.inha.fr/fr/recherche/le-departement-des-etudes-et-de-la-recherche/domaines-de-recherche/histoire-et-theorie-de-l-histoire-de-l-art-et-du-patrimoine/la-bibliotheque-d-art-et-d-archeologie-de-jacques-doucet.html>). Les documents mis à jour ou reconsidérés dans ce cadre permettent de documenter une partie des processus qui ont abouti à la création du Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, constitué entre 1906 et 1914

un milieu aux qualités diverses et trancher pour agir en faveur de la quête d'une « modernité » protéiforme et difficile à saisir, mais absolument fondamentale dans son optique – « [...] mes vieilleries, maintenant dispersées, ne m'ont jamais donné autant de plaisir que les œuvres fraîches qui m'entourent aujourd'hui » confiait-il en 1921 à Felix Fénéon⁵. L'entreprise à la fois courte et audacieuse du Cabinet permet de mesurer ses qualités d'amateur, de collectionneur et peut-être surtout d'initiateur, à l'origine de la mise en place d'un écosystème particulièrement dynamique où de nombreuses forces se déploierent en faveur d'acquisitions spécifiques, mais aussi d'études particulièrement fines, de projets de commandes et d'ouverture de chantiers visant à une représentation originale et engagée des multiples voies empruntées par l'art de l'estampe. L'ensemble constitué entre 1911 et 1914, avant que la Bibliothèque, fermée pendant la Guerre, ne soit donnée à l'Université de Paris, fascine en raison de l'acuité de certains choix, de la qualité de nombreuses planches et de l'originalité d'une démarche poétique assumée tout en étonnant par la quantité d'estampes d'artistes peu documentés dans d'autres fonds, parfois quasi inconnus – des suédois Kristian Anderberg ou Niels Elias Anckers à Jeanne Bardey, en passant par l'américaine Ethel Mars –, qui ouvre un large panorama sur les pratiques du début du xx^e siècle (fig. 1). Étudier la constitution et le fonctionnement de ce Cabinet permet d'entrevoir l'action de Doucet dans le champ de l'estampe en même temps que d'envisager la place de cette dernière dans un parcours personnel dont la lisibilité gagne à s'attarder sur la façon dont il organisa ses achats et collections.

et riche d'environ 12 000 pièces. Ce texte ne traite que des estampes « modernes » de Doucet (c'est-à-dire celles qui se rapportent aux xix^e et xx^e siècles européens, sans aborder les planches plus anciennes ou provenant d'Asie).

5 Félix Fénéon, « Les Grands Collectionneurs. IX M. Jacques Doucet », *Bulletin de la vie artistique*, 1^{er} juin 1921, p. 135.

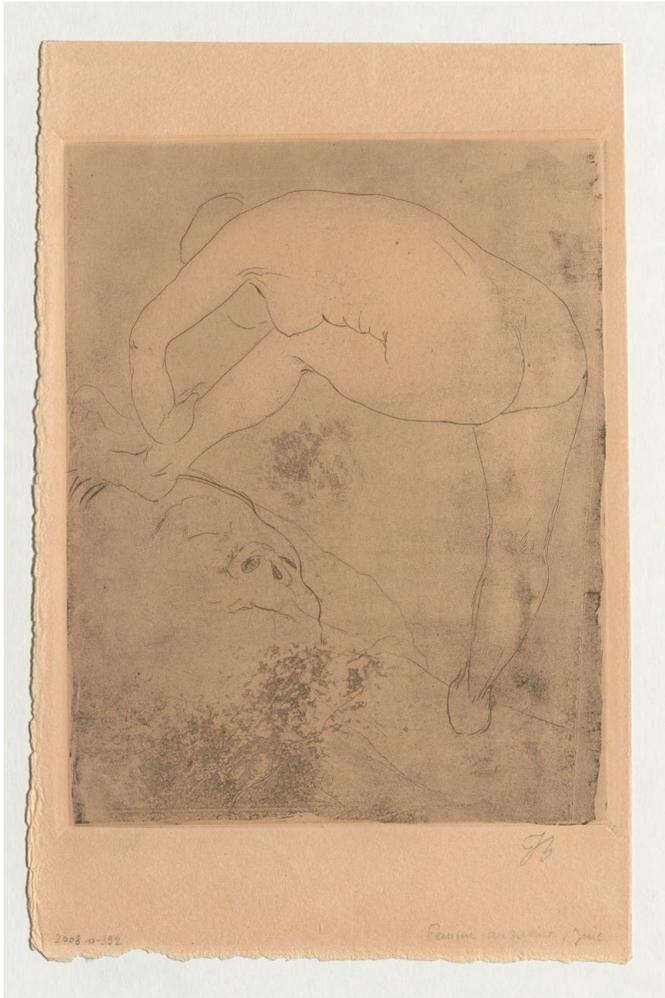


Fig. 1. Jeanne Bardey, *Femme au rocher (tête d'une morte)*, eau-forte, 19,4 × 15,5 cm. Paris, BINHA, Collection Jacques Doucet, EM Bardey 59.

Images de Doucet

Jacques Doucet a laissé de multiples traces dans la production littéraire de la première moitié du ^{xx} siècle, notamment dues aux auteurs qu'il subventionna à partir de la fin des années 1910. Si Francis Picabia, malgré son « Merde pour les collections parfumées de M. Doucet⁶! » de 1919, le dépeint dans *Caravansérail*

6 Lettre à Tristan Tzara du 4 juin 1919; repris dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS éditions, 2005, p. 516-517. Picabia se ravisa en 1922, quand, conseillé par André Breton,

en « roi des Abeilles », « ayant l'instinct des êtres qui expriment l'époque à laquelle il vit » et aimant s'en entourer, ne craignant pas de prendre leur avis, « cela sans aucun snobisme », doté d'un goût et d'une intelligence rares, prenant plaisir « à rassembler les œuvres de ce temps pour l'édification des générations à venir » et capable de choisir les « influences » qu'il souhaite subir⁷, les portraits du mécène sont généralement peu flatteurs. André Breton et surtout Louis Aragon ont ainsi livré l'image d'un voyeur, s'exprimant peu et très mal, réputé pour sa propension à payer cher des œuvres « modernes » et, pour cette raison, assailli par une foule d'ambitieux profitant de leur statut de créateurs pour le maltraiter⁸. Jacques Doucet apparaît ainsi régulièrement dans *Aurélien* sous le nom de Charles Roussel – « un homme de soixante ans, la barbe en collier, les cheveux blancs, lisses, grand et n'ayant pas oublié qu'il avait été un bel homme, soigné comme un caniche et habillé avec une recherche qui frisait le mauvais goût à force de distinction⁹ ». Il y figure notamment dans une longue scène du chapitre XXVIII, dans laquelle il cherche à ne pas acheter d'œuvre à Zamora, peintre moderne inspiré de Picabia :

[Roussel] était venu, sans avoir l'air de rien, voir les tableaux de Zamora à l'heure du café, sur l'avis d'un jeune écrivain qui le conseillait pour ses achats [...]. Il s'extasiait devant une série d'aquarelles abstraites, ou plus ou moins abstraites, où le dessin d'ingénieur, au lavis rehaussé d'une ou deux couleurs, se mêlait à des inscriptions relevant de la poésie provocante de ce temps-là. Ses éloges

Jacques Doucet lui acheta plusieurs œuvres, devenant l'un de ses principaux mécènes. Picabia entretint des relations suivies avec Doucet, au-delà de la période de collaboration de Breton à la Bibliothèque littéraire : il lui céda pour ses collections littéraires divers manuscrits et, quelques années après sa mort, remit à sa Bibliothèque littéraire treize albums de documents qui constituent un fonds d'archives irremplaçable sur l'histoire du mouvement Dada (BLJD, Fonds Francis Picabia, Cote : 7164 et Collection Jacques Doucet – Cote : 1149, 7204, 7206 et 7198).

- 7 « Sébastien Manteubleu [Jacques Doucet] est mon ami, je le considère comme un être exceptionnel et, bien qu'amateur, je le tiens pour plus moderne que la plupart des professionnels du modernisme. [...] Il a réussi cette chose si rare, si sympathique, de savoir conserver le dynamisme de la jeunesse [...]. Je suis certain que cet homme extrêmement modeste pourra exercer une influence sur l'évolution intellectuelle par le fait de la collection de documents qu'il a réunis ». Francis Picabia, *Caravansérail : 1924*, Paris, Belfond, 2013 [1^{re} édition, Paris, Belfond, 1974], ch. 6, *Cheveux d'ange*, p. 78-80.
- 8 À ce sujet, voir Gilbert Laurens, « André Breton et le Mont-de-Piété de Jacques Doucet », dans Luc Fraisse (éd.), *Le manuscrit littéraire : son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, ADIREL, 1998, p. 361-372.
- 9 Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 2020 (1^{re} édition, Paris, Gallimard, 1944), p. 253.

avaient un peu du cache-cache de la critique. Il ne voulait ni avoir l'air de ne pas comprendre ni avoir l'air d'être dupe. Avec Zamora, il avait adopté le ton très libre de l'homme du monde qui comprend toutes les mœurs, s'il ne les pratique pas; et il mêlait ses commentaires de galanteries à Mrs Goodman, qu'il trouvait mal habillée, mais charmante.

« C'est tout à fait curieux... tout à fait curieux... – disait-il. – Cela a un charme de... une simplicité de ... Cela me rappelle des choses que j'ai vues en Italie, imaginez-vous... surtout celui-ci avec ce rouge, là... Vous savez, Zamora, en Italie il y a des murs sur lesquels il ne reste presque plus rien... Une couleur, une courbe de... Ça vous prend, on se demande... » Zamora faisait une bouche en cul-de-poule, et on sentait qu'il rigolait à la fois et qu'il prenait le compliment comptant. [...] M. Roussel tournait les grandes feuilles dans un carton à dessin : « Ça me rappelle, – dit-il, – mon voyage en 1890... était-ce 90? J'ai rencontré justement Anatole France... Il avait l'air gêné... il regardait des Djiotto avec moi... on l'appelle : *Monsieur France! Monsieur France!* et je vois tout d'un coup une espèce de guenon, fagotée! Une mégère de... Je regarde Anatole. Il me regarde. Il hoche la tête : "Voilà, cher ami, – me dit-il, – c'est comme ça, que voulez-vous!" [...]

– Très joli! » dit poliment Zamora qui s'en foutait. [...]

« [...] Mon cher Zamora, devant vos aquarelles, je vous surprendrai peut-être... – Mais non, mais non!

– ... Mais je prononcerai deux noms... deux noms... Djiotto, Tchimahou... »

[...] Charles Roussel cherchait le moyen de se tirer de là sans rien acheter. Zamora, voyant le coup, le ramenait devant les tableaux, le grand du chevalet, d'autres entassés contre le mur. Des pièces pour lesquelles, affaire de taille, on ne pouvait pas offrir deux sous. « Je m'excuse, – dit le collectionneur, – je me sauve... Un rendez-vous de... C'est toute une histoire, imaginez-vous! »

[...] Sur le pas de la porte, pourtant, le couturier qui sentait le besoin d'être homme du monde, dit : « Alors, envoyez-moi cette petite chose... c'est une bicyclette, n'est-ce pas? ... avec le rouge...

– *Le Calcul approximatif*, vous voulez dire...

– Ça s'appelle comme ça?... enfin la bicyclette... Et joignez-en deux autres à votre goût... ou plutôt au goût de Mrs Goodman... – Avec un salut, et un geste de la main vers elle... – Les femmes ont toujours un sens de... Elles savent ce qu'on peut mettre chez soi sans avoir des histoires... »

« Ouf! – soupira Mrs Goodman. – God bless me... Ça fera toujours cinq cents francs s'il en prend trois... Je lui mettrai *La Proxénète hermaphrodite* pour amuser M^{me} Roussel¹⁰! »

Le texte dépeint un homme conseillé par plus jeune que lui, pétri par une volonté d'en être et un désir de plaire sans cesse contrebalancés par son incompréhension face à ce qu'il voit, son manque de culture et d'à-propos, méprisé par des artistes qui le considèrent uniquement comme une source de revenus. Le motif de Doucet malmené par les créateurs n'est cependant pas l'apanage d'écrivains susceptibles d'y trouver un moyen d'exorciser une dépendance financière potentiellement humiliante. Il se retrouve en fait dans la presse qui, dès le début du xx^e siècle, diffuse des anecdotes au sujet du collectionneur qui insistent sur sa munificence et sa capacité à acquérir les pièces les plus rares, mais n'hésitent pas non plus à le montrer snob ou sans voix, rudoyé par ceux dont il souhaite acheter les œuvres¹¹. Parmi ces récits, qui décrivent notamment Degas lui tournant le dos¹², figure une anecdote publiée dans les années 1910 le mettant en scène « cambré dans sa redingote impeccable » aux prises avec Bernard Naudin qui, après l'avoir convoqué dans son atelier, le force à boire avec lui¹³. Une version particulièrement cruelle de cet épisode ressurgit en 1929 à l'occasion de la publication des *Montparnos* de Michel Georges-Michel, témoignant de la longue persistance de l'image de jouet des artistes attachée au couturier-mécène :

Doucet, le grand collectionneur, avait manifesté le désir d'avoir des Naudin dans sa galerie; et le peintre pressenti, avait fait répondre, que ce ne serait pas lui qui se dérangerait, et que M. Doucet n'avait qu'à venir à son atelier.

Au jour fixé, Doucet s'était donc amené, avait grimpé les cinq étages, et avait trouvé un Naudin, accueillant, hilare et en bras de chemise. [...] Et devant Doucet horrifié, Naudin avait sorti un litre et deux verres; avait versé deux rasades de vin rouge; et debout, avait forcé son hôte à choquer son verre d'abord, puis à vider son demi-setier.

10 *Ibid.*, p. 253-256.

11 Sur la perception de Doucet, « collectionneur de millions », voir par exemple : « La Revue de "Comœdia illustré" », *Comœdia illustré*, 20 décembre 1912, p. 269-270.

12 N. Clément-Janin, « Quelques souvenirs sur Jacques Doucet », *art. cité*, p. 4.

13 [Anonyme], *Les Hommes du Jour : Annales Politiques, Sociales, Littéraires et Artistiques*, n° 261, 18 janvier 1913, n. p.

Après quoi, il avait déclaré que toute réflexion faite, il ne lui vendrait rien; et honteux et berné, Doucet avait dû se retirer¹⁴.

C'est bien à cette figure de dandy tiré à quatre épingles que correspondent la caricature de Leonetto Capiello et les portraits photographiques de Doucet, qui nous ont transmis l'image un peu figée et mélancolique d'un grand bourgeois – ceux, très connus, réalisés par Man Ray en 1926, à la fin de sa vie, où il est accompagné par son chien comme ceux, saisis peu avant par un opérateur anonyme, l'évoquant en robe de chambre dans un faux « moment volé¹⁵ ». De manière significative, l'un de ses portraits les moins connus est celui qui le représente « en amateur d'estampes », réalisé à la pointe sèche par Forain en 1914 – un portrait bien peu flatteur qui ne fut guère apprécié par son sujet¹⁶ (fig. 2). L'iconographie de l'amateur d'estampes lui tenait cependant à cœur : Doucet avait en effet acquis, sans doute autour de 1900, du joaillier-collectionneur Henri Vever (1854-1942), son voisin rue de la Paix, l'un des plus beaux exemplaires de la série d'Honoré Daumier sur ce thème; aujourd'hui conservée à l'Art Institute de Chicago, cette œuvre peut sans doute être considérée comme la représentation d'un alter ego idéal (fig. 3). Doucet la conserva en tous les cas jusqu'à sa mort et elle était exposée sur un chevalet dans le grand salon de son hôtel de la rue Spontini, le *sancta sanctorum* de sa collection, une longue pièce aménagée comme un musée, avec un éclairage zénithal, réceptacle des chefs-d'œuvre du propriétaire, toutes techniques et époques confondues¹⁷.

14 Coupure de presse, Archives Michel Georges-Michel, *Sur la Riviera*, 29 juin 1929.

15 Le dessin original de la caricature de Capiello est conservé à la BLJD : elle fut publiée en 1903 dans un supplément de la revue *Femina*, avec pour titre « Les Célébrités de la Mode » (<https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/sabaa-bibliotheque-inha.html>). Man Ray réalisa plusieurs clichés pour un portrait de Jacques Doucet en 1926 (<https://collection.centrepompidou.fr/artwork/man-ray-emmanuel-radnitzky-dit-jacques-doucet-15000000010991>). Pour les images des années 1920 conservées à la BINHA, fonds Doucet, voir François Chapon, « Pourquoi Doucet? », dans *Jacques Doucet : collectionneur et mécène, op. cit.* fig. 1, p. 11.

16 Jean-Louis Forain, *Portrait de M. Jacques Doucet*, Paris, BINHA, Collection Jacques Doucet EM Forain 86. Accoudé sur ce qui semble être un recueil d'estampes, une loupe à ses côtés, le couturier prend les traits d'un érudit dans sa bibliothèque (<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/iiif/16060/manifest>). Clément-Janin relate que « [Forain] lui envoie l'épreuve, l'épreuve unique! "Merci, lui répondit Doucet, je suis fort rassemblant." Et il data sa lettre, 1924! » Noël Clément-Janin, « Quelques souvenirs sur Jacques Doucet », *art. cité*, p. 4.

17 Réalisé par Daumier entre 1857 et 1863, le tableau fut vendu par Mme Doucet à Seligman et donné au musée en 1957 par la succession du dernier propriétaire, Marshall Field (<https://www.artic.edu/artworks/6002/the-print-collector>). Doucet posséda aussi une aquarelle de Daumier sur le même sujet (*L'amateur d'estampes* (1860-1865)), vendue en 1917 et aujourd'hui

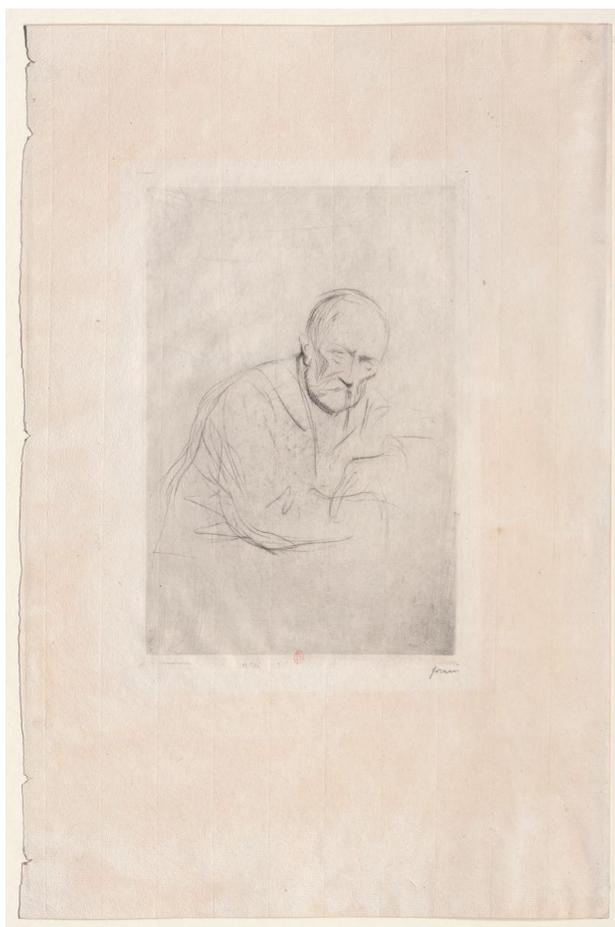


Fig. 2. Jean-Louis Forain, *Portrait de M. Jacques Doucet*, pointe sèche, 24,7 × 16,7 cm, [1913]. Paris, BINHA, Collection Jacques Doucet, EM Forain 86.

conservée à Rotterdam au musée Boijmans van Beuningen (<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/57418>).

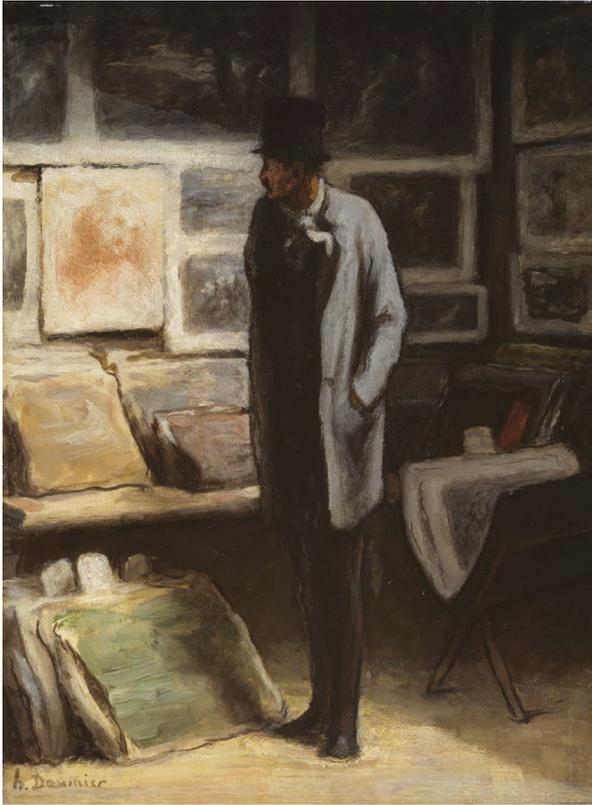


Fig. 3. Honoré Daumier, *Le collectionneur d'estampes*, huile sur bois, 42,3 × 33 cm, 1852-1868. Chicago, The Art Institute, Gift of the Estate of Marshall Field, 1957.305; <https://www.artic.edu/artworks/6002/the-print-collector>.

La création du Cabinet d'estampes modernes

Jacques Doucet débuta sa collection d'estampes des XIX^e et XX^e siècles antérieurement à l'ouverture au public de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, où elle eut rapidement vocation à prendre place¹⁸. Plutôt que sur des visites directes aux artistes, il s'appuya d'abord sur le marchand d'origine suisse Alfred Strölin, dont la rencontre semble avoir été déterminante – il fut son fournisseur exclusif d'octobre 1906 jusqu'en 1908. Doucet lui acheta dès le 27 novembre 1906

18 Voir Monique Sevin, « La constitution du Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet », dans *De Goya à Matisse : estampes de la collection Jacques Doucet*, *op. cit.*, p. 19-25; Simon André-Deconchat « Les estampes du magicien », *art. cit.*, p. 230-235.

– année durant laquelle il se consacra avec son décorateur, Adrien Karbowsky, à la réalisation des intérieurs de ce qu'il concevait comme l'aboutissement et la consécration de sa collection d'art du XVIII^e siècle : l'hôtel particulier de la rue Spontini – un exemplaire du recueil de trente des plus célèbres eaux-fortes de Manet qui se singularise par de très belles épreuves sur papier bleuté, reliquats de l'édition antérieure par Dumont¹⁹. En l'espace de deux mois, Doucet rassemble, avec l'aide du marchand, 230 planches et cinq recueils de gravures. Les premières acquisitions semblent guidées par un large éclectisme en termes d'artistes et de techniques, par la recherche du rare, parfois peut-être du cher, en même temps que du significatif : y figurent les grands noms du XIX^e siècle, de Goya à Ingres, Delacroix, Millet et Corot jusqu'à la gravure impressionniste et post-impressionniste (Gauguin, Pissarro, Jongkind, Morisot, Cassatt, Rodin, Degas, Toulouse-Lautrec) et aux deux *Albums des peintres-graveurs* de Vollard²⁰, pour lesquels semble avoir été systématiquement menée la quête des meilleurs tirages et de la « belle épreuve ». Si Doucet ne semble alors pas pouvoir être considéré comme un véritable « connaisseur » en matière d'estampes, on observe toutefois, au-delà du souhait de rassembler les meilleures épreuves des plus grands artistes, la recherche de curiosités et de provenances prestigieuses. Il s'intéresse également aux planches dans lesquelles se manifestent prouesses techniques et évolutions du motif. Sans se contenter d'acquérir des épreuves de tirage définitif, il recherche ainsi des épreuves d'état témoignant de la genèse

19 *Manet. Trente eaux-fortes originales*, Paris, A. Strölin (Ancienne Maison L. Dumont) 27, rue Laffitte, 1905, Paris, BINHA, Fol Est 323 (les planches 2, 6 et 30 sont manquantes). À la mort de l'artiste en 1883, trente planches gravées comptent parmi ses biens, qui deviennent alors la propriété de son épouse, Suzanne. En 1890, elle fait imprimer une trentaine d'exemplaires de vingt-trois d'entre elles (dont treize inédites). Ces vingt-trois planches, ainsi que sept autres, furent ensuite cédées au marchand et imprimeur Louis Dumont qui publia également trente épreuves de chacune des trente planches. Les planches passèrent chez Strölin, successeur de Dumont et responsable de cette édition tirée à 100 exemplaires; une fois le tirage terminé, Strölin détruisit tous les cuivres en les perçant, s'assurant ainsi qu'il s'agirait des tirages finaux. Voir Jean C. Harris, *Edouard Manet, Graphic Works : a definitive catalogue raisonné*, New York, Collectors, 1970, p. 19. Sur Alfred Strölin, voir : Gilles Monney, « Strölin, un marchand d'art au chevet d'un chirurgien », *Nouvelles de l'estampe*, n° 266, 2021 [en ligne : <https://doi.org/10.4000/estampe.1827>] et Victor Claass et Eléa Sicre, « Autour de trois matrices d'Édouard Manet conservées à la bibliothèque de l'INHA », *Nouvelles de l'estampe*, n° 269, 2022 [en ligne : <https://doi.org/10.4000/estampe.3829>]

20 Simon André-Deconchat, « L'œuvre de Goya dans les collections de Jacques Doucet », *art. cit.*; Nathalie Muller, « Degas dans les collections de Jacques Doucet », dans *Degas en noir et blanc : dessins, estampes, photographies, art. cit.*

de l'œuvre, comme on l'observe dans ses achats de planches de Goya ou dans son intérêt envers les monotypes de Degas.

Le périmètre de la collection paraît s'être élargi au moment de l'ouverture de la Bibliothèque, où elle se vit assigner un espace spécifique, à côté d'ensembles en formation de dessins, archives, livres et photographies; elle quitta alors son statut privé pour devenir publique – ou plus exactement, semi-publique, la bibliothèque du couturier fonctionnant à bien des égards comme une sorte de club pour initiés²¹. Sa création bénéficia de l'enthousiasme et du dynamisme qui entourèrent l'ouverture de l'institution et semblent avoir coïncidé, chez Doucet, avec une sorte de révélation de la modernité artistique. Continuant à s'appuyer sur les conseils de marchands tout en visitant lui-même assidûment expositions et ateliers, le mécène sut rapidement s'entourer de spécialistes de l'estampe, collectionneurs, érudits, historiens et critiques d'art, dont l'on peut percevoir la marque dans certains achats.

Albert Vuaflart, secrétaire particulier de Doucet – *fidus Achates*, pour reprendre la formule de Seymour de Ricci²² – et spécialiste du XVIII^e siècle, particulièrement intéressé par la topographie et l'image de mœurs, joua ainsi un rôle important dans les premiers achats d'estampes destinés à la Bibliothèque d'art et d'archéologie. On lui doit probablement les nombreux ensembles de gravure française en couleurs qui font la richesse du fonds ancien. Il fut également à la manœuvre pour l'acquisition de vues topographiques, visant notamment à documenter « l'iconographie parisienne²³ ». Son intérêt pour l'impression en couleurs le conduisit à pousser Doucet à soutenir fortement des graveurs comme le jeune Pierre Gatier, qui se vit ouvrir les locaux de la maison de couture de la rue de la Paix et bénéficia d'importantes acquisitions²⁴. Son érudition pointilleuse,

21 L'accès à la Bibliothèque d'art et d'archéologie s'effectuait sur recommandation. Au sujet de son lectorat, voir : Claire Dupin de Beyssat, « Tracing the public of the first Parisian library for art and archaeology: on the readership at Doucet's library (1910-1914) », *Journal of Art Historiography*, n° 24, juin 2021 [en ligne: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/dupin.pdf>].

22 Seymour de Ricci, « La Bibliothèque des Mille et Une Nuits », *Gil Blas*, 2 juillet 1913, p. 1.

23 Albert Vuaflart fut à l'origine de la Société d'iconographie parisienne, dont le but était de fournir une histoire de la ville de Paris à travers l'étude de documents figurés. Voir P. Cugy, « Jacques Doucet, Albert Vuaflart et la Société d'iconographie parisienne », dans *Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet*, 08/06/2021, <https://baadoucet.hypotheses.org/1261>.

24 Sur les estampes de Gatier et sa relation avec Doucet, voir : Caroline Oliveira, Rémi Cariel et Nathalie Muller (éd.), *Pierre Gatier : 1878-1944 : de l'élégance parisienne aux rives de l'Oise*, cat. exp., L'Isle-Adam, Musée d'art et d'histoire Louis Senlecq; Paris, Institut national d'histoire de l'art; Lienart, 2021.

soucieuse de favoriser la mise en valeur d'une « continuité nationale », fut cependant rapidement jugée insuffisante par Doucet, désireux d'une ouverture plus nette envers les différents champs de la création contemporaine.

Souhaitant, comme pour d'autres secteurs de sa bibliothèque – qui devait « [...] remonter aussi loin que possible dans le passé » tout en étant « aussi “à la page” que possible dans le présent²⁵ » –, « être bon premier²⁶ » en matière d'estampes, il afficha rapidement la volonté de ne pas se limiter et de penser au-delà des frontières. Ayant pour objectif de faire « une large place aux graveurs étrangers » dans ce qu'il appelait « son » cabinet d'estampes modernes, il profita de ses voyages en Europe pour se renseigner sur les artistes et les sociétés artistiques en cherchant les moyens d'acquérir des exemples de leurs créations. Dans cette volonté de penser à échelle continentale, les amateurs étrangers qu'il fréquentait semblent avoir joué le rôle de modèles et d'entremetteurs, à l'instar de l'éditeur et collectionneur suédois Thorsten Laurin, que Doucet rencontra en 1911 et avec lequel il semble avoir lié une véritable amitié²⁷. Les quelques lettres que les deux hommes échangèrent permettent ainsi d'assister

25 Noël Clément-Janin, « Quelques souvenirs sur Jacques Doucet », *art. cit.*

26 Lettre de Jacques Doucet à René-Jean, datée de 1908, Paris, BNF, Dép. des Manuscrits, NAF 13124 (https://skylab.inha.fr/PENSE/LettresDeJacquesDoucetAReneJean1908-1929/Document/bnf_naf13124_2_02). Cet ensemble de lettres, objet d'un don de René-Jean en 1946, constitue l'une des principales sources sur la relation entre Doucet et celui qu'il engagea comme bibliothécaire le 2 juin 1908. Les lettres et documents qui le composent évoquent divers épisodes relatifs à la formation et au développement de la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Elles font l'objet d'une édition sur la plateforme PENSE (Plateforme d'édition numérique de sources enrichies) de l'INHA dans le cadre du programme de recherche sur l'histoire de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

27 Frère de l'historien de l'art Carl G. Laurin, Thorsten Laurin (1875-1954) initia de grands projets culturels, parmi lesquels la fondation en 1911 de l'association *Nationalmusei vänner* [*Les amis du Musée national*], inspirée par l'exemple de l'association des *Amis du Louvre*. Sa collection était l'une des plus importantes de Suède : il commença par acquérir des estampes anciennes (Dürer, Nanteuil, Piranèse) puis s'intéressa davantage à l'art moderne français, anglais, américain et suédois. En 1930, son ensemble comprenait environ 4500 pièces gravées. En 1934, il fit don au Nationalmuseum de 1000 feuilles, dont des œuvres de Corot, Daubigny, Meryon, Toulouse-Lautrec, Corinth, Liebermann, Meid, Slevogt, Pennell, Whistler. Voir Dina Eikeland « Thorsten Laurin et Jacques Doucet – À propos d'une correspondance conservée à la Bibliothèque royale de Suède et à la Bibliothèque de l'INHA », dans *Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet*, 12/09/2023, <https://baadoucet.hypotheses.org/5203>. Nous remercions vivement Dina Eikeland, chargée d'étude et de recherche à l'INHA, de nous avoir signalé les lettres de Doucet conservées à la Bibliothèque royale de Suède.

au développement fulgurant du goût du couturier pour la scène suédoise²⁸. Doucet achète presque tout ce que Laurin lui signale de ces artistes « nouveaux pour [lui] » – Larsson, Boberg, Sparre ou Norlind, qu’il juge « de premier ordre si personnels²⁹ » (fig. 4). À voir naître les engouements rapides et successifs de Doucet, qui paraît aimer tout ce qui lui est présenté, on comprend assez bien des remarques acerbes comme celle du peintre et décorateur de théâtre René Piot qui, un temps large bénéficiaire de l’appui du mécène, écrit à son sujet dans une missive à René-Jean : « D. n’est qu’un pauvre snob qui n’a aucune idée personnelle³⁰ ».

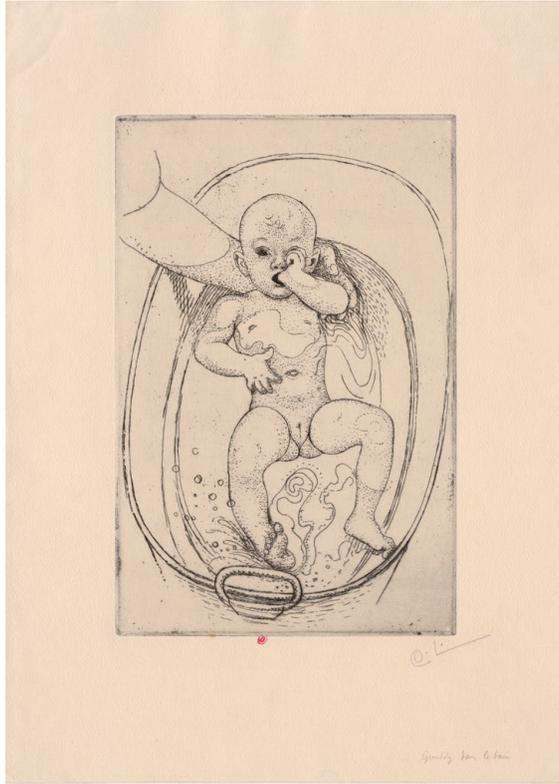


Fig. 4. Carl Larsson, *Günlog dans le bain*, eau-forte, 30 × 19,7 cm, [1913?]. Paris, BINHA, Collection Jacques Doucet, EM Larsson 55.

28 Voir Annexe 1 et I. Andreoli et P. Cugy, « “faire chez moi un petit coin de Suède où j’ai eu un si grand plaisir d’art...” », dans *Bibliothèque d’art et d’archéologie Jacques Doucet*, 20/09/2023, <https://baadoucet.hypotheses.org/5364>.

29 Lettre de Jacques Doucet à Thorsten Laurin, 31 août 1911, Bibliothèque Royale de Stockholm (Archives Thorsten Laurin, SE S-HS L 275:2), voir Annexe 1, lettre n. 2.

30 Paris, BINHA, Autographes 194, 25, 1, n. 705 [Septembre 1917].

De manière générale, la mince correspondance du couturier montre un homme régulièrement subjugué mais incapable d'exprimer autre chose que des banalités, à propos de Cézanne – « maître incontesté [...] en [qui] se résume tout ce que nous savons³¹ » – tout autant que de Larsson, Zorn, Matisse ou Laurencin, qui tantôt « l'enchantent³² », tantôt le « charment³³ ». La perspective de défricher le champ de la création contemporaine dans le domaine de l'estampe paraît cependant avoir particulièrement séduit Doucet, pour lequel la recherche du « moderne » et le besoin de préparer un futur aux formes encore indéfinies devinrent rapidement un leitmotiv. Ainsi, dans une lettre à Laurin en 1913, il confia concevoir son rôle de collectionneur comme un moyen de participer à l'évolution « contre l'ancien », de rompre les habitudes et d'aller vers le nouveau; il s'y présentait comme faisant « de son mieux pour tâcher de faire sortir quelque chose du chaos » en aidant les artistes « d'avant-garde », selon lui « les seuls intéressants³⁴ ».

Si cette notion d'avant-garde est, sous la plume de Doucet, particulièrement difficile à circonscrire, la volonté de réunir un véritable fonds d'artistes « modernes » le conduisit à faire appel à un spécialiste de la gravure contemporaine en la figure de Noël Clément-Janin³⁵, critique d'art et bibliophile, proche de l'éditeur Édouard Pelletan, directeur de l'éphémère revue *L'Estampe et l'affiche* et salonnier investi dans la défense des jeunes peintres-graveurs. Clément-Janin reçut le titre de « conservateur du cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie » en septembre 1911 – ce dont la presse se fit assez largement écho³⁶. Chargé de développer de manière systématique et structurée

31 Lettre de Jacques Doucet à Thorsten Laurin, septembre 1913, Bibliothèque Royale de Stockholm (Archives Thorsten Laurin, SE S-HS L 275:2), voir Annexe 1, lettre n. 5.

32 « J'aime beaucoup Larsson et ses eaux-fortes m'enchantent », *ibid.*

33 Lettre de Jacques Doucet à René-Jean, 19 décembre s. d., Paris, BNF, Dép. des manuscrits, NAF 13124, 2, 35 https://skylab.inha.fr/PENSE/LettresDeJacquesDoucetAREneJean1908-1929/Document/bnf_naf13124_2_35.

34 Lettre de Jacques Doucet à Thorsten Laurin, septembre 1913, Stockholm, Bibliothèque Royale (Archives Thorsten Laurin, SE S-HS L 275:2), voir Annexe 1, lettre n. 5.

35 Sur Clément-Janin et son rôle de spécialiste de l'estampe, notamment fin connaisseur de la scène germanophone, voir Marie Gispert, « Histoires de collections publiques. La réception de la gravure allemande contemporaine en France dans la première moitié du xx^e siècle », dans *Utopie et révolte : La gravure allemande du Jugendstil au Bauhaus dans les collections publiques françaises*, cat. exp., Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006, p. 11-17.

36 Voir par exemple : *Gil-Blas*, 31 octobre 1911, p. 2 et *Bulletin de la Société Archéologique, Historique & Artistique Le Vieux Papier*, tome XI, 1912, p. 316 : « M. Clément Janin orne sa carte de conservateur du Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie

une politique d'acquisition nourrie de subsides particulièrement importants, il mit en avant la recherche d'une exhaustivité faisant écho au foisonnement des tendances et au dynamisme de l'époque tout en consolidant des aspects qui paraissent avoir intéressé très tôt Doucet en s'attachant à la mise en valeur du geste créateur et de l'épreuve unique, rapidement devenue une constante de la collection, dans la tradition des amateurs d'estampes apparue au XVIII^e siècle³⁷. En témoignent des achats de pièces spectaculaires comme celui du premier exemplaire de *L'homme qui a perdu son ombre* d'Adelbert von Chamisso illustré d'eaux-fortes de Bernard Naudin, enrichi des dessins préparatoires et de nombreux tirages d'états³⁸ (fig. 5). Répondant au goût pour le rare et le précieux affiché par Doucet, cet *unicum* affirmait dans le même temps le souci d'accéder aux processus de création, en tant qu'œuvre unique et dossier documentaire complet, censé permettre d'approcher et de comprendre à la fois la technique et la personnalité particulières de l'artiste³⁹.

d'une vigoureuse gravure sur bois, tirée sur japon, représentant deux critiques admirant une gravure. »

- 37 Voir Paul-André Lemoisne, « Les estampes modernes du Cabinet de Jacques Doucet », *art. cit.*, p. 3 : « [...] il ne se contentait pas de rechercher de très belles épreuves, il voulait, suivant la seule et vraie méthode, ajouter chaque fois que l'occasion s'en présentait, soit des dessins, soit des états rares, pour qu'il soit ainsi facile de suivre la pensée de l'artiste et de comprendre l'œuvre qu'il a voulu réaliser ».
- 38 Adelbert de Chamisso, *L'homme qui a perdu son ombre*, avec 15 eaux-fortes de Bernard Naudin, Paris, Aux dépens de A. M. Peignot, 1913, Paris, BINHA, Collection Jacques Doucet, 4 EST 426.
- 39 Sur cette acquisition, voir : Noël Clément-Janin, « M. Bernard Naudin et l'illustration de "L'homme qui a perdu son ombre" », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1914, p. 86-88; *id.*, « Variétés bibliophiliques : Le "Pierre Schlémihl" de M. Bernard Naudin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 mars 1914, p. 4.

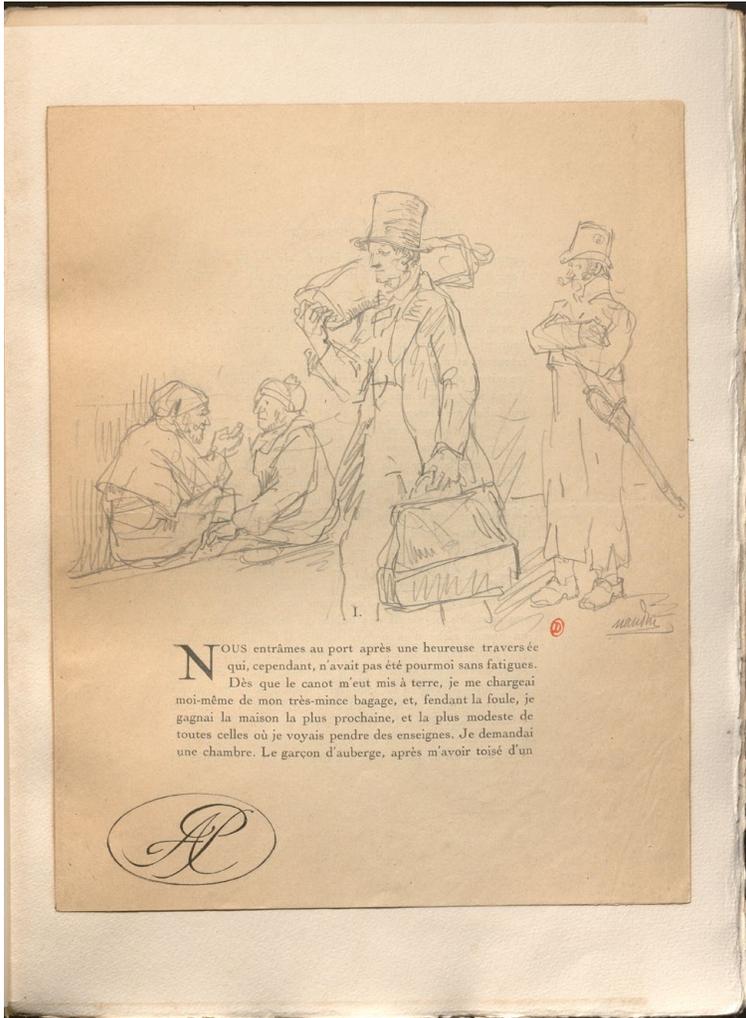


Fig. 5 Adelbert de Chamisso, *L'homme qui a perdu son ombre*, avec 15 eaux-fortes de Bernard Naudin, Paris, Aux dépens de A. M. Peignot, 1913. Paris, BINHA, Collection Jacques Doucet, 4 EST 426.

Doucet parmi ses collaborateurs : le fonctionnement du Cabinet d'estampes modernes

On ignore encore dans quelles conditions le recrutement de Clément-Janin eut lieu – s'il se porta lui-même candidat à la création d'un département « moderne » spécifique au sein de la Bibliothèque ou si Doucet alla le chercher avec ce projet en tête, à un moment où il s'intéressait notamment à la gravure suédoise et aux

initiatives de reproductions en couleurs, « si nécessaires pour se faire une idée du mouvement d'art⁴⁰ ». Il existe quoi qu'il en soit un programme rédigé par ses soins qui semble répondre aux idées générales du mécène tout en clarifiant certains enjeux sur les plans théorique tout autant que pratique. Cette « lettre de mission » écrite par son récipiendaire dessine les contours d'un plan « établi au double point de vue de l'encouragement à donner aux arts et de l'enseignement », selon lequel le contenu du cabinet doit être représentatif des différentes « tendances » de la création en matière de composition, de technique ou encore d'imagination et d'expression, dans un esprit d'ouverture aux artistes « illustres » tout autant qu'aux « presque ignorés » – avec pour principe que « tout artiste qui a eu une influence doit être représenté, alors même que cette influence aurait été passagère ou faible » – en choisissant, pour chacun d'entre eux, « les œuvres typiques et les belles épreuves ». Dans cette idée, les artistes français doivent être mis en regard des « graveurs notoires de l'étranger, et surtout des graveurs autochtones⁴¹ ».

Le texte de Clément-Janin traçait une politique d'acquisition fermement ancrée dans la prise en compte des spécificités de l'estampe tout en étant soucieuse d'être représentative et engagée; il prônait l'aide au développement de la gravure contemporaine tout en mettant l'accent sur la prise en compte des différentes techniques et la nécessité de faire une place à l'œuvre de reproduction tout autant qu'à l'estampe originale. Il s'agissait selon lui de soutenir l'effort de la population des graveurs et graveuses dans ses multiples catégories, de manière attentive et ouverte, notamment « en faisant des commandes directes aux débutants qui paraîtront avoir l'étincelle ». Soulignant les difficultés économiques rencontrées par les graveurs, le programme de Clément-Janin prévoyait que la Bibliothèque ferait, chaque année, « la commande ferme d'une planche, à un aquafortiste, à un buriniste, à un graveur sur bois et à un lithographe⁴² ».

40 Lettre de Jacques Doucet à Thorsten Laurin, 31 août 1911, Stockholm, Bibliothèque Royale (Archives Thorsten Laurin, SE S-HS L 275:2), voir Annexe 1, lettre n. 2.

41 Noël Clément-Janin, « Exposé de quelques idées générales concernant le Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie » (Paris, BINHA, Autographes 42, 19). Ce texte a été publié dans : Noël Clément-Janin, *Un cabinet d'estampes moderne(s)*, Pascale Cugy (éd.), Paris, Comité national de l'estampe, 2021. À l'époque de cette note le Cabinet contenait 2616 estampes, sans compter les albums, ni les gravures dites de reproduction.

42 Paris, BINHA, Autographes 42, 19. Les œuvres auraient été exposées au Salon de l'année avec la mention « Commandée par le Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, 16, rue Spontini ».

Une telle opération devait mettre en valeur à la fois l'institution et l'artiste, heureux de voir son œuvre figurer dans cette collection jugée, dès les premiers temps de sa constitution, « inestimable », « précieuse pour les artistes dont elle consacre la réputation, [...] précieuse aussi aux travailleurs qui trouvent réunis l'œuvre de tous les maîtres modernes⁴³ ». Cet engagement envers la création contemporaine était présenté comme un moyen assumé d'investir pour l'avenir, dans un contexte de montée considérable des prix pour un certain nombre de graveurs du XIX^e siècle. Clément-Janin se rapporte ainsi à l'exemple de Meryon, dont *L'Abside de Notre-Dame* trônait apparemment dans la salle de consultation des estampes modernes⁴⁴. Il écrivait en 1911 à propos du Cabinet qu'il dirige :

« c'est une fondation dont l'avenir appréciera les trésors amassés aux prix qu'ils auront alors atteint. Supposez un Cabinet analogue qui aurait recueilli, en son temps, tous les dessins et tous les états de Meryon, ainsi que les essais de l'artiste, presque aussitôt déchirés que produits⁴⁵ ! »

La mise en route du programme fut extrêmement rapide, ce qui permit un accroissement considérable de la collection pendant les trois ans d'existence du cabinet⁴⁶. Les subsides généreux de Doucet et l'emploi à plein temps de Clément-Janin permirent une systématisation des achats, qui se déployèrent dans de multiples directions en cherchant à répondre aux enjeux artistiques, documentaires et techniques reconnus à l'estampe tout en faisant un large accueil aux expérimentations. La période fut riche en naissances et ajournements de projets, dans un contexte où la clarification des enjeux prioritaires souhaitée par Clément-Janin était sans cesse niée par les opportunités des rencontres et du marché comme par les découvertes de Doucet, secondé par le critique d'art René-Jean – employé pour constituer la bibliothèque depuis 1908 et notamment

43 Lettre d'Édouard Pelletan à Jacques Doucet, 1^{er} décembre 1911, Paris, BINHA, ARCH BIB/7/2/6.

44 « Au mur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, une unique gravure est pendue. C'est *L'Abside de Notre-Dame*. Jamais depuis le *Moulin* de Rembrandt, la lutte hasardeuse de l'acide et du cuivre n'a plus admirablement évoqué le combat de l'ombre et de la lumière, et son érudit et artiste conservateur, Clément-Janin, a dit ici même le prix énorme que fut payé ce chef-d'œuvre de Meryon, qui fut le Piranèse des pierres du Paris romantique. » Delcourt, « Pour la tombe de Meryon », *Paris-Midi*, 16 avril 1912, p. 3.

45 Noël Clément-Janin, « L'estampe moderne », *Annuaire de la gravure française*, 1911, p. 135.

46 De septembre à décembre 1911, furent achetées plus de 1409 estampes, pour l'équivalent de plus de 60000 francs.

chargé de réunir la collection des dessins modernes – dans son exploration de la scène contemporaine⁴⁷.

Si les commandes aux artistes vivants ne furent, semble-t-il, jamais mises en œuvre, une section de matrices fut envisagée et de nombreux artistes furent contactés pour des achats sur la foi de quelques estampes vues dans un salon – à l’instar de l’artiste travestie Isabel Beaubois de Montoriol, dont les apparences inattendues suscitèrent des interrogations sur les formules à employer dans la prise de contact⁴⁸ (fig. 6). L’importante correspondance du Cabinet témoigne des efforts constants pour créer et entretenir un réseau d’informateurs et d’acheteurs, visiter les expositions et les ateliers, se tenir au courant des publications dans toute l’Europe et affiner la connaissance d’artistes et de marchés spécifiques⁴⁹.

- 47 René-Jean eut probablement un rôle important dans l’acquisition d’estampes d’Alice Bailly, Roger de La Fresnaye ou Jean Picart Le Doux. Il veilla en tous cas à la représentation de ces artistes au sein de la bibliothèque. Voir les lettres à leur sujet dans les Archives du Cabinet d’estampes modernes (BINHA, Archives 182, 1, 3 et Archives 182, 2, 26). Sur René-Jean, voir Sylvie Maignan, *René-Jean, 1879-1951, critique d’art et bibliothécaire*, Paris, INHA, 2006.
- 48 Clément-Janin, après échange avec René-Jean (à la question « Est-ce Monsieur ou Mademoiselle? », celui-ci répond : « C’est peut-être Madame, ce n’est sûrement pas M^{lle} & ce ne veut être que Monsieur!! »), barre ainsi les « Mademoiselle » prévus dans sa missive et les remplace par le terme « Monsieur ». BINHA, Archives 182, 1, 5, n° 66. Il faut souligner la présence remarquable de graveuses au sein du Cabinet : des plus attendues – Cassatt, Morisot et Marie Laurencin, proche de René-Jean – jusqu’à la « primitive » Bertha Züricher en passant par les moins connues Anne Goldthwaite, Edna Boies Hopkins, Ethel Mars, Maud Hunt Squire, Katherine Kimball, Alice Bailly ou Jeanne Bardey. Voir Camille Philippon, *Acquisitions d’œuvres de femmes artistes pour le Cabinet des dessins et le Cabinet des estampes modernes de la Bibliothèque d’art et d’archéologie de Jacques Doucet (1909-1917)*, Mémoire de recherche de l’École du Louvre, 2021.
- 49 Clément-Janin confia à différents marchands, en fonction de leurs spécialités, le soin de rassembler les œuvres de certains artistes : la galerie Sagot fut chargée de Marcellin Desboutin, Auguste Desmoulins de Toulouse-Lautrec et Gustave Pellet de Degas. Strölin est sollicité pour les estampes d’Auguste Lepère. Bien que ce ne soit pas le principal mode d’acquisition, il demande aussi à Loÿs Delteil d’assurer une veille et à l’occasion de pratiquer quelques achats dans les ventes aux enchères européennes (par exemple lors de la vente de la collection Van Gogh, cousin de l’artiste, qui eut lieu à Amsterdam en 1911, ou lors de celle de la collection Roger Marx en 1914). Voir Simon André-Deconchat « Roger Marx et Jacques Doucet, collectionneurs d’estampes », dans *Critiques d’art et collectionneurs : Roger Marx et Claude Roger-Marx 1859-1977*, Paris, INHA, 2006, p. 16-21. À l’occasion de ces grandes ventes, Doucet pouvait payer très cher les épreuves désirées : ces achats spectaculaires permettaient d’affirmer sa richesse et sa détermination et d’asseoir la réputation de son Cabinet d’estampes auprès des amateurs. En outre, l’adhésion du Cabinet à certains groupements artistiques lui donnait le droit de recevoir des estampes et de s’enrichir. On retrouve ainsi les noms de Doucet et Clément-Janin parmi les associés de la Société artistique de la gravure sur bois, de la Société des Amis de l’eau-forte (le Cabinet y est admis en 1912 et peut ainsi

Des « visiteurs du soir », conservateurs, marchands ou amateurs soigneusement sélectionnés fréquentaient régulièrement la Bibliothèque; parmi ces derniers figurait notamment André Mellerio, qui écrivit à Clément-Janin après l'une de ses visites :

J'ai été ravi, l'autre soir, de voir et d'ouïr votre Patron. Il a des idées à lui, et une exécution aussi vigoureuse que persistante! Qualités rares en notre belle France! Vous devez être bien heureux de fonder le Cabinet d'Estampes modernes. Mais je crois qu'il est heureux aussi pour le dit Cabinet que vous en soyez le fondateur. [...] Ultérieurement, je viendrai un soir, pour continuer mon inquisition dans vos trésors contemporains [...] et bavarder avec vous. [...] C'est avec vif intérêt et profit que j'ai vu l'autre jour les Gauguin. À chaque fois que je serai là-bas je fouillerai⁵⁰.



Fig. 6. Isabel Beaubois de Montoriol, *Tête de vieille femme*, lithographie, 46,7 × 36,6 cm. Paris, BINHA, Collection Jacques Doucet, EM Beaubois De Montoriol 3b.

racheter les albums antérieurs et cotiser pour ceux de l'année en cours), de la Société des artistes graveurs originaux ou de la société artistique Les Cinquante épreuves.

50 BINHA, Autographes 91, 4, 10.

La cote des artistes, les moyens d'acheter leurs œuvres les plus recherchées au meilleur prix ou de collecter, en sus des tirages définitifs, dessins préparatoires et épreuves d'essais sont une constante des échanges. On le voit par exemple dans les lettres échangées avec l'aquafortiste américaine établie en Angleterre Katharine Kimball, dont Clément-Janin fait la connaissance au Salon d'Automne de 1911 et grâce à laquelle il obtient les conseils de Campbell Dodgson, conservateur au British Museum⁵¹. Bénéficiant d'achats de ses planches, elle le renseigne sur les graveurs en faveur en Angleterre, mais aussi sur les mœurs de leurs collectionneurs et de leurs marchands ainsi que sur les lieux où acquérir les meilleurs tirages. Elle fit notamment une ardente promotion de Muirhead Bone (**fig. 7**) :

Aujourd'hui j'ai visitée [*sic*] un [*sic*] collection de gravures à l'eau-fortes contenant les épreuves très rares, et j'ai pensé toute de suite à vous et le [*sic*] collection de Monsieur Doucet. Voici ci-joint les catalogues. Il y avait un Muirhead Bone superb pour £ 36 – 15 – 0. Je n'ai jamais vu une épreuve plus joli du « Traghetto ». j'ai une moi-même également joli, et j'ai vu une autre chez Madame Joseph Pennel du [*sic*] même qualité⁵².

51 Le 11 octobre 1911, elle écrivait à Clément-Janin : « C'est un vrai plaisir pour moi que vous et Monsieur Doucet m'ont fait l'honneur de remarquer mes gravures au Salon d'Automne » et lui répond à propos de ses épreuves : « Je tâcherai d'avoir les états, quand je les ai conservés qui n'est pas souvent [*sic*] et les dessins se rapportant aux gravures », Paris, BINHA, ARCHBIB/2/23.

52 BINHA, Archives 182, 2, 23, n° 526. Sur Muirhead Bone, voir Sylvester Bone, « Muirhead Bone and the Society of XII », *The British art journal*, 4 (2), 2003, p. 66-73.

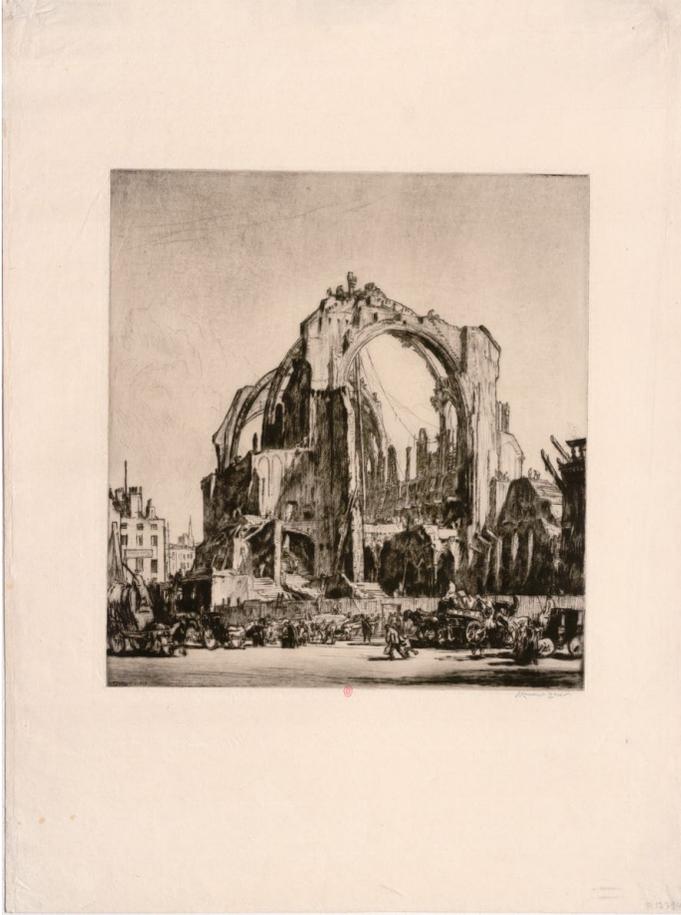


Fig. 7. Muirhead Bone, *Demolition of St. James' Hall, Exterior*, pointe sèche, 29,7 × 27,7 cm. BINHA, Collection Jacques Doucet, EM Bone 5.

Il n'existe malheureusement pas de renseignements sur les conditions de la communication de ces informations, peut-être entièrement bénévole; Clément-Janin, tout en élaborant ses propres propositions, centralisait en tout cas un grand nombre de requêtes, d'avis, de conseils et de recommandations, émanant à la fois d'artistes poussés à se présenter et de divers acteurs plus ou moins proches de Doucet⁵³. Ce dernier se chargeait toujours de ratifier les

53 Voir par exemple les lettres de recommandation de Georges Aïd par Pierre Marcel et de Robert Vallin par Gaston Gallimard (BINHA, Archives 182, 1, 1; Archives 182, 4, 16).

achats⁵⁴; sa présence, plus ou moins lointaine, est également souvent visible dans les échanges de Clément-Janin avec les artistes, auxquels Doucet indiquait parfois lui-même qu'ils allaient rejoindre sa collection.

Au conservateur incombait d'assurer la promotion d'acquisitions qui pouvaient parfois sembler hétéroclites au public des amateurs d'estampes et de redessiner la géographie esquissée par le programme de 1911. L'un de ses rôles était d'afficher de la cohérence, notamment en produisant un travail de critique destiné à être publié rapidement dans des revues comme la *Gazette des beaux-arts*. Ses textes visaient à la fois à faire connaître le Cabinet et à inscrire ses possessions dans le grand arbre généalogique de l'estampe. S'y lisent aussi parfois en creux, *via* les jugements sur certains artistes et courants, les tensions qui pouvaient animer la politique d'acquisition et la définition des priorités – des tensions qu'un budget très important permettait en grande partie d'apaiser, puisqu'il conduisait à la satisfaction de très nombreuses demandes⁵⁵. Les goûts de Clément-Janin différaient en tous cas régulièrement de ceux de Doucet, comme on le voit dans les notices qu'il consacre au livre cubiste – le *Saint Matorel* de Max Jacob illustré par Picasso est qualifié de « vulgaire bouquin » et ses eaux-fortes de « gratouillage insane du cuivre où les lignes droites se butent contre les lignes courbes, en faisant jaillir un clapotis de petits traits noirs et pressés. Et pas de légende! [...] » – ou à Bernard Naudin⁵⁶. Il profita en effet de la mise en valeur des acquisitions de ce dernier, qu'il estimait descendre « des plus nobles gens,

54 À partir de 1911 apparaît la mention « à condition » sur certaines des listes d'estampes proposées par Strölin au Cabinet. « Ce qui guide M. Doucet dans les offres qu'il croit devoir faire, ce n'est pas exclusivement le petit nombre des épreuves tirées, mais surtout leur valeur d'art : cette valeur, comme cela est son droit, il l'apprécie souverainement » répondit Clément-Janin à l'artiste américain Charles H. White qui prétendait défendre la qualité de ses gravures par leur « petite édition ». Dans un autre cas, pour une décision concernant trois lithographies signalées par René-Jean, il ne se prononce pas : « Je les soumettrai à Monsieur Doucet ». (BINHA, ARCHBIB/4/27).

55 Sur le budget du Cabinet des estampes, voir : Noël Clément-Janin et Marthe Dupré, « Situation du Cabinet d'estampes modernes au 31 décembre 1911 », BINHA, Autographes 49, 12.

56 Noël Clément-Janin, « Variétés : Un livre cubiste », *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 juin 1913, p. 3. Quand le marchand Kahnweiler proposa à la bibliothèque en 1913 l'achat de ce livre, il ne s'adressa pas à Clément-Janin; par la suite, après s'être étonné d'avoir reçu un règlement incomplet, il lui envoya ses excuses, le jour même dans une seconde lettre : « J'avais compté dans mon calcul le livre Saint Matorel qui sans doute ne concerne pas votre département ». Paris, BINHA, ARCHBIB/5/1/11. On peut supposer que les achats des gravures de Vlaminck ou Derain réglés par Clément-Janin furent effectués par la volonté de Doucet (la facture de la *Cène* de Derain [BINHA, Collection Jacques Doucet, EM Derain 01], du 6 juin 1914 porte ainsi la note « oui, vu J. Doucet ».

qui se nomment Rembrandt, Goya, Charlet, et même Degas et Rodin⁵⁷ », pour dresser un portrait négatif des « barbares modernes » que l'on peut interpréter comme une pique à l'égard de Doucet et de René-Jean :

M. Bernard Naudin, pour grand dessinateur et aquafortiste qu'il soit, sait que l'originalité n'a rien à perdre à l'étude, et que nous ne sommes point si différents de nos ancêtres que nous devons rejeter en art tout ce qui les a charmés. Il n'appartient pas à la horde bruyante des barbares modernes, aux œuvres pénibles et comme hérissées. Loin de là ! Son exemple, dans la période d'anarchie que nous traversons, est salutaire⁵⁸.

Clément-Janin sut toutefois parfaitement s'entendre avec Doucet pour mettre en avant les processus préparatoires et faire acquérir des œuvres complets ou « quasi complets » de graveurs contemporains, comme il le fit avec Paul-Émile Colin, Achille Ouvre ou Jean Frélaut, en total désaccord avec les conseils aux amateurs d'estampes publiés par Gustave Bourcard au début du xx^e siècle⁵⁹. Tout en mettant en avant « la variété pleine de pittoresque » des « personnalités » contemporaines⁶⁰, il chercha à asseoir la réputation du Cabinet comme lieu de conservation des traces du métier à travers des acquisitions d'épreuves d'essais, dessins préparatoires, tirages spéciaux et états, autant d'œuvres « documentaires » donnant l'impression de pouvoir pénétrer l'intimité du créateur et offrant à celui-ci des opportunités de monétiser les « déchets » de sa création. Frélaut écrit ainsi à Clément-Janin, au moment de lui envoyer des listes de ses œuvres en vue d'acquisitions : « C'est toute l'intimité de mon travail que je laisse partir. Et je sais l'intérêt que vous portez à ces épreuves⁶¹ ». Le conservateur demande aux graveurs d'indiquer, pour chaque proposition d'achat, très précisément le titre, la technique et les caractéristiques de tirage de l'épreuve. Celles conservées dans les ateliers sont considérées comme les plus à même de rejoindre le

57 Noël Clément-Janin, « M. Bernard Naudin et l'illustration... », art. cité, p. 88.

58 Noël Clément-Janin, « Au temps où M. Bernard Naudin... », *Exposition Bernard Naudin*, [Paris], [s. n.], 1912, p. 3.

59 Gustave Bourcard, *À travers cinq siècles de gravures : 1350-1903 : les estampes célèbres : rares ou curieuses*, Paris, Georges Rapilly, 1903, p. XX-XXI. Colin vendit toutes ses gravures avec leurs états successifs et les dessins préparatoires, pour un total de plus de 600 pièces. Dans le cas de Jean Frélaut fut acheté un véritable fonds d'atelier, avec les épreuves définitives mais aussi les croquis et dessins préparatoires, tous les états et les épreuves d'essai d'une même planche : la collection rassemble fréquemment plus de dix épreuves ou dessins préparatoires pour une même composition.

60 *Ibid.*, p. XX.

61 Paris, BINHA, Archives 182, 1, 44, n° 343.

Cabinet, ainsi que le comprend bien Gustave Leheutre lorsqu'il propose d'offrir à la Bibliothèque « un état rarissime de la "ruelle des chats" [que Doucet] ne trouvera jamais dans le commerce, car les quelques épreuves tirées, sont chez [lui], et n'en sortirons point aisément⁶² ».

La construction d'une relation privilégiée avec les artistes était une mission importante de Clément-Janin, qui s'attacha à faire du Cabinet un lieu attractif pour ces derniers : les créateurs devaient s'y sentir aussi bien accueillis que les amateurs et les « travailleurs ». Leurs œuvres pouvaient leur être restituées temporairement – Ouvré « emprunte » trois de ses portraits pour les faire figurer au Salon d'Automne de 1912 – et ils étaient bienvenus à la Bibliothèque pour se familiariser avec les techniques – l'artiste suédoise Harriet Sundström, établie à Paris pour étudier à l'Académie Colarossi, désire visiter la collection « à cause d'études sur la gravure [...] pour le compte de la Société de gravure sur bois de Suède⁶³ ». Les collections étaient ouvertes également aux historiens de l'art, aux rédacteurs de catalogues ou de revues qui souhaitaient publier des gravures originales : l'historien de l'art allemand Otto Grautoff, un des créateurs de la Société franco-allemande de Berlin, demanda le prêt d'épreuves de Degas pour les reproduire dans une étude à paraître dans la revue *Die Kunst für Alle*⁶⁴. Marthe Dupré, assistante de Clément-Janin⁶⁵, écrit quant à elle dans une lettre à l'artiste suisse Bertha Züricher : « La règle de notre Cabinet est que nous ne laissons jamais sans réponse une lettre demandant des renseignements⁶⁶ ». La réponse dans des délais raisonnables à toutes les propositions, qu'elles émanent d'artistes français ou étrangers, reconnus ou inconnus, professionnels ou amateurs, permettait sans doute d'insister sur la modernité et l'efficacité du Cabinet de Doucet, en contraste avec la « nécropole d'images obtenues sans bourse délier⁶⁷ » que constituait selon Clément-Janin la Bibliothèque nationale. Elle permettait également de souligner la qualité de la relation entretenue avec

62 Paris, BINHA, Archives 182, 2, 30, n° 150. Dans les acquisitions d'œuvres contemporaines de Clément-Janin apparaît un réel souci patrimonial : il est selon lui urgent de conserver les œuvres et les documents qui échappent à l'État et d'offrir au public des artistes et des amateurs ce qu'il ne pourrait trouver nulle part ailleurs.

63 Paris, BINHA, ARCHBIB/4/10 (17 mars 1913).

64 Paris, BINHA, ARCHBIB/7/6 (19 mai 1914).

65 Marthe Dupré, née Vallier (1883-1938), travailla avec Clément-Janin au Cabinet des estampes modernes en 1911 et 1912, année durant laquelle elle déménagea à Casablanca avec son mari, Raoul Dupré.

66 Paris, BINHA, Archives 182, 4, 30, n° 664.

67 Paris, BINHA, Autographes 42, 19.

les artistes, que Clément-Janin se flattait d'aider concrètement par ses achats, soulignant ainsi sa différence avec son confrère Henry Lapauze, conservateur, puis directeur du Petit Palais, dont le Musée de l'estampe moderne, inauguré le 27 juin 1908 au rez-de-chaussée donnant sur l'avenue des Champs-Élysées avait été bâti par le biais d'un gigantesque appel aux dons⁶⁸.

Agir pour l'histoire de l'estampe : la Société pour l'étude de la gravure française

Un autre signe de la volonté de Doucet d'agir pour l'estampe est visible dans son engagement en faveur de la création de publications et réseaux mêlant amateurs et chercheurs. Désireux de faire de sa bibliothèque un véritable institut, il voulut en effet favoriser son inscription sur la scène des sociétés savantes en accordant son parrainage à la création de structures comme la Société d'iconographie parisienne, la Société de reproduction des dessins de maîtres ou la Société française de reproduction des manuscrits à peintures⁶⁹. Avec Maurice

68 Sur le Musée de l'estampe moderne, voir Clara Roca, « Le Musée de l'estampe moderne », dans *Trésors en noir & blanc. Estampes du Petit Palais de Dürer à Toulouse-Lautrec*, cat. exp. Paris, Paris Musée 2023, p. 83-129.

69 Pour la Société d'iconographie parisienne, voir *supra*, note 22. La Société de reproduction des dessins de maîtres avait comme siège la rue Spontini et comme but la diffusion de dessins peu faciles d'accès. Pour ce faire, elle édita de 1909 à 1914 une publication proposant des dessins « anciens et modernes, français et étrangers, conservés dans les collections publiques et privées de France ». À côté des fascicules reproduisant des dessins tirés de collections publiques ou privées, la Société entreprit de publier des corpus complets. La part que prit Doucet dans le choix des œuvres à reproduire fut importante. Ainsi, en 1911, furent publiés des dessins du XVIII^e siècle qui lui appartenaient (Émile Dacier se chargea des notices du fascicule comme de celles du catalogue de la vente). Après la dispersion de la collection de Doucet, en 1912, la Société annonçait son souhait de « consacrer aux meilleurs dessins contemporains un recueil semblable à celui qu'elle réserve aux dessins anciens » dès l'année suivante. Si ce projet n'aboutit pas en tant que tel, il entérinait l'évolution du goût de Doucet. La publication d'un annuaire qui devait comprendre des études historiques, dépouillements bibliographiques, répertoires des ventes fut annoncée en 1912. S'il ne vit pas le jour, les intentions qu'il se donnait étaient conformes aux préoccupations des sociétés dans lesquelles Doucet était impliqué. La Société française de reproduction de manuscrits à peintures fut fondée fin 1910 pour favoriser la reproduction en fac-similé de manuscrits particulièrement intéressants sur le plan iconographique – le but étant de « constituer avec le temps un vaste *Corpus pictorarum manuscriptorum codicum* » mondial – et répondre, comme le disent ses statuts, au traumatisme qu'avait suscité l'incendie de la bibliothèque de Turin en 1904. Le baron Eugène Fould-Springer en était le président et Doucet, « le fondateur de l'admirable bibliothèque d'art installée à Paris, 19, rue Spontini », assisté de Vuafart, le trésorier et son plus important mécène; il prêta « le concours de ses photographes et de

Fenaille, il soutint fortement la Société pour l'étude de la gravure française, fondée en mai 1911, qui se donnait pour but, en plus de l'organisation d'un réseau international d'amateurs, érudits, marchands et conservateurs, l'écriture d'une histoire de l'estampe française en organisant des conférences et en publiant un *Annuaire* ainsi que de luxueux catalogues raisonnés⁷⁰. Des conférences sur « l'estampe moderne » furent notamment données par Clément-Janin dans ce cadre, occasions d'exprimer, en s'appuyant sur les contours du cabinet dont il avait la charge, sa vision personnelle d'une historiographie jusqu'alors principalement entreprise par Léon Rosenthal⁷¹. Des commandes à des artistes comme Eugène Viala ou Amédée Joyau sont réalisées parallèlement à celles des monographies, marquant la volonté de soutenir à la fois la création contemporaine et la recherche dans le domaine de l'estampe. Le programme de la société témoigne de la volonté d'ouvrir un vaste chantier en vue d'écrire une

ses bibliothécaires », permettant ainsi sa constitution. Le Bulletin périodique distribué aux membres de la Société devait contenir des reproductions isolées mais la Société se proposait de constituer des collections de planches, qu'on pouvait se procurer à la pièce pour servir de support à l'étude. Enfin, des cuivres ayant servi à des œuvres antérieures avaient été déjà offerts pour être conservés à titre de dépôt et les amateurs auraient pu, moyennant une légère rétribution, en demander des épreuves (*Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peinture*, Paris, 1911, p. 7-8). Cette société fut active de 1911 à 1937 : si elle survécut au désengagement de Doucet, ce fut sans doute en raison de sa large audience européenne et des nombreux autres et riches mécènes sur lesquels elle pouvait compter.

- 70 L'assemblée constitutive se tint le 6 mai 1911 chez Fenaille qui en fut élu président tandis qu'Henri Bourin en devenait le secrétaire et Doucet le trésorier. Le but « d'encourager et de provoquer la publication d'ouvrages documentaires sur les graveurs de l'École Française » était proclamé dans le programme publié dans le premier numéro de son *Annuaire* (*Annuaire de la gravure française*, 1911, p. 4) qui parut de 1911 à 1914, répertoriant tout ce qui intéressait la gravure française pendant l'année écoulée (bibliographies des livres et des périodiques, expositions, ventes publiques, ouvrages illustrés de planches originales, chroniques, etc.). Lors de l'assemblée générale du 26 mai 1914 (*Annuaire de la gravure française*, 1913-1914, p. 33) Bourin jugea utile de préciser que si la Société avait « réalisé le tour de force apparent de publier pour une cotisation minime des ouvrages de luxe, c'est à la générosité de [ses] bienfaiteurs » qu'elle le devait, et encore, souligna-t-il, « la plupart des frais de rédaction rentrent-ils dans le budget de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, qui reçoit en outre à sa charge toute la manutention nécessitée par l'envoi de nos volumes ». Voir Pascale Cugy, « La Société pour l'étude de la gravure française (Partie 1 et 2) », dans *Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet*, 10/02/2021, <https://baadoucet.hypotheses.org/567> et <https://baadoucet.hypotheses.org/583>. Sur Maurice Fenaille, voir Annexe 2, note 42.
- 71 Sur Rosenthal et l'estampe, voir Philippe Kaenel, « "L'estampe est une œuvre d'art" : Rosenthal historien de la gravure », dans Vincent Chambarlhac, Thierry Hohl et Bertrand Tillier (éd.), *Léon Rosenthal 1870-1932 : militant, critique et historien d'art*, Paris, Hermann, 2013, p. 147-161.

histoire de l'estampe tirant vers le nationalisme; cette vision, à laquelle adhéraient probablement Fenaille, était portée principalement par Albert Vuafart et son comparse Henri Bourin, véritables chevilles ouvrières du projet⁷². Sans partager semble-t-il cette obsession, Doucet joua toutefois un rôle moteur au sein de la Société, au-delà des moyens dont il l'abreuva, en poussant personnellement certaines publications. Son action est ainsi visible dans la parution du *Redon* de Mellerio, en faveur duquel il s'engagea fermement, chargeant Clément-Janin de négocier avec l'auteur, réticent à publier son travail dans le cadre des tirages restreints qui régissaient la publication des travaux de la Société (fig. 8). Face à un programme de recherche très tourné vers le XVIII^e siècle, le couturier-mécène fit également entendre sa voix en insistant sur l'intérêt à entamer la rédaction, par « des écrivains qui connaissent personnellement les artistes », de monographies sur Besnard, Bouquet, Bracquemond, Chéret ou Desboutin⁷³.

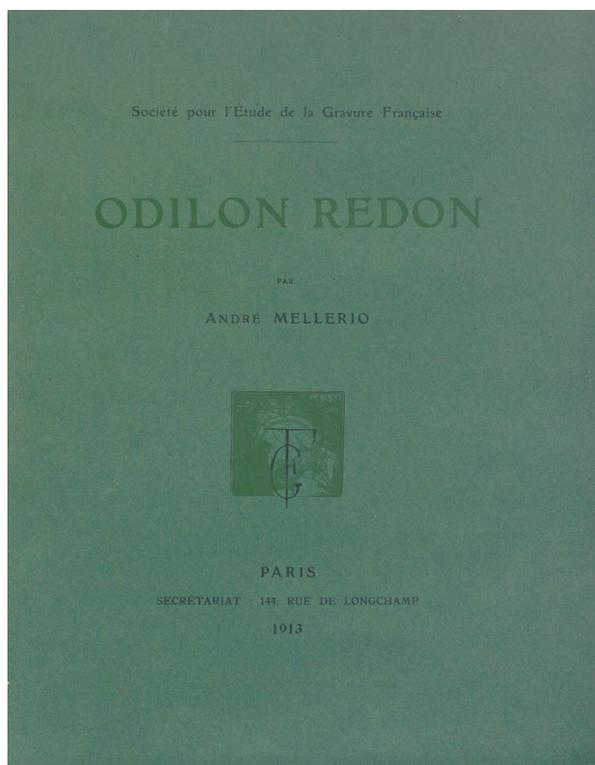


Fig. 8. André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, Société de la Gravure Française, 1914, couverture.

72 Sur Henri Bourin, voir Annexe 2, note 12

73 Voir Annexe 2.

Comme l'ensemble de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, la Société pour l'étude de la gravure française entra dans une phase de glaciation avec le début de la Première Guerre mondiale, durant l'été 1914. Doucet ne fit apparemment pas grand-chose pour sa résurrection après-guerre, une fois sa Bibliothèque léguée à l'Université de Paris avec son Cabinet d'estampes modernes. Les rares lettres dans lesquelles il s'épanche et esquisse un programme pour agir dans le domaine des arts, marquées par une tonalité à la fois désillusionnée et résolument tournée vers les avant-gardes les plus bruyantes, ne laissent plus vraiment de place à la gravure. Le projet de bibliothèque littéraire dans lequel il se lance alors avec l'aide d'André Suarès et d'André Breton doit cependant sans doute beaucoup à l'expérience née de sa collection d'estampes, que l'on peut percevoir à bien des égards comme une matrice de ce projet sans équivalent d'acquisition de manuscrits et brouillons, « modernes » eux aussi⁷⁴.

Annexe 1

Transcription de la correspondance Jacques Doucet – Thorsten Laurin

La ponctuation et l'orthographe ont été modernisées selon l'usage actuel lorsque cela était nécessaire à la compréhension. Toutes les lettres de Jacques Doucet à Thorsten Laurin sont conservées à la Bibliothèque Royale de Stockholm (Archives Thorsten Laurin, SE S-HS L 275:2); celles (numéros 4, 10 et 11) de ce dernier à Doucet se trouvent à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art sous la cote Archives 182, 6, 16. L'ordre des lettres a été reconstitué en fonction des dates, mais aussi des indications fournies par le papier en tête : Jacques Doucet s'installe dans son appartement au Bois de Boulogne en décembre 1913, ce qui fait de cette date un *terminus post quem*.

74 Sur la Bibliothèque littéraire, voir : François Chapon, « La bibliothèque littéraire de Jacques Doucet », *Bulletin du bibliophile*, I, 1980, p. 47-83 et id., *C'était Jacques Doucet, op. cit.*, chapitres 8 à 10; Michel Collot, Yves Peyré, Maryse Vassevière (éd.), *La bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archive de la modernité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle-Les éditions des cendres, 2007; Édouard Graham, *Les écrivains de Jacques Doucet*, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet-Les éditions des cendres, 2011 et Isabelle Diu, « La bibliothèque littéraire de Jacques Doucet, creuset de la modernité », *Littérature*, n° 188/4, 2017, p. 74-85 [en ligne : <https://doi.org/10.3917/litt.188.0074>].

1) 8 août 1911 [19, RUE SPONTINI]

[ajouté au crayon par une autre main : « Jacques Doucet Konsthandlare; Paris? »]

Cher Monsieur

J'attendais un mot de vous en réponse à ma dernière lettre avant de vous écrire.

Je suis enchanté, ravi de mes eaux-fortes de C. Larsson et de son beau cadeau dont je voudrais bien le remercier directement.

Pouvez-vous me donner à peu près l'importance de son œuvre gravé, le nombre de pièces, il y a-t-il un catalogue?

Comme j'aimerais à les avoir toutes.

Je vous demandais dans ma dernière si je devais vous envoyer le chèque en francs ou en couronnes. La note que j'ai reçue de vous est en francs.

Je pars pour une quinzaine en Allemagne à la fin de la semaine, je puis donc avoir un peu de retard à vous répondre.

Dans l'espoir d'avoir bientôt de vos nouvelles. Je vous envoie l'expression de ma vive sympathie mes respects Je vous prie à Madame J. Laurin et toutes mes meilleures amitiés à votre frère. Quand viendrez-vous à Paris?

Suis votre

Jacques Doucet

2) 31 août 1911 [19, RUE SPONTINI]

Mon cher Monsieur Laurin

Combien je suis confus et heureux tout à la fois de la façon si gracieuse et si intelligente dont vous enrichissez ma bibliothèque : tout est bien arrivé et ce soir une joie pour moi de classer tout cela et de faire chez moi un petit coin de cette Suède où j'ai eu un si grand plaisir d'art et d'émotion française à voir votre si grande cordialité.

Comme tout est intéressant. Ces deux hommes nouveaux pour moi, Sparre⁷⁵ et Norlind⁷⁶ sont de premier ordre, si personnels.

⁷⁵ Le comte Pehr Louis Sparre (1863-1964), peintre et graveur suédois, est surtout connu pour son engagement artistique dans le courant du Nationalisme romantique finlandais et le style Art nouveau. Dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collection Jacques Doucet (dorénavant : BINHA, CJD) sont conservées 37 de ses estampes sous la cote EM Sparre 1-37.

⁷⁶ Principalement peintre à l'huile, le paysagiste Ernst Norlind (1877-1952) était également habile avec le burin. Il réalisa notamment les couvertures des premiers recueils de poésie

Ces reproductions de tableaux en couleurs si nécessaires pour se faire une idée du mouvement d'art; merci encore et toujours.

J'ai reçu une première partie de livres de la Nordiska Bokhandeln⁷⁷.

J'en attend [sic] d'autres, ce qui fait que je ne puis vous répondre pour C. Larsson n'ayant pas encore reçu les Forenningen for Grafiste [sic] Konst⁷⁸. Je sais que dans ce que je dois recevoir il manque deux estampes de Zorn, peut-être vous qui connaissez tous les Zorn pourrez-vous savoir celles qui manquent et me les procurer, en dehors de la Revue.

Comme je serais heureux si Vous venez en septembre et vous faire les honneurs de mon coin. Venez vite?

Demain mon secrétaire vous envoie un chèque de 2033,55 fr pour le premier envoi C. Larsson. Veuillez vérifier si il n'y a pas une erreur car en additionnant [sic] la liste que vous m'avez envoyée avec les prix le total fait 50 fr de plus.

Puis un chèque en couronnes de 862 k. pour l'envoi reçu aujourd'hui.

J'espère que vous continuerez ces aimables intéressants envois pour me compléter.

Je vais faire le nécessaire pour la liste des livres.

Comme je voudrais à mon tour pouvoir vous être agréable.

Merci à votre frère pour la bibliothèque. J'en rêve.

J'espère que l'indisposition de Madame Laurin n'aura pas duré.

Encore une fois grand merci et à bientôt j'espère le plaisir de vous voir.

Suis votre

Jacques Doucet

d'Anders Österling et la célèbre affiche publicitaire de l'exposition baltique de Malmö en 1914 avec quatre cigognes – un de ses sujets de prédilection – en vol. Dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à la BINHA, CJD, sont conservées 22 de ses estampes sous la cote EM Norlind 1-22

77 La Nordiska Bokhandeln (NB) était une organisation professionnelle de libraires suédoise active entre 1851 et 1986, période pendant laquelle elle a publié également plus de deux cents titres.

78 Depuis ses débuts, la Föreningen för Grafisk Konst (FfGK), la Société suédoise de gravure d'art, se consacra à soutenir l'art de la gravure et les artistes qui choisirent de s'exprimer à travers l'estampe. Lors de la réunion de sa fondation, le 4 mai 1887, il fut décidé que la Société publierait un portfolio contenant au moins cinq tirages et, à de très rares occasions, un tirage extra grand format. Dès le début, Anders Zorn, Carl Larsson et Axel Herman Hägg ont été parmi les premiers artistes à contribuer aux portfolios de la FfGK. Voir : <https://ffgrafsiskkonst.se/history/>.

3) 27 décembre 1912 [19, RUE SPONTINI]

Cher Monsieur et ami

Enfin j'ai votre tableau de Forain, comment et où dois-je vous l'expédier ; je lui ai versé les 2000 fr pour être plus certain de l'avoir, les artistes sont presque toujours des gens peu réguliers.

Ci-inclus le reçu.

Je n'ai pu recevoir le prince de Suède⁷⁹ tant chez moi est défait et je ne suis pas encore installé dans mon nouvel appartement⁸⁰.

J'espère que tous les vôtres vont bien.

Je vous souhaite à tous une heureuse année, elle le sera pour moi si j'ai le grand plaisir de vous voir car je compte sûrement aller à Stockholm.

Croyez à ma sincère amitié

Jacques Doucet

4) Le secrétaire de M. Doucet / 19 Rue Spontini / Paris / France

Ekarne, 18 mars 1913

Monsieur,

Je viens de recevoir votre lettre avec le chèque pour 667 couronnes, dont je vous remercie. Je vois que j'ai donné des prix non justes pour les eaux-fortes de Anckers⁸¹ dans ma dernière lettre. Je ne sais pas encore, si vous avez reçu le paquet avec les eaux-fortes de Norlind, Johansson-Thor⁸² etc., que j'ai expédié à M. Doucet il y a plusieurs semaines – mêmes mois.

Agréez l'assurance de ma considération parfaite,

Thorsten Laurin

⁷⁹ Gustaf VI Adolf (1882-1973), qui devint roi de Suède en 1950.

⁸⁰ Il s'agit de l'appartement de l'avenue du Bois dans lequel Doucet emménagea en décembre 1913. Voir Évelyne Possémé, « “Entre Byzance et le monde à venir” : l'appartement de Jacques Doucet de 1913-1928 », *art. cit.*

⁸¹ Le commandant de la marine suédoise et directeur de chantier naval Nils Elias Anckers-Anderson (1858-1921) est connu principalement pour ses scènes maritimes dont la majorité sont des gravures à l'eau-forte. Dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à la BINHA, CJD, sont conservées six de ses estampes sous la cote EM Anckers 1-6.

⁸² Emil Johansson-Thor (1889-1958), spécialiste dans la reproduction des effets de lumière, travailla d'abord à l'eau-forte et à la pointe-sèche et ensuite à la lithographie. Dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à la BINHA, CJD, sont conservées six de ses estampes sous la cote EM Thor 1-6.

5) Sept. 1913

Mardi

[19, RUE SPONTINI]

Moi aussi chez Monsieur et ami, j'ai bien du regret de ne pas être venu vous voir cet été, la partie était convenue avec mes neveux puis dans mon entourage personnel des maladies un parquet cassé tout cela a forcément changé mes projets et a tout bouleversé. Je n'ose plus dire maintenant que je crois sûrement mais c'est mon plus cher désir.

Je travaille toujours beaucoup je termine mon appartement moderne et cela me donne bien du mal, peut-être sera-ce bien?

Je ne connais pas le jeune peintre dont vous me parlez, ce n'est pas un de ceux d'avant-garde? ce sont les seuls intéressants

J'estime qu'à l'heure actuelle seul Cézanne est digne d'un effort. C'est le maître incontesté de notre moderne, en lui se résume tout ce que nous savons. C'est une source; dans bien peu de temps il ne sera plus possible de trouver un tableau de lui qui en vaille [*sic*] la peine⁸³.

Certes je désire tout ce que vous pouvez m'envoyer de Larsson, de Boberg et des autres suédois aussi celle de Larsson dont vous me parlez pour 100 cou[rונnes]. Envoyez la moi je vous prie avec un nouveau choix de vous.

Je vais faire le nécessaire pour les sociétés mon secrétaire vous répondra et tout sera fait.

Ici, rien, la vie continue nous sommes à un grand tournant d'art surtout décoratif. Vous nous avez devancés, nous faisons maintenant l'évolution, contre l'ancien, mais les gens sont tellement habitués à suivre les autres que cela est très difficile.

Je fais de mon mieux pour tâcher de faire sortir quelque chose du chaos, peut-être nous verrons ce que cela deviendra.

Merci pour votre portrait⁸⁴... J'aime beaucoup Larsson et ses eaux-fortes m'enchantent.

⁸³ Jacques Doucet posséda trois toiles de Cézanne : le *Paysage du Midi* (1885-87, aujourd'hui dans une collection particulière japonaise), *Une vieille femme avec un chapelet* (c. 1895-96, Londres, National Gallery) et la *Nature morte au pot de grès* (c. 1873, Avignon, Musée Angladon). Voir Anne Distel, « Jacques Doucet et l'impressionnisme », dans *Jacques Doucet collectionneur et mécène, op. cit.*, p. 98-111, p. 106.

⁸⁴ Carl Larsson, [*Le directeur Thorsten Laurin*], impression en noir sur papier vélin fort beige clair, signée au crayon dans la marge en bas à droite des initiales de l'artiste : « C. L. ». Paris, BINHA, CJD, EM Larsson 52.

Merci encore pour tout ce que vous faites pour moi.
Amitiés à votre frère que j'ai bien peu vu lors de son passage à Paris.
Mes respects sympathiques à Madame Laurin.
Et croyez moi très votre ami
Jacques Doucet

6) Jeudi [19, RUE SPONTINI]

Chez Monsieur et ami
Votre envoi est parfaitement arrivé, mon secrétaire va vous en faire parvenir le montant.

Lorsque comme je l'espère pour bientôt vous m'expédiez d'autres estampes envoyez les par un expéditeur afin que le paquet ne soit pas ouvert à la douane ou l'on risque de détériorer les estampes.

Merci encore bien, bien à vous
Jacques Doucet

7) Vendredi [19, RUE SPONTINI]

Merci cher ami des eaux-fortes de Larsson qui sont tout à fait belles. Envoyez-moi le plus possible.

J'attends les autres promesses de vos artistes suédois si intéressants. Mon secrétaire doit vous écrire pour vous accuser réception des souscriptions reçues et vous régler le dernier envoi. Merci encore et bien à vous tous

votre ami
Jacques Doucet

8) Mardi [19, RUE SPONTINI]

Cher Monsieur
Je vous remercie de tout ce que me dit votre lettre.

Effectivement j'ai reçu la collection complète de la publication *Foreningen [sic] fur [sic] Grafisk Konst* avec les Zorn très beaux⁸⁵.

85 La Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art conserve tous les portfolios édités par la FFGK de 1887 à 1913 sous la cote Fol. Est. 360. Malheureusement manquent tous les tirages de Zorn et certains de Larsson.

J'ai les deux catalogues de Zorn⁸⁶ dont vous me parlez, avez-vous celui de Max Lehrs⁸⁷, de Dresde ?

Pour les eaux fortes de Ferdinand Boberg⁸⁸ et Carl Fudmann [*sic*]⁸⁹ ainsi que pour la lithographie de Sigge Bergstrom⁹⁰. Je ne les connais pas. Soyez donc

- 86 Une exposition d'œuvres de Zorn eut lieu à Paris aux galeries Durand-Ruel en 1906 (*Exposition Anders Zorn : peintures, eaux-fortes, aquarelles et sculptures*, catalogue des œuvres exposées (17 mai-16 juin 1906), Galeries Durand-Ruel, Paris, 1906). Le premier catalogue raisonné des eaux-fortes d'Anders Zorn (1860-1920) était dû à Fortunat de Schubert-Soldern (*Das Radierte Werk des Anders Zorn*, Dresde, Ernst Arnold, 1905) ; il fut suivi par celui de Loÿs Delteil publié dans *Le peintre-graveur illustré (xix^e et xx^e siècles)*, T. IV, Paris, Chez l'auteur, 1909. Dans l'*Avis au lecteur* (p. I) ce dernier remercie tout particulièrement pour son aide « M. Thorsten Laurin, de Stockholm, un des jeunes amis du maître. M. Th. Laurin ne s'est pas en effet contenté de faciliter notre tâche lors de notre séjour en Suède ; cet amateur n'a cessé depuis de rechercher et de nous adresser, sans aucune lassitude, de nombreux et précieux documents, et ce jusqu'à la dernière minute ». Voir aujourd'hui Anders Hiert-Svenolof Hjert, *Zorn. Engravings: a complete catalogue / Etsningar: en komplett katalog*, Uppsala, Hjert & Hjert, 1980 ; Sigrid Achenbach (ed.), *Anders Zorn und die europäische Graphik um 1900*, cat. exp. Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin, SMPK, 2000 et Vibeke Röstorp, *Zorn och Frankrike*, Mora, Zormuseet, 2017. Aucune feuille gravée de Zorn n'est conservée dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art. Voir note 11 et *infra*, lettre n° 9.
- 87 Max Lehrs (1855-1938) fut d'abord directeur du Kupferstichkabinett de Berlin de 1904 à 1908 avant d'être nommé directeur de celui de Dresde de 1909 jusqu'à sa retraite en 1924. Spécialiste de la gravure ancienne, sujet auquel il consacra nombreux travaux et en particulier la monumentale *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, parue en neuf volumes entre 1908 et 1934, il mit en place au cours de son activité comme directeur des collections une importante politique d'acquisition tant pour les époques anciennes que pour l'art moderne. Il participa activement à la promotion des jeunes artistes et s'engagea très tôt pour collectionner, exposer et rechercher des affiches et des photographies.
- 88 Ferdinand Boberg (1860-1946) a été principalement un architecte, l'un des plus en vue de son temps en Suède, et designer. Son œuvre gravé est composé d'eaux-fortes, le plus souvent de sujets architecturaux mais aussi des paysages. Dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à la BINHA, CJD sont conservées seize de ses estampes sous la cote EM Boberg 1-16.
- 89 Il s'agit du peintre et graveur suédois Karl Samuel Flodman (1863-1888). Dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à la BINHA, CJD, sont conservées huit de ses estampes sous la cote EM Flodman 1-8.
- 90 Principalement autodidacte, Sigge Bergstrom (1880-1975) a été l'un des pionniers du renouveau de la gravure sur bois moderne en Suède dans laquelle il fut le premier à introduire des portraits. Il fut l'auteur des illustrations de certains beaux livres sortis d'une imprimerie qu'il établit avec d'autres artistes à Rå-sunda, près de Stockholm. En qualité de président de la Société des arts graphiques, il œuvra pour la promotion de la gravure sur bois et partagea son temps entre ses activités artistiques et ses missions au service du monde de l'art, en tant que conservateur de l'association artistique générale de Suède ou directeur artistique

assez aimable pour m'envoyer un spécimen de chaque afin que je puisse me rendre compte, après je vous prierai de me faire parvenir les œuvres principales.

Je monte tout à fait mon cabinet d'estampes modernes et je suis heureux d'avoir les œuvres des artistes suédois qui me plaisent tant. Je ferai une large place aux graveurs étrangers, c'est encore un gros travail à mettre sur pied.

Je suis heureux de savoir Madame Laurin mieux et j'espère bien vous recevoir tous deux au printemps.

Je n'ai pas encore vu le jeune parent dont vous me parlez.

Faites, je vous prie, toutes mes amitiés les plus sympathiques à votre frère, j'ai je crois toutes ses œuvres.

Croyez-moi cher Monsieur votre sympathique et dévoué

Jacques Doucet

9) Lundi [19, RUE SPONTINI]

Cher Monsieur Laurin,

Comme je vous remercie et comme je vais être heureux de recevoir ces eaux-fortes de Larsson.

Faut-il vous envoyer le chèque en franc ou en couronnes?

Je n'ai aucune lithographie en couleurs de Larsson seulement des albums fournis par la librairie et qui seront sur la liste que l'on doit vous envoyer.

Je comprends combien il est difficile de faire une collection ainsi si les œuvres si belles que sont ces eaux fortes et de si faibles tirages – ainsi je vous en suis reconnaissant de tout cœur et remerciez bien pour moi Larsson [souligné au crayon] de son aimable attention pour le cadeau qu'il me fait : si je savais son adresse je serais bien heureux de lui écrire.

du salon d'art de la librairie nordique. Dans les collections ayant appartenu au Cabinet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et aujourd'hui à BINHA, CJD, sont conservées 28 de ses estampes sous la cote EM Bergström 1-28.

Je veux bien avoir les reproductions en couleurs des tableaux de Larsson, Kreuger⁹¹ etc. pour Liljefors⁹² j'ai acheté toutes ces reproductions en photo-gravures je crois.

Vous serez tout à fait aimable pour me faire me faire savoir quelles sont les deux eaux-fortes de Zorn [souligné au crayon] qui sont dans la publication du Grafisk Kunst ou m'en fournir une collection mais l'on me dit que les deux eaux-fortes de Zorn manquent et peut on les trouver chez les marchands⁹³.

Je serai toujours très content d'avoir un tableau de Liljefors mais si il n'en a pas en ce moment j'attendrai.

Pour Forain on peut avoir de lui un très beau tableau chez lui dans les 3000 fr. Présentez cher Monsieur mes respectueuses sympathies à Madame Laurin et croyez-moi votre tout dévoué et reconnaissant

Jacques Doucet

Je vais écrire pour réclamer que l'on vous fasse l'envoi de la liste des livres.

10) 1 octobre 1913 [Ekarne Djugården]

Cher Monsieur et Ami,

Je vous remercie mille fois de votre longue et aimable lettre qui me donne l'espoir de vous voir à Stockholm l'été prochaine.

91 Nils Kreuger (1858-1930) s'installa à Paris en 1881 et étudia avec Jean-Paul Laurens à l'Académie Colarossi. Il retourna en Suède en 1887, d'abord à Varberg où il établit avec Richard Bergh et Karl Nordstrom l'école connue sous le nom de « Varbersskolan » avant de s'établir, en 1896, à Stockholm. Les protagonistes de ses toiles sont principalement les paysages nordiques, les vaches et les chevaux, peints dans un style post-impressionniste. Voir Martin Sheppard, « A Swedish painter of Horses: work of Nils Kreuger wherein design has the last word over color », *Art & Decoration*, vol. 1 n° 9 (1911), pp. 369-371 et Hans H. Brummer (dir.), *Nils Kreuger*, cat. exp., Stockholm. Prins Eugens Waldemarsudde, 2004.

92 Après un voyage de formation à Düsseldorf, en Haute-Bavière, en Italie, à Paris et à Grez-sur-Loing, où il retrouva la colonie d'artistes nordiques et s'inspira de leur peinture en plein air et de la mode des estampes japonaises, le peintre animalier Bruno Liljefors (1860-1939) fut actif dans sa région d'origine, autour d'Uppsala, avant de s'installer dans l'archipel de Stockholm au cours de l'été 1894. À l'opposé de la peinture animalière « idyllique » de l'époque, il s'intéressa à la description du quotidien des animaux sauvages, à leur anatomie et à leurs mouvements dans leur milieu naturel. Voir : Bjorn Fredlund (éd.), *In the realm of the wild: the art of Bruno Liljefors of Sweden*, cat. exp., Göteborg, Göteborg konstmuseum, 1988; Allan Ellenius, *Bruno Liljefors*, Stockholm, Nationalmuseum, 2006 et Karin Sidén et Göran Söderlund (éd.), *Ett med naturen: Bruno Liljefors och Naturfotograferna*, cat. exp., Stockholm, Carlsson-Prins Eugens Waldemarsudde 2013. Bruno Liljefors. *La Suède sauvage*, cat. exp., Paris, Petit Palais, 2024.

93 Voir *supra*, notes 11 et 12.

Il y a même une chance que je vienne à Paris au mois de mars ou avril – si nous n'allons pas en Russie –

Ça me fait beaucoup de plaisir d'entendre que vous désirez d'avoir toutes les eaux-fortes de mon ami Carl Larsson et je vous ai envoyé 4 de celles que vous n'avez pas encore achetées.

Probablement vous les avez déjà reçues.

F. Boberg a maintenant commencé à faire une série d'eaux-fortes de Stockholm que je vous enverrai plus tard quand il a [*sic*] fait quelques planches.

Ma femme qui a été pendant trois mois en Amérique avec Barbro, ma fille ainée, vient de retourner et me prie de vous envoyer ses respects.

Mon frère et moi parlions souvent de vous et espérons vivement de vous voir bientôt à Stockholm.

Vous trouverez ci jointe une [*sic*] chèque pour francs 175 (100 francs pour ma cotisation de 1913 de la Société des manuscrits illustrés⁹⁴ et 75 francs pour ma cotisation de 1911, 1912 et 1913 de la Société de la Gravure Française⁹⁵ dont vous êtes le trésorier.

Le prix des eaux-fortes de Larsson sont :

Kaj ⁹⁶	135 francs
Gunlög ⁹⁷	50 “
Gunlög avec les fleurs ⁹⁸	60 “
Gunlög dans le bain ⁹⁹ (illustration 2)	50 “

Croyez-moi votre ami sincère

Thorsten Laurin

11) Monsieur Jacques Doucet / 19 Rue Spontini / Paris / France

Ekarne le 17 mars 1914

Cher Monsieur et ami, Je crains que je vous ai expédié en lettre ouverte la liste des eaux-fortes de Boberg et Norlind que je vous envoie aujourd'hui.

94 Voir *supra*, note 67.

95 Voir *supra*, note 68.

96 Paris, BINHA, CJD, EM Larsson 53.

97 Paris, BINHA, CJD, EM Larsson 56.

98 Paris, BINHA, CJD, EM Larsson 54.

99 Paris, BINHA, CJD, EM Larsson 55.

Les Norlinds [*sic*] sont « Corneilles¹⁰⁰ » (illustration 3), « Port. de. [*sic*] Femme¹⁰¹ » et « Dégel¹⁰² » 60 couronnes la pièces [*sic*] (illustration 4), mais si vous les prenez toutes trois vous payerez en francs au lieu de couronnes. L'intérieur d'église de Boberg [est celui de] « St Etienne à Vienne »¹⁰³. Le Pont à Tolède est Pont St. Martin¹⁰⁴.

Salutations amicales

Thorsten Laurin

De M. Thorsten Laurin, Stockholm à M. Jacques Doucet

Eaux-fortes d'Ernst Nordlind :

Portrait de femme¹⁰⁵ 60 couronnes

Eaux-fortes de Ferdinand Boberg :

La messe¹⁰⁶ 25 couronnes

Port d'hiver¹⁰⁷ 25 "

Palais de Noblesse (Stockholm)¹⁰⁸ 55 "

Eglise de St Jacques¹⁰⁹ 65 "

Chapelle sépulcrale de Charles XII¹¹⁰ 65 "

Château de Karlberg (Suède)¹¹¹ 65 couronnes

Pont à Tolède¹¹² 90 "

Intérieur d'Église¹¹³ (illustration 7) 90 "

570 : couronnes

[ajouté au crayon: 60

Fcs 630]

[sur une autre feuille de papier]

100 Paris, BINHA, CJD, EM Norlind 16.

101 Paris, BINHA, CJD, EM Norlind 22.

102 Paris, BINHA, CJD, EM Norlind 21 [*Matinée neigeuse*].

103 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 5.

104 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 4.

105 Paris, BINHA, CJD, EM Norlind 22.

106 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 2.

107 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 3.

108 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 9.

109 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 6.

110 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 8.

111 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 7.

112 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 4.

113 Paris, BINHA, CJD, EM Boberg 5.

[ajouté au crayon en haut à gauche: M. C[lément]. J[anin].]

Larsson

Kasper _	Non
1875 – Berättelser de Gustafsson	Non
1877 – Andersens sagor	Non
1879 – Säterberg's Blomster koninegen	Est à la bibliothèque
1880 – Wallins Bödens ängel	Non
1881-2 – Strindbergs "Svenska folket	Non
1883 – Böghs Sanningens vallfärd	Non
1884 – Zopelius "Förlästsleärns berättelser	Non
1893 – Schledts dikter	Est à la bibliothèque
1894 – Rydbergs "Singoalla	Est à la bibliothèque
– Samlade Skoldeforsök	
– Anna Maria Lenngren	également
1899 – EH hem	"
1902 – Larsson	"
1909 – Svenska Krimran	"
Genom seklen-	
1909 – Spadarvet mit lilla landbeuk	"
1910 – åt solsidan	"

12) Lundi [46, AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE]

Cher Monsieur Laurin

J'ai bien reçu les eaux fortes qui font mon affaire et que je garde toutes heureux ainsi d'augmenter ma précieuse collection suédoise.

Venez à Paris je serai bien content de vous recevoir dans mon modeste home.

J'espère que tous les vôtres vont bien.

Je vois que le musée s'augmente mais il vous faudrait un Cézanne le maître de tous.

A bientôt j'espère bien à vous votre ami

Jacques Doucet

13) 7 nov. 1916 [46, AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE]

Cher Monsieur et ami

Quelle joie j'ai eue en recevant votre aimable et sympathique lettre. Combien j'ai été intéressé par tout ce que vous me dites. Je l'ai communiqué au gouvernement et j'attends. J'espère maintenant les ordres et les décisions que je vous

ferai connaître aussitôt que j'en serai averti, à moins ce qui est plus probable que directement cela se fasse par le ministre, mais je serai toujours parmi ceux qui s'en occuperont et pour votre beau pays il faudra que ce soit tout à fait réussi et une belle manifestation d'art

Je vous savor [sic] tous en bonne santé. J'ai perdu un de mes deux neveux celui avec lequel vous aviez déjeuné chez moi, il a été tué l'année dernière pauvre enfant, l'autre est toujours aux armées. Notre vie ici se passe comme vous pouvez le penser mais l'ardeur de notre goût pour les arts et tout ce qui est beau n'a pas diminué. Après la vente de mes collections j'ai quitté mon hôtel¹¹⁴. J'habite maintenant avenue du Bois de Boulogne un simple appartement de garçon avec une vue magnifique, je vis avec mes tableaux modernes, toute mon installation est moderne je me suis beaucoup occupé de tous ces arts décoratifs¹¹⁵.

J'espère même après la guerre fonder une Revue d'art tout à fait à tendances modernes.

Il y a des artistes nouveaux intéressants à suivre, à aider il faudra bien après ces années héroïquement belles que notre si magnifique peuple redonne encore au monde la sensation de la puissance de son génie et de son goût. Gloire à Dieu si sous les lauriers de la Paix féconde, les peuples peuvent jouir du repos si douloureusement et si noblement gagné.

J'ai toujours vainement attendu votre jeune parent que vous m'aviez annoncé. C'est un peu la cause de mon retard à vous répondre

J'avais prévenu de son arrivée qui de droit, l'on se serait mis de suite à sa disposition pour tout lui faire voir, l'envoyer aux admirables formations sanitaires du front au milieu de nos plus fameux chirurgiens et dans nos ambulances de Paris. J'en ai eu une pendant 17 mois mais j'ai dû la quitter toutes forces physiques ou pécuniaires ont des limites.

114 Il s'agit de la vente de la prestigieuse collection XVIII^e siècle qui décorait l'hôtel particulier de la rue Spontini. Voir : *Collection Jacques Doucet. Dessins, pastels, Sculptures & Objets d'art du XVIII^e siècle, vente Galerie Georges Petit, du mercredi 5 au samedi 8 Juin 1912*; Guillaume Faroult, « Jacques Doucet collectionneur de peintures anciennes, ou le XVIII^e siècle au goût du jour », Guilhem Scherf, « Jacques Doucet, un collectionneur de sculptures françaises du XVIII^e siècle », Anne Forray-Carliet, « Les demeures XVIII^e de Jacques Doucet » et Sébastien Quéquet, « Science, politique et marché de l'art : la vente Doucet de 1912 », dans *Jacques Doucet collectionneur et mécène, op. cit.*, p. 28-41, 42-57, 68-77 et 84-91; Juliette Trey, *Jacques Doucet et Moïse de Camondo. Une passion pour le XVIII^e siècle*, Paris, Les Arts Décoratifs-INHA, 2023.

115 Voir Chantal Georgel, « Doucet couturier-collectionneur de Fragonard... à Degas », dans *Jacques Doucet collectionneur et mécène, op. cit.*, p. 94-97 et Évelyne Possémé, « "Entre Byzance et le monde à venir" : l'appartement de Jacques Doucet de 1913-1928 », *art. cit.*

J'espère qu'il n'est rien arrivé de fâcheux à votre jeune parent et que son voyage n'est que remis je serai toujours bien heureux de le recevoir.

Croyez chez Monsieur et ami à ma rare sympathie pour vous et les vôtres et combien j'admire toujours votre beau et noble pays

votre ami

Jacques Doucet [ajouté à la plume par une autre main : « der stare konstssamlaren »¹¹⁶]

Annexe 2

Liste des projets de publications de la Société pour l'étude de la gravure française

ANNUAIRE 1911

ÉTAT DES PUBLICATIONS

Ouvrages publiés :

Bruwaert, (Edmond), *Vie de Jacques Callot, graveur lorrain (1592-1635)*, in-4 carré (Réservé aux Sociétaires inscrits à partir de 1911)¹¹⁷.

Annuaire de la Gravure française 1911 (1^{re} année).

Sous presse :

Dacier, (É.[mile]), *L'œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin*¹¹⁸.

116 [Le vieux collectionneur].

117 Paris, Impr. Nationale; Société pour l'étude de la gravure française, 1912. Tiré à 450 exemplaires dont 400 sur papier vélin d'Arches. En page 5 de cet ouvrage, Bruwaert faisait l'éloge de la Société : « Et cette création [de la Bibliothèque d'art et d'archéologie] en a fait surgir une autre, sous l'action de MM. Fenaille, Bourin et Doucet : la Société pour l'étude de la gravure française, qui s'attache à susciter et à publier des œuvres de vulgarisation nouvelles. Il est impossible qu'ainsi encouragés, les ouvrages ne se multiplient pas qui fassent mieux connaître non seulement un maître et ses procédés, mais bien des maîtres et leurs écoles, de manière à constituer une histoire complète, à fixer d'une manière durable les traditions de l'art en France, histoire, traditions utiles, puisqu'il s'agit de conserver, en le décrivant et en le définissant mieux, un patrimoine dès longtemps acquis qui est un des beaux apanages de notre génie national ». Fonctionnaire au ministère des affaires étrangères, d'abord comme attaché puis comme consul à Chicago et New-York avant d'être ministre de France à Cuba et Montevideo, Bruwaert (1847-1927) avait déjà publié des études sur le graveur Philippe Thomassin (« Recherches sur la vie et l'œuvre du graveur troyen Philippe Thomassin », *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts du département de l'Aube*, t. XL, 1876, p. 35-165 et *Philippe Thomassin devant le tribunal de l'Inquisition*, Troyes, Impr. de P. Nouel, 1896), sujet sur lequel il revint en 1914 (*La vie et les œuvres de Philippe Thomassin, graveur troyen, 1562-1622*, Troyes, Impr. de P. Nouel & J. L. Paton, 1914).

118 Le livre parut en 1914. *L'œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin : notice historique et catalogue raisonné*, Paris, Impr. Nationale; Société pour l'étude de la gravure française, 1914. Dacier

En préparation :

Audin, (Marius), *Grégoire Huret, Graveur (1606-1670)*¹¹⁹.

Bruel, (F.[rançois]-L.[ouis]), *Louis-Marin Bonnet (1743-1793), Catalogue descriptif de son œuvre, précédée d'un Essai de Biographie*¹²⁰.

Héroid, (J.[acques]), *Répertoire des Estampes de l'École Française gravées à la manière noire*¹²¹.

Keller-Dorian, (G.[eorges]), *La Vie et l'œuvre de Laurent Cars*¹²².

(1876-1952), bibliothécaire au Département des imprimés de la Bibliothèque nationale, était à cette époque le secrétaire de rédaction du *Bulletin de l'art ancien et moderne* (1899-1914) dans lequel il publia un grand nombre de chroniques, notes et articles relevant aussi bien de l'art ancien que contemporain, notamment consacrés à la gravure et à la photographie. Émile Dacier et Albert Vuaflart travaillent sur des sujets proches et cosignent un ouvrage sur les graveurs de Watteau (*Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, Maurice Rousseau, 1921-1929). Voir Patrick Michel, « Émile Dacier », dans Claire Barbillon et Philippe Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2008 (en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/dacier-emile.html>).

- 119 Ce titre ne parut jamais. Botaniste passionné et imprimeur-éditeur estimé par les bibliophiles de l'entre-deux guerres, Marius Audin (1872-1951) fut l'un des principaux historiens français des arts et métiers graphiques de la première moitié du xx^e siècle. Voir Alan Marshall, « Stanley Morison et la publication des *Livrets typographiques* et de la *Bibliographie des De Tournes* », *Bulletin du Bibliophile*, n° 2, 1994, p. 369-385. Marius Audin et Eugène Vial cosignent les deux tomes du *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais* publié par la Bibliothèque d'art et d'archéologie en 1918 et 1919.
- 120 Ce titre ne parut jamais. Conservateur au département des estampes de la Bibliothèque nationale, François-Louis Bruel (1881-1912) décéda en 1912 à 31 ans. Parmi ses nombreuses publications figure le premier des deux volumes de l'inventaire analytique de la collection du baron de Vinck de Deux-Orp entrée à la Bibliothèque nationale en 1906 (*Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*, Paris, Bibliothèque nationale, 1909 et 1914).
- 121 Ce titre ne parut jamais. Encore peu connu, Jacques Héroid (1861-1942) publia avec André Joubin, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie à partir de 1918, « Les estampes gravées en couleurs et en manière de crayon conservées à la Bibliothèque d'art et d'archéologie » dans le *Bulletin de la Société des amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris*, n° 4, 1930, p. 23-34.
- 122 Ce titre ne parut jamais. Keller-Dorian († 1923), historien d'art religieux et expert collectionneur de photographies établi à Lyon, était un ami de Vuaflart qui le recommanda pour l'obtention d'une carte de lecteur à la Bibliothèque nationale. « [...] Il met la dernière main à un ouvrage considérable sur le graveur Laurent Cars, et il est venu tout exprès à Paris pour compléter ses dossiers » (Paris, BNF, Archives, 2009/042/230).

Lecomte, (Maurice), *Le Comte de Paroy (1750-1824), Peintre-Graveur. Sa Biographie artistique et le Catalogue de son œuvre*¹²³.

Ledoux-Lebard, (R.[ené]), *Bibliographie des ouvrages, principalement français, illustrés par la gravure en couleurs, des origines à 1800*¹²⁴.

Lemoisne, (P.[aul]-A.[ndré]), *La Gravure de Portraits en France, des origines à la fin du règne de Louis XIV* (Travail honoré du prix Bourdin en 1909)¹²⁵.

Tenaillon, (A.[lbert]), *Antoine Trouvain, Graveur et marchand d'estampes (1656-1708)* (Travail couronné par la Société des Antiquaires de Picardie)¹²⁶.

Publications projetées

Aubert, (M.[arcel]), *Histoire de la Gravure de topographie en France*¹²⁷.

Bourin, (H.[enri]), *Claude-Henri Watelet (1718-1786). La Vie et l'œuvre d'un Graveur amateur*¹²⁸.

Bruel, (F.[rançois]-L.[ouis]), *La Gravure en manière de crayon : François et les Demarteau*¹²⁹.

123 Ce titre ne parut jamais. Maurice Lecomte (1869-1936) était historien de la Seine-et-Marne.

124 Ce titre ne parut jamais. Médecin, chef des laboratoires radiologiques des hôpitaux de Paris et auteur de plusieurs œuvres sur le radiodiagnostic, Ledoux-Lebard (1879-1948) possédait une très importante collection documentaire, constituée d'estampes et de livres illustrés, sur les origines, l'histoire et les procédés de la gravure en couleurs qui fut vendue aux enchères en 1916 (*Catalogue des objets d'art et de curiosité principalement du XVIII^e siècle, gravures en couleurs par Bonnet, Dagoty, Demarteau, Guyot, Janinet, etc. petites pièces rondes en couleurs pour boutons et dessus de boîtes [...] le tout appartenant au Dr L... et dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Paris Hôtel Drouot, salle n° 11 le mardi 30 mai 1916 à deux heures*, Paris, Berger, 1916).

125 Ce titre ne parut jamais. Conservateur au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, Lemoisne (1875-1964) avait déjà publié nombreuses œuvres sur l'estampe japonaise ainsi que le tome IV du *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des estampes de la Bibliothèque nationale* (Paris, Georges Rapilly, 1904), entreprise commencée par Georges Duplessis en 1896.

126 Ce titre ne parut jamais.

127 Ce titre ne parut jamais. Attaché au département des imprimés de la Bibliothèque nationale en 1909 puis sous-bibliothécaire au Cabinet des Estampes en 1911, l'historien de l'art, futur professeur d'archéologie du Moyen Âge à l'École des chartes et à l'École des beaux-arts et conservateur en chef du département des sculptures au Musée du Louvre, Marcel Aubert (1884-1962) continua, avec Marcel Roux, l'inventaire analytique de la collection de Vinck entrepris par Bruel (*Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*, t. III, Paris, 1921). Ce fut sa seule publication sur l'histoire de l'estampe.

128 Ce titre ne parut jamais. Militaire de carrière et ami d'Albert Vuafart avec qui il travaille à partir du début du XX^e siècle (ils publient ensemble *Les Portraits de Marie-Antoinette : étude d'iconographie critique*, Paris, André Marty, 1909-1910), Henri Bourin (1873-1930) est secrétaire de la Société pour l'étude de la gravure française à partir de sa création en 1911.

129 Ce titre ne parut jamais. Sur Bruel, voir note 4.

Delteil, (Loÿs), *Les Origines de la lithographie en France*¹³⁰.

Gaston, (l'Abbé Jean), *La Gravure dans les Livres illustrés français du xv^e siècle*¹³¹.

Rahir, É.[douard], *Bibliographie critique des Livres illustrés français du xv^e siècle*¹³².

Girodie, (A.[ndré]), *Les Morceaux de réception des Graveurs académiciens*¹³³.

- 130 Ce titre ne parut jamais. Aquafortiste et expert en matière de gravure, auteur de dizaines d'articles, catalogues raisonnés et catalogues d'exposition, Loÿs Delteil (1869-1927) publia à partir de 1906 les trente-et-un volumes du *Peintre-graveur illustré, xix^e-xx^e siècle* (Paris, chez l'auteur, 1906-1926), abondamment documentés, sur les artistes français du xix^e siècle ayant pratiqué la gravure (1. J.-F. Millet, Th. Rousseau, Jules Dupré, J. B. Jongkind; 2. Charles Meryon; 3. Ingres et Delacroix; 4. Anders Zorn). Il est l'auteur de *Théophile Chauvel, catalogue raisonné de son œuvre, gravé et lithographié, avec eaux-fortes originales et reproductions* (Paris, L'Estampe et l'Affiche, 1900), du *Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Honoré Daumier* avec Nicolas-Auguste Hazard (Orrouy, Hazard, 1904), et de *Les maîtres de la lithographie : Eugène Isabey, étude suivie du catalogue de son œuvre* (Paris, Hédiard, 1906). Voir Sophie Bobet-Mezzasalma, « Delteil, Loÿs », dans C. Barbillon et P. Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale, op. cit.* (en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delteil-loys.html>).
- 131 Prêtre du Diocèse de Paris, historien et iconographe (1875-1941), ses travaux sur les images des confréries parisiennes sont publiés par Albert Vuafart dans le cadre de la Société d'iconographie parisienne (*Les Images des Confréries Parisiennes avant la Révolution*, Paris, André Marty, 1910). Dans le premier numéro de l'*Annuaire*, il publia « Une xylographie française trouvée dans une reliure ancienne. La Vertu de la 'Force' du graveur Lyonnais Antoine Chevallier » (p. 113-119) accompagnée d'une planche en phototypie en couleur « qui [...] donnera une plus juste idée de ces grandes estampes décoratives, dont les historiens des origines de la gravure française commencent seulement à soupçonner l'importance et l'extrême diffusion ». Cette étude avait déjà paru « à quelques retouches près » dans la *Revue des Bibliothèques* (janvier-mars 1910) mais avec une reproduction en noir et blanc.
- 132 Ce titre ne parut jamais. Libraire de la Société des Bibliophiles français et fournisseur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, Rahir (1862-1924) débuta dans la librairie parisienne Morgand et Fatout et y travailla pendant quarante-deux ans, succédant à Damascène Morgand en 1897. Il dirigea avec ce dernier le *Bulletin mensuel* de la librairie qui paraît entre 1883 et 1920. Auteur très prolifique de catalogues et répertoires consacrés au livre ancien (dix volumes du *Bulletin Morgand* (1876-1904), les *Répertoires* de 1878, 1882 et 1893 et vingt-et-un *Bulletins* publiés de 1904 à 1920), il publia *La bibliothèque de l'amateur : guide sommaire à travers les livres les plus estimés* (Paris, F. Lefrançois, 1924, édition augmentée de la première, publiée en 1904) qui fait encore référence. Sa collection personnelle fut dispersée en plusieurs ventes entre 1930 et 1938 (*Catalogue de la bibliothèque de feu Mr. Ed. Rahir* (1862-1924), Paris, Francisque Lefrançois, 1930-1938, 6 vol.). Voir Seymour de Ricci, « Édouard Rahir 1862-1924 », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1^{er} décembre 1924, p. 551-561.
- 133 Ce titre ne parut jamais. Autodidacte, André Girodie (1874-1946) prit part, à partir de 1910, aux activités de la Bibliothèque d'art et d'archéologie – sur la page de titre de son ouvrage *Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au xv^e siècle* (Paris, Librairie Plon, 1911) il est

Martin, (A.[ndré?]), *Essai d'un répertoire des Livres illustrés français du xv^e siècle*¹³⁴.

Saunier, (Charles), *Auguste Bouquet (1810-1846). Sa vie et le Catalogue de son Œuvre gravé*¹³⁵.

défini comme « attaché » à la bibliothèque –, chargé de mettre en œuvre un *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France*, pour lequel il compile une impressionnante littérature sur les écoles régionales. C'est cependant à l'Alsace qu'est consacré l'essentiel de son travail avant 1914. Collaborateur régulier de la *Revue alsacienne illustrée*, lié à Pierre Bucher et Maurice Barrès, Girodie défend alors la mémoire de Jean-Jacques Henner, faisant l'apologie des racines rurales et alsaciennes de son art. Voir François-René Martin, « Girodie, André », dans C. Barbillon, P. Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, op. cit. (<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/girodie-andre.html>). Il est responsable (avant Étienne Deville, lui aussi employé à la Bibliothèque d'art et d'archéologie) de la section bibliographique de l'*Annuaire* de la Société pour l'étude de la gravure française qui, fortement marquée par le prisme de la Bibliothèque, constitue un aspect particulièrement intéressant et significatif du rôle de l'institution dans sa conception. Rappelant le modèle « parfaitement désintéressé » du *Répertoire d'art et d'archéologie*, dont le premier fascicule était paru en 1910, cette bibliographie s'avère toutefois bien plus bavarde et moins normée que les notices de ce dernier, laissant une large part au commentaire de ses auteurs. C'est au jeune docteur ès lettres Jean Locquin (1879-1949) que Girodie confia la poursuite de son projet de livre (« Rapport de M. Henri Bourin, Secrétaire », *Annuaire de la gravure française*, 1912, p. 38) après l'avoir appelé à présenter dans l'*Annuaire* de 1912 « une courte étude » sur l'œuvre gravé de Jean-Baptiste Oudry (« L'œuvre gravé du peintre Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) », *Annuaire de la gravure française*, 1912, p. 173-176), résultat d'une thèse soutenue « brillamment » et destinée à un grand succès (*La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du xviii^e siècle*, Paris H. Laurens, 1912), pour laquelle les ressources de la Bibliothèque d'art et d'archéologie avaient été particulièrement importantes. Voir P. Cugy, « L'Annuaire de la gravure française (1911-1914) », art. cit. Sur Locquin, voir Ryan White, « Loquin, Jean », dans C. Barbillon, P. Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, op. cit. (en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/locquin-jean.html>).

134 Ce titre parut en 1931 (*Le livre illustré en France au xv^e siècle*, préface de M. le Comte A. de Laborde, membre de l'Institut, président de la Société des bibliophiles français, Paris, F. Alcan, 1931). Archiviste-paléographe, André Martin (1884-1963) fut conservateur au Département des Imprimés de la Bibliothèque nationale. Sa fille, Claude, épousa le libraire et éditeur Jacques Picard.

135 Ce titre ne parut jamais. Fils du peintre portraitiste Charles Marie Félix Saunier, Charles (1865-1941) commence au début des années 1890 une carrière littéraire dans les milieux symbolistes et s'adonne parallèlement à la critique d'art dans plusieurs « petites revues » où il livre des comptes rendus de salons et quelques articles monographiques dont les orientations indiquent un intérêt marqué non seulement pour les arts graphiques et la

Vuafart, (A.[ndré] et Ledoux-Lebard, R.[ené]), *J. C. Le Blon (1667-1741) et les Origines de la Gravure en couleurs*¹³⁶.

ANNUAIRE 1912

ÉTAT DES PUBLICATIONS

Ouvrages publiés :

Bruwaert, Edmond, *Vie de Jacques Callot, graveur lorrain (1592-1635)*, in-4 carré (Réservé aux Sociétaires inscrits à partir de 1911)¹³⁷.

Annuaire de la Gravure française (1911 et 1912).

Sous presse :

Dacier, (É.[mile]), *L'œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin*¹³⁸.

Keller-Dorian, (G.[orges]), *François, Jean-François et Laurent Cars (1631-1771)*¹³⁹.

Mellerio, (A.[ndré]), *Odilon Redon*¹⁴⁰.

sculpture, mais aussi pour les arts décoratifs. Ceux-ci occupèrent une très large place dans son activité critique jusqu'à la Première Guerre mondiale, par le biais de contributions régulières à la *Revue blanche* et aux périodiques spécialisés dans les arts appliqués comme *Art et décoration* et *L'Art décoratif*. Enfin, il fut l'un des principaux collaborateurs du *Larousse mensuel illustré*, de 1907 à 1931. En 1911, il venait de publier un article sur le dessinateur, peintre et illustrateur parisien Charles Jouas pour la *Société d'iconographie parisienne*, (« Les graveurs de Paris : Charles Jouas », p. 73-79). Voir Fabienne Favralo « Saunier, Charles », dans C. Barbillon, P. Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale, op. cit.* (en ligne : <https://www.inha.fr/ft/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/saunier-charles.html>).

136 Ce titre ne parut jamais. Albert Vuafart correspondit avec Hans Wolfgang Singer à propos de ses travaux sur Le Blon : « Im März 1906 schrieb mir Herr Albert Vuafart aus Paris, dass er sich genau mit denselben Studien befasste wie ich, und dass er 'apparis avec un étonnement sans égalé', wie ich bereits die abschliessende Arbeit über Leblon geliefert habe. » (Hans Wolfgang Singer, « Die vierfarbendruck in der Gefolgschaft Jacob Christoffel Le Blons mit OEuvre Verzeichnissen der Familie Gautier-Dagoty, J. Roberts, J. Admirals und C. Lasinios », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, vol. X, 1917, p. 177). Pour Vuafart, voir note 23 dans le texte, pour Ledoux-Lebard, voir *supra*, note 8.

137 Voir *supra*, note 1.

138 Voir *supra*, note 2.

139 Voir *supra*, note 6.

140 Ce titre parut en 1913 (*Odilon Redon*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1914, tiré à 550 exemplaires). Le critique d'art André Mellerio (1862-1943) défendit la cause du Symbolisme et de l'art idéaliste. En 1896, il publia son premier essai critique, *Le Mouvement idéaliste en peinture* (Paris, Henri Floury, 1896, avec frontispice d'Odilon Redon) : cet « art idéaliste » s'inscrit dans le prolongement logique de l'Exposition des peintres du groupe impressionnistes et synthétiste organisée au café Volpini en 1889 avec les membres du groupe de Pont-Aven. Mellerio attribue l'origine de ce courant à Gustave Moreau, Paul Gauguin, Pierre Puvis de Chavannes et Odilon Redon. Entre 1897 et 1899, il codirige avec Clément-Janin, la revue d'art *L'Estampe et l'Affiche* publiée par Édouard Pelletan. Durant

Petitjean, Ch.([arles]) et Wickert, Ch.([arles]), *L'œuvre gravé de Robert Nanteuil*¹⁴¹.

En préparation :

Audin, Marius, *Grégoire Huret, Graveur (1606-1670)*¹⁴².

Cartier, (A.[lfred]) et Baudrier, J.([ulien]), *Bibliographie des livres illustrés lyonnais du XVI^e siècle*¹⁴³.

cette période, il publie *La Lithographie originale en couleurs* (Paris, Éditions de l'Estampe et l'Affiche, 1898, illustré par Pierre Bonnard), premier ouvrage à s'intéresser à cette nouvelle forme d'art, défendue entre autres par Ambroise Vollard. Lors de l'Exposition universelle de 1900, il publie une brochure intitulée *L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme* (Paris, Henri Floury, 1900) où il critique la faible place accordée à l'Impressionnisme. Les archives de Mellerio sont conservées depuis 1991 au Ryerson and Burnham Archives de l'Art Institute of Chicago (« André Mellerio papers »). Mellerio rencontra Odilon Redon en 1889; les deux hommes restèrent amis, le critique devenant le plus grand spécialiste de l'artiste, établissant de son vivant l'inventaire de son œuvre. Il rédige la préface de sa première exposition à la galerie Durand-Ruel en 1894, dans laquelle il montre la singularité de Redon, et le fait que celui-ci n'appartienne à aucun courant artistique. Lorsqu'il fut question de composer une collection de feuilles de Redon pour le Cabinet, Clément-Janin, s'apercevant de la difficulté à en trouver, demanda à Mellerio d'intercéder en sa faveur auprès de l'artiste. En échange, le critique vit son catalogue raisonné des œuvres de l'artiste publié luxueusement aux frais de la Société. L'exemplaire n°2, conservé au Cabinet (aujourd'hui Paris, BINHA, 4 Res 775), contient une lettre manuscrite de l'auteur avec dédicace à Jacques Doucet (« Monsieur, au moment où paraît le Catalogue d'Odilon Redon je me reprocherais de ne venir point vous remercier. N'est ce point grâce à votre généreuse initiative que cet hommage pût être rendu en de superbes conditions, à un noble et très modeste artiste. J'éprouve une fierté et un grand bonheur de me trouver associé à une œuvre qui m'a toujours passionné. Voici un service nouveau qu'il faut ajouter à tous ceux éminents, que vous ne cessez de rendre à la cause de l'art. Voulez-vous me permettre de vous exprimer ma bien sincère gratitude [...] »).

141 La publication de cet ouvrage, déjà retardée par la guerre, fut encore compromise par le décès de Charles Wickert en 1918; il parut en 1925-1927 (*Catalogue de l'œuvre gravé de Robert Nanteuil*, Paris, Loÿs Delteil & Maurice Le Garrec, 1925-1927, 3 vol.). Collectionneur de gravures du XVI^e et du XVII^e siècle, Charles Petitjean posséda un recueil des portraits de Nanteuil contenant des feuilles rarissimes et uniques. Il décéda vers 1925 et une partie de sa collection fut vendue aux enchères à Paris en 1930 (*Collection de M. Charles Petitjean. Catalogue des estampes du XVI^e au XIX^e siècle en noir et en couleurs [...], grès et porcelaines de la Chine [...]* Hôtel Drouot, salle n° 10, les mercredi 4 et jeudi 5 juin 1930). Vingt-neuf gravures de Nanteuil formaient la partie la plus importante. Charles Wickert fut lui aussi collectionneur, mais de crayons français du XVI^e siècle. Sa collection fut dispersée lors d'une vente à Paris, à la galerie George Petit en 1909 (*Catalogue des crayons français du XVI^e siècle composant la collection de M. Ch. W****) dont l'expert fut Loÿs Delteil.

142 Voir *supra*, note 3.

143 Ce titre ne parut jamais. Alfred Cartier (1854-1921) fut un bibliographe, historien et archéologue suisse. Tout en suivant une formation dans le domaine bancaire, il développe

Courboin, (F.[rançois], Guibert, J.[oseph] et Roux, M.[arcel]), *Essai de Bibliographie de la Gravure Française*¹⁴⁴.

Demartial, (A.[ndré]), *Des rapports de l'estampe et de l'émail. L'histoire de Psyché, dans l'émaillerie, d'après les gravures du Maître au dé et d'Androuet du Cerceau*¹⁴⁵.

son intérêt pour l'art, la littérature et l'histoire littéraire et pour la bibliophilie. Nommé en 1892 bibliothécaire du Musée d'histoire naturelle et membre de la Commission du Musée, il participa en 1896 à l'organisation de l'Exposition nationale suisse à Genève. En 1902, il est nommé conservateur du Musée archéologique et du Musée Fol. Il participe à la création du Musée d'Art et d'Histoire où il regroupe les collections dispersées dans la ville. En 1908, il est nommé directeur général du musée inauguré en 1910. Il publia plusieurs ouvrages et articles relatifs à l'archéologie préhistorique et à la bibliophilie. En 1937-1939 parut la *Bibliographie des éditions de Tournes, Imprimeurs Lyonnais, mis en ordre avec une introduction et des notes par M. Audin et une notice biographique par E. Vial*, Lyon, Audin-Paris, Éditions des Bibliothèques Nationales de France, Paris, 1937, sur la famille d'imprimeurs De Tournes, établie à Lyon et ensuite à Genève et responsable de nombreuses éditions illustrées. Cartier fut un correspondant privilégié du bibliographe Julien Baudrier (1860-1915), qui poursuivit l'œuvre monumentale de son père, le président Henri Baudrier (1815-1884), grand bibliophile, collectionneur – en particulier d'impressions lyonnaises des xv^e et xvii^e siècles – et bibliographe : la *Bibliographie Lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au xvi^e siècle* en douze séries (Lyon, Brun-Paris, Picard, 1895-1921), où l'on remarque l'importance accordée par les auteurs à la recherche des pièces d'archives – en particulier de sources encore relativement inhabituelles, en l'espèce des fonds de notaires, et autres documents originaux concernant le monde du livre lyonnais du xvi^e siècle – ainsi que la place réservée aux nombreuses reproductions, qui font de cet ouvrage un recueil de sources pour une histoire de l'illustration. Julien Baudrier avait été sensibilisé à l'intérêt des questions iconographiques précisément par Cartier, lui-même spécialiste de l'histoire des graveurs lyonnais de la Renaissance et attaché à l'étude minutieuse des détails caractéristiques propres aux œuvres de chaque artiste. Cartier s'était en quelque sorte chargé, en accord avec Baudrier, de la réalisation de la partie de la *Bibliographie lyonnaise* consacrée aux De Tournes. Voir Denis Galindo, « Aperçus sur la correspondance de Julien Baudrier, ou l'Élaboration de la *Bibliographie lyonnaise du xvi^e siècle* », *Histoire et civilisation du livre*, 2, janvier 2006, p. 229-258 (https://revues.droz.org/HCL/article/view/HCL_2_229-258).

144 Ce titre parut en 1927-1928 (*La gravure française : essai de bibliographie*, Paris, M. Le Garrec, 3 vol.). Les auteurs furent tous les trois conservateurs au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale : Courboin (1865-1926), qui à l'époque de la parution était déjà conservateur honoraire, fut aussi peintre, graveur et illustrateur; Roux (1884-1956) publia un *Catalogue des ouvrages relatifs aux beaux-arts du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale* (Paris, E. Champion, 1921); l'archiviste-paléographe Guibert (1869-1943) – qui signa juste l'avant-propos – fut l'auteur d'un guide du cabinet (*Le cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris, Maurice Le Garrec, 1926).

145 Ce titre ne parut jamais. Président de la Société archéologique et historique du Limousin, inspecteur de la Société française d'archéologie pour la Haute-Vienne, Demartial (1863-1938) était un spécialiste de la peinture des primitifs, de l'orfèvrerie et des émaux peints limousins.

Héroid, J.[acques], *Répertoire des Estampes de l'École Française gravées à la manière noire*¹⁴⁶.

Héroid, (J.[acques]), *Louis-Marin Bonnet (1743-1793). Catalogue descriptif de son œuvre, précédé d'un Essai de Biographie*¹⁴⁷.

Lecomte, Maurice, *Le Comte de Paroy (1750-1824), Peintre-Graveur. Sa Biographie artistique et le Catalogue de son œuvre*¹⁴⁸.

Ledoux-Lebard, R.[ené], *Bibliographie des ouvrages, principalement français, illustrés par la gravure en couleurs, des origines à 1800*¹⁴⁹.

Lemoisne, P.[aul]-A.[ndré], *La Gravure de Portraits en France, des origines à la fin du règne de Louis XIV (Travail honoré du prix Bourdin en 1909)*¹⁵⁰.

Tenaillon, A.[lbert], *Antoine Trouvain, Graveur et marchand d'estampes (1656-1708) (Travail couronné par la Société des Antiquaires de Picardie)*¹⁵¹.

Publications projetées

Aubert, M.[arcel], *Histoire de la Gravure de topographie en France*¹⁵².

Bénédite, Léonce, *Albert Besnard*¹⁵³.

Beraldi, H.[enri] et Courbet, E.[rnest], *Félix Bracquemond*¹⁵⁴.

146 Voir *supra*, note 5.

147 Cet ouvrage fut publié en 1935 (*Louis-Marin Bonnet, 1736-1793 : catalogue de l'œuvre gravé, pour les membres de la Société, Paris, Maurice Rousseau, 1935*). Sur Héroid, voir *supra*, note 5.

148 Voir *supra*, note 7.

149 Voir *supra*, note 8.

150 Voir *supra*, note 9.

151 Voir *supra*, note 10.

152 Voir *supra*, note 11.

153 Ce titre ne parut jamais. Conservateur au Musée du Luxembourg à partir de 1889 et ensuite au Musée Rodin, Bénédite (1859-1925) fut président de la Société des peintres orientalistes, de la Société des peintres lithographes et de la Société des peintres graveurs français. Parmi ses nombreuses publications figurent des monographies sur plusieurs peintres graveurs : Alphonse Legros (1900), Félix Buhot (1902), John Lewis Brown (1903), Fantin-Latour (1906).

154 Henri Beraldi (1849-1931) est l'une des personnalités les plus marquantes du monde des amateurs. Avec son père Pierre-Louis Beraldi, il édifie une superbe collection, remarquable par l'exceptionnelle beauté des épreuves. Dans la préface de son ouvrage *Estampes et Livres 1872-1892* (Paris, Conquet, 1892), qu'il dédie à son père « en souvenir de nos communes recherches dans les cartons des marchands d'estampes », il renseigne exactement sur l'esprit de sa collection : « [...] programme résolument limité et bien net, constituer une histoire de l'estampe française prise dans trois de ses manifestations : le Portrait, le Sujet de Mœurs, la Vignette ». Les portraits sont au nombre de plus de 12.000, les épreuves sont irréprochables (aucune n'est lavée), les premiers états sont nombreux. La période représentée dans les pièces de scènes de mœurs s'étend du XVIII^e siècle à l'époque contemporaine. Parmi les estampes du XVIII^e brillent de nombreuses épreuves avant la

Bourin, (H.[enri]), *Claude-Henri Watelet (1718-1786). La Vie et l'œuvre d'un Graveur amateur*¹⁵⁵.

Clément-Janin, [Noël], *Marcelin Desboutin*¹⁵⁶.

lettre ou d'états, même pour plusieurs des œuvres les plus célèbres. En 1892, la collection comportait plus de 1000 gravures originales d'artistes du XIX^e siècle, mais ce nombre s'accrut considérablement grâce aux œuvres des artistes modernes, interprétant « la Vie », dont Bracquemond, quelques paysagistes et aussi Meryon, dont les œuvres sortaient du cadre de la collection, mais y trouvèrent pourtant accès en raison de leur haute qualité d'art (voir *Mes Estampes 1872-1884* (Lille, Danel, 1884, 2^e éd. 1887), et *Estampes et Livres, op. cit.*) Beraldi est aussi un bibliophile, peut-être même l'est-il avec plus de passion qu'amateur d'estampes. Ses livres à figures du XVIII^e et ses livres illustrés modernes, les uns et les autres en très belles reliures, composaient une bibliothèque d'une extraordinaire richesse (voir sa *Bibliothèque d'un Bibliophile*, Lille, Danel, 1885). Comme écrivain d'art, Beraldi produit avec une plume claire et spirituelle toutes sortes d'ouvrages : monographies, catalogues, articles, préfaces etc. Il publia, en collaboration avec Roger Portalis, les trois volumes intitulés *Les Graveurs du dix-huitième siècle* (Paris, Morgand et Fatout 1881-1882), puis, seul, *Les Graveurs du dix-neuvième siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes*, monumental ouvrage comprenant douze volumes, dont le tome 3 est consacré à Félix Bracquemond (Paris, Conquet, 1885-1892; un exemplaire truffé de cet ouvrage, comprenant les lettres échangées par Beraldi avec les graveurs et amateurs de son temps est conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, RES YC-34 (A, 1-13)-8) et *La Reliure du XIX^e siècle*, série proposée en quatre volumes publiés entre 1895 et 1897 également chez Conquet qui retrace l'histoire de la bibliophilie et des bibliophiles. Il fut membre, à différents titres, d'un grand nombre de sociétés d'art, parmi lesquelles la Société pour l'étude de la gravure française, et il fut le président de la Société des Amis des Livres, dont il fut l'un des fondateurs, en 1875. À plusieurs reprises, il collabora à l'organisation d'expositions : l'Exposition des Estampes du Siècle (Galerie Georges Petit, 1887), les Expositions Centennale et Décennale (section de gravure) à l'Exposition Universelle de 1889, l'Exposition Générale de la Lithographie (Paris, École des Beaux-Arts, 1891) dont il rédigea le catalogue. Au cours de la saison 1919-1920, Beraldi se sépara, en les faisant passer dans différentes ventes anonymes dirigées par Loÿs Delteil, d'un certain nombre d'estampes anciennes et modernes, dont quelques-unes très importantes, parmi laquelle, dans une vente du 16 mars 1920, une superbe épreuve de 3^e état de l'*Abside*, de Meryon, avec dédicace au graveur Eugène Bléry, adjugée 61000 fr. au marchand américain Knoedler. Voir Seymour de Ricci, *Quelques bibliophiles*, vol. IV : *M. Henri Beraldi*, Paris, Plaisir de bibliophile, 1927; « Beraldi, Henri » dans Fritz Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, Fondation Custodia (en ligne : <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/5627/total/1>); Emmanuel Pernoud, *Le Savoir fou : se perdre avec Henri Beraldi*, Paris, Hermann, 2022 ainsi que son essai dans ce volume. Ernest Courbet (1837-1916), philologue et bibliographe, éditeur de Montaigne, membre de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France, publia aussi sous le pseudonyme collectif C.-E. Roybet avec Charles Royer.

155 Voir *supra*, note 12.

156 Après des différends avec la Société pour l'étude de la gravure française, ce titre parut en 1922 sous le titre *La curieuse vie de Marcellin Desboutin. Peintre - Graveur - Poète* (Paris, H. Fleury, 1922, in-4^o avec cinq pointes-sèches originales de Desboutin : *Norbert Goeneutte*;

Delteil, Loÿs, *Les Origines de la lithographie en France*¹⁵⁷.

Fenaille, (M.[aurice]), *Jules Chéret*¹⁵⁸.

Gaston, l'Abbé Jean, *La Gravure dans les Livres illustrés français du xv^e siècle*¹⁵⁹.

Lazard, (L.[ouis]), *Documents conservés aux Archives de la Seine intéressant les graveurs*¹⁶⁰.

Loquin, J.[ean], *Les Morceaux de réception des Graveurs académiciens*¹⁶¹.

Martin, (A.[ndré]), *Essai d'un répertoire des Livres illustrés français du xvi^e siècle*¹⁶².

La femme au toutou; Desboutin à la bavette; Puvis de Chavannes; Renoir et trente-six reproductions d'œuvres, dont quatre en couleurs).

157 Voir *supra*, note 14.

158 Ce titre ne parut jamais. Industriel spécialisé dans le pétrole et ses dérivés, Maurice Fenaille (1855-1937), président de la Société pour l'étude de la gravure française depuis sa fondation, fut un important collectionneur et mécène des musées français (notamment vice-président de la Société des amis du Louvre), ainsi que de nombreux artistes contemporains, auxquels il commande des œuvres (Rodin en particulier, qui sculpta plusieurs portraits de sa femme, Marie Colrat de Montrozier, mais aussi Bourdelle, Viala, Henri Martin...). Collectionneur des œuvres de François Boucher sur lequel il écrit un ouvrage (*François Boucher*, Paris, Éditions Nelsson, coll. « Maîtres anciens et modernes », 1925), et des maîtres du xviii^e siècle, il ne pouvait qu'être séduit par l'art de Jules Chéret, son univers de fête, léger, pétillant, la grâce et le charme de ses personnages, sa palette claire, l'apparente facilité de conception et d'exécution. En 1895-1896, il demanda à l'artiste un décor pour la salle à manger de sa villa confiée à l'architecte Émile Bastien-Lepage au 19, rue de la Ferme à Neuilly. Chéret choisit d'illustrer « Les plaisirs de la vie » par des allégories féminines du café, des liqueurs, du jeu et du tabac encadrant trois arcades. Les personnages et le traitement restent très proches de son travail d'affichiste, le peintre adaptant ce qu'il aime : « [...] ces images de gaieté, de grâce féminine où je me suis spécialisé ». Auteur d'une monographie sur Debucourt (*L'Œuvre gravé de P.-L. Debucourt (1755-1832)*, Paris, Morgand, 1899), il fut également un spécialiste de la tapisserie, sujet auquel il consacra son *opus magnus* : *État général des Tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900*, Paris, Imprimerie nationale, Librairie Hachette et Cie, 1903-1923, 5 vol. Voir Maurice Fenaille, *Les secrets d'un mécène*, cat. exp., Rodez, Musée Fenaille, 2000.

159 Voir *supra*, note 15.

160 Ce titre ne parut jamais. Archiviste aux Archives de la Seine, membre de la Société d'iconographie parisienne et de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Lazard (1861-1917) avait établi une série assez nombreuse de répertoires, d'inventaires et de catalogues, témoignages et résultats de ses explorations dans les divers fonds d'archives dont il était responsable. En 1906 il avait publié un « Inventaire alphabétique des documents relatifs aux artistes parisiens conservés aux archives de la Seine » (*Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, t. XXXII, 1906, p. 228-237).

161 Voir *supra*, note 17.

162 Voir *supra*, note 18.

Rahir, (É.[douard]), *Bibliographie critique des Livres illustrés français du XVI^e siècle*¹⁶³.

Saunier, Charles, *Auguste Bouquet (1810-1846). Sa vie et le Catalogue de son Œuvre gravé*¹⁶⁴.

Vuaflart, (A.[ndré]) et Ledoux-Lebard, (R.[ené]), *J. C. Le Blon (1667-1741) et les Origines de la Gravure en couleurs*¹⁶⁵.

ANNUAIRE 1913-1914

ÉTAT DES PUBLICATIONS

Ouvrages publiés :

Bruwaert, Edmond, *Vie de Jacques Callot, graveur lorrain (1592-1635)*, in-4 carré (Réservé aux Sociétaires inscrits à partir de 1911)¹⁶⁶.

Mellerio, André, *Odilon Redon (1912)*¹⁶⁷.

Dacier, (É.[mile]), *L'œuvre gravée de Gabriel de Saint-Aubin*¹⁶⁸.

Courboin, François, *L'Estampe Française. – Graveurs et marchands d'estampes au XVIII^e siècle.* – (Exercice 1914). Grâce à un généreux concours, le service de cet ouvrage sera fait à tous les sociétaires¹⁶⁹.

Annuaire de la Gravure française (1911 et 1912, 1913-août 1914).

Sous presse :

Keller-Dorian, G.([eorges]), *Jean-François et Laurent Cars (1631-1771)*¹⁷⁰.

Petitjean, Ch.([arles]) et Wickert, Ch.([arles]), *L'œuvre gravé de Robert Nanteuil* (imprimé par les soins des auteurs)¹⁷¹.

Manuscrits déposés :

Bruwaert, (E.[dmond]), *Catalogue chronologique de l'œuvre de Jacques Callot*¹⁷².

Clément-Janin, [Noël], *Marcelin Desboutin*¹⁷³.

163 Voir *supra*, note 16.

164 Voir *supra*, note 19.

165 Voir *supra*, note 20.

166 Voir *supra*, note 1.

167 Voir *supra*, note 24.

168 Voir *supra*, note 2.

169 *L'estampe française : Graveurs et Marchands*. Ouvrage couronné par l'Institut (Académie des Beaux-Arts. Prix Bordin, 1914), Bruxelles et Paris, Libraire d'art et d'Histoire G. Van Oest & Cie, 1914. Sur Courboin, voir *supra*, note 28.

170 Voir *supra*, note 6.

171 Voir *supra*, note 25.

172 Voir *supra*, note 1.

173 Voir *supra*, note 40.

Dally, le Dr (Ph.[ilippe]), *Le Physionotrace*¹⁷⁴.

Loquin, Jean, *Les graveurs à l'Académie royale de peinture et sculpture (1648-1793)*. – *Leurs morceaux de réception*¹⁷⁵.

Vuaflart, A.([ndré]), *L'art polytype d'Hoffmann (1788)*. *L'Inventeur. Le Procédé*¹⁷⁶.

En préparation :

Courboin, F.[rançois], Guibert, J.[oseph] et Roux, M.[arcel], *Essai de Bibliographie de la Gravure Française*¹⁷⁷.

Ledoux-Lebard, (R.[ené]), *Bibliographie des ouvrages, principalement français, illustrés par la gravure en couleurs, des origines à 1800*¹⁷⁸.

Lemoisne, (P.[aul]-A.[ndré]), *La Gravure de Portraits en France, des origines à la fin du règne de Louis XIV* (Travail honoré du prix Bourdin en 1909)¹⁷⁹.

Martin, ([A.ndré]), *Essai d'un répertoire des livres illustrés français du XVI^e siècle*¹⁸⁰.

Rahir, (É.[douard]), *Bibliographie critique des livres illustrés français du XVI^e siècle*¹⁸¹.

Tenaillon, (A.[lbert]), *Antoine Trouvain, Graveur et marchand d'estampes (1656-1708)* (Travail couronné par la Société des Antiquaires de Picardie)¹⁸².

174 Médecin (1870-1945), auteur d'une thèse de chirurgie gynécologique publié en 1870. Le physionotrace est un procédé de reproduction de portraits qui, d'abord dessinés, sont ensuite, grâce à un système proche de celui du pantographe, gravés sur une plaque de cuivre, permettant de multiples impressions à bon marché. Inventé à la fin du XVIII^e siècle par le peintre miniaturiste et graveur Gilles-Louis Chrétien (1754-1811), le physionotrace eut un succès considérable; il subsiste un grand nombre de ces portraits gravés, souvent coupés autour du trait et placés dans les médaillons comme des miniatures. Il est donc une source importante pour l'iconographie de la société française de l'époque révolutionnaire. Voir Guillaume Mazeau, « La machine à tirer le portrait. Les usages du physionotrace sous la Révolution française » in *Corps et machines à l'âge industriel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 (en ligne : <<http://books.openedition.org/pur/109338>>).

175 Voir *supra*, note 17.

176 Ce titre ne parut jamais. François-Ignace-Joseph Hoffmann, bailli de Benfeld, tenta fortune à Paris après avoir mis au point divers procédés de multiplication des écritures, des dessins et des caractères d'imprimerie. Il réussit à obtenir le privilège royal pour son procédé baptisé polytype. Grâce à la protection du duc de Chartres, il ouvra une officine consacrée à l'exploitation de ses procédés. Voir André Jammes, *L'imprimerie polytype : une officine expérimentale et clandestine au service du duc d'Orléans : 1783-1787*, Paris, Éditions des Cendres, 2012. Sur Vuaflart, voir note 23 dans le texte.

177 Voir *supra*, note 28.

178 Voir *supra*, note 8.

179 Voir *supra*, note 9.

180 Voir *supra*, note 18.

181 Voir *supra*, note 16.

182 Voir *supra*, note 10.

Projets de publications :

Aubert, (M.[arcel]), *Histoire de la Gravure de topographie en France*¹⁸³.

Audin, Marius, *Grégoire Huret, Graveur (1606-1670)*¹⁸⁴.

Bénédite, Léonce, *Albert Besnard*¹⁸⁵.

Beraldi, (H.[enri]) et Courbet, (E.[rnest]), *Félix Bracquemond*¹⁸⁶.

Besombes (Albert), *Répertoire des maîtres ornemanistes de l'école française*¹⁸⁷.

Bourin, (H.[enri]), *Claude-Henri Watelet (1718-1786). La Vie et l'œuvre d'un Graveur amateur*¹⁸⁸.

Cartier, (A.[lfred] et Baudrier, J.[ulien]), *Bibliographie des livres illustrés lyonnais du xvi^e siècle*¹⁸⁹.

Delteil, Loÿs, *Les Origines de la lithographie en France*¹⁹⁰.

Demartial, (A.[ndré]), *Des rapports de l'Estampe et de l'émail. L'histoire de Psyché, dans l'émaillerie, d'après les gravures du Maître au dé et d'Androuet du Cerceau*¹⁹¹.

Fenaille, (M.[aurice]), *Jules Chéret*¹⁹².

Gaston, (l'Abbé Jean), *La Gravure dans les Livres illustrés français du xv^e siècle*¹⁹³.

Hérolde, (J.[acques]), *Répertoire des Estampes de l'École Française gravées à la manière noire*¹⁹⁴.

Hérolde, (J.[acques]), *Louis-Marin Bonnet (1743-1793). Catalogue descriptif de son œuvre, précédé d'un Essai de Biographie*¹⁹⁵.

Lazard, (L.[ouis]), *Documents conservés aux Archives de la Seine intéressant les graveurs*¹⁹⁶.

183 Voir *supra*, note 11.

184 Voir *supra*, note 3.

185 Voir *supra*, note 37.

186 Voir *supra*, note 38.

187 Ce titre ne parut jamais. Libraire-expert parisien, Albert Besombes (1872-1936) publia en 1914 un *Catalogue d'une très importante collection de livres d'architecture. Recueil d'ornements propres à la décoration des édifices et aux arts industriels par les maîtres ornemanistes français et étrangers des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles [...]*. Sa collection fut dispersée dans une vente aux enchères en 1936 (*Livres anciens et modernes provenant de la succession de M. Albert Besombes, ancien libraire*, Paris, Hôtel Drouot, du 5 au 7 juin 1936 et du 1^{er} au 3 décembre 1936).

188 Voir *supra*, note 12.

189 Voir *supra*, note 27.

190 Voir *supra*, note 14.

191 Voir *supra*, note 29.

192 Voir *supra*, note 42.

193 Voir *supra*, note 15.

194 Voir *supra*, note 5.

195 Voir *supra*, note 26 et 5.

196 Voir *supra*, note 44.

Lecomte, (Maurice), *Le Comte de Paroy (1750-1824), Peintre-Graveur. Sa Biographie artistique et le Catalogue de son œuvre*¹⁹⁷.

Planchenault, Adrien, *René Boyvin*¹⁹⁸.

Rahir, (É.[douard]), *Bibliographie critique des Livres illustrés français du XVI^e siècle*¹⁹⁹.

Ricci, (Seymour de), *Les Ventes d'estampes au XVIII^e et XIX^e siècles*²⁰⁰.

197 Voir *supra*, note 7.

198 Ce titre ne parut jamais. Licencié en droit, archiviste-paléographe et numismate, l'angevin Adrien Planchenault (1862-1927) se consacra à des travaux d'érudition historique, notamment dédiés aux artistes angevins. Conseiller municipal d'Angers en 1896 et adjoint au maire en 1914, il s'occupa particulièrement du patrimoine historique de sa ville comme secrétaire de la Commission du musée d'antiquités Saint Jean et comme membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Angers. Conseiller général en 1922 et député de Maine-et-Loire de 1924 à 1927, il fut très actif au sein de la commission des Beaux-Arts de la Chambre des Députés.

199 Voir *supra*, note 16.

200 Ce titre ne parut jamais. Sorte d'enfant prodige, essentiellement autodidacte, Seymour de Ricci (1881-1942) fut épigraphiste, numismate, archéologue (archéologie préhistorique, égyptienne, grecque, romaine, médiévale, mérovingienne et de la Renaissance), historien du livre (enluminure italienne du XIV^e-XV^e siècles, typographie, reliure, gravure des livres illustrés du XVIII^e siècle français et dessins correspondants, bibliothèques et collectionneurs, XII^e-XVIII^e siècles), historien de l'art français (XV^e-XVIII^e siècles) et du mobilier français (XVII^e-XVIII^e siècles), journaliste et chroniqueur d'art. Extrêmement sociable, il gravitait – surtout dans les années 1900-1910 – dans les cercles parisiens de l'avant-garde littéraire et artistique. Lié d'amitié avec Bernard Berenson et Henri Omont, le conservateur des manuscrits de la Bibliothèque nationale, il fréquentait régulièrement les salons de personnalités comme Anatole France et la princesse Bibesco. En 1928, notamment pour venir en aide à son amie Louise Weiss, il se présenta à la députation sous l'étiquette féministe dans le V^e arrondissement de Paris. Il fut un grand collectionneur, comprenant très tôt l'intérêt documentaire des catalogues de ventes aux enchères qu'il commença à collectionner très jeune (à la fin de sa vie il en possédait quelque 60 000). Sa méthodologie reposait sur le principe d'une parfaite maîtrise des sources manuscrites et imprimées, au service d'une histoire des collections qui enveloppait à la fois leur formation, l'établissement de leur catalogue et leur fin éventuelle. Les plus grands amateurs des années 1920 lui confièrent l'étude de leur collection : Léonce Rosenberg pour les miniatures gothiques et persanes, Mortimer L. Schiff et Edwin M. Hodgkins pour la porcelaine, John Pierpont-Morgan pour la tapisserie médiévale, Gérard Dreyfus pour les bronzes et plaquettes de la Renaissance. Il est l'auteur du catalogue de l'exposition pionnière organisée en 1913 par la marquise de Ganay sur les objets d'art des collections privées (Paris, Émile Levy, 1913). Après le musée Cognacq-Jay et le Musée Guimet, le Louvre lui doit une *Description raisonnée des Peintures* pour les écoles étrangères (Paris, Imprimerie de l'art, 1913). Voir Nigel Ramsay, « Ricci, Seymour de », dans C. Barbillon, P. Sénéchal (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*,

Saunier, (Charles), *Auguste Bouquet (1810-1846). Sa vie et le Catalogue de son Œuvre gravé*²⁰¹.

Vuaflart, (A.[ndré] et Ledoux-Lebard, R.[ené]), *J. C. Le Blon (1667-1741) et les Origines de la Gravure en couleurs*²⁰².

Wickert, Ch.([arles]), *Les graveurs Morin et Masson*²⁰³.

op. cit. (en ligne : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ricci-seymour-de.html>).

201 Voir *supra*, note 19.

202 Voir *supra*, note 20.

203 Ce titre ne parut jamais. Sur Wickert, voir *supra*, note 25.

LE COLLECTIONNEUR ET L'INSTITUTION : ATHERTON CURTIS (1863-1943) ET LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

CÉLINE CHICHA-CASTEX

Aux XIX^e et XX^e siècles, plusieurs grands donateurs ont contribué à enrichir les collections du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale parmi lesquels Étienne Moreau-Nélaton, le baron de Vinck, Eugène Béjot, David Salomons, Seymour de Ricci, Atherton Curtis¹. L'apport de ce dernier a été l'un des plus considérables et fut salué, comme il se doit, lors d'une exposition organisée en 1951². Quelques écrits lui ont été consacrés, dont le catalogue de cette exposition. On trouve également une courte biographie dans le répertoire de Frits Lugt. Gisèle Lambert le mentionne dans son essai sur la constitution du fonds japonais du département des estampes et de la photographie de Bibliothèque nationale de France³. Une notice plus complète a été rédigée par Corinne Le Bitouzé sur la plateforme Agorha. Par ailleurs, la collection Curtis a fait l'objet d'un mémoire de master de Paula Kuenzle en 2015 sous la direction d'Emmanuel Pernoud⁴.

Cette étude abordera la question des rapports d'Atherton Curtis avec la Bibliothèque nationale qui sont révélateurs des relations entre les collectionneurs et les institutions patrimoniales. Elle permettra également de nous interroger sur le devenir d'une collection après la mort du collectionneur. Elle repose

1 Laure Beaumont-Maillet. « Les collectionneurs au Cabinet des Estampes », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 132, décembre 1993, p. 5-27.

2 *La collection Curtis : estampes et dessins de maîtres légués à la Bibliothèque nationale par le grand amateur américain*. Paris, 1951. Ce catalogue constitue une source précieuse au sujet d'Atherton Curtis et de sa collection.

3 Gisèle Lambert, « Histoire d'une collection, estampes et livres illustrés de l'art Ukiyo-e du département des Estampes et de la photographie », dans *Estampes japonaises : images d'un monde éphémère*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France; Barcelone, Fundació Caixa Catalunya, 2008. p. 11-15.

4 Paula Kuenzle, *Un américain à Paris : Atherton Curtis ou la vie d'un grand collectionneur-donateur d'estampes, 1863-1943*, mémoire de master 2, dir. Emmanuel Pernoud, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015.

sur l'exploitation des écrits de Curtis : son journal⁵ couvrant la période 1894 jusqu'à sa mort en 1943, et des archives administratives du département des Estampes et de la Photographie dont le dossier de la donation comprenant de la correspondance et des notes des conservateurs⁶, enfin le journal de bord du directeur du Cabinet des estampes.

Né le 3 avril 1863 à New York, Atherton Curtis est mort à Paris le 8 octobre 1943. Il est issu d'une riche famille américaine qui a fait fortune dans l'industrie pharmaceutique grâce à la commercialisation d'un sirop pour enfants, « Mrs Winslow's smoothing syrup ». Curtis vivait de ses rentes et consacra sa vie à l'enrichissement de sa collection d'œuvres d'art et à l'étude. Les personnes qui l'ont côtoyé ont rapporté qu'il menait une vie simple, voire austère, sans ostentation. Végétarien convaincu, hostile à la souffrance animale, il soutenait des associations de protection des animaux et finança notamment la publication, entre 1900 et 1910, de l'*Humane review*, trimestriel proche de l'*Humanitarian League* d'Henry Stevens Salt.

On ne sait pas exactement à quelle date il s'installa à Paris, probablement au début des années 1890. Il fréquentait alors de nombreux artistes et amateurs d'arts américains, comme Mary Cassatt qui était à Paris depuis 1879 et James Abbott McNeill Whistler qui y résidait régulièrement. En 1894, il épousa Louise Burleigh, une jeune américaine qui suivait les cours de sculpture de Luc-Olivier Merson à l'Académie de Montparnasse et apprenait la gravure avec Evert van Muyden. Curtis avait établi le catalogue raisonné de l'œuvre imprimé de cet artiste l'année précédente⁷. Louise Curtis était amie avec la sculptrice Edith Woodman, également élève de Merson, épouse de peintre Bryson Burroughs qui devint en 1909 conservateur des peintures au Metropolitan Museum de New York. Le couple habitait 5 rue Boissonade, dans le quartier de Montparnasse où se trouvaient alors beaucoup d'ateliers d'artistes.

Curtis consacrait l'essentiel de son temps à ses recherches, à des voyages à travers l'Europe et à la constitution de sa collection. Outre les estampes, il collectionnait des antiquités égyptiennes, de l'art médiéval, des sculptures, des céramiques et des œuvres d'art de l'Islam. Ses grands-parents et ses parents

5 Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. YG-187-8.

6 Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, Rés. YE-289-PET FOL.

7 Atherton Curtis. *Catalogue of the etched work of Evert Van Muyden; with a portrait of the artist and ten head pieces etched expressly for the catalogue, and one unpublished plate*, New York, Kappel, 1894.

étaient eux-mêmes des collectionneurs et il n'est pas étonnant qu'Atherton Curtis ait suivi cette voie. Il avait commencé à collectionner les gravures alors qu'il était encore étudiant à l'université Columbia, à New York⁸. Plusieurs marchands d'estampes y étaient présents et les prix alors accessibles : il se fournissait notamment auprès de Frederick Keppel, Knoedler & Co, Wunderlich & Co. Dès 1889, à 26 ans, il commença à acquérir des œuvres de grands maîtres parmi lesquels Dürer, Rembrandt et Meryon, achetés en salles des ventes ou en galerie. Il partageait ce goût pour les estampes avec sa femme. Sa collection comprenait des gravures anciennes et des œuvres graphiques d'artistes du XIX^e et du début du XX^e siècles, période qu'il privilégia dès 1900 en raison de l'augmentation des prix des estampes anciennes, alors que les modernes étaient encore abordables. À Paris, il était client des galeries Alfred Strölin, Sagot-Le Garrec, Henri Petiet, Paul Prouté, et se fournissait parfois directement auprès des artistes. À partir de 1896, il collectionna également des estampes japonaises et chinoises. L'art japonais était en effet alors apprécié aux États-Unis et ses parents en étaient amateurs. Il se fournissait auprès de marchands new-yorkais et chez Bing à Paris. À sa mort, sa collection comprenait environ 10 000 pièces occidentales et 2 000 œuvres asiatiques⁹.

En 1900, les Curtis quittèrent la France et retournèrent aux États-Unis avec leur collection. Ils s'installèrent à Mount Kisco, à soixante-dix kilomètres au nord de New York. Curtis demanda à l'architecte Robert Kohn, un ami du couple rencontré à Paris, de construire, près de sa maison, un bâtiment sécurisé, notamment contre les risques d'incendie, pour abriter ses collections. Il fit également aménager une maison d'hôtes afin d'accueillir les amateurs et les artistes. Le couple resta à Mount Kisco trois ans et fit profiter la ville de ses largesses puisqu'il finança la construction d'une bibliothèque. Il y organisa des expositions d'estampes : l'une consacrée à Rembrandt en 1902 et l'autre à Francis Seymour Haden en 1903. Mais les Curtis ne se plaisaient pas à Mount Kisco et décidèrent de repartir à Paris en 1904 afin de s'y établir définitivement. Ils s'installèrent au 17 rue Notre-Dame-des-Champs, toujours dans le quartier de Montparnasse, où Curtis restera jusqu'à sa mort. Ils firent rapatrier leur collection qui traversa l'Atlantique pour la quatrième fois. Louise mourut en 1910 des suites d'une maladie. En 1915, Curtis épousa en secondes noces une amie du

8 Jean Valléry-Radot, dans *La collection Curtis, op. cit.* p. 4.

9 La collection d'Atherton Curtis mériterait une étude approfondie : l'inventaire de cette collection conservée au département des Estampes et de la Photographie de la BnF fournit de précieuses informations à ce sujet.

couple, l'artiste danoise Ingeborg Flinch. Les Curtis partageaient leur vie entre Paris et leur maison de campagne à Bourron-Marlotte près de Fontainebleau, village où habitaient beaucoup d'artistes¹⁰.

Curtis a consacré une grande partie de sa vie à l'étude, notamment dans le domaine de l'histoire de l'estampe, et a publié plusieurs ouvrages sur ce sujet, dont l'un sur la lithographie, mais aussi des catalogues raisonnés d'artistes modernes comme Richard Parkes Bonington et Jean-Baptiste Isabey¹¹ en s'appuyant sur sa propre collection et sur celle de la Bibliothèque nationale qu'il fréquentait très régulièrement. Il consacra également des études à des artistes contemporains, comme Amédée Joyau, graveur influencé par l'estampe japonaise dont il rédigea le catalogue raisonné de l'œuvre imprimé¹². Il leur apporta aussi son soutien et se lia avec le peintre afro-américain Henry Ossawa Tanner rencontré à Paris en 1897, auquel il versait une rente pour qu'il puisse se consacrer à son art¹³. Il soutint également le peintre graveur Anders Zorn qui grava son portrait et celui de sa femme (fig. 1).

À partir de 1938, les Curtis commencèrent à procéder à des donations au profit de plusieurs institutions françaises. Le 2 avril 1938, le Conseil des Musées de France accepta leur donation sous réserve d'usufruit, comprenant des œuvres occidentales et extrême-orientales qui ont enrichi les collections du musée de Cluny, du Louvre et du Musée d'Art Moderne. En 1939, à l'approche de la guerre, Curtis mit sa collection d'estampes à l'abri avec l'aide de la Bibliothèque nationale et de l'administration des musées de France. Ses œuvres, non seulement celles qu'il avait données, mais également celles qui étaient encore en sa possession, furent conservées au château de Courtalain dans l'Eure qui était un dépôt du Louvre¹⁴, comme il le relate dans son journal.

10 Marie-Claude Roesch-Lalance, *Bourron-Marlotte - Si les maisons racontaient ... dans l'intimité de la communauté artistique*, Bourron-Marlotte, Association des Amis de Bourron-Marlotte, 2023.

11 Atherton Curtis, *Catalogue de l'œuvre lithographiée de Eugène Isabey*, Paris, Paul Prouté, 1939; *Catalogue de l'œuvre lithographié et gravé de R. P. Bonington*, Paris, Paul Prouté, 1939.

12 Atherton Curtis, *Catalogue de l'œuvre gravé d'Amédée Joyau*, Paris, Paul Prouté, 1938.

13 Soixante-quinze lettres de Curtis et de sa deuxième épouse, Ingeborg à Tanner, sont conservées aux Archives of American Art à la Smithsonian Institution. Ces lettres contiennent de nombreuses informations sur la vie artistique parisienne.

14 Contrairement à ce qu'indique Paula Kuenzle, la collection d'estampes n'a pas été mise à l'abri au château d'Ussé où étaient conservées les collections de la Bibliothèque nationale.



Fig. 1. Anders Zorn, *Monsieur et Madame Curtis*, 1906, eau-forte, 24 × 18,4 cm, Asplund 203, Delteil 201. Ancienne collection Curtis, BnF, Département des estampes et de la photographie. RESERVE CA-67 (2)-FOL; IFN-10522760

Dans le testament fait par Curtis et son épouse le 10 juillet 1939, le couple léguait, sous réserve d'usufruit, plusieurs milliers d'estampes au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, soit, pour les fonds européen et américain, toutes ses estampes et tous ses livres des XIX^e et XX^e siècles contenant des gravures et lithographies, les lithographies antérieures au XIX^e siècle, des dessins de Charles Meryon, Richard Parkes Bonington et Amédée Joyau, tous les dessins préparatoires à des estampes, un ensemble de matrices et de pierres lithographiques et toute sa collection d'œuvres asiatiques. Il précise : « La Bibliothèque nationale ne prendra parmi les estampes européennes et américaines que celles qu'elle désirera ajouter à ses collections et ne prendra pas des estampes européennes ou américaines dont elle possède déjà des épreuves aussi belles des

mêmes états. »¹⁵ Le marchand d'estampes Paul Prouté, proche de Curtis, rapporte dans ses mémoires que Curtis fut tenté de vendre une partie de sa collection au début de la guerre car il se trouvait alors privé de revenus, ne recevant plus l'argent qui lui était envoyé des États-Unis. Paul Prouté parvint à l'en dissuader, en lui versant le produit de ventes d'estampes qu'il avait contribué à financer à la suite d'un arrangement passé au début des années 1930 : en effet, quand Prouté était à court de liquidités pour procéder à une belle acquisition, Curtis lui prêtait de l'argent et Prouté le remboursait après la revente de l'estampe en lui reversant un pourcentage sur le bénéfice de la vente¹⁶.

Le 6 novembre 1940, Jean Laran, qui avait pris la suite de Paul-André Lemoisne¹⁷ à la tête du Cabinet des estampes, relate dans le journal du conservateur que Curtis et sa femme, lors d'un entretien qui s'était tenu le 25 octobre en marge d'une exposition, lui font part de leurs dispositions testamentaires. [Annexe 1] Le 20 septembre 1941, Curtis adressa un courrier à Prouté lui donnant des instructions pour procéder au choix des épreuves données à la Bibliothèque nationale, instructions plus précises que le testament, et en informa la Bibliothèque : il rappelait qu'il fallait retirer les estampes antérieures au XIX^e siècle et laisser toutes les estampes des XIX^e et XX^e siècles « dont la Bibliothèque nationale n'aura pas déjà des épreuves aussi belles dans les mêmes états », laisser toutes les estampes japonaises et chinoises, y compris les doubles, maintenir dans la donation les dessins de Clouet et son école, Dumonstier et son école, un pastel de Nanteuil, un dessin représentant une tête de femme à la plume de Schongauer, ainsi que toutes les aquarelles et dessins de Richard Parkes Bonington, toutes les aquarelles et dessins d'Amédée Joyau, les dessins de Charles Meryon et de William Turner.

Atherton Curtis décéda le 8 octobre 1943 et son épouse le 11 du même mois. Paul Prouté et Marguerite Prassinis furent leurs exécuteurs testamentaires. Le 20 décembre 1943, cette dernière porta à la connaissance de la direction de la bibliothèque, le legs fait en faveur de la Bibliothèque nationale. En 1946, après la guerre, la collection d'estampes de Curtis arriva enfin au Cabinet des estampes nouvellement réinstallé rue de Richelieu.

15 Testament d'Atherton et Ingeborg Curtis (Rés. YE-289-PET FOL).

16 Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte...* Paris, Aux dépens de l'auteur, 1980. p. 38-41.

17 Paul-André Lemoisne fut directeur du Cabinet des estampes de 1925 à 1940. Jean Laran prit sa suite en 1940 et y resta jusqu'en 1942. Il fut alors remplacé par Jean Vallery-Radot qui fut directeur de 1942 à 1961.

À l'arrivée de la collection Curtis au Cabinet des estampes, commencèrent les opérations de traitement du don.¹⁸ Le fonds comprenait alors environ 12 000 pièces cataloguées sur des fiches qui furent dactylographiées et rassemblées dans onze volumes conservés dans les archives du département des Estampes et de la Photographie. Ce catalogue constitue une source précieuse pour appréhender la collection dans sa globalité : pour chaque estampe sont en effet indiqués la provenance, le prix d'acquisition et la date d'achat. Les agents de la bibliothèque ont également noté si l'estampe revenait à la succession ou si elle était comprise dans la donation. L'opération de tri se fit en présence de Jean Vallery-Radot, directeur du Cabinet des Estampes, de Jean Prinnet, conservateur adjoint, et de Paul Prouté selon la volonté de Curtis. En l'absence des conservateurs, Pierre-André Lemoisne, ancien directeur du Cabinet des Estampes, pouvait être présent. Prouté se chargea de récupérer les pièces qui n'étaient pas destinées au Cabinet des Estampes. Cette opération se déroula entre novembre 1946 et janvier 1949. En l'absence d'un inventaire détaillé et illustré des collections du Cabinet des Estampes, il fallut effectuer des recherches dans les fonds afin d'identifier les lacunes pouvant être comblées par le don Curtis et comparer la qualité des épreuves : si l'épreuve de la collection Curtis était en meilleur état que celle conservée par le Cabinet, elle devait être attribuée à ce dernier, selon les dispositions prises par le donateur. Toutes les attributions furent reportées dans l'inventaire dactylographié : les estampes entrant dans la donation furent cotées et la cote fut notée dans l'inventaire.

6591 œuvres de la collection Curtis firent ainsi leur entrée au Cabinet des Estampes, soit 4694 œuvres occidentales et 1997 asiatiques. En accord avec les exécuteurs testamentaires, un certain nombre de pièces antérieures au XIX^e siècle furent données au Cabinet, parmi lesquelles dix-huit estampes de Schongauer, dont le *Grand portement de croix*, et trois de Dürer. Parmi les œuvres modernes, cent cinquante incunables de la lithographie firent ainsi leur entrée à la Bibliothèque nationale, ainsi que deux cents estampes de Daumier et autant de Gavarni. On peut citer également le recueil *Elles* de Toulouse-Lautrec (fig. 2), déjà présent au Cabinet mais en moins bon état, un grand nombre de gravures des compatriotes de Curtis, Whistler et Mary Cassatt (fig. 3), des états et dessins de Meryon, des épreuves rares de Corot. Parmi les nombreux dessins, mentionnons des portraits du XVI^e siècle, des dessins de Richard Parkes Bonington, de Jean-Baptiste Isabey et de William Turner, ainsi que des dessins préparatoires

18 Lettre de Jean Vallery-Radot à Marguerite Prassinis, datée du 25 juin 1946, figurant dans le dossier de donation.

pour des estampes de Charles Meryon et de Pierre Bonnard. Conformément au souhait de Curtis, toute sa collection d'œuvres japonaises et chinoises entra ainsi au Cabinet des estampes (fig. 4). Après ces opérations de tri, le legs fut finalement accepté le 7 février 1951.



Fig. 2. Henri de Toulouse-Lautrec, Frontispice de la suite *Elles*, 1896, lithographie en couleurs, 52,5 × 39,5 cm. Wittrock 155. BnF, Département des estampes et de la photographie. DC-360 (4)-FOL, ESTNUM 2022-2895; IFN-53256824



Fig. 3. Mary Cassatt, *La Nourriture des canards*, vers 1895, pointe sèche, vernis mou et aquarelle en couleurs, 29,2 × 38,9 cm. Breeskin 158-2. BnF, Département des estampes et de la photographie. RESERVE CE-4 (2)-FOL, ESTNUM 2020-1764; IFN-53216259



Fig. 4. Yingzong Ding, *Branche fleurie avec papillons*, estampe dite de la série de Kaempfer, vers 1680-1690, gravure sur bois en couleurs, 27 × 36,5 cm (f). BnF, Département des estampes et de la photographie. RESERVE DF-1 (5)-BOITE FOL, ESTNUM 2019-35437; IFN-10025557

Cet ensemble fut ensuite dispersé dans les différentes séries du Cabinet des Estampes en fonction du cadre de classement, contrairement à d'autres collections qui restèrent intactes, comme celle du baron de Vinck. Toutefois, le cachet de la collection Curtis fut apposé sur les œuvres, conformément à la volonté du donateur¹⁹. La collection d'estampes et de livres chinois et japonais a été reclassée et inventoriée par Jean Buhot, professeur à l'École du Louvre et spécialiste de l'estampe japonaise, aidé par Marie-Roberte Guignard, bibliothécaire des fonds orientaux au Cabinet des Manuscrits. En 1951, la Bibliothèque nationale organisa une exposition hommage à Curtis, qui donna lieu à un catalogue comprenant une introduction de Julien Cain, l'administrateur général, une biographie établie par Jean Vallery-Radot à partir de témoignages de proches du collectionneur – dont celui de son prédécesseur, Paul-André Lemoisne [Annexe 2] — enfin une description de la collection par Jean Prinnet²⁰.

On peut s'interroger sur les raisons qui poussèrent Atherton Curtis et sa femme à donner leur collection d'estampes à une institution patrimoniale. Faire ainsi don de sa collection permettait d'éviter qu'elle ne soit dispersée après la mort du collectionneur : il est possible que Curtis et son épouse qui avaient mis tant de soin à la constituer aient été sensibles à cet argument. Par ailleurs, comme l'a souligné Paula Kuenzle, la philanthropie était une tradition parmi les élites américaines. Curtis était attaché à cette valeur et eut à cœur de faire profiter les autres de ses biens. Comme nous l'avons indiqué, lorsqu'il habitait à Mount Kisco, il finança ainsi la construction d'une bibliothèque municipale et l'achat de cinq cents ouvrages sur l'art. Il continua à apporter un soutien financier à la bibliothèque bien après son départ.

En donnant sa collection à une institution, Curtis poursuivait son souhait de la mettre à disposition des amateurs. En effet, il la constituait pour son propre plaisir, mais également pour en faire profiter les autres. Il accueillait bien volontiers chez lui amateurs, artistes, conservateurs, marchands qui partageaient le même goût pour l'estampe. Ainsi, dans sa maison de Mount Kisco, il avait prévu un espace où accueillir ses hôtes de passage et un lieu d'exposition. Plusieurs personnes qu'il reçut à Paris en ont témoigné. Paul Prouté a relaté une de ses visites dans ses mémoires :

¹⁹ Lugt 470.c. Les œuvres de la collection Curtis portent également la marque de collection du couple Curtis (Lugt 94).

²⁰ *La collection Curtis, op. cit.*

Un jour, j'eus l'insigne honneur de voir les Schongauer, réunion qu'il considérait, à juste titre, comme l'un des joyaux de ses collections. Cette première visite m'a laissé un profond souvenir, elle s'est présentée comme une sorte d'intronisation à un culte particulier. Accueilli très aimablement par M et Mme Curtis, on me fit asseoir dans un confortable fauteuil, et devant moi, un pupitre qui, comme un lutrin, allait recevoir l'objet de la cérémonie. Une boîte était à proximité et M Curtis avec force précautions, et tel un magicien, en sortait des feuilles que, une à une, il exposait sur le pupitre. Il n'était pas question d'y toucher, si je faisais quelques réflexions ou demandais une précision, lui-même tournait l'estampe pour y trouver quelques marques de collection. Pendant deux heures dura la démonstration, et ce jour-là, je ne vis que des Schongauer²¹.

Paul-André Lemoisne décrit une séance analogue dans le journal du conservateur :

5 février 1932. Je vais voir Monsieur Curtis qui très aimablement me montre son admirable collection, ou mieux une partie de sa collection qui est considérable. Dans cette visite, qui sera suivie de beaucoup d'autres, il me montre sa suite de Méryon [*sic*] qui est une des plus belles qui soit et sa série de Jongkind en magnifiques épreuves. Depuis plus de quarante ans, Monsieur Curtis poursuit avec beaucoup de goût les planches les plus rares des maîtres du XIX^e siècle. Il possède aussi une fort belle collection d'estampes japonaises. Comme toujours son accueil est des plus sympathiques et il me rend très heureux en me faisant part des projets qu'il forme en faveur du Cabinet des estampes.

Il prêtait également volontiers des œuvres pour des expositions : ainsi, plusieurs de ses estampes figurent dans l'exposition consacrée à l'invention de la lithographie organisée par le musée de South Kensington en 1898. En donnant sa collection à une institution patrimoniale dont l'une des missions est de mettre à disposition des chercheurs et des amateurs les œuvres en sa possession, il perpétuait cette pratique qu'il avait lui-même adoptée.

On peut tout de même s'étonner de la décision de Curtis et son épouse de faire bénéficier des institutions françaises de ses largesses alors même qu'ils n'ont jamais cherché à être naturalisés français. Il semblerait que cette volonté soit ancienne. Dans une lettre de Bryson Burroughs, conservateur des peintures au Metropolitan Museum de New York adressée à Robert DeForest, président

21 Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte...*, op. cit. p. 38-39.

du conseil d'administration, en date du 30 juin 1925²², Burroughs indique qu'il a eu connaissance, par des proches de Curtis, de l'intention de ce dernier de donner ses collections à la Ville de Paris, ce qu'il déplorait. Afin de convaincre Curtis de s'en dessaisir au profit du Metropolitan Museum, il demanda conseil à George Warrington Curtis, frère du collectionneur qu'il connaissait bien et qui semblait regretter également cette décision. Ce dernier lui déconseilla de tenter une approche directe et lui recommanda d'essayer de s'attirer les bonnes grâces d'Atherton en lui proposant de donner au musée une toile de son protégé, le peintre Henry Tanner. Ce stratagème ne semble pas avoir abouti, car si Atherton Curtis accepta d'offrir une toile de Tanner représentant *La Destruction de Sodome et Gomorrhe*, comme l'atteste un courrier à Bryson Burroughs daté du 10 juin de la même année²³, il ne fit pas d'autres dons au Metropolitan.

Cette correspondance montre combien les institutions étaient dans un rapport de rivalité pour obtenir des donations. Les musées de France l'avaient d'ailleurs bien compris à l'époque car ils intégrèrent en 1934 des collectionneurs étrangers dans le conseil des musées nationaux pour s'attirer leurs bonnes grâces, espérant ainsi que le moment venu, ils procéderaient à des donations au profit d'institutions françaises. Curtis en fut ainsi membre aux côtés d'autres collectionneurs éminents comme Nelson Rockefeller, Walter Gray et Carlos de Beistegui²⁴. Cette stratégie s'est révélée efficace puisque Walter Gray, Carlos de Beistegui et Atherton Curtis furent de grands donateurs des institutions culturelles françaises. Bien qu'il ne se soit jamais exprimé à ce sujet, il est possible que le caractère inaliénable des collections publiques françaises ait incité Curtis à faire ce choix.

Cependant, s'il fit preuve de générosité à l'égard d'un établissement culturel français comme la Bibliothèque nationale au détriment d'un musée américain, son geste n'en était pas moins empreint de patriotisme, car il fit entrer dans les collections françaises des œuvres d'artistes américains, notamment de beaux ensembles de gravures de James McNeill Whistler et de Mary Cassatt, contribuant ainsi à la création d'un fonds de gravures américaines au Cabinet des estampes et, par ce biais, à la promotion de l'art de ses compatriotes à l'étranger.

22 Ce courrier tout à fait intéressant est conservé dans les archives du Metropolitan Museum. Il est reproduit à l'annexe 8 du mémoire de Paula Kuenzle, *op. cit.*

23 Ce courrier est reproduit en annexe 9 du mémoire de Paula Kuenzle, *op. cit.* La toile d'Henry Tanner donnée par Atherton Curtis est bien entrée dans les collections du musée, mais en est finalement sortie en 1956, date à laquelle elle ne figure plus à l'inventaire. .

24 Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux, 1870-1940, Genèse et fonctionnement*, Paris, École des chartes, 1994, p. 391-392.

On peut également s'interroger sur son choix de léguer sa collection à la Bibliothèque nationale plutôt qu'à une autre institution française. Il ne s'est pas exprimé à ce sujet, mais on peut envisager l'hypothèse qu'ayant beaucoup fréquenté le Cabinet des estampes pour ses propres recherches, Curtis estimait avoir une dette à honorer en retour. Dans la préface de son ouvrage *Some masters of Lithography*²⁵, il indique avoir examiné près de 15 000 lithographies au Cabinet des Estampes et souligne le bon accueil réservé par son directeur, Georges Duplessis²⁶ et ses assistants, Henri Bouchot et François Courboin. Il connaissait donc bien les collections du Cabinet et était à même d'en estimer les lacunes susceptibles d'être comblées grâce à lui.

Atherton Curtis noua par la suite des liens particuliers avec les conservateurs du Cabinet et notamment avec Paul-André Lemoisne qui en fut le directeur de 1925 à 1944. De professionnelles, les relations entre Lemoisne et Curtis devinrent amicales : ainsi Lemoisne et son épouse rendaient visite aux Curtis tous les mois, d'après des souvenirs confiés à Jean Vallery-Radot²⁷. Jean Laran fut le témoin de ces liens entre le collectionneur et le conservateur, sans aucun doute déterminants dans la décision de Curtis de léguer sa collection à la Bibliothèque nationale. Lorsqu'il évoque le don dans le journal du conservateur, à la date du 6 novembre 1940, Laran indique : « Je tenais également à dire que le mérite, en ce qui nous concerne, en revient essentiellement à Lemoisne. C'est lui qui, depuis des années, entretient des relations suivies avec Monsieur Curtis, le plus doux des hommes mais aussi le plus difficile à influencer et le plus ombrageux. » D'une manière générale, Paul-André Lemoisne sut entretenir d'excellentes relations avec les collectionneurs et les marchands qui se retrouvaient au sein du Comité national de la gravure française, association qu'il avait fondée en 1938 avec Julien Cain à la suite de l'exposition universelle de 1937, regroupant des marchands d'estampes dont Marcel Guiot et Paul Prouté, des graveurs, des conservateurs, des spécialistes de l'estampe et des collectionneurs dont Curtis. Il honora la mémoire de ce dernier dans l'éloge funèbre qu'il prononça lors de ses funérailles [Annexe 3].

25 Atherton Curtis, *Some Masters of lithography*, New York, Appleton, 1897. p. 10

26 Georges Duplessis (directeur de 1885-1898) et ses assistants, Henri Bouchot (directeur de 1898 à 1906) et François Courboin (directeur de 1906 à 1925).

27 Notes de Vallery-Radot prises à la suite d'une conversation avec Paul-André Lemoisne le 8 mars 1951, au sujet de ses relations avec Atherton Curtis, en vue de la rédaction de la notice biographique figurant dans le catalogue de l'exposition de 1951. Ces notes sont reproduites en annexe 2. Elles sont conservées dans le dossier de donation.

Atherton Curtis a rassemblé une remarquable collection d'estampes non pour faire de la spéculation, mais par véritable goût. En confiant ses œuvres à une institution comme la Bibliothèque nationale, il a souhaité la mettre à disposition des amateurs. Cet apport considérable a permis de combler d'importantes lacunes dans les collections modernes dues à la faiblesse des budgets d'acquisition et aux défaillances du dépôt légal dans ces années-là. Comme l'a souligné Paul Prouté au sujet de Curtis : « Ce qui le distinguera, c'est le besoin qu'il a eu que toutes ces collections ne lui soient pas restées personnelles. Sa plus grande joie posthume serait qu'il ait formé d'autres admirateurs en leur procurant la possibilité de les admirer dans les institutions publiques auxquelles il les a léguées, geste d'autant plus remarquable venant d'un homme étranger à notre pays qu'il aura pourtant beaucoup aimé. »²⁸

Annexes

Annexe 1 : extrait du journal du conservateur [Jean Laran] septembre 1939-novembre 1942, p. 68-69, 06/02/1940

« Le 25 octobre, au vernissage de l'exposition de graveurs contemporains, chez Guiot, M et Mme Atherton Curtis me demandent un entretien confidentiel. Dans la minuscule arrière-boutique de la galerie, ils me disent leur désir de confirmer dès maintenant le don au Cabinet des Estampes de leur magnifique collection. Pour les modalités de ce don, qui est à retardement et qui comporte une procédure assez subtile en raison des circonstances, on se reportera au dossier spécial, où l'on trouvera les « instruments de ratification » établis pour répondre aux vœux des donateurs. Mais je tiens à noter ici cet événement, qui doit compter parmi les plus heureux de notre histoire. Je tenais également à dire que le mérite, en ce qui nous concerne, en revient essentiellement à Lemoisne. C'est lui qui, depuis des années, entretient des relations suivies avec M. Curtis, le plus doux des hommes mais aussi le plus difficile à influencer et le plus ombrageux... »

²⁸ Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte...*, op. cit. p. 41.

Annexe 2 : notes de Jean Vallery-Radot prises à la suite d'une conversation avec Paul-André Lemoisne, le 8 mars 1951, au sujet de ses relations avec Atherton Curtis.

« C'est à partir du moment où Lemoisne fut conservateur (1925) que ses relations avec Curtis furent particulièrement suivies. M et Mme Lemoisne rendaient visite aux Curtis une fois par mois.

Les locaux de la rue Notre-Dame-des-Champs étaient ainsi disposés. Les chambres de M. et Mme Curtis étaient d'une simplicité monacale. Curtis avait fait bâtir dans la cour un local pour sa bibliothèque. Les estampes n'occupaient que quelques pièces. En bordure de la rue N-D-des-Champs, il y avait une demi-douzaine de pièces d'enfilade précédant les salons de la collection égyptienne et des peintures chinoises.

Annexe 3 : éloge funèbre de Curtis prononcé par Paul-André Lemoisne à son enterrement le 11 octobre 1943.

« Au nom de ses amis et du Comité national de la Gravure française qui était fier de le compter parmi ses membres d'honneur, je viens rendre un dernier hommage à Atherton Curtis.

Dans cette ancienne demeure des Montmorency-Laval où il s'était installé en 1904, il avait créé un magnifique musée dont M. Jaujard vous dira toute l'importance. Il s'y était réservé quelques pièces pour son Cabinet d'estampes et ses meilleures heures se passèrent dans cette studieuse retraite. Aimant passionnément la gravure, il y avait réuni outre un choix de rares épreuves anciennes, ses belles estampes du Japon, celles de la Chine qu'il fut un des premiers à rechercher, celles des écoles étrangères modernes et surtout celles des maîtres français de ces deux derniers siècles.

Ne nous rappelait-il pas un jour que les premiers cadres qu'il avait accrochés dans sa chambre d'étudiant à New-York étaient des eaux-fortes de Notre-Dame de Méryon [*sic*]. L'art s'était ainsi révélé à lui sous le double aspect d'un des plus beaux monuments de Paris, ce Paris qu'il devait aimer au point de ne presque plus le quitter, et des œuvres d'un des plus grands graveurs français.

Toute sa vie il resta fidèle à cette préférence de sa prime jeunesse pour nos peintres-graveurs des XIX^e et XX^e siècles. Pendant plus de quarante années avec une douce ténacité qui ne connaissait pas d'obstacles, il sut réunir le plus bel ensemble qui soit de nos maîtres de cette époque. Fort difficile pour la qualité de ses épreuves, il ne se fiait qu'à la justesse de son œil et à son goût qu'il avait très sûr. Connaissant à fond l'histoire de l'art moderne, ainsi qu'il l'a montré dans son excellent livre sur les maîtres de la lithographie, et dans ses savants

ouvrages sur Joyau, Bonington et Isabey, modèles de précision et de recherches scrupuleuses, il put mener à bien la formation de cette admirable collection si généreusement destinée à notre pays.

Son désintéressement n'avait en effet d'égal que sa générosité et l'on ne saura jamais tout le bien qu'il fit aux artistes, encourageant leurs projets, les soutenant dans leurs efforts, trouvant toujours un joli prétexte pour justifier son appui et cela avec la plus charmante simplicité. C'était un gentilhomme au vieux sens du mot et l'on savait la valeur d'une seule parole de lui. Sous son apparence si calme, Atherton Curtis cachait une bonté et une sensibilité infinies et la plus exquise des délicatesses.

Cette délicatesse tous ses amis savaient comment elle s'affirma plus vive encore, aux mauvais jours, aux instants les plus durs des épreuves de notre pays. Et lorsque nous nous inquiétions de lui et des siens, nous ne pouvons-nous rappeler sans émotion comment c'était encore lui qui trouvait le moyen de nous encourager, de susciter en nous des raisons d'espérer, n'ayant jamais douté de l'avenir de la France qui tenait une si grande place en son cœur.

Madame Curtis à qui nous exprimions avant-hier toute notre profonde sympathie, souhaitait rejoindre bientôt son mari qu'elle n'avait jamais quitté. La Providence l'a permis. Celle qui avait été la confidente de toutes les pensées d'Atherton Curtis, sa conseillère toujours écoutée, et dont l'affectueuse vaillance l'avait toujours soutenu et réconforté, n'a pu résister au chagrin de cette séparation et vient de nous quitter à son tour; La peine de leurs amis en est bien plus lourde et vous m'excuserez si je ne trouve pas les mots pour le dire.

COLLECTIONNER LES ÉPHÉMÈRES : LES AFFICHES LITHOGRAPHIQUES DU XIX^e SIÈCLE ET LES MÉDIAS DE LA MODERNITÉ*

RUTH E. ISKIN

Dans les années 1830, Victor Hugo (1802-1885) publie un texte puissant, « Ceci tuera cela », dans lequel il considère que l'imprimerie, et plus particulièrement son produit, le livre, inaugure une nouvelle phase de la culture occidentale, un tournant qui verrait les médias éphémères remplacer la culture dominante et stable du passé, incarnée par l'architecture¹. L'omniprésent a remplacé l'unique. Un siècle plus tard, Walter Benjamin (1892-1940) a développé cette idée dans sa théorie sur le remplacement de l'aura de l'objet d'art unique par le média omniprésent et largement diffusé qu'est la photographie².

Dans cet essai, mon intention est d'interroger la place de l'affiche et de ses collectionneurs dans l'histoire du développement des médias imprimés éphémères, à l'intersection de l'art et de la culture visuelle de masse. Je me concentre sur l'importance de la collection d'affiches en tant qu'activité ayant transformé les affiches publicitaires éphémères en objets préservés dotés d'une valeur esthétique et d'une signification historique. La collection d'affiches a métamorphosé l'imprimé multiple en un objet de valeur, privilège autrefois réservé à l'objet d'art unique. Ainsi, la collection d'affiches eut pour effet d'opérer une transformation paradoxale, son but étant d'assurer la postérité de ces objets en valorisant leur caractère éphémère.

* Texte traduit de l'anglais par Nicholas-Henri Zmelty.

- 1 *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo a d'abord été édité à Paris par Charles Gosselin en 1832. « Ceci tuera cela » (livre V, chapitre 2) a été ajouté dans la huitième édition de 1832 publiée par Renduel. L'article présenté ici développe les arguments exposés dans Ruth E. Iskin, *The Poster : Art, Advertising, Design, and Collecting, 1869s-1900s*, Hanover, NH, Dartmouth College Press, 2014 et dans Ruth E. Iskin, « Introduction, Part II : Collecting Posters and Other Ephemera : From Modernity to the Digital Era », in Ruth E. Iskin & Britany Salsbury (dir.), *Collecting Prints, Posters, and Ephemera : Perspectives in a Global World*, New York, Bloomsbury, 2020, p. 113-128.
- 2 Walter Benjamin, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction » (1935), dans *Illuminations*, Hannah Arendt ed. and intro, New York, Schocken Books, 1969, p. 217-251.

Représenter le caractère éphémère des affiches du XIX^e siècle

Si le caractère éphémère des affiches placardées en plein air a fait l'objet de nombreux commentaires de la part de collectionneurs et de critiques à la fin du XIX^e siècle, cette réalité n'a été que rarement représentée en peinture. Une seule affiche déchiquetée apparaît dans le tableau de Manet *Au Café* (1878), collée à l'extérieur de la façade vitrée d'un café, vue à l'envers depuis l'intérieur³. Quelques années plus tard, le peintre et sculpteur français Louis Robert Carrier-Belleuse (1848-1913) met en évidence le caractère éphémère des affiches en les faisant figurer sur un mur entier dans un petit tableau, *L'Étameur* (fig. 1). Le mur en question est recouvert d'affiches de Jules Chéret (1836-1932), le plus grand affichiste français. Le tableau montre certaines affiches froissées ou partiellement déchirées, dont les coins se décollent et pendent⁴. Bien que le mur d'affiches soit au centre du tableau, le titre fait référence au garçon représenté en train de travailler, probablement en train d'étamer une marmite en cuivre. Assis dans une petite remise ouverte située devant le mur, le garçon semble ignorer les affiches qui, derrière lui, vantent les qualités de produits tous au-dessus de ses modestes moyens. Le voir en train d'accomplir une tâche traditionnelle, artisanale et manuelle, souligne le développement récent des grandes entreprises industrielles. Carrier-Belleuse oppose ainsi un ancien travail artisanal à la production industrielle et accélérée des affiches, dans de grandes imprimeries équipées des presses lithographiques dont la vitesse de production augmente d'année en année. Destinées à une large diffusion et à un affichage de courte durée, elles n'avaient pas vocation à durer dans le temps. Les affiches étaient en effet obsolètes de nature.

3 Sur la représentation de l'affiche par Manet, voir Iskin, *The Poster*, *op. cit.*, p. 195-196. L'affiche dans le tableau de Manet fait la promotion du spectacle des Hanlon-Lees présenté aux Folies-Bergère en 1878, l'année où Manet peint *Au Café*, comme le rapporte Adolphe Tabarant dans *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 327. Juliet Wilson-Bareau évoque l'affiche représentée par Manet dans « Die verborgene Geschichte von Edouard Manets Reichshoffen », in Juliet Wilson-Bareau et Malcolm Park, *Manet trifft Manet Geteilt, wieder-vereint, herausgegeben von Mariantonia Reinhard-Felice im Auftrage des Bundesamt für Kultur*, Bâle, Schwabe Verlag, 2005, p. 24-67, mentionné par Ségolène Le Men dans Réjane Bargiel, Ségolène Le Men (dir.), *La Belle Époque de Jules Chéret : De l'affiche au décor*, Paris, Les Arts décoratifs et Bibliothèque nationale de France, 2010, note 42, p. 49.

4 Ce qui suit est un développement de mon analyse du tableau de Carrier-Belleuse dans Ruth E. Iskin, *The Poster*, *op. cit.*, p. 194-197.



Fig. 1. Louis Robert Carrier-Belleuse, *L'Étameur*, 1882, huile sur toile, 64,8 × 97,8 cm, collection particulière.

Collées sur les murs, les clôtures, les panneaux et les colonnes Morris, elles étaient conçues pour capter l'attention des passants. Peut-être le jeune homme a-t-il placé sa cabane en face d'elles pour attirer des clients vers son propre commerce. Le travail de réparation du garçon prolonge la durée de vie de la marmite. En plaçant le personnage et les pots réparés devant les affiches de Chéret, dont beaucoup sont en mauvais état, Carrier-Belleuse souligne le contraste entre la durabilité de l'ustensile métallique et les éphémères affiches en papier. Il oppose également la durabilité des casseroles au « caractère éphémère de la fragile culture de masse promue par les affiches⁵ ». Les nombreux ustensiles de cuisine métalliques réparés semblent en parfait état, polis, étincelants et scintillants. Exposés tout autour du cabanon, leurs matériaux métalliques solides soulignent la nature éphémère de la fragile affiche en papier, sa vulnérabilité face au passage du temps. Plus généralement, ils incarnent la solidité du passé par opposition à la fugacité du siècle du papier. Carrier-Belleuse a représenté un jeune couple bourgeois, habillé à la mode, regardant les affiches vantant divertissements et

5 Vanessa R. Schwartz, « La Ville Écran, Paris as Screen City », in Leah Lehmbek, Britt Salvesen, Vanessa R. Schwartz (dir.), *City of Cinema : Paris 1850-1907*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art/Delmonico Books, D.A.P, 2022, p. 41.

produits de consommation en tout genre. Alors que le garçon travaille, le couple bourgeois est en train de se distraire. Ils incarnent le public de la classe moyenne, cible principale de la plupart des affiches publicitaires. Ils regardent les affiches en tant que consommateurs à la recherche d'informations plutôt qu'en tant que collectionneurs qui les collectionnent. En cela, l'attitude du couple est proche de celle de l'homme et de la femme qui regardent des affiches de part et d'autre de la colonne Morris dans le tableau de Jean Béraud intitulé *Colonne Morris au Grand Café* (fig. 2). Les directions divergentes des regards de l'homme et de la femme dans le tableau de Carrier-Belleuse suggèrent qu'ils n'admirent pas ensemble une seule affiche spécifique pour ses qualités esthétiques. Chacun s'intéresse plutôt à une affiche différente. L'homme regarde une des affiches du haut qui promeut le divertissement, peut-être celle de l'opéra-comique en trois actes de Léon Vasseur, *Le Droit du Seigneur*, joué au Théâtre des Fantaisies-Parisiennes, en 1878, ou l'affiche à sa gauche, pour le concert de l'Eden Café. La femme se penche pour regarder une affiche de la rangée inférieure; peut-être lit-elle le texte de l'affiche typographique rouge faisant la publicité d'un produit capillaire pour dames, *Cheveux pour dames Bon Marché*; dans ce cas, son intérêt est conforme à la distribution des rôles en fonction des genres socialement prescrits. Peut-être regarde-t-elle également l'affiche adjacente, *Théâtre de la Renaissance, La Tzigane, Musique de Johann Strauss* (1877), qui fait la promotion d'une opérette⁶.

6 La première représentation de *La Tzigane* eut lieu au Théâtre de la Renaissance le 30 octobre 1877. L'affiche est inscrite au Dépôt légal le 8 novembre 1877.



Fig. 2. Jean Béraud, *Colonne Morris au Grand Café*, 1880-1884, huile sur toile, 35,5 x 26,5 cm, Baltimore, The Walters Art Museum.

Le style réaliste de Carrier-Belleuse peut laisser penser qu'il s'agit d'un mur réel quelque part dans Paris. Or, ce n'est pas le cas. C'est ce que j'ai découvert lors de mes premières recherches sur ce tableau, il y a plus de dix ans, pour mon livre *The Poster : Art, Advertising, Design and Collecting, 1860s to 1900s*⁷. En identifiant les différentes affiches qui apparaissent dans le tableau, j'ai réalisé qu'elles ont été conçues et affichées à plusieurs années d'intervalle. Certaines, comme celles

7 Iskin, *The Poster*, op. cit..

de 1877 et 1878 mentionnées ci-dessus, annoncent des événements qui se sont déroulés longtemps auparavant et n'auraient donc pas pu être placardées sur un mur au même moment. Un autre indice montre que le mur d'affiches de Chéret dans le tableau ne peut pas être réel : aucun affichage extérieur ne présente une si large proportion d'œuvres d'un seul et même affichiste. La réalité serait plutôt un mélange d'affiches diverses, comme le montre par exemple la photographie d'Eugène Atget (1857-1927) *Rue de l'Abbaye : Saint-Germain-des-Prés* (fig. 3). Ces deux éléments m'ont amenée à en déduire que le peintre avait créé de toutes pièces cette exposition imaginaire d'affiches de Chéret et non pas représenté un vrai mur couvert d'affiches quelque part dans Paris. Cependant, la reproduction détaillée des affiches montre que Carrier-Belleuse a eu accès à chacune d'entre elles. Pour peindre cette toile, il a donc dû assembler les affiches, en les collectant d'abord, puis en organisant leur mise en scène comme s'il s'agissait d'une exposition d'affiches de Chéret. Le fait que la sœur du peintre soit l'épouse du frère de Chéret a sans doute permis à Carrier-Belleuse de rassembler un bel échantillon d'affiches de l'artiste. Tout ceci m'amène à conclure que même si Carrier-Belleuse ne montre aucun collectionneur d'affiches, les pratiques de ces derniers affleurent dans son tableau.



Fig. 3. Eugène Atget, *Rue de l'Abbaye : Saint-Germain-des-Prés*, 1898-1900, photographie sur papier albuminé, 17,5 x 22,1 cm, Paris, BnF, département Estampes et photographie

Représenter les collectionneurs d'affiches : connaissance, mobilité et éphémère

Bien qu'invisibles dans le tableau de Carrier-Belleuse de 1882, les collectionneurs d'affiches sont fréquemment représentés à la fin des années 1880 et dans les années 1890, une époque durant laquelle la collection d'affiches se popularise. L'illustration de 1893 pour *Le Mirliton* de Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923) (fig. 4) en est un bon exemple. Elle montre un élégant dandy regardant une affiche de Toulouse-Lautrec (1864-1901) pour Aristide Bruant (1851-1925) à la manière d'un connaisseur, dans une attitude typique de collectionneur. Bien que se trouvant dans une rue, il contemple une seule affiche, comme s'il regardait un tableau dans une galerie. En réalité, même les affiches de Lautrec pour Bruant étaient présentées au milieu d'une multitude d'autres, comme le montre une photographie de l'époque⁸. La concentration totale du dandy sur l'affiche n'est en rien perturbée par la basse culture chaotique de la rue, incarnée par le groupe de chiens qui urinent et se reniflent⁹. L'image incarne le but à atteindre, à savoir capter l'attention d'un public raffiné pour l'affiche de Lautrec et, par extension, pour le cabaret de Bruant, *Le Mirliton*.

Dans un style très différent du connaisseur imaginaire de Steinlen, Chéret fit le portrait satirique d'Ernest Maindron (1838-1907), le plus grand collectionneur et historien de l'affiche (fig. 5). La collection de Maindron comptait déjà 15 000 affiches en 1887 et n'a cessé de croître au cours des années suivantes¹⁰. Elle comprenait un ensemble presque complet des affiches de Chéret. L'artiste, qui connaissait bien Maindron, a été chargé de réaliser cette caricature pour la couverture des *Hommes d'aujourd'hui*, afin d'accompagner le portrait de Maindron par H. B. Coudray. Chéret a fait le portrait original d'un collectionneur d'affiches passionné en ignorant délibérément la suggestion des éditeurs (comme nous l'apprend Coudray¹¹) de représenter Maindron dans la posture du connaisseur en le montrant muni d'une loupe. Cet objet était un élément iconographique typique, avec le monocle et la lorgnette, servant à figurer le regard de l'esthète et à mettre l'accent sur la contemplation attentive de l'amateur d'art. Ces objets

8 Voir fig. 1.17, p. 69 dans Iskin, *The Poster*, op. cit.

9 Pour une analyse de l'illustration de Steinlen, voir Marcus Verhagen, « The Poster in Fin-de-Siècle Paris » in Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (dir.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 103-129.

10 Sur la collection de Maindron, voir Iskin, *The Poster*, op. cit. chapitre 8, et Iskin, « From Commune to Commerce: Ernest Maindron's Collecting Ephemera and Posters, Late 1850s to Early 1900s » dans Iskin & Salsbury, *Collecting Prints, Posters, and Ephemera*, op. cit., p. 129-148.

11 J. B. Coudray, « Maindron », *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1887, [p. 3].



Fig. 4. Théophile-Alexandre Steinlen, couverture pour *Le Mirliton*, n^o 113, nouvelle série, 9^e année, 9 juin 1893, Paris, BnF, département Littérature et art.



Fig. 5. Jules Chéret, Ernest Maindron, couverture pour *Les Hommes d'Aujourd'hui* 6, no. 299 [1887], 20,3 x 15,2 cm, collection de l'auteur.

sont visibles, par exemple, dans deux des affiches commandées par *La Plume* pour promouvoir ses expositions du Salon des Cent : la première est celle de Frédéric-Auguste Cazals (1865-1941) de 1894 représentant le poète et critique Jean Moréas en train de regarder à travers un monocle avec à ses côtés le poète Verlaine muni de lunettes (fig. 6). La seconde – 14^e Exposition - 31 Rue Bonaparte, Salon des 100 – est signée Fernand Fau (1858-1915) et date de 1895 : on y voit une femme à la mode en train de visiter l'exposition des Cent et de contempler une des estampes exposées au mur à l'aide d'une lorgnette¹².



Fig. 6. Frédéric-Auguste Cazals, 7^e exposition des Salon du Cent – 31, Rue Bonaparte – décembre 1894, 1894, lithographie en couleurs, 61,5 × 39,2 cm, Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet.

12 Voir l'affiche de Fernand Fau dans Iskin, *The Poster*, op. cit., fig. 2.24.

Chéret a représenté Maindron marchant avec plusieurs rouleaux sous le bras, indiquant par-là même que sa passion l'amenait à mettre continuellement la main sur quantité d'affiches pour alimenter son immense collection¹³. De cette manière, Chéret souligne avec humour que la collection de Maindron procède d'une accumulation passionnée plutôt qu'une contemplation esthétique. Cette image d'un collectionneur d'affiches mobile s'éloigne radicalement de l'iconographie du collectionneur d'estampes masculin représenté, par exemple, par Honoré Daumier dans *Les Collectionneurs d'estampes*. Elle contraste aussi fortement avec l'œuvre de Jan Toorop (1858-1928) de 1898, *L'Amateur d'estampes (Dr. Aegidius Timmerman)*, qui représente le collectionneur isolé dans son bureau, contemplant l'estampe de Toulouse Lautrec, *Mademoiselle Marcelle Lender en buste*¹⁴. Contrairement à ces images de connaisseurs d'estampes, Chéret fait de Maindron un collectionneur d'affiches en soulignant sa mobilité. En cela, la représentation de collectionneur d'affiches passionné fait écho à la fugacité de l'affiche elle-même.

Collectionner les affiches, éphémères et autres imprimés du quotidien

C'est leur caractère éphémère qui a incité les collectionneurs du XIX^e siècle à préserver les affiches pour les générations futures. Ils considéraient que leur rôle était de les sauver de la destruction. Lorsqu'ils expliquaient pourquoi ils collectionnaient les affiches, les amateurs mentionnaient à plusieurs reprises le fait que l'affiche documentait un quotidien par essence éphémère. Pour eux, l'affiche n'était pas seulement un objet esthétique, mais un témoignage historique sur la vie quotidienne de leur époque. C'est pourquoi ils se sont engagés à les préserver pour les historiens du futur. De nombreux collectionneurs, en France comme à l'étranger, se sont exprimés à ce sujet. Le Français Gustave Fustier (1853-1921) déclarait ainsi en 1884 : « Elles vous racontent, ces affiches, racontent l'histoire d'un pays, sa vie politique, ses deuils et ses fêtes, ses coutumes et ses mœurs¹⁵ ! ». L'année suivante, Henri Beraldi (1849-1931), éminent spécialiste de l'estampe au XIX^e siècle, bibliophile et collectionneur d'estampes, affirmait ceci :

¹³ Sur Maindron, sa collection et son portrait par Chéret, voir Iskin, *The Poster*, *op. cit.*, p. 263-302, et Iskin, « From Commune to Commerce » *op. cit.*, p. 113-128.

¹⁴ Voir pl. 27 dans Iskin, *The Poster*, *op. cit.*.

¹⁵ Gustave Fustier, « La Littérature murale : Essai sur les Affiches Littéraires en France », *Le Livre, Revue du Monde Littéraire*, novembre 1884, p. 337.

Les affiches sont un microcosme de notre société : touchant à tout, elles donneront des renseignements précieux sur nos habitudes, nos mœurs, nos costumes, notre nourriture, nos lectures, nos maladies, nos plaisirs surtout¹⁶.

Beraldi inclut les affiches et les menus de Chéret dans ses volumes monumentaux sur l'estampe, *Les Graveurs du XIX^e siècle, Guide de l'amateur d'estampes modernes*¹⁷. En répertoriant les affiches de Chéret et en rédigeant une préface à leur catalogue, Beraldi franchit une étape audacieuse pour son époque car il place ces productions éphémères dans la catégorie des estampes artistiques. Il a également établi que la production imprimée de Chéret était celle d'un artiste, même si elle consistait en grande partie en des impressions éphémères produites de manière industrielle, principalement des publicités.

Beraldi explique que ses considérations ne sont pas seulement esthétiques mais qu'elles reflètent également sa reconnaissance de l'importance des imprimés éphémères, tels que les affiches, les menus et les programmes, pour l'écriture d'un nouveau type d'histoire. Il fait remonter l'origine de cette idée à la Révolution française :

À ceux qui nous reprocheraient d'insister sur des pièces de ce genre, nous citerons le mot de M. Thiers, disant dans une préface de sa *Révolution française* : "J'ai inauguré une nouvelle manière d'écrire l'histoire, je n'ai pas hésité à donner le prix du pain, du savon, de la chandelle". Et nous dirons de même : "Nous avons aujourd'hui une nouvelle manière d'envisager l'estampe : nous n'hésitons pas à cataloguer des affiches, des menus, des programmes"¹⁸.

Les collectionneurs d'affiches et d'autres documents éphémères ont considéré que ces objets constituaient une nouvelle culture visuelle propre à leur époque et se sont institués en gardiens d'une archéologie de la modernité. Ils ont sélectionné, assemblé, catalogué et parfois même exposé et écrit sur les affiches. Ils les ont conservées dans leurs portefeuilles pour la postérité, bien avant que les institutions ne le fassent. En les collectionnant, ils ont donné une valeur culturelle à l'éphémère.

La valeur des affiches en tant que documents historiques a également légitimé le rôle des collectionneurs d'affiches eux-mêmes. En 1891, Octave Uzanne

16 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, vol. 4, 1886, p. 176.

17 Le catalogue des œuvres de Chéret figure dans Beraldi, *op. cit.*, vol. 4, 1886, et vol. 10, 1890.

18 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, L. Conquet, vol. 9, 1889, p. 162.

(1851-1931), bibliophile et auteur prolifique de la fin du siècle, explique que les collectionneurs d'affiches sont importants car « les étonnantes archives qu'ils forment sauvent d'une destruction assurée des œuvres souvent incomparables, créées pour un éphémère destin¹⁹ ». Le caractère éphémère des choses est donc au cœur de la passion des collectionneurs d'affiches. Il les motive, suscite leur envie de collecter afin de sauver l'affiche pour les historiens du futur. Ils se sentent appelés à empêcher la disparition de ce morceau de papier vulnérable qu'est l'affiche. Pour eux, l'éphémère et la postérité sont les deux faces d'une seule et même pièce formée par leur collection.

Discours sur l'éphémère en France, 1830-1890

Beraldi reconnaît que l'éphémère est plus complexe qu'il ne semble au premier abord : si l'estampe peut sembler secondaire par rapport aux « grandes manifestations de l'art, peintures, statues, monuments », la feuille imprimée « demeure, *plus durable que l'airain*²⁰ ». Dans cette déclaration, Beraldi fait écho aux idées pionnières de Victor Hugo sur la durabilité de l'objet imprimé qu'est le livre. Hugo a abordé cette question de manière très détaillée et dans une large perspective historique dans le cinquième livre de son roman *Notre-Dame de Paris*. Il y affirme son fameux « Ceci tuera cela », qui signifie que la presse à imprimer tuera l'architecture; le livre éphémère fait de papier aura raison de l'édifice de pierre. Le texte de Hugo est fondamental pour l'analyse de l'évolution historique de ce que nous appelons aujourd'hui les médias, et en particulier les médias éphémères. Le terme n'étant pas encore utilisé à son époque, Hugo utilise les termes « forme », « mode d'expression » et « matériel²¹ ». Cela apparaît clairement, par exemple, dans sa déclaration selon laquelle l'imprimerie est « le renouvellement total du mode d'expression de l'homme²² ».

La principale affirmation d'Hugo était que si un monument en pierre semble plus durable que le livre, ce dernier l'est en fait davantage en raison de sa large diffusion qui assure son ubiquité :

Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture,

19 Octave Uzanne, « Les Collectionneurs d'affiche illustrées », *Le Livre moderne. Revue du monde littéraire et des bibliophiles contemporains*, 10 avril 1891, p. 196.

20 Beraldi, « L'Estampe en 1889 », *Les Graveurs du XIX^e siècle, op. cit.*, vol. 9, p. 255-256.

21 Hugo, *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, p. 189.

22 *Id.*, p. 196.

elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace. Nous le répétons, qui ne voit que de cette façon elle est bien plus indélébile? De solide qu'elle était, elle devient vivace. Elle passe de la durée à l'immortalité. On peut démolir une masse, comment extirper l'ubiquité²³?

Pour Hugo, l'imprimerie est exclusivement liée au mot et au livre. Il n'évoque à aucun moment le caractère éphémère des images imprimées. Plusieurs décennies plus tard, en 1896, le journaliste et romancier conservateur Maurice Talmeyr (1850-1931), qui avait été convié dans sa jeunesse au Salon de Hugo et avait été introduit par ce dernier dans les cercles littéraires, publia un article percutant sur l'affiche illustrée intitulé « L'Âge de l'Affiche²⁴ ». Cet article controversé a fait des vagues jusque de l'autre côté de l'Atlantique et a été publié en anglais dans le magazine américain *The Chautauquan* un an après sa publication originale en français²⁵.

Bien que l'article de Talmeyr ait fait l'objet de nombreux commentaires, sa relation avec les idées de Hugo reste à explorer²⁶. Plus d'un demi-siècle après le « Ceci tuera cela », alors que l'affiche illustrée atteint son apogée, Talmeyr reprend l'idée centrale de l'écrivain en opposant l'architecture de pierre au papier éphémère, mais en remplaçant l'accent mis sur le livre et le mot par l'affiche illustrée et ses images. Comme Hugo, Talmeyr déclare que l'architecture est une « langue morte²⁷ » et que « la véritable architecture, aujourd'hui, celle qui pousse de la vie ambiante et palpitante, c'est l'affiche [...]; c'est l'édifice instable, démoli tous les soirs et reconstruit tous les matins, d'images voyantes et changeantes [...]»²⁸. Talmeyr considère que la fugacité de l'affiche et la rapidité de sa production, de sa distribution et de sa perception sont parties prenantes

23 *Ibid.*

24 Maurice Talmeyr, « L'Âge de l'Affiche », *Revue des deux mondes*, n° 9, 1^{er} septembre 1896, p. 201-216.

25 Maurice Talmeyr, « The Age of the Poster », *The Chautauquan: A Weekly News Magazine*, January 1897, p. 457-466.

26 Pour d'autres commentaires de l'article de Talmeyr (aucun des deux ne mentionnant les idées d'Hugo), voir Nikki Otten, « Lithographic Monuments: The Ephemeral as Modern in Chéret's Posters », *Always New: The Posters of Jules Chéret* (Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 2022), p. 26-27, et Verhagen, *op. cit.*

27 Talmeyr, *op. cit.*, p. 209.

28 *Id.*

des développements globaux de l'industrialisation, des nouvelles technologies, du capitalisme et de la mondialisation :

Maintenant, on se couche le soir en sleeping-car à Paris, et l'on prend son chocolat le lendemain matin à Marseille; on repart après son dîner, on se retrouve chez soi après un nouveau somme, et l'on apprend, en rentrant, qu'on est ruiné! [...] On construit en trois mois des hôtels de carton-pierre qu'on revend avant d'avoir posé le toit; on s'écrit par dépêches [...] on cause par le téléphone [...]. Cette vie-là, l'affiche en est le reflet continu, la réverbération incessante [...] Elle rend, par ses couleurs indéfinissables [...] tout ce que cette vie renferme et donne, dans sa brièveté, de secousses détraquantes (*sic*), de vanités intenses, de frénésies éphémères²⁹.

Talmeyr commente la dimension éphémère des affiches en ces termes :

« ces images d'un jour ou d'une heure, délavées par les averses, charbonnées par les gamins, brûlées par le soleil, et que d'autres ont quelquefois recouvertes avant même qu'elles n'aient séché, symbolisent, à un degré plus intense encore que la presse, la vie rapide, secouée et multiforme qui nous emporte³⁰ ».

Pourtant, à l'inverse de l'enthousiasme progressiste que la presse à imprimer pouvait inspirer à Hugo, Talmeyr a de profondes objections à l'égard de l'affiche, qu'il considère comme « l'art naturel et logique d'une époque d'individualisme et d'égoïsme à outrance³¹ ». Contrairement à Hugo qui voyait dans l'imprimerie le début d'une nouvelle phase du développement de l'humanité en remplaçant une époque plus ancienne dont l'expression principale était l'architecture, Talmeyr croit en la supériorité du passé, de la tradition et des valeurs morales conservatrices de la religion. Il reproche à l'affiche de remplacer tout ce qui était solide dans le passé par les maux de l'éphémère : « La vie passée était la vie forte et lente dont l'expression naturelle se trouvait dans l'architecture [...] la vie actuelle est la vie fébrile et hachée [...] et se résume dans l'affiche³² ». Malgré son rejet de l'affiche, Talmeyr reconnaît son rôle central dans la modernité des années 1890, notant que la vie actuelle « se résume dans l'affiche [...] dans laquelle [...] on met un art concentré³³ » et estime qu'elle est fille de son

29 *Ibid.*, p. 208.

30 *Ibid.*, p. 207.

31 *Ibid.*, p. 209.

32 *Ibid.*, p. 208.

33 *Ibid.*

époque « comme le Parthénon est sorti de la Grèce, et comme les cathédrales sont sorties du moyen âge³⁴ ».

Il est essentiel de reconnaître le lien entre l'article de Talmeyr sur l'affiche et les idées de Hugo afin d'établir l'évolution historique du discours français sur l'éphémère et l'imprimé au cours du XIX^e siècle. Une vingtaine d'années après le « Ceci tuera cela » de Hugo, Charles Baudelaire (1821-1867) franchit une étape importante dans l'élargissement du discours sur l'éphémère et la modernité en se concentrant sur les images lithographiques. Dans son essai fondateur *Le Peintre de la vie moderne*, il écrit que « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent³⁵ ». Cet essai a fait couler beaucoup d'encre, notamment en raison de l'idée de Baudelaire selon laquelle l'éphémère est l'une des principales caractéristiques de la modernité. L'intérêt que je porte ici à cet essai réside dans la manière dont il lie son idée principale du caractère éphémère de la modernité à sa reconnaissance de l'importance des images imprimées, et plus particulièrement de la lithographie. Pour lui, cette technique est inextricablement liée au caractère éphémère de la modernité³⁶. Il note que la lithographie est parfaitement adaptée à la rapidité de la vie moderne, que les meilleures techniques sont les plus rapides et les moins coûteuses, et que le mouvement rapide de la vie « commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution³⁷ ». Cette corrélation entre la rapidité des techniques et celle du quotidien permet aux artistes de capturer la modernité, « la métamorphose journalière des choses extérieures³⁸ ». La lithographie était « tout de suite très apte » à accomplir « cette énorme tâche » qui consiste à représenter « cet immense dictionnaire de la vie moderne³⁹ ».

Lorsque Baudelaire écrit cet essai (entre novembre 1859 et février 1860⁴⁰), les images lithographiques d'Honoré Daumier (1808-1879) et de Paul Gavarni (1804-1866) sont publiées dans ce qui est à l'époque une presse écrite de masse. Baudelaire appelait ce type de producteur d'images « peintre de la circonstance⁴¹ ».

34 *Ibid.*, p. 216.

35 Charles Baudelaire, « The Painter of Modern Life » dans Jonathan Mayne (éd., trad. intro.), *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Londres, Phaidon Press, 1964, p. 13.

36 Sur l'affiche et l'éphémère, voir Otten, *op. cit.*.

37 Baudelaire, *op. cit.*

38 *Id.*

39 *Ibid.*

40 L'essai de Baudelaire a été publié pour la première fois dans *Le Figaro* des 26 et 28 novembre puis du 3 décembre 1863. Voir Mayne, *op. cit.*, p. XVIII.

41 Baudelaire, *op. cit.*, p. 4-5.

Un de ces artistes était Constantin Guys, illustrateur pour le *London Illustrated News*. Baudelaire l'a désigné comme l'artiste graphique qui caractérise « le peintre de la vie moderne », le définissant comme « un poète mineur⁴² ». Comme je l'ai noté ailleurs, le choix de Guys par Baudelaire n'implique pas qu'il n'ait pas reconnu l'importance des peintres non académiques qui peignaient la vie moderne à l'époque, principalement Édouard Manet (1832-1883)⁴³. Manet, cependant, n'avait qu'une vingtaine d'années et n'en était qu'au début de sa carrière en 1859-1860, à l'heure où Baudelaire a écrit son essai. Celui-ci a choisi de se concentrer sur Guys et sur la lithographie parce qu'il a reconnu l'importance du tournant culturel que représentait la large diffusion médiatique des images. Il s'agissait uniquement d'images lithographiques publiées dans la presse écrite et non de photographies; même si l'invention de la photographie date de 1839, la technologie permettant sa reproduction dans des revues et des journaux n'est apparue qu'au cours des dernières décennies du XIX^e siècle. Baudelaire n'a pas fait référence aux affiches dans son discours sur les images lithographiques, probablement parce qu'il a écrit son essai environ trois décennies avant que les affiches ne deviennent un phénomène culturel largement discuté. À l'époque, les affiches lithographiques étaient encore limitées au noir et blanc et dominées par la typographie plutôt que par les images⁴⁴. Avant que la lithographie en couleur ne puisse être utilisée pour des affiches de grande taille, de gigantesques placards en couleurs étaient déjà visibles vers 1859. Produites par l'atelier de Jean Alexis Rouchon, elles étaient cependant imprimées en utilisant une technique empruntée à la fabrication de papier peint⁴⁵.

Bien que ses idées sur le caractère éphémère de la modernité doivent beaucoup à Hugo, Baudelaire n'a pas souscrit au concept binaire du « Ceci tuera cela ». Au contraire, Baudelaire considérait que la lithographie, médium moderne, pouvait coexister avec le grand art de la peinture. Quelques décennies plus tard, Beraldi reprend à la fois certaines idées de Hugo et de Baudelaire. Il est d'accord avec ce dernier sur l'importance des lithographies pour illustrer la vie moderne et il rejoint Hugo sur l'importance de la durabilité des lithographies du fait de leur omniprésence⁴⁶. Dans les années 1890, Talmeyr, qui avait

42 *Id.* p. 1.

43 Voir Iskin, *The Poster*, *op. cit.*, p. 295.

44 *Id.* en particulier le chapitre 6.

45 Sur Rouchon, voir Alain Weill et Réjane Bargiel-Harry (dir.), *Rouchon, un pionnier de l'affiche illustrée : Collections de la Bibliothèque nationale*, Paris, Musée de l'affiche et de la publicité, Paris, Henri Veyrier, 1983.

46 Beraldi, « L'Estampe en 1889 », *op. cit.*, p. 255-256.

été proche de Hugo dans sa jeunesse, souscrit au discours de l'écrivain sur l'opposition entre la presse à imprimer et l'architecture, le papier et la pierre, mais il remplace l'accent mis sur le mot et le livre par l'affiche illustrée en se concentrant sur l'image. Comme je l'ai dit plus haut, il a cependant renoncé à l'enthousiasme progressiste de Hugo pour l'éphémère au profit de valeurs conservatrices. Même si Talmeyr reconnaît l'importance des affiches dans la culture des années 1890, son essai révèle sa nostalgie d'un passé où l'éphémère et ses produits imprimés n'existaient pas encore et que prévalaient les valeurs anciennes. Dans les années 1930, les idées de Benjamin sur la perte de l'aura de l'objet unique et la valeur des médias de masse s'inspiraient à la fois des idées de Hugo sur l'abandon de l'unique au profit de l'omniprésent et de celles de Baudelaire sur le caractère éphémère de la modernité. Bien que certains de ces penseurs aient été eux-mêmes des collectionneurs, leur réflexion sur les médias éphémères de la modernité ne s'est pas étendue au fait de collectionner ces mêmes objets. Baudelaire a bien mentionné que des amateurs collectionnaient des images lithographiques éphémères, mais il n'a pas développé la question. Pourtant, la collection de ce type d'images, et d'affiches en particulier, joue un rôle central. Elle a permis de récupérer, de valoriser et de reconnaître l'importance historique des affiches en tant qu'objets ayant un intérêt esthétique au-delà de la définition traditionnelle de l'« Art », créant leur propre valeur en tant que produits de « poètes mineurs », pour reprendre l'expression de Baudelaire, ou en tant qu'artefacts dans le domaine élargi de la culture visuelle, pour utiliser la terminologie contemporaine.

Les affiches étaient d'autant plus éphémères qu'elles étaient conçues dès le départ pour n'avoir qu'une durée de vie très courte; elles étaient rapidement collées et ravagées par les éléments. En ce sens, elles peuvent être considérées comme la quintessence des médias éphémères de la seconde moitié du XIX^e siècle. Leur primauté a cependant été rapidement dépassée par d'autres supports visuels, à commencer par la photographie, dès lors qu'elle a été largement diffusée dans la presse, puis par le cinéma. L'affiche a eu un rôle important jusque vers 1900. Par la suite, elle a été (et continue d'être) transformée par d'autres formes de publicité en image, de la plus petite échelle aux gigantesques panneaux d'affichage en passant par les projections.

Collectionner les affiches du XIX^e siècle à l'ère numérique

En guise de conclusion, j'aimerais faire quelques brèves remarques sur l'étude et la collection d'affiches du XIX^e siècle à l'ère numérique⁴⁷. L'équivalent contemporain des collectionneurs d'affiches du XIX^e siècle pourrait disparaître. La collecte d'affiches numériques est un défi en raison de sa « mutabilité, de sa multiplicité et de son intégration dans l'environnement digital⁴⁸ ». Aujourd'hui, la collecte et la conservation des documents éphémères numériques contemporains nécessitent les ressources d'experts et l'utilisation de technologies disponibles dans des institutions telles que les musées et les archives; dans l'ensemble, elles dépassent les capacités des collectionneurs individuels⁴⁹. D'autre part, l'ère numérique a rendu les affiches du XIX^e siècle très accessibles, transformant les conditions d'étude et de collection. D'immenses collections d'affiches ont été numérisées, notamment celles de la Bibliothèque nationale et du Victoria and Albert Museum. Avant la numérisation des affiches, il n'était pas facile de les voir, même en visitant bibliothèques et musées, car elles étaient stockées en réserve et que, souvent, leur taille ne permettait pas de les sortir. Dans certaines bibliothèques et certains musées, les chercheurs ne pouvaient voir les affiches du XIX^e siècle que sous forme de diapositives, généralement sans avoir accès à des installations de projection, ou en regardant des représentations photographiques médiocres sur des bobines de microfilm. De nos jours, nous avons la possibilité de visionner des images numériques d'affiches du XIX^e siècle à tout moment, sans quitter le confort de notre bureau, et la plupart du temps les images peuvent être téléchargées en vue d'une étude ultérieure. De plus, les reproductions en haute résolution peuvent être agrandies sur l'écran, remplaçant ainsi les outils d'un connaisseur tels que le monocle ou la loupe. En outre, les collectionneurs et les marchands d'aujourd'hui peuvent acquérir des affiches du XIX^e siècle sans avoir à se déplacer ou à entrer dans une galerie ou un site de vente aux enchères, puisque de nombreuses ventes d'affiches se déroulent désormais en ligne, parfois exclusivement⁵⁰.

47 Ces observations reposent en partie sur les idées exposées dans Iskin, « Introduction » dans Iskin & Salsbury (dir.), *Collecting Prints, Posters, and Ephemera*, op. cit., p. 123-125

48 Voir Anisa Hawes, « The Challenge of Collecting Digital Posters and Graphics from the Web: A Roundtable Discussion », dans Iskin & Salsbury (dir.), *Id.*, p. 262.

49 *Ibid.*

50 Nicholas D. Lowry, « A Poster Market Without Borders », *La Gazette Drouot*, <https://www.gazette-drouot.com/en/article/a-poster-market-without-borders/4894>.

Le caractère éphémère des affiches a été transformé par une nouvelle vie numérique permanente mais profondément modifiée. Comme nous l'avons vu plus haut, au XIX^e siècle, les collectionneurs accordaient une grande importance à la courte durée de vie et à la fragilité des affiches. Numérisées, elles peuvent désormais survivre indéfiniment. Elles ne risquent plus de se déchirer, se plier ou souffrir de l'exposition à la lumière. De plus, les signes de vulnérabilité des affiches papier sont souvent « corrigés » à l'aide de Photoshop, ce qui permet de gommer bien des dommages. Alors que certaines grandes collections d'affiches, comme celle de Maindron, ont été détruites par le feu, les images numériques des affiches assurent leur survie. Dans l'ensemble, notre expérience et notre rapport à l'éphémère ont donc changé.

Alors qu'au XIX^e siècle l'impression sur papier semblait être le summum de l'éphémère par rapport à la peinture à l'huile sur toile ou à l'architecture en pierre, aujourd'hui la matérialité des affiches les rend à nos yeux beaucoup moins éphémères que les images numériques. De plus, l'expérience de l'éphémère a été transformée par les changements de plus en plus rapides et la mobilité perpétuelle engendrés par la visualisation de textes et d'images numériques sur nos écrans. Cela démontre que l'éphémère est une notion historiquement construite, et que notre expérience de celle-ci évolue constamment. Aujourd'hui, les affiches en papier nous semblent moins éphémères que les affiches numériques. Il est important de garder à l'esprit que si les progrès technologiques ont été déterminants dans ce changement, les collectionneurs, qui ont conservé les affiches pour la postérité, ont également joué un rôle majeur.

AIMER ET FAIRE AIMER

DEGAS, AMATEUR D'ESTAMPES

VALÉRIE SUEUR-HERMEL

La passion d'Edgar Degas pour le noir et blanc qui lui fit avouer à Georges Villa, en 1906, que s'il avait à refaire sa vie, il ne ferait que du noir et blanc¹, a motivé l'approche inédite de l'exposition « Degas en noir et blanc » présentée à la Bibliothèque nationale de France, du 31 mai au 3 septembre 2023². Exprimé avant tout par l'estampe et le dessin puis, en 1895, par la photographie, cet intérêt constant pour le noir et blanc passe également par l'activité de collectionneur d'estampes à laquelle il s'est adonné pendant quelques décennies. En témoigne la sélection représentative de pièces qui la constituaient, présentée dans la dernière section de l'exposition. L'étude de la collection d'estampes d'« un des plus grands des peintres-graveurs³ », dont l'œuvre imprimé incarne l'estampe impressionniste, s'inscrit dans le contexte plus large de celle du collectionneur abordée par Ann Dumas dans *Degas as a collector* en 1996⁴ et qui a donné lieu à une importante exposition au Metropolitan Museum of Art de New York en 1997 : *The Private collection of Edgar Degas*⁵. Il convient de s'appuyer sur ces travaux, tout en revenant au catalogue de la vente après-décès consacrée aux estampes qui a eu lieu les 6 et 7 novembre 1918⁶, source primaire essentielle sur le sujet. La collection Fevre-Degas⁷, provenant de la famille de Degas, apporte des informations complémentaires. Principalement composé de dessins de

1 Jean Adhémar, Françoise Cachin, *Edgar Degas : gravures et monotypes*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1973, p. xx.

2 *Degas en noir et blanc : dessins, estampes, photographies*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, (31 mai-3 septembre 2023), Paris, BnF, 2023.

3 Jean Adhémar, Françoise Cachin, *Edgar Degas : gravures et monotypes*, op. cit., p. ix.

4 Ann Dumas, *Degas as a Collector*, cat. exp. Londres, National Gallery, (22 mai-26 août 1996), Londres, Apollo magazine, 1996.

5 *The Private Collection of Edgar Degas*, cat. exp. New York, The Metropolitan Museum of Art, (1^{er} octobre 1997-11 janvier 1998), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.

6 *Catalogue des estampes anciennes et modernes composant la collection Edgar Degas, 6-7 novembre 1918*, Paris, 1918.

7 Musée d'Orsay (département des arts graphiques du Louvre).

l'artiste, ce fonds comprend également un ensemble de quatre-vingts estampes lui ayant appartenu, qui a échappé à la vente de 1918.

L'approche globale de cette communication vise à esquisser le portrait de Degas en amateur d'estampes, portrait fort éloigné de celui qu'il a peint en 1866, choisi comme illustration du programme de ce colloque (**fig. 1**). À bien y regarder, cet amateur anonyme ressemble davantage à un chineur de vieux papiers, collectionneur de « petite estampe », selon les termes utilisés par John Grand-Carteret dans les années 1890 pour la distinguer de la « grande estampe » des maîtres⁸. Il est occupé à extraire ou à ranger dans un carton une estampe reproduisant un dessin de Pierre-Joseph Redouté, dont les planches ont été largement diffusées par la gravure et par la lithographie durant tout le XIX^e siècle. Sur le cadre, derrière lui, sont accrochés pêle-mêle des échantillons de papiers peints, dont on trouve des modèles similaires dans les collections du département des Estampes et de la photographie⁹. Dans une étude comparant les pratiques de collectionneur de Degas et de Mary Cassatt, Ruth E. Iskin relève fort à propos le titre sous lequel la première propriétaire du tableau, Louise Havemeyer, qui l'a acheté directement à Degas, le désigne dans ses mémoires, non pas comme « the collector of prints » mais comme « the designer of prints¹⁰ ». L'homme représenté ne serait donc pas un amateur d'estampes mais plutôt un créateur d'images imprimées, en l'occurrence de papiers peints. Le décryptage du tableau rend l'hypothèse tout à fait convaincante. Quoi qu'il en soit, cet amateur d'images n'a rien à voir avec celui que fut Degas dont son ami Paul Mathey a laissé une image plus fidèle (**fig. 2**). Il le représente saisi dans une attitude familière, debout les mains tenant un mouchoir, croisées dans le dos, observant une œuvre graphique, posée sur une chaise et calée par son chapeau haut de forme. La date de ce dessin, exécuté en février 1882, correspond à la période la plus active de la constitution de sa collection d'estampes, commencée au milieu des années 1870 et poursuivie jusqu'à la fin des années 1890.

8 John Grand-Carteret, *Vieux papiers, vieilles images : cartons d'un collectionneur*, Paris, chez A. Le Vasseur et Cie, 1896.

9 Papiers peints à motifs répétitifs des maisons Jacquemart et Bénard, 1799 (BnF, Est. et phot. Li-14-Ft 4).

10 Ruth E. Iskin, « The collecting practices of Degas and Cassatt. Gender and the construction of value in art history », dans Kathryn Brown (éd.), *Perspectives on Degas*, London, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2017, p. 211-212.



Fig. 1. Edgar Degas, *L'Amateur d'estampes*, 1866, huile sur toile, 53 x 40 cm, New York, The Metropolitan Museum, legs de Mme H.O. Havemeyer.



Fig. 2. Paul Mathey, *Edgar Degas*, 1882, dessin au crayon graphite, 48,2 × 31,5 cm, Washington, National Gallery of art, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon.

Le catalogue de la vente de cette collection, dispersée le 5 novembre 1918, à l'Hôtel Drouot, un an après sa mort, a été rédigé par Loÿs Delteil, expert principal, secondé pour certains lots par la galerie Bernheim jeune, par Paul Durand-Ruel et par Ambroise Vollard. La typographie de la page de titre du livret est trompeuse : elle attire l'attention sur les « estampes anciennes » mises en valeur par

un corps plus important et une impression à l'encre rouge au détriment des « modernes », en noir et d'un corps plus réduit. Les estampes anciennes sont pourtant très minoritaires par rapport aux estampes modernes, comme le laisse deviner la liste des noms extraits du catalogue présentés par ordre alphabétique (« Œuvres de Bracquemond, Mary Cassatt, Daumier, Eug. Delacroix, Gauguin, Gavarni, Ingres, Legros, Manet, Berthe Morisot, Pissarro, Whistler, etc. »). Le catalogue, illustré d'une trentaine de pièces majeures, présente les 264 lots en trois ensembles successifs : les « estampes anciennes » d'abord, puis les « estampes modernes », pour terminer par une section « Japon ». Sous ces lots, ce sont en réalité 3752 pièces qui ont été mises à l'encan, au sein desquelles les estampes modernes représentent 3268 unités, soit 87 %, proportion portée à 90 % si l'on soustrait les estampes de Rembrandt qui sont en fait des reproductions. Cette rapide analyse statistique met en évidence la nature de la collection de Degas, focalisée sur les artistes de son époque. En cela, elle fait écho à celle des peintures, réunies simultanément, dont la répartition entre anciens et modernes est similaire. Les estampes anciennes se résument à cinq noms : Gérard Edelinck, Robert Nanteuil, Nattier, Rowlandson et Rembrandt sous lequel ont été vendues 350 héliogravures.

Si Rembrandt a joué un rôle déterminant dans la formation à la gravure de Degas, qui copie en 1857 le *Jeune homme assis et réfléchissant*, ce n'est pas en compulsant les estampes originales qu'il aurait pu acquérir à une époque où le peintre-graveur hollandais faisait l'objet d'un véritable culte de la part des artistes¹¹, mais c'est en consultant les portefeuilles du cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale où il est inscrit comme lecteur le 9 avril 1853¹². Le prince roumain Grégoire Soutzo (1815-1869), artiste amateur, ami de son père, qui est l'un de ses initiateurs à l'eau-forte, avait pour sa part réuni une importante collection d'« estampes anciennes, de toutes les écoles », connue par le catalogue de sa vente aux enchères en 1870¹³ et riche de l'œuvre complet

11 Alison McQueen, *The rise of the cult of Rembrandt : reinventing an old Master in nineteenth-century France*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003; « Les copies d'après les estampes de Rembrandt dans la France du XIX^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 179-180, 2002, p. 78-88.

12 *Répertoire alphabétique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes de décembre 1845 à mai 1859*, n° 1895 (BnF, Est. et phot., Réserve, Ye-131a-Pet.fol).

13 *Catalogue d'estampes anciennes parmi lesquelles on remarque un bel œuvre complet d'Adrien van Ostade formant la collection de feu M. le Prince Grégoire Soutzo, dont la vente aura lieu Hôtel des commissaires-priseurs rue Drouot... les jeudi 17 et vendredi 18 mars 1870*, Paris, Renou & Maude, 1870.

d'Adrien Van Ostade, d'estampes de Marcantonio Raimondi et de Dürer, d'une trentaine de planches de Claude Gellée et d'une vingtaine de Rembrandt. Degas s'est contenté d'acheter, longtemps après avoir découvert Rembrandt, la suite d'héliogravures publiée par Amand-Durand qui, en étroite collaboration avec Georges Duplessis, le directeur du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, s'est attelé à reproduire les estampes des maîtres anciens. Après Van Dyck, Dürer, Claude Gellée, Mantegna, Ruisdael, Schongauer, Lucas de Leyde et Van Ostade, c'est une suite de 350 planches de Rembrandt qui paraissait en 1880 et que Degas a probablement acquise à ce moment-là. Il n'a pas été gêné par le procédé photomécanique, pas plus que ne l'était son ami Gustave Moreau avec qui il a partagé tout jeune son admiration pour Rembrandt et dont la collection, comme l'a montré Maya Tanaka¹⁴, faisait voisiner sans distinction estampes originales, reproductions photomécaniques et photographies d'après les maîtres. À la même période, Degas s'intéresse également à l'œuvre gravé du Lorrain qu'il consulte à Rome en novembre 1857, mais dont il n'acquiert pas davantage les estampes.

La répartition des artistes au sein des estampes contemporaines, qui forment la part la plus importante de sa collection, fait apparaître une très forte représentativité des lithographies de Gavarni et de Daumier (75 % de sa collection). Si cette prédominance témoigne du goût affirmé de Degas pour les deux caricaturistes de la monarchie de Juillet, elle reflète aussi l'importance numérique de leur œuvre lithographié respectif. Par ordre décroissant des pièces représentées, viennent ensuite les ensembles de Mary Cassatt (98 pièces), Manet (83 pièces), Ingres (34 pièces), Pissarro (32 pièces) et Delacroix (30 pièces).

Du maître vénéré entre tous, Ingres, qu'il a pu rencontrer en 1855, grâce à Édouard Valpinçon, le père de Paul, son condisciple et ami du lycée Louis Le Grand, Degas est parvenu à rassembler vingt peintures et de très nombreux dessins. Son œuvre gravé et lithographié, restreint à quelques unités, est entièrement présent dans sa collection avec notamment une très belle épreuve de son unique eau-forte représentant *Gabriel Cortois de Pressigny* et la lithographie de *l'Odalisque*. De nombreuses estampes d'interprétation d'après Ingres par Luigi Calamatta, Claude-Marie-François Dien, Louis-Pierre Henriquel-Dupont ou encore Félix Bracquemond complètent l'œuvre original, de même qu'un album de cent quarante photographies d'après des peintures ou dessins qui montre que,

14 Maya Tanaka, « Estampe et photographie dans la collection de Gustave Moreau », *Revue de l'art*, n° 182, 2013, p. 53-60.

comme pour l'œuvre Rembrandt, Degas ne dédaigne pas les services rendus par la photographie pour avoir à disposition dans ses cartons les œuvres du peintre.

La trentaine d'estampes de Delacroix témoigne de l'intérêt tout aussi vif que lui portait Degas dès sa jeunesse. Parmi les lithographies les plus remarquables, il convient de citer « une très belle et rarissime épreuve du 1^{er} état » de *La Sœur de Duguesclin* ou deux épreuves du *Cheval sauvage* dont une avant la lettre. Contrairement à celles de Delacroix, les lithographies de Géricault ne sont pas décrites précisément dans le catalogue de la vente qui regroupe sous un numéro unique dix « études de chevaux ». Le fonds Fevre-Degas en compte huit autres (fig. 5) qui n'ont pas été vendues en 1918 mais sont restées dans la famille et sont désormais conservées au musée d'Orsay¹⁵.

À l'époque où Degas a constitué sa collection, les lithographies de Daumier et de Gavarni se trouvaient rarement réunies dans les portefeuilles d'un même amateur. Il était alors courant de privilégier l'un des caricaturistes de mœurs à l'exclusion de l'autre. Degas se singularise en recherchant simultanément l'œuvre des deux dessinateurs, dont il appréciait sans doute la complémentarité du regard sur leurs contemporains. Il commence à s'intéresser aux sujets de la vie moderne dans les années 1870, période où, par l'intermédiaire d'Edmond Duranty, il entreprend la collecte de ses premiers Daumier. Ne se contentant pas d'accumuler les scènes de mœurs des séries publiées dans le *Charivari* telles *Les Beaux jours de la vie*, *Les Bons bourgeois*, *Robert Macaire* ou *Les Bas bleus*, il acquiert aussi les grandes planches du journal la *Caricature*, véritables chefs-d'œuvre de la lithographie, comme *Le Ventre législatif*, *La Rue Transnonain* ou *Baissez le rideau, la farce est jouée*. Il se montre sensible aux qualités plastiques et à l'originalité de l'écriture lithographique de Daumier auxquelles les épreuves sur papier blanc rendent davantage justice que les épreuves parues dans le *Charivari*. Dans le catalogue de la vente, Delteil distingue les « belles » et les « très belles épreuves » sur blanc, parfois sur Chine, les épreuves avant la lettre, qui représentent une vingtaine de numéros, auxquelles s'ajoutent quelques épreuves coloriées et des albums, mais aussi des épreuves dites en *Charivari*, épreuves communes avec le texte du journal imprimé au verso. Ainsi Degas possédait-il tout l'éventail typologique des épreuves lithographiques de Daumier.

La composition de son ensemble de lithographies de Gavarni suit la même exigence que celle de Daumier quant à la représentativité des séries et au choix

15 Parmi ces planches, on peut citer *Le maréchal anglais*, *Cheval noir attaché dans une écurie*, *Cheval du plâtrier*, *Garçon dormant de l'avoine à un cheval dételé*, *Deux chevaux de poste à la porte d'une écurie* ou encore *Deux chevaux promenés par un jockey* (fig. 5).

des épreuves de qualité. En plus d'un nombre impressionnant d'épreuves d'essai (79 pièces) et d'avant-lettre (200 pièces), il compte vingt-deux lithographies inédites, deux épreuves annotées de la main de Gavarni et une avec légende manuscrite autographe. L'intérêt de Degas pour l'œuvre imprimé de Gavarni a sans doute débuté au même moment que celui pour Daumier, à la fin des années 1870. Dans un carnet utilisé entre 1881 et 1884¹⁶, il note les numéros des planches qui lui manquent dans plusieurs séries : *Les Débardeurs*, *Le Carnaval à Paris*, *Clichy*, *Les Étudiants de Paris*, *Paris le soir*. Sur la page où il liste les épreuves manquantes du *Carnaval à Paris*, il prend soin de distinguer les épreuves avant la lettre des épreuves « ordinaires ».

Avec l'évocation de l'œuvre de Manet, on pénètre dans le cercle des amis graveurs de Degas, engagés comme lui dans l'estampe originale. S'il avait réuni huit peintures de Manet, sa ténacité à rassembler tout l'œuvre gravé, dans des épreuves les plus exceptionnelles possibles, est incomparable. La rencontre avec Manet remonte au milieu des années 1860. Selon le témoignage rapporté par Étienne Moreau-Nélaton, elle aurait eu lieu au Louvre devant le tableau de *l'Infante Marguerite*, attribué à l'époque à Vélasquez, et autour de la pratique de l'eau-forte remise à l'honneur par les efforts conjugués de l'éditeur Alfred Cadart et de l'imprimeur Auguste Delâtre. Degas est parvenu à réunir l'œuvre de Manet dans sa quasi-complétude, grâce à l'acquisition de la collection réunie par Philippe Burty, lors de la vente après-décès de ce dernier les 4 et 5 mars 1891. Deux estampes étaient entrées précédemment en sa possession : *Le Polichinelle* (fig. 3) acheté à la vente Duranty en janvier 1881, et *Guerre civile* à la vente posthume de Manet en 1884. Parmi les « belles épreuves », « très belles épreuves » ou « superbes épreuves » décrites par Loÿs Delteil, les épreuves d'état sont extrêmement nombreuses, certaines uniques, telle l'épreuve en noir du *Polichinelle*. Il faut mentionner deux épreuves rarissimes du frontispice du cahier d'eaux-fortes publié chez Alfred Cadart en 1862, l'une avec la dédicace de Manet à Baudelaire et l'autre inédite, tirée à deux épreuves comme l'indique une annotation de la main de Burty. Ces deux pièces exceptionnelles sont actuellement conservées dans les collections du musée national de Stockholm, tout comme l'épreuve du bon à tirer « avec croquis de la lettre de la main de Manet » du titre de romance lithographié *Plainte moresque* (fig. 4) ou le deuxième état de l'eau-forte de 1869 représentant *Charles Baudelaire de face*, avec la banderole dans la

16 Edgar Degas, Carnet BnF n° 4 (Théodore Reff, n° 35), utilisé en 1881-1884, p. 108, 111.

marge « esquissée à la sanguine par Manet », ou encore une belle épreuve sur Chine avant la lettre de la lithographie du *Rendez-vous des chats*.



Fig. 3 Édouard Manet, *Polichinelle*, 1874, lithographie en couleurs, 53,9 × 34,6 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 4. Édouard Manet, *Plainte moresque*, 1866, lithographie, 1^{er} état, épreuve du bon à tirer, 33,8 × 26,3 cm, Stockholm, National museum.

De Mary Cassatt, qu'il rencontre en 1877, Degas n'avait qu'une seule toile mais quatre-vingt-dix-huit estampes. L'importance de cet ensemble, résultant d'échanges entre artistes amis, n'étonne guère au vu de la collaboration étroite des deux peintres-graveurs et des recherches expérimentales dans le domaine de l'eau-forte qu'ils ont menées de concert entre 1878 et 1880, avec Camille Pissarro, au moment de l'élaboration du projet de revue d'estampes originales *Le Jour et la nuit*, qui n'a finalement pas abouti. Degas possédait quatre états de la planche *Au théâtre*, exécutée pour le *Jour et la nuit* et une « série unique de treize états » de la *Visiteuse* qui rappelle leur intérêt commun pour les états successifs d'une même plaque (l'eau-forte de Degas représentant *Mary Cassatt au Louvre, au département des peintures* a été exécutée en vingt états).

Comme pour Mary Cassatt, mais dans une moindre mesure, Degas a recueilli diverses épreuves de Camille Pissarro (32 au total). Cela lui fut sans doute d'autant plus naturel que les plaques de Pissarro, auprès de qui il a tant expérimenté les cuisines de l'eau-forte, étaient souvent imprimées sur la presse que Degas avait la chance d'avoir à disposition dans son atelier. C'est sans surprise que l'on voit figurer dans sa collection trois épreuves du *Paysage sous-bois à L'Hermitage (Pontoise)*, que Pissarro destinait à la revue *Le Jour et la nuit*, reproduit dans le catalogue et désigné sous le titre *Le village à travers les arbres*.

L'œuvre imprimé de Gauguin vient clore le florilège chronologique de la collection de Degas, qui, à côté de dix toiles et d'un pastel, compte quinze estampes. Sous le n° 128 du catalogue sont réunies les dix gravures sur bois de la suite *Noa-Noa*, exécutées à son retour de Tahiti en 1893. Nul doute que la nature expérimentale de cet ensemble avait tout pour séduire Degas, même s'il ne s'est lui-même jamais essayé à la taille d'épargne. Les cinq monotypes en couleurs exécutés par Gauguin en Bretagne en 1894, qui figurent dans sa collection, relèvent de ces mêmes recherches plastiques inventives et font écho à sa propre pratique du « dessin imprimé à l'encre grasse » comme à celle du transfert. Toujours curieux des procédés, Degas prend soin de noter que ces œuvres expérimentales résultent d'une « impression à l'eau, au moyen d'une plaque de verre et d'un papier pressé par un rouleau à la main¹⁷ ». Il tenait probablement cette information de la bouche de Gauguin lui-même, auprès de qui il les a directement acquises en décembre 1894.

L'étude de la composition de la collection d'estampes de Degas, dont le catalogue de la vente après-décès conserve le souvenir précieux, soulève la question des pratiques du collectionneur en matière d'achat, de conservation et de consultation.

Degas fréquente les ventes publiques, enchérissant lui-même ou demandant à son ami l'imprimeur et marchand Michel Manzi de le faire pour lui. À la vente après-décès de la bibliothèque et de la collection de tableaux, dessins et estampes d'Edmond Duranty, qui a lieu les 28 et 29 janvier 1881, à l'hôtel Drouot, il se porte acquéreur du *Polichinelle* (fig. 3), lithographie en couleurs de Manet, vendue encadrée¹⁸ et qu'il conserve ainsi chez lui. Il n'achète aucune

17 Degas, inventaire partiel de sa collection (dix feuillets autographes inédits, collection particulière), cité par Ann Dumas dans *The Private Collection of Edgar Degas, op. cit.*, p. 65.

18 *Tableaux modernes, esquisses, aquarelles, pastels, dessins, eaux-fortes, livres : vente par suite du décès de Emile Duranty*, Paris, 1881, n° 138. L'exemplaire du catalogue à prix marqués conservés à la BnF, Est. et phot. (YD-1 (1881-01-28)-8) indique le montant de 26 francs.

des huit eaux-fortes mises à l'encan ce jour-là. Ce sont les épreuves soigneusement collectées par Philippe Burty qui formeront l'essentiel de l'œuvre gravé de Manet en sa possession. Il les fait acheter dix ans plus tard à la vente Burty des 4 et 5 mars 1891¹⁹, par Michel Manzi à qui il propose une de ses œuvres en échange²⁰. En février 1884, il avait acquis à la vente de l'atelier de Manet²¹ deux dessins ainsi que la lithographie *Guerre civile*²².

Il se fournit également auprès des marchands d'estampes parmi lesquels Charles Delorière, installé 15, rue de Seine. Le 22 février 1892, il écrit à son ami Alexis Rouart : « Je classe mon stock de chez Delorière²³ ». Il avait obtenu auprès de lui un ensemble de lithographies de Gavarni par échange, ce qu'il confesse à Paul Durand-Ruel, le 13 juillet 1882 : « J'ai dû faire un pastel pour Delorière, le marchand qui m'a cédé les Gavarni.²⁴ » Cet échange est une « infraction », selon le terme qu'il emploie, au contrat qui le lie alors avec Durand-Ruel et qui a l'exclusivité de la vente de sa production. Raymond Kœchlin rapporte qu'à l'instar de Monet, Degas a échangé avec le marchand d'art japonais Hayashi Tadamas des dessins pour obtenir des albums japonais, « en particulier ceux de Moronobu qu'il admire profondément²⁵ ».

En 1892, Edmond Gosselin mettait en vente dans sa boutique du 57 quai des Grands-Augustin, 93 lithographies avant la lettre de Paul Gavarni issues de la collection d'Henri Lessore qu'il venait d'acheter à l'hôtel Drouot les 28 et 29 janvier. Le prix, 150 francs pour le tout, est jugé trop élevé par Degas comme il

19 *Catalogue de lithographies et eaux-fortes modernes, œuvres de Bracquemond, Decamps, Delacroix, S. Hayden, Meissonnier, etc., composant la collection de M. Ph. Burty, inspecteur des Beaux-arts, dont la vente aura lieu Hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot, les mercredi 4 et jeudi 5 mars 1891*, Paris, 1891.

20 Selon une annotation de Degas consignée dans un inventaire partiel de sa collection (dix feuillets autographes inédits, collection particulière), cité par Juliet Wilson-Bareau, « Manet and Degas : A never-ending dialogue » dans *The Private Collection of Edgar Degas, op. cit.*, p. 192.

21 *Catalogue de tableaux, pastels, études, dessins, gravures par Edouard Manet et dépendant de sa succession, vente les 4 et 5 février 1884*, Paris, 1884.

22 Décrite sous le numéro 167 et sous le titre fautif de *Derrière la barricade*, mais avec l'indication des dimensions de *Guerre civile*.

23 Theodore Reff éd., *The Letters of Edgar Degas. Bilingual edition*, New York, The Wildenstein Plattner Institute, 2020, n° 485.

24 *Ibid.*, n° 181.

25 Raymond Kœchlin, « Hayashi's collection of French pictures », dans *Illustrated catalogue of the important collection of paintings, watercolors, pastels, drawings and prints collected by a the Japanese connoisseur the late Tadamas Hayashi*, New York, 1913, p. 11.

s'en ouvre à son ami Alexis Rouart dans une lettre du 8 février 1892²⁶. Finalement c'est ce dernier qui les achètera pour les lui offrir.

Une fois arrivées chez lui, les estampes sont pour la grande majorité classées dans des cartons sans avoir été préalablement marquées d'un cachet de collection, tandis que certaines sont encadrées. Dans la biographie qu'il consacre à Degas en 1918, Paul Lafond donne une description précise de chacune des pièces de l'appartement du 37 rue Victor Massé où l'artiste a emménagé en novembre 1897. Aux murs de la salle-à-manger étaient accrochés « quelques croquis et dessins d'Ingres; divers crayons, pastels et aquarelles d'amis, de Bartholomé, Jeannot, Forain, Napoléon Lepic, Henri Rouart; des lithographies de Daumier, Gavarni; des eaux-fortes de Jeannot²⁷ ». Il souligne la présence, « au-dessus d'une bibliothèque pleine de livres », de « cartons contenant l'œuvre gravé presque complet de Manet, des lithographies des deux Devéria, de Gavarni et de Daumier, dont il appréciait tout particulièrement les planches, et dont il possédait les principales, en superbes épreuves²⁸. » Le catalogue de la vente après-décès reste la source la plus fiable pour identifier les pièces encadrées. Vingt sont signalées comme telles sur les quelque trois mille huit cents pièces vendues. Et sur cette vingtaine, il n'est pas anodin de relever que près de la moitié (soit neuf pièces) sont des œuvres d'Ingres ou d'après Ingres. Viennent ensuite les cinq monotypes de Gauguin, *Le Polichinelle* de Manet (fig. 3), acquis encadré à la vente Duranty en 1881, et le *Bain des femmes*, diptyque gravé sur bois par le japonais Torii Kiyonaga, acquis par échange auprès d'Hayashi Tadamasu.

On sait par sa correspondance que Degas prenait le temps de classer les œuvres des artistes dont il conservait un œuvre important, notamment les lithographies de Gavarni et qu'il les observait à la loupe, appréciant, par comparaison avec les épreuves ordinaires, les épreuves avant la lettre. Le 22 février 1892, il écrit à Alexis Rouart : « Mercredi matin, je laissais tout pour regarder bien au jour, avec la loupe, et longtemps, les magnifiques Gavarni que m'aviez donnés. Je fais un carton à part pour les pièces de cet ordre-là, et je mets à côté de chacune une épreuve ordinaire qui double la jouissance de l'extraordinaire²⁹. » Quelques jours plus tard, le 8 mars, il lui écrit de nouveau que, enrhumé, il

26 Theodore Reff éd., *The Letters of Edgar Degas. Bilingual edition, op. cit.*, n° 480.

27 Paul Lafond, *Degas*, Paris, H. Floury, 1918, p. 117.

28 *Ibid.*, p. 118.

29 Theodore Reff éd., *The Letters of Edgar Degas. Bilingual edition, op. cit.*, n° 485.

garde la chambre pour « manger une soupe, regarder [s]es lithographies et [s]e coucher en pensant à elles et à [lui].³⁰»

La contemplation de ses estampes relève du plaisir solitaire. Degas était peu enclin à montrer sa collection et particulièrement les épreuves qu'il avait longtemps traquées. Ambroise Vollard raconte dans ses souvenirs une visite de Loÿs Delteil à Degas. L'expert était venu voir son œuvre de Delacroix avec l'intention de photographier une de ses raretés. Alors qu'il plaidait sa cause, arguant qu'on ne connaissait que deux épreuves de l'estampe convoitée et que la seconde était « introuvable », son hôte aurait eu cette réponse : « Ah! l'autre épreuve est introuvable! Moi, j'ai mis vingt ans, monsieur, pour trouver ce Delacroix... Que les autres en fassent autant!³¹ ». Cet attachement jaloux et quelque peu fétichiste à ses trouvailles, dont la rareté était susceptible d'éveiller la curiosité des experts les plus renommés, contribue à cerner le collectionneur que fut Degas. Il revêt les traits d'un véritable amateur d'estampes, doté de l'œil du connaisseur des subtilités du médium, et s'éloigne du profil de l'artiste soucieux par sa collecte de constituer un réservoir d'images où puiser à volonté. À ce titre, ses portefeuilles sont bien différents de ceux d'un Gustave Moreau ou d'un Félix Ziem, dont les collections ont été respectivement étudiées³², qui s'apparentent à une iconothèque au service de leur création artistique.

Si, de Rembrandt à Daumier, l'influence des maîtres de l'estampe sur l'œuvre de Degas n'est plus à prouver, il faut néanmoins se garder de la rendre tributaire de la consultation de ses seuls cartons d'estampes constitués tardivement dans sa carrière. L'intérêt que Degas a porté aux graveurs et lithographes, dont il s'est attaché à réunir les œuvres, a souvent précédé de plusieurs décennies le moment où elles sont entrées en sa possession : il n'a pas attendu de les avoir à portée de main pour s'en nourrir. Il est difficile de savoir si les copies des détails de lithographies de chevaux de Géricault, que Théodore Reff a réussi à identifier sur les feuillets d'un carnet utilisé en 1858-1860, ont été faites d'après ses propres épreuves, restées dans la famille et actuellement conservées au Musée d'Orsay. La précision de la copie de la croupe d'un des *Deux chevaux proménés par un jockey*³³ (fig. 6) laisse en tout cas penser qu'il avait la lithographie (fig. 5) sous les

30 *Ibid.*, n° 486.

31 Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, B. Grasset, 1938, p. 131.

32 Pour Gustave Moreau, voir : Maya Tanaka, « Estampe et photographie dans la collection de Gustave Moreau », *loc. cit.* ; pour Félix Ziem, voir : Pascale Cugy, *Ombres et lumière. Estampes de la collection Ziem*, Martigues, Musée Ziem, 2014.

33 Edgar Degas, Carnet BnF n° 16 (Théodore Reff n° 13), utilisé en 1858-1860, p. 108.

yeux. Alors qu'il ne possède pas encore d'estampes de Delacroix, il se souvient du portrait gravé de *Madame Frédéric Villot*³⁴ lorsqu'il exécute celui de sa sœur Marguerite gravé au tout début des années 1860³⁵. Le rapide croquis du *Ventre législatif* de Daumier qui figure dans un carnet utilisé en 1878-1879³⁶, fait de mémoire après la visite de l'exposition Daumier présentée chez Durand-Ruel en 1878, a sans doute précédé l'acquisition de la belle épreuve sur Chine qui sera vendue sous le n° 64 lors de la vente posthume de son atelier. Qu'elle soit passée ou non par le relais des épreuves de sa collection, l'empreinte de l'œuvre de Daumier demeure manifeste. Les cadrages inédits des planches consacrées au monde du spectacle, l'originalité avec laquelle le lithographe fait cohabiter dans une même image les différents registres des salles de spectacle (la scène et la fosse ou la scène et les coulisses) de même que les projections lumineuses de la rampe sur les acteurs ont trouvé un écho chez Degas, sans que l'on sache si les *Croquis musicaux* et les *Croquis dramatiques* (fig. 7), vendus par lots lors de la vente de 1918, étaient déjà dans ses cartons. *L'Orchestre de l'Opéra*³⁷, peint en 1870, les différentes versions de *Sur la scène*³⁸ gravées en 1876-1877 ou encore la lithographie contemporaine de *La Chanson du chien* (fig. 8) n'en conservent pas moins le souvenir.

34 Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré (xix^e et xx^e siècles)*, T.III- Ingres & Delacroix, Paris, Chez l'auteur, 1908, n° 13.

35 Sue Welsh Reed, Barbara Stern Shapiro, « Catalogue of Degas's Prints », dans *Edgar Degas : the Painter as Printmaker*, Boston, Little & Brown, 1984, n° 14.

36 Edgar Degas, Carnet BnF n° 23 (Théodore Reff n° 31), utilisé en 1878-1879, p. 6.

37 Musée d'Orsay, Inv. RF 2417.

38 Sue Welsh Reed, Barbara Stern Shapiro, « Catalogue of Degas's Prints », dans *Edgar Degas : the Painter as Printmaker*, *op. cit.*, n° 22-24.



Fig. 5. Théodore Géricault, *Deux chevaux promenés par un jockey*, 1822, lithographie, 36 x 41,3 cm, Musée d'Orsay, fonds Fevre-Degas.



Fig. 6. Edgar Degas, *Carnet n° 16* (Théodore Reff n° 13), p. 108, 1858-1860, dessin au crayon graphite, 14,5 × 9,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 7. Honoré Daumier, *Les fruits d'une mauvaise éducation dramatique*, 1864, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 8. Edgar Degas, *La chanson du chien*, 1876-1877, lithographie, 37 × 25,2 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

LES AMATEURS D'ESTAMPES DANS LES ANNUAIRES DE COLLECTIONNEURS (1882-1925) : QUELQUES PISTES PROSOPOGRAPHIQUES

LÉA SAINT-RAYMOND

Les amateurs d'estampes sont difficiles à appréhender au pluriel. Si le champ de l'histoire de l'art compte de nombreuses monographies de collectionneurs et de collectionneuses, une biographie collective, ou « prosopographie », est une entreprise plus ardue. Une première solution est de conduire des enquêtes socio-économiques, par questionnaires et par entretiens : ce travail a été réalisé par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini pour les collectionneurs d'« arts premiers¹ » et, pour les collectionneurs d'art contemporain en France, par Raymonde Moulin dans les années 1960², puis par Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux et Marion Vidal, au tournant des années 2000³ et par Cyril Mercier en 2012⁴. Malheureusement – et en toute logique –, de telles enquêtes n'existent pas pour des périodes plus anciennes, si bien qu'il est nécessaire de chercher d'autres sources et de construire un corpus *ex nihilo*.

Une autre évidence mérite d'être énoncée : une recherche prosopographique est plus facilement réalisable lorsque la démographie d'acteurs à prendre en compte est faible et que leur nombre est borné. C'est la raison pour laquelle la biographie collective des collectionneurs d'estampes a d'abord concerné des petits groupes, par exemple les collectionneurs au cabinet des Estampes⁵,

1 Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

2 Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

3 Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux et Marion Vidal, *Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique*, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Documentation française, 2001.

4 Cyril Mercier, *Les collectionneurs d'art contemporain : une analyse sociologique d'un groupe social et de son rôle sur le marché de l'art*, thèse de doctorat en sociologie sous la dir. d'A. Quemin, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2012.

5 Laure Beaumont-Maillet, « Les collectionneurs au cabinet des Estampes », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 132, décembre 1993, p. 5-27.

ou – ce qui nous détourne de la demande pour nous orienter vers l'offre – les marchands d'estampes à Paris, au xvii^e siècle⁶ ou dans la première moitié du xviii^e siècle⁷. En 2005, Barthélémy Jobert dressait un tableau très pessimiste de la recherche sur les amateurs d'estampes, pris dans leur dimension collective : « la question des collections et des collectionneurs de gravure est un domaine encore à peu près vierge, et peut-être même plus s'agissant du xix^e siècle⁸ ». Pour pallier ce manque, il s'est appuyé sur une source diachronique et homogène, les catalogues des ventes aux enchères publiques, et il a comptabilisé celles qui étaient dédiées aux estampes, par coups de sonde, en 1780, 1810, 1840 et 1869, à Londres et à Paris.

Si le travail de Barthélémy Jobert a ainsi permis de saisir les tendances du second marché de l'estampe, du point de vue des volumes, il n'a pas permis d'ouvrir complètement la boîte noire des ventes, par l'analyse des vendeurs et des adjudicataires. Seuls les procès-verbaux des ventes publiques, dans le cas parisien, donnent accès à ces informations : l'association des catalogues de vente et des procès-verbaux correspondants fourniraient ainsi une image plus sociologique du marché de l'estampe. Ce travail a été réalisé pour les acheteurs et vendeurs d'estampes japonaises, en 1883, 1893, 1903 et 1913⁹, mais il n'inclut pas les amateurs d'estampes dans leur globalité. La piste très prometteuse des ventes publiques, initiée par les travaux de Pierre Juhel¹⁰ et par ceux de Barthélémy Jobert, pourrait être creusée par une équipe d'historiens et d'historiennes de l'art. Pour une seule personne, et dans un temps de recherche plus restreint, une autre source doit être trouvée pour envisager une véritable prosopographie des collectionneurs d'estampes. À partir des annuaires de collectionneurs, présentés dans une première partie, cette étude esquisse quelques résultats

6 Marianne Grivel, *Le Commerce de l'estampe à Paris au xvii^e siècle*, Genève, Droz, 1986.

7 Corinne Le Bitouzé, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du xviii^e siècle*, thèse de l'École des Chartres, 1986.

8 Barthélémy Jobert, « Collections et collectionneurs d'estampes en France de 1780 à 1880, d'après les catalogues de vente », dans Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (éd.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 243-253.

9 Léa Saint-Raymond, *À la Conquête du marché de l'art : le Pari(s) des enchères, 1830-1939*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 433-482. Pour le corpus, voir Léa Saint-Raymond, « Les ventes aux enchères d'objets asiatiques à Paris entre 1858 et 1913 : statistiques et listes des principaux acheteurs », *Harvard Dataverse*, 2016, <https://dataverse.harvard.edu/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.7910/DVN/G96SRI>

10 Pierre Juhel, *Les ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République : répertoire des catalogues, 1870-1914*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2016.

socio-historiques pour la France des années 1880 aux années 1920, en analysant la place de la gravure dans le système de objets collectionnés d'une part, et les caractéristiques des collectionneurs d'estampes auto-déclarés, de l'autre.

Un corpus ambivalent : les annuaires de collectionneurs

Les premiers annuaires artistiques de collectionneurs apparaissent en 1860, avec la publication de *l'Annuaire des artistes et des amateurs* de Paul Lacroix, conservateur de la bibliothèque de l' Arsenal et membre du Comité d'archéologie¹¹. La seconde édition, en 1861, présente une liste des « cabinets d'amateurs à Paris – tableaux, dessins, estampes¹² », classés par ordre alphabétique et mentionnant l'adresse parisienne puis la spécialité de chaque collectionneur – par exemple « M. Coffetier, rue Notre-Dame-des-Champs, n°92. Estampes et vitraux anciens¹³ ». La troisième et dernière édition de cet annuaire, en 1862, complète cette liste par celle des « amateurs d'objets d'art et de curiosité¹⁴ », vivant à Paris. Ces annuaires, toutefois, comptent peu d'individus – seulement 267 en 1862, dont 34 collectionnant les estampes – et la constitution des listes pose des questions méthodologiques. En effet, ce sont les auteurs de ces annuaires qui les ont choisis¹⁵, sans qu'on puisse connaître précisément les critères de sélection. Ce biais omet les amateurs vivant en dehors de Paris, et aussi les collectionneurs qui sont moins connus.

À partir de 1879, néanmoins, un autre annuaire des collectionneurs voit le jour, fondé sur l'auto-déclaration. On en doit l'initiative à Oscar Ris-Paquot, un touche-à-tout à la fois artiste amateur, critique, membre de sociétés savantes, auteur d'une *Histoire des faïences de Rouen* en 1870, d'un dictionnaire de marques et monogrammes de faïences en 1872 et d'un manuel de collectionneur de faïences anciennes en 1877¹⁶. Ses efforts de vulgarisation se doublent d'une volonté réelle de fédérer une communauté d'amateurs. Contrairement à Paul Lacroix, qui

11 Le seul à avoir étudié cette source est Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat en histoire sous la dir. de Jean-Luc Pinol, Université François Rabelais de Tours, 2010, p. 410-420 et 428-435.

12 Paul Lacroix et al., *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Vve Jules Renouard, 1861, p. 107-116.

13 *Ibid.*, p. 108.

14 P. Lacroix et al., *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Vve Jules Renouard, 1862, p. 85-86.

15 Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise, Paris, 1830-1914, op. cit.*, p. 410-420.

16 Oscar Ris-Paquot, *Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique*, Paris, H. Laurens, 1879.

cherchait à présenter les institutions des arts de l'Empire et à rapprocher les artistes de commanditaires possibles¹⁷, Oscar Ris-Paquot, quant à lui, a pour ambition de constituer un « organe spécial reliant ensemble les membres de cette même et grande famille que l'on nomme les Collectionneurs¹⁸ », afin de prolonger, explique-t-il, le rayonnement qui avait été celui de la France durant l'Exposition universelle de 1878.

Pour réunir les membres de cette « grande famille » – qui est ouverte à la France, et non plus aux seuls Parisiens – Oscar Ris-Paquot établit un classement géographique, par département puis par ville, et permet aux collectionneurs qui le souhaitent, de mentionner leur adresse exacte ainsi que leur résidence secondaire. À la lecture de ces annuaires, les collectionneurs peuvent ainsi identifier leurs voisins et, éventuellement, entrer en contact avec d'autres amateurs si leurs spécialités concordent, afin d'échanger des pièces et compléter leurs collections respectives. À cet effet, certains n'hésitent pas à préciser qu'ils « font des échanges » ou qu'ils sont en position de vendeurs ou d'acheteurs. Enfin, les annuaires facilitent la sociabilité entre ces acteurs car ils ajoutent trois informations, absentes dans les annuaires de Paul Lacroix : la profession, les décorations – chevalier de la Légion d'honneur, officier de l'Instruction publique, officier d'Académie, *etc.* – et, surtout, l'appartenance à des sociétés locales d'amateurs ou de collectionneurs. Par exemple, en 1882, un certain M. Bérard, vérificateur de l'enregistrement à Chinon, en Indre-et-Loire, déclare collectionner les « gravures anciennes¹⁹ » et un habitant de Pontoise beaucoup plus prolixe, Henri le Charpentier, indique la spécialité suivante : « Collection historique sur Pontoise comprenant : tableaux, portraits, estampes, livres, plans, cartes, monnaies, médailles, chartes, autographes, manuscrits, objets d'art et souvenirs divers - Le tout se rapportant à Pontoise et environs de cette ville : abbaye de Maubuisson, Saint-Ouen-l'Aumône, *etc.*²⁰ »

L'*Annuaire artistique des collectionneurs*, de Ris-Paquot, connaît six éditions successives jusqu'en 1904²¹ puis, en 1911, sa publication est reprise par Francis Campbell, qui propose un *Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts*, de manière

17 Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise*, Paris, 1830-1914, *op. cit.*, p. 410.

18 Oscar Ris-Paquot, *Annuaire artistique des collectionneurs, deuxième année*, Paris, R. Simon, 1882-1883, p. 5.

19 *Ibid.*, p. 154.

20 *Ibid.*, p. 268.

21 En 1893, Ernest Renart prit la suite d'Oscar Ris-Paquot et dirigea l'annuaire de 1901 et de 1904.

annuelle, jusqu'en 1937. Les annuaires de Campbell se fondent sur le même principe de l'auto-déclaration et de la liste, par départements puis par villes (fig. 1). Les annuaires Ris-Paquot et Campbell permettent ainsi une prosopographie plus robuste : les collectionneurs ne sont pas désignés *a priori* mais ils se font connaître comme tels, et leur nombre est plus important. Alors qu'en 1862, Paul Lacroix et ses coauteurs citent 267 acteurs parisiens importants, l'annuaire de 1904 compte 1 331 collectionneurs auto-déclarés – ils sont 3 834 dans celui de 1925.

Cette biographie collective, cependant, présente encore des biais. Le premier est d'omettre les « collectionneurs placards²² », pour reprendre l'expression de Sacha Guitry, c'est-à-dire des collectionneurs avérés qui préfèrent rester dans l'ombre et ne pas rendre leur passion publique. Le corpus omet également des collectionneurs « vitrine », plus ou moins célèbres, n'ayant pas pris la peine de s'inscrire dans l'annuaire. Jean Dollfus et Jean-Baptiste Faure, connus à leur époque – et dans l'historiographie – comme de grands collectionneurs, ne figurent pas dans les annuaires Ris-Paquot. En plus de ces « faux négatifs », qui devraient apparaître dans la population étudiée mais qui ne le sont pas, les listes comptent des collectionneurs auto-déclarés mais qui, en toute logique, ne sont pas vraiment des collectionneurs. Comme pour le *Bottin mondain*, l'inscription dans ces annuaires pouvait, en effet, relever d'une démarche de distinction – à plus forte raison lorsque la collection est devenue une pratique légitime et bourgeoise²³.

Ces « faux positifs » sont plus difficiles à déceler : comment mesurer la « sincérité » des collectionneurs à partir d'une base déclarative ? On se doute, par exemple, que Jules Devaux, habitant Pithiviers et déclarant collectionner les « estampes concernant l'Orléanais » est plus investi que ceux qui, comme un certain Combrouse, de Cahors, mentionnent des spécialités très générales, telles que « gravures, antiquités » (fig. 1). Si l'ajout de qualificatifs ou de précisions peut signaler, en filigrane, un collectionneur plus authentique, l'absence de spécialité n'est pas nécessairement la preuve, au contraire, d'une inscription « pour la forme ». En 1882, par exemple, Gustave Arosa s'inscrit dans l'annuaire sans préciser le type d'objets qu'il affectionne alors même qu'il est très engagé dans la collection, et dans la défense des impressionnistes en particulier. La

22 *Si loin, si proche. Objets d'ailleurs dans les intérieurs européens, photographies 1870-2015*, cat. exp., Bordeaux, Musée d'ethnographie de l'Université de Bordeaux, (19 novembre 2015-7 mai 2016), Rome, Gangemi Editore, 2015, p. 60.

23 Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIX^e siècle : de l'excentrique à l'amatuer distingué », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 71-81.

population des collectionneurs est donc très complexe à cerner : les annuaires Ris-Pacquot et Campbell sont ambivalents car ils comptent des faux positifs et des faux négatifs. Pour résoudre ces biais, il faut alors se résoudre à analyser non pas les collectionneurs d'estampes – sera-t-il possible de cerner, un jour, les contours de ce groupe si atomisé? – mais les collectionneurs *auto-déclarés* d'estampes.

Collections et collectionneurs auto-déclarés d'estampes

Du fait de leur longueur et de leur caractère sériel, quelque peu aride à la lecture, les annuaires nécessitent une approche quantitative, afin de définir un corpus et de prendre de la hauteur sur ce dernier. C'est la raison pour laquelle ces listes de collectionneurs ont été intégralement retranscrites dans un fichier Excel, en commençant par un sondage sur trois années : 1882, 1904 et 1925²⁴. Les champs ont été séparés le plus possible : les décorations reçues, par exemple, ont fait l'objet d'une colonne distincte, et l'adresse a été divisée en quatre colonnes – numéro, rue, ville et département. Toutefois, la transformation d'une source textuelle en un tableur n'est pas une démarche neutre, elle est toujours soumise à des choix. Le traitement des données nécessite, en effet, de faire des regroupements d'individus – ces classes serviront aux statistiques, à l'étape suivante. Or, cette catégorisation peut être déclinée à l'infini, en particulier pour la profession des collectionneurs et pour les objets qu'ils déclarent collectionner. La base de données fusionne, par exemple, les monnaies, médailles, jetons et assignats en une seule catégorie, mais dans un article sur les collectionneurs d'assignats, ces objets auraient constitué une modalité à part entière de la variable « collections déclarées dans l'annuaire ». Dans le cas de ce chapitre, la modalité « gravures et estampes » inclut les termes suivants : eaux-fortes, estampes, gravures, lithographies et reproductions.

Les estampes dans le système des objets collectionnés

Si les objets collectionnés forment une constellation, quelle est la place des gravures dans ce système? Notons que les collectionneurs auto-déclarés ne sont pas tous univores²⁵. En 1882, les individus mentionnent 2,1 catégories d'objets,

24 Christine Vivet-Pecllet, collaboratrice du projet, a retranscrit l'annuaire de 1882. Qu'elle soit vivement remerciée pour son travail précieux.

25 La distinction omnivores/univores provient de Richard A. Peterson, « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 21, 1992, p. 243-258.

en moyenne – un quart d’entre eux déclarent trois catégories ou plus. En 1904, les collectionneurs sont moins omnivores et mentionnent 1,3 spécialités, puis en 1925, ils redeviennent éclectiques, avec 2,4 catégories en moyenne. Le graphique suivant dresse la répartition et l’évolution des catégories (fig. 2). Sans surprise, les « objets et curiosités » figurent dans le trio de tête – cette modalité regroupe notamment les objets d’art et toutes les spécialités atypiques, par exemple les « fers à gaufres et à hosties » appréciés par Louis Didon, de Périgueux²⁶. Les tableaux sont mentionnés par plus d’un collectionneur sur dix et les livres et manuscrits forment un cinquième environ des collections déclarées. En 1882, cependant, ce sont les collections de céramiques, faïences et porcelaines qui remportent l’adhésion, avant de chuter sous la barre des 7 %.

Les estampes se maintiennent à un niveau stable, entre 6 à 8 % des collectionneurs auto-déclarés (fig. 2). Ce pourcentage est bien plus faible que les livres et les tableaux, mais il ne permet pas pour autant de classer les estampes comme une spécialité de niche. Ce qualificatif, en effet, s’applique beaucoup plus aux timbres, marques et héraldique, étoffes, objets archéologiques et autographes, qui ne dépassent pas, individuellement, le niveau de 2 %. Les œuvres sur papier – dessins, aquarelles, *etc.* – sont beaucoup moins appréciées que les estampes : leur pourcentage est de trois points inférieur. De manière étonnante, la sculpture est encore plus délaissée hormis en 1882 : entre 0,9 et 1,4 % des collectionneurs auto-déclarés désignent cette catégorie comme leur point de mire en 1904 et 1925. Si les estampes forment une spécialité constante, d’autres connaissent une désaffection plus ou moins rapide, en pourcentages : les monnaies et médailles, les objets préhistoriques, les tapisseries et les *naturalia*.

Ces statistiques permettent d’esquisser des premières tendances, mais l’étude sépare des catégories, alors que celles-ci sont déclarées plus ou moins conjointement. Il est donc nécessaire d’identifier les objets qui sont les plus fréquemment associés avec les estampes. C’est ce que permet cette analyse en composantes principales (ACP). Cette méthode descriptive multidimensionnelle représente de manière géométrique un ensemble complexe, de grande dimension. La lecture de cette visualisation est assez simple : plus deux points sont proches, plus ils sont corrélés, et plus la distance augmente entre ces points, moins ces variables sont corrélées. Les axes représentant les grandes lignes de force permettent de distinguer les données, c’est-à-dire les principaux clivages ; à l’intersection des axes se situent les variables « moyennes », communes et

26 *Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie*, Francis Campbell, Fondateur, Paris, Éditions de l’Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie, 1925, p. 130.

non discriminantes. Les ACP ont été menées pour les trois années mais, par souci de concision, seules l'ACP de 1904 et 1925 ont été reproduites dans cet article (fig. 3 et fig. 4) – celle de 1882 aboutissant à un résultat similaire, pour ne pas dire identique. Dans le système des objets collectionnés, les estampes et gravures sont très proches des livres et des autographes, ce qui apparaît très nettement dans l'ACP de 1925. Ces statistiques confirment ainsi l'intuition selon laquelle « seul le livre présente une véritable analogie avec l'estampe, par son caractère à la fois multiple et singulier²⁷ » et par la place qu'il occupe dans l'espace des collections. Le bibliophile et l'amateur d'estampes sont donc des cousins proches. Une analyse plus fine, cependant, montre que les collectionneurs auto-déclarés d'estampes sont également friands de dessins, ce qui vient à nouveau confirmer la proximité entre les estampes et les œuvres sur papier.

Précisons un peu plus l'analyse en décomposant la catégorie générale que nous avons créée, celle des « collectionneurs auto-déclarés de gravures / estampes ». En 1904, 42 % d'entre eux déclarent uniquement collectionner des « gravures », 25 % des « eaux-fortes²⁸ » et 19 % des « estampes ». En 1925, le terme « gravures » devient encore plus majoritaire, mentionné par 505 amateurs, soit 74 % des collectionneurs de la catégorie. Il est suivi par celui d'« estampes » et par celui d'« eaux-fortes », avec respectivement 21 % et 3 % des amateurs. Seuls deux individus affichent un goût pour les « lithographies ». Les eaux-fortes connaissent donc une chute importante entre 1904 et 1925. Notons que cette chute ne correspond pas à une prédominance de la photographie : l'annuaire de 1925 inclut neuf collectionneurs auto-déclarés de photographies seulement, contre 21 collectionneurs auto-déclarés d'eaux-fortes.

Ces amateurs semblent, enfin, beaucoup plus investis dans leur collection que les autres membres de ces annuaires. En effet, ils donnent plus de compléments et ne s'en tiennent pas à des catégories générales, ce qui témoigne peut-être d'une plus grande sincérité. En 1882, 24 collectionneurs sur les 33 de la catégorie, fournissent une indication complémentaire – respectivement 41 sur 47 en 1904, et 156 sur 170 en 1925. En d'autres termes, 72 à 91 % des collectionneurs auto-déclarés de gravures et d'estampes prennent la peine d'ajouter des précisions, alors que la moyenne pour l'ensemble des collectionneurs est

27 Barthélémy Jobert, « Collections et collectionneurs d'estampes en France de 1780 à 1880, d'après les catalogues de vente », *art. cit.*, p. 246.

28 Un collectionneur déclare des « eaux-fortes, illustrations », un autre « estampes et portraits », un autre « gravures et estampes », un autre « illustrations et eaux-fortes » et un dernier « portraits gravés », venant ainsi compléter le total statistique.

comprise entre 52 et 60 % des répondants. Le graphique suivant (fig. 5) dresse la liste des compléments les plus fréquents, en 1882, 1904 et 1925, parmi les amateurs d'estampes et gravures qui spécifient leur collection. Le plus fréquent est celui de gravures « anciennes », mentionné par 20 %, à 37 % de ces collectionneurs auto-déclarés. Viennent ensuite les gravures que nous avons appelées « régionalistes ». En 1925, par exemple, Monseigneur Lecoeur, évêque de Saint-Flour, déclare collectionner les gravures sur le Cantal. Les gravures dites « modernes » font une percée en 1904, avec plus de 45 % des collectionneurs qui ont souhaité apporter une précision sur leur collection de gravures. Cette percée correspond, au même moment, à un creux des gravures du XVIII^e siècle, autre catégorie collectionnée par un peu moins de 10 % de ces amateurs. Les estampes japonaises, quant à elles, sont absentes de l'annuaire de 1882 mais elles figurent dans celui de 1904 : l'*Exposition de la gravure japonaise*, qui s'est tenue à l'École des Beaux-Arts de Paris au printemps 1890, a sans doute donc eu un impact positif sur les déclarations de collectionneurs, comme cela a été le cas en vente publique²⁹.

Les collectionneurs auto-déclarés de gravures et d'estampes

Si l'analyse quantitative des annuaires permet de replacer la gravure dans le système des objets collectionnés, elle donne également un éclairage sur « l'espace social » des collectionneurs auto-déclarés, pour reprendre un concept bourdieusien³⁰. Dans *La Distinction*, le sociologue avait projeté l'espace des « styles de vie » sur l'espace des positions, montrant, par exemple, que les patrons et grands industriels, dans les années 1970, étaient prédisposés à constituer une collection de tableaux et fréquenter des galeries parisiennes de la rive droite alors que les cadres publics appréciaient davantage les lithographies³¹. À la manière de Pierre Bourdieu, mais en s'appuyant sur des sources plus sûres, il est possible de projeter les catégories collectionnées sur l'espace social des collectionneurs auto-déclarés, et de mettre en regard ces données avec d'autres variables comme le genre ou le lieu de résidence.

Commençons par celles-ci, avant de complexifier le propos avec les professions. La macrocéphalie parisienne est le premier point saillant. En 1904, la

29 Léa Saint-Raymond, *À la Conquête du marché de l'art : le Pari(s) des enchères, 1830-1939*, op. cit., p. 439-441.

30 Pour une version simplifiée, voir Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 21.

31 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 296.

capitale est la résidence principale de 579 collectionneurs auto-déclarés, au total, soit plus de 43 %, et ce nombre passe à 1577 en 1925, soit 40 % des répondants. Les collectionneurs de gravures et estampes, quant à eux, se recrutent encore plus parmi les Parisiens³² et leur répartition privilégie les beaux quartiers de l'Ouest : sur les 165 amateurs d'estampes résidant à Paris en 1925, 97 vivent dans les 8^e, 9^e, 16 et 17^e arrondissements. Dans le reste de la France, la moitié nord concentre plus de collectionneurs auto-déclarés de gravures mais les chiffres ne sont pas assez significatifs pour parler d'une véritable tendance – contrairement aux objets préhistoriques, pour lesquels l'ancrage territorial des collectionneurs est fortement corrélé avec les lieux de découvertes, en Dordogne, dans l'Eure et dans la Somme.

Qu'en est-il du genre? D'une manière générale, qui ne s'est pas démentie depuis³³, un lien très fort unit les hommes à la collection, dans les annuaires. En 1862, Paul Lacroix et ses coauteurs citaient seulement 17 femmes collectionneuses, pour un total de 267 acteurs parisiens qu'ils considéraient comme importants, soit à peine 6 %. Dans l'annuaire de 1882, on compte 1364 collectionneurs auto-déclarés, dont 1311 hommes et 53 femmes – respectivement 1275 hommes et 56 femmes en 1904, et 3552 hommes et 282 femmes en 1925. Les pourcentages sont plus parlants : dans les annuaires, les hommes représentent ainsi 96 % des répondants, en 1882 et en 1904, puis 93 % en 1925. En décomposant les spécialités déclarées selon le genre dans les ACP de 1904 et 1925 (fig. 3 et 4), les femmes sont plus tournées vers les tapisseries et les étoffes que les collectionneurs masculins. Au contraire, les hommes collectionnent significativement plus les documents et vieux papiers, les livres, les médailles et les monnaies, les *militaria*, les marques (héraldique, ex-libris, cachets armoriés, sceaux) et les *naturalia*³⁴.

Sans surprise, les gravures et estampes sont significativement plus collectionnées par les hommes que par les femmes. En 1904, par exemple, on ne compte qu'une seule collectionneuse de gravures – « Mme Mollard et ses fils », résidant au 13, rue Longe-Pierre à Dijon, et déclarant collectionner les « objets

32 Ce chiffre est significatif pour l'année 1925, selon une régression logistique (coefficient de 0,714, avec un écart-type de 0,235, soit une significativité à 99 %).

33 Cette régularité est confirmée par les travaux de Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 et Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvauroux et Marion Vidal, « Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique? », *Cultures Etudes*, n° 1, 2015-1, p. 1-20.

34 Léa Saint-Raymond, « Vers une histoire élargie des collections? Les annuaires artistiques des collectionneurs au prisme des humanités numériques », *Histoire de l'art*, n° 87, p. 137-148.

d'art bourguignon, dessins, estampes et portraits³⁵ ». En 1925, seules 31 femmes collectionnent les gravures, contre 624 hommes. Celles qui indiquent une précision ne sont plus que six. Quatre sont Parisiennes : Mme Chasles, « de l'Opéra, directrice de la danse à la Comédie-Française », collectionne les « estampes se rapportant à la danse », Mme Henry-Leroy s'intéresse aux « gravures, principalement du XVIII^e siècle » et Mme Jeanne Potrel déclare collectionner les « estampes anciennes ». En Ariège, la comtesse de Savignac, vivant au château de Las Tronques à Moulis, a une collection de « gravures comprenant entre autres quatre feuilles de l'Almanach Royal de Louis XIV » et Mme Desurmont-Descamps, de Tourcoing, est amatrice de « gravures du XVIII^e siècle », comme la Parisienne Mme Frédéric de Largentaye³⁶.

Les résultats statistiques sont moins tranchés lorsqu'on ajoute les variables relatives à la profession et aux décorations reçues. Selon les ACP, en effet, les gravures et les estampes constituent une catégorie « moyenne », située dans la région proche de l'intersection des axes (fig. 3 et 4). Au contraire, les *militaria* forment une catégorie très clivante, largement appréciée des militaires. De même, les médecins, les professeurs et les ecclésiastiques collectionnent, plus significativement que les autres, les objets préhistoriques, les monnaies, les timbres, les marques et les documents. De manière assez paradoxale, les artistes ne font pas preuve d'originalité dans leurs collections, si l'on considère les données dans leur ensemble.

En appliquant une autre technique quantitative³⁷, quelques tendances semblent se dessiner – tendances moins nettes cependant, que celles que nous avons dégagées au paragraphe précédent. Parmi ces amateurs d'estampes, les aristocrates semblent être sous-représentés par rapport à ceux qui ont souhaité apparaître dans les annuaires, ainsi que les collectionneurs qui ont reçu la Légion d'honneur. Inversement, les professions artistiques collectionnent significativement plus les gravures et estampes que les autres catégories sociales, et en particulier les eaux-fortes. Nous pouvons citer l'exemple, en 1904, de M. Boudet, éditeur d'art résidant au 5, rue Le Verrier, à Paris, qui déclare collectionner des

35 *Répertoire-annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger, fondé par Ris-Paquot et continué par E. Renart*, [éditeur non précisé], 1904, p. 26.

36 *Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie, Francis Campbell, Fondateur, op. cit.*, p. 85, 93, 96, 104, 119 et 160.

37 Nous avons utilisé une régression logistique, technique d'économétrie qui permet de mettre en évidence des corrélations « toutes choses égales par ailleurs ». Sur cette technique, voir Luc Behaghel, *Lire l'économétrie*, Paris, La Découverte, 2006.

« eaux-fortes modernes³⁸ », ou encore l'« artiste-peintre » de Chailly-en-Bière, Georges-J.-Baptiste Gassies, se vante de ses « belles collections d'eaux-fortes originales de Rembrandt », en plus d'un ensemble de « numismatique grecque et romaine, tableaux et dessins de maîtres, livres anciens, incunables³⁹ ». En 1925, un autre « artiste-peintre », Édouard Fromentin, résidant à Valenciennes, met l'accent sur sa collection de « dessins anciens et modernes, eaux-fortes et gravures, porcelaines et faïences se rattachant au pays, peintures d'artistes surtout valenciennes⁴⁰. »

Les annuaires permettent donc d'esquisser une première prosopographie des collectionneurs auto-déclarés d'estampes. Tout en gardant en tête les biais du corpus – faux positifs et faux négatifs –, nous pouvons retenir la corrélation entre ces collections, celles des dessins et le domaine de la bibliophilie. Du point de vue de l'espace social, les collectionneurs d'estampes sont encore plus masculins et parisiens, et ils se recrutent un peu plus auprès des artistes, et un peu moins auprès des aristocrates et des personnalités décorées de la Légion d'honneur. Au-delà de cette biographie collective, les annuaires sont une source très utile pour repérer des personnalités, en vue de monographies inédites. Cette recherche a mis en évidence les noms de quelques collectionneurs – et collectionneuses – remarquables, qui mériteraient des recherches plus approfondies en archives. À terme, ce corpus d'annuaires sera complété pour les autres années, et mis à disposition des chercheurs comme des particuliers, sur la plateforme DatArt⁴¹ : puisse cette recherche future approfondir, ou infléchir, les pistes que nous avons simplement esquissées ici.

38 *Répertoire-annuaire général des collectionneurs de la France et de l'Étranger, fondé par Ris-Paquot et continué par E. Renart, op. cit., éditeur non précisé*, 1904, p. 8.

39 *Ibid.*, p. 19.

40 *Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie, Francis Campbell, Fondateur, op. cit.*, p. 160.

41 La publication de ces annuaires artistiques sur une plateforme ouverte, géoréférencée et interopérable est développée en collaboration avec Christine Vivet-Pequet, docteure en histoire de l'art, dans le double cadre institutionnel de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC) et de l'Observatoire des humanités numériques de l'ENS-PSL.

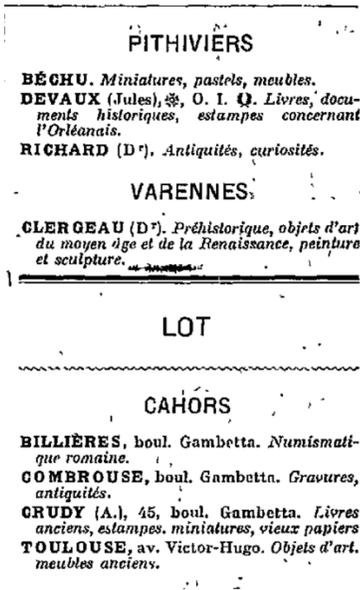


Fig. 1. Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie, Francis Campbell, Fondateur, Paris, Éditions de l'Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie, 1925, p. 149 (détail).

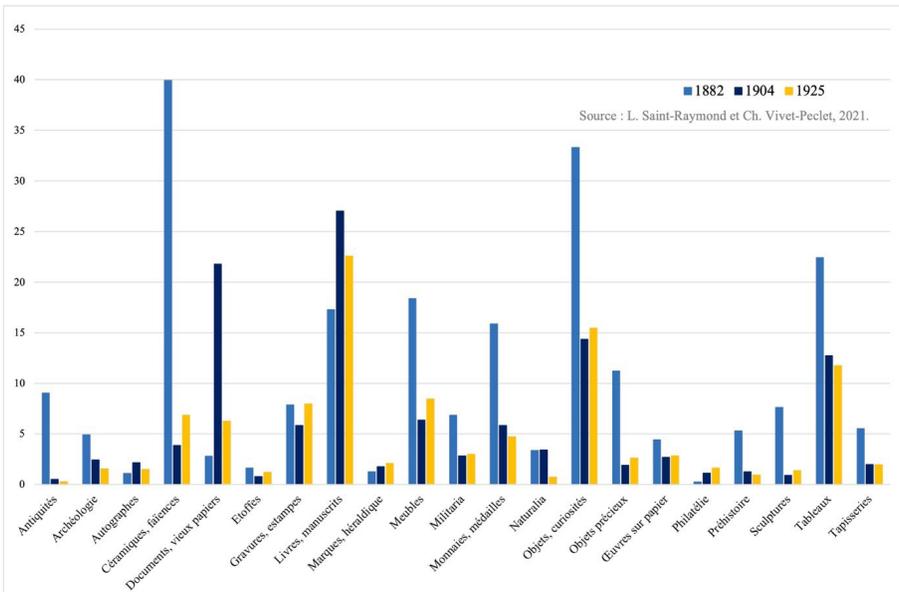


Fig. 2. Spécialités mentionnées dans les annuaires Ris-Paquot de 1882 et 1904 et Campbell de 1925, en pourcentage des collectionneurs. Visualisation : Léa Saint-Raymond.

Lecture : en 1925, 8 % des collectionneurs autodéclarés mentionnaient une collection d'estampes / gravures.

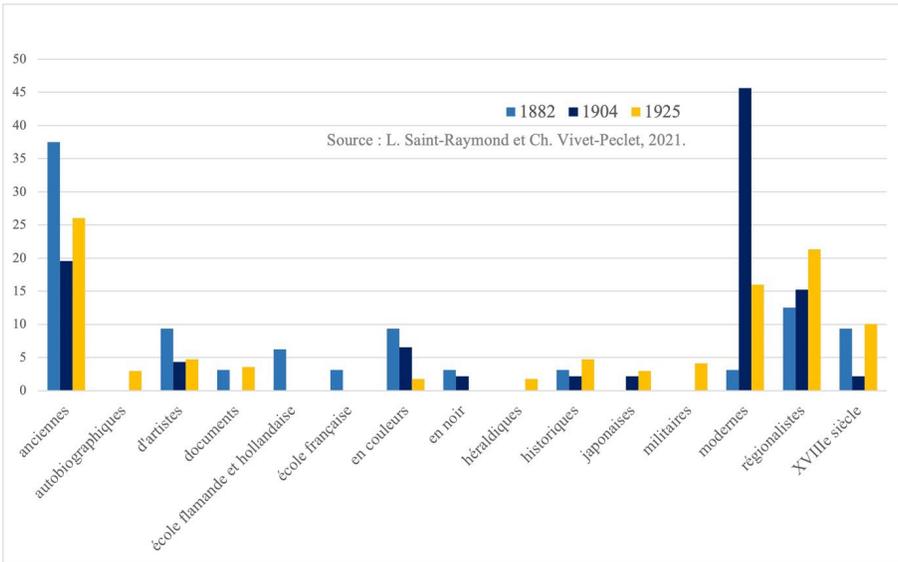


Fig. 5. Précisions apportées par les collectionneurs autodéclarés d'estampes en 1882, 1904 et 1925.
Visualisation : Léa Saint-Raymond.

LA REVUE *L'AMATEUR D'ESTAMPES* (1921-1934) : POUR UNE APPROCHE CRITIQUE D'UN LECTORAT AMATEUR

MARIE GISPERT

Le jour de Noël 1921, une nouvelle revue voit le jour à Paris : *L'Amateur d'estampes*. En première page, la rédaction annonce son programme et espère que ce « bulletin » devienne « l'intermédiaire direct d'échange et de collaboration entre l'Amateur et le Marchand¹ » (fig. 1). Sous-titré « Organe de la Chambre syndicale des Éditeurs et Marchands d'Estampes », le périodique paraît de décembre 1921 à décembre 1934 et dépend donc de ce syndicat fondé en 1919 et dirigé jusqu'en 1936 par l'expert et galeriste Georges Meyer². Dès le premier numéro, c'est Eugène Bouvy (1859-1944), bibliothécaire à la faculté de droit de Paris et auteur de plusieurs ouvrages sur l'estampe³, qui prend en charge la rédaction en chef. Maurice Le Garrec (1881-1937), gendre d'Edmond Honoré Sagot (1857-1917), à qui il succède à la tête de la galerie Sagot Le Garrec en 1917, est gérant du périodique. Tous deux conservent leur poste jusqu'en 1934, date à laquelle prend fin l'aventure éditoriale, à la fois en raison de la crise économique et de la brouille entre les deux hommes, du fait de retards de paiement du salaire du rédacteur en chef⁴. Tourné vers les amateurs et amatrices mais également porteur d'« intérêts corporatifs⁵ », le périodique tient une place à part dans le paysage artistique de l'époque. C'est cette place que nous interrogerons ici, en tentant de comprendre dans quelle mesure, et comment, *L'Amateur d'estampes* s'adresse à des lectrices et lecteurs amateurs, tout en cherchant non seulement à défendre l'estampe, mais également à la vendre.

1 « Notre programme », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 1, décembre 1921, p. 2.

2 Maurice Le Garrec prend sa suite en 1936-1937, puis est remplacé par Paul Prouté.

3 Voir notamment Eugène Bouvy, *Nanteuil*, Paris, Le Goupy, 1924 et *Daumier : l'œuvre gravée du maître*, Paris, Le Garrec, 1933.

4 Voir la lettre d'Eugène Bouvy à Maurice Le Garrec du 12 mai 1935. Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collections Jacques Doucet, Fonds Sagot-Le Garrec, Archives 86, carton 135.

5 « Notre programme », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 1, décembre 1921, p. 1.

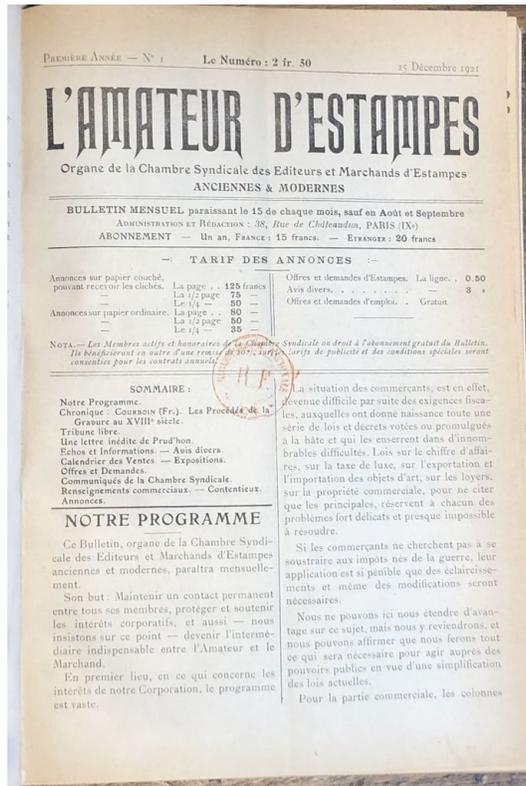


Fig. 1. *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 1, décembre 1921, première page.

Une revue pour un lectorat amateur

Un contenu tourné vers les amateurs et amatrices d'estampes ?

Les différentes rubriques qui constituent *L'Amateur d'estampes* à sa création sont le reflet du programme annoncé dès le premier numéro :

Dès maintenant, nous indiquons que nous comptons donner dans notre Bulletin, des chroniques d'art ancien et moderne, – de publier des échos et informations diverses, – de mentionner et d'organiser des Expositions d'Estampes anciennes et modernes, – de fournir un calendrier et des comptes rendus des ventes publiques d'Estampes, – d'ouvrir une tribune libre, – de réserver une large publicité aux annonces et aux offres et demandes de gravures, – de donner pour nos membres le communiqué de la Chambre Syndicale. En un mot, nous offrirons à nos abonnés tous renseignements utiles.

Ces « renseignements utiles » constituent en effet la colonne vertébrale des premiers numéros de la revue qui proposent à ses lecteurs et lectrices une véritable chronique de la vie de l'estampe et du marché de l'art. Trois pleines pages sur une vingtaine sont ainsi consacrées aux informations diverses, aux expositions, au calendrier des ventes publiques mais aussi aux ventes et recherches d'estampes de particuliers⁶. Cette dernière rubrique, un temps abandonnée, est reprise à partir de 1933 avec la conviction qu'elle « ne s'adresse pas seulement au monde des affaires, mais aux amateurs, qui cherchent bien souvent une estampe donnée sans savoir où la trouver, et d'autre part ont besoin, pour acheter du nouveau, de jeter de temps en temps du lest [...] »⁷. La rubrique « Chronique des ventes » tient également une place importante dans le périodique. Sous forme de liste assez aride, elle donne, par ordre alphabétique d'artiste, les « prix atteints par les principales pièces adjudgées dans les ventes d'estampes »⁸. L'on trouve néanmoins aussi des articles plus analytiques, comme celui qu'A. Geoffroy consacre en 1927 aux « ventes d'estampes en province ». Prenant pour exemple une vente de décembre 1926 à Marseille, il interroge les différences de goût et de prix, et notamment la « fascination » pour la gravure en couleurs qui se développe hors Paris⁹. Des informations pratiques sont également mises à disposition du lectorat, avec des articles détaillant les différentes techniques de l'estampe comme ceux rédigés par le conservateur du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale François Courboin (1865-1926), *Les procédés de la Gravure au XVIII^e siècle*, parus en cinq livraisons de décembre 1921 à avril 1922. Dernier indice d'une revue véritablement tournée vers les amateurs et amatrices, une « tribune libre » est même offerte aux lecteurs et lectrices dans les premiers numéros. Dans la première livraison paraissent ainsi deux lettres : l'une d'un « collectionneur submergé » qui s'interroge sur « un procédé simple de classification ne [lui] demandant pas un trop gros travail de fiches¹⁰ », l'autre d'un amateur cherchant un expert pour faire évaluer des gravures. Après une première réponse succincte de la rédaction au numéro suivant¹¹, c'est l'écrivain et collectionneur Gustave Bourcard (1846-1925) qui propose à l'amateur un

6 Voir par exemple « Échos et informations », *L'Amateur d'Estampes*, 1^{re} année, n° 1, 25 décembre 1921, p. 11-13.

7 [n.d.l.r.], *L'Amateur d'estampes*, 13^e année, n° 1, janvier 1934.

8 « Chronique des ventes », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 2, 25 janvier 1922, p. 13-15.

9 A. Geoffroy, « Les ventes d'estampes en province », *L'Amateur d'estampes*, 6^e année, n° 1, 1^{er} janvier 1927, p. 31.

10 « Tribune libre », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 2, 25 janvier 1922, p. 16.

11 N.D.L.R., « Tribune libre », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 3, 25 février 1922, p. 16.

système précis de classement¹². Au fur et à mesure des numéros, ces rubriques d'actualité sont progressivement complétées, et en partie remplacées, par des articles traitant plus spécifiquement de l'histoire de l'estampe. Cette évolution s'accompagne d'un changement de format, plus petit¹³, et d'une pagination non plus au numéro mais continue, de sorte à faire recueil. Dans le numéro d'avril 1922, on peut lire :

La Direction de l'Amateur d'Estampes est heureuse d'informer ses Abonnés que le Journal va prochainement subir d'importantes modifications. Nous demandons à nos Abonnés de nous faire crédit le temps de mettre notre Revue complètement au point¹⁴.

Si les informations utiles sur l'actualité de l'estampe ne disparaissent pas totalement, elles ne sont en revanche plus mentionnées dans les tables annuelles, délaissées au profit d'articles dits « de fond », qui semblent correspondre à une volonté plus scientifique et historienne de *L'Amateur d'estampes*. Les auteurs et autrices du périodique se diversifient également et la correspondance conservée dans le fonds Sagot-Le Garrec à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) permet de comprendre les initiatives prises en ce sens pour faire appel à des critiques, historiens et conservateurs. En octobre 1924, Bouvy écrit ainsi à Le Garrec pour lui demander d'envoyer gracieusement la collection complète des numéros de la revue à la Bibliothèque du Musée du Louvre, à la demande de Gabriel Rouchès (1879-1958) et de Louis Hauteccœur (1884-1973). Rouchès, précise le rédacteur en chef, « est un collaborateur des plus précieux, et par les articles qu'il [leur] donne, et par la propagande qu'il fait pour [eux] ». Quant à Hauteccœur, il « veut bien [leur] promettre également sa collaboration¹⁵ ». En mars 1925, Bouvy écrit au gérant pour lui demander d'envoyer également quelques numéros spécimens à Léon Rosenthal (1870-1932), présenté comme « professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lyon », qui « a très aimablement promis sa collaboration » mais « voudrait se rendre compte, d'après ce qu'[ils]

12 Gustave Bourcard, « Tribune libre », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 4, 25 mars 1922, p. 6-7.

13 Les premiers numéros sont de format 19 × 27,5 cm, les suivants de 15 × 24 cm.

14 N.D.L.R., *L'Amateur d'estampes*, n° 5, avril 1922, p. 1.

15 Lettre d'Eugène Bouvy à Maurice Le Garrec, 10 octobre 1924. Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collections Jacques Doucet, Fonds Sagot-Le Garrec, Archives 86, carton 135.

publi[ent], de ce qu'il serait en mesure de [leur] donner¹⁶ » (fig. 2). Toutes ces recherches pour trouver de nouveaux auteurs sont menées par Bouvy, qui témoigne de la difficulté de la tâche auprès de Le Garrec en 1926 :

Vous n'ignorez pas combien est délicate la question du recrutement des collaborateurs et des articles dans une revue de création récente. Il y faut beaucoup de démarches, de tact et de clairvoyance. Dans cette tâche ingrate, quand j'ai pris la direction de votre revue, et depuis, dans la crise qu'elle a traversée au début de l'année dernière, le meilleur auxiliaire que j'ai rencontré, c'est lui [Rouchès]. Nous lui devons non seulement ses propres articles, mais ceux d'excellents collaborateurs [...]¹⁷.

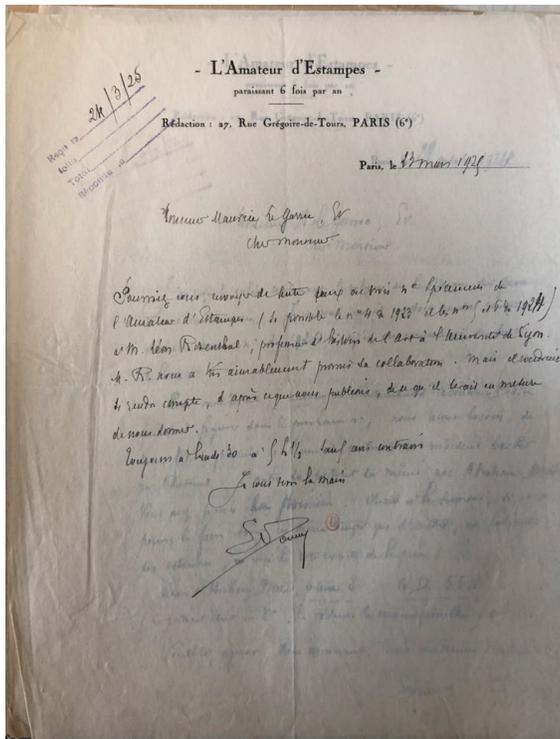


Fig. 2. Lettre d'Eugène Bouvy à Maurice Le Garrec, 23 mars 1926, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

16 Rosenthal publie en effet dans *L'Amateur d'estampes* : « Un musée d'estampes à Paris », 1927, n° 1, p. 27-29.

17 Lettre d'Eugène Bouvy à Maurice Le Garrec, 18 janvier 1926, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

Avec ces nouveaux auteurs, une part plus importante est donc faite à l'histoire de l'estampe, et tout particulièrement à la publication de catalogues raisonnés. Le premier à paraître en avril 1922 est celui qu'Aglaüs Bouvenne (1829-1903) avait dressé de l'œuvre de Rodolphe Bresdin (1822-1885)¹⁸; le dernier, en 1934, celui des lithographies d'Édouard Vuillard (1868-1940) par Henry Marguery¹⁹, qui fera par ailleurs l'objet d'une publication à part l'année suivante²⁰. L'histoire de l'estampe en tant que discipline est elle-même présente dans les pages de la revue. Sont ainsi largement relayés les cours que Jeanne Duportal (1866-1954) assure à la Sorbonne depuis 1916²¹, et tout particulièrement celui qu'elle dispense sur la gravure en France au xvii^e siècle. Bouvy, qui publie une pleine page sur ce cours, assure que « la gravure n'a pas encore, dans les ouvrages d'ensemble sur l'histoire de l'art, ni dans l'enseignement officiel, la place qu'elle devait avoir » et rappelle que le cours de Duportal « a pu se poursuivre pendant huit ans déjà sans que le cycle ouvert se soit fermé²² ». Cet intérêt pour l'histoire de l'estampe, et de ses marchands, n'est pas exempt d'une certaine nostalgie. En 1924, Bouvy publie par exemple une photographie de la « baraque d'un brocanteur de gravures » datée des environs de 1880 (fig. 3), celle de Laroque, dont « quelques-uns des plus anciens ou l[es] descendants » de collectionneurs et marchands « se souviennent encore²³ ». Évoquant sa « pittoresque installation commerciale », il s'enthousiasme ensuite : « Que des trésors ont dû s'étaler à cette devanture ! Et à quels prix ils ont dû s'écouler²⁴ ! »

18 A.[glaüs] Bouvenne, « Catalogue de l'œuvre de Bresdin dit "Chien-Caillou" (I) », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 5, 25 avril 1922, p. 4; « Catalogue de l'œuvre de Bresdin dit "Chien-Caillou" (I) », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 6, 25 mai 1922, p. 4-5; « Catalogue de l'œuvre de Bresdin dit "Chien-Caillou" (I) », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 7, 25 juin 1922, p. 6-7.

19 H.[enry] Marguery, « Les lithographies de Vuillard (I) », *L'Amateur d'estampes*, 13^e année, n° 5, octobre 1934, p. 158-166; « Les lithographies de Vuillard (II) », *L'Amateur d'estampes*, 13^e année, n° 6, décembre 1934, p. 171-189.

20 Henry Marguery, *Les Lithographies de Vuillard*, Paris, L'Amateur d'estampes, 1935.

21 Jeanne Duportal, première femme à soutenir un doctorat ès-lettres en 1914, a été autorisée à enseigner l'histoire de l'estampe à la Sorbonne de 1916 à 1936. Elle écrit en 1927 pour *L'Amateur d'estampes* une série d'articles sur le livre du sacre de Louis XV. Sur Jeanne Duportal, voir Pascale Cugy, « Si secondaire que soit le genre, on ne saurait le négliger », *Littératures classiques*, 2022/1, n° 107, p. 273-287.

22 E.B., « Chronique de l'estampe. L'Histoire de la Gravure à la Sorbonne », *L'Amateur d'estampes*, 2^e année, n° 6, décembre 1923, p. 190-191.

23 Eugène Bouvy, « Un coin de la rue Lafayette il y a cinquante ans », *L'Amateur d'estampes*, 3^e année, n° 1, janvier 1924, p. 62-65, ici p. 62.

24 *Id.*, p. 64.

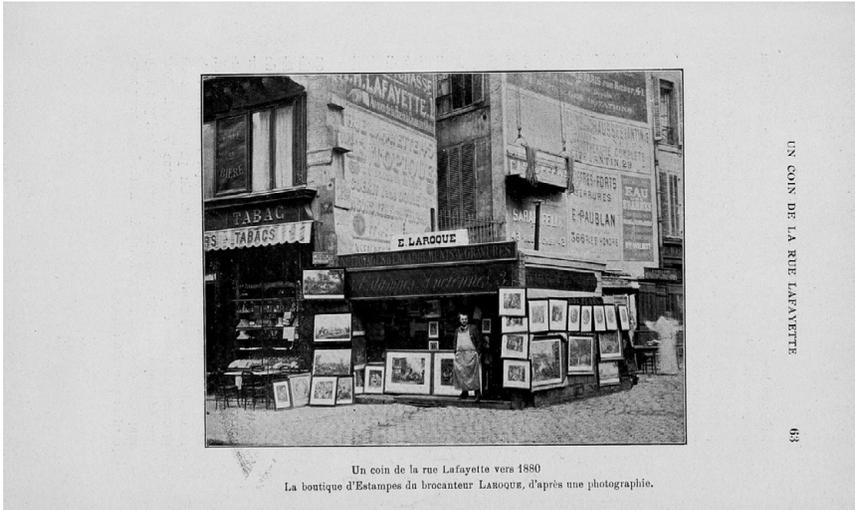


Fig. 3. Eugène Bouvy, « Un coin de la rue Lafayette il y a cinquante ans », *L'Amateur d'estampes*, 3^e année, n° 1, janvier 1924, p. 62-65, ici p. 63.

Les planches constituent une dernière rubrique de la revue à destination des amateurs et amatrices. Si les premiers numéros de *L'Amateur d'estampes* ne sont pas illustrés, paraît dès mai 1922 un premier article accompagné de petites vignettes²⁵. La même année, le périodique débute une série, rapidement suspendue, sur les « estampes rares ou uniques », accompagnée d'illustrations en pleine page²⁶. Par la suite, les articles sont systématiquement illustrés, parfois avec des planches en pleine page, qui sont par ailleurs indexées dans les tables, témoignant ainsi du fait qu'elles constituent une rubrique en soi à destination des lecteurs et lectrices. Les échanges entre Bouvy et Le Garrec témoignent par ailleurs d'une attention particulière portée aux procédés de reproduction et à l'impression de chaque numéro de la revue.

Un lectorat d'abonnés diversifié

Les rubriques du périodique semblent donc clairement tournées vers les amateurs et amatrices d'estampes. La question se pose néanmoins de savoir quel est véritablement le lectorat de la revue. Celle-ci semble avoir été diffusée essentiellement selon un système d'abonnement. Les premiers numéros, vendus

²⁵ Eugène Bouvy, Bibliothécaire en chef de la Faculté de Droit, « Le Livre et la Gravure au Quinzième Siècle », *L'Amateur d'Estampes*, 1^{re} année, n° 6, 25 mai 1922, p. 1-4.

²⁶ « Antoine Watteau. – L'indifférent. Planche à l'état d'eau-forte attribuée au maître lui-même », *L'Amateur d'Estampes*, 1^{re} année, n° 6, 25 mai 1922, p. 13.

2 francs 50, sont accessibles par abonnement pour dix numéros à l'année au prix de 15 francs pour la France, 20 pour l'étranger²⁷. À partir de janvier 1923, l'abonnement passe à 25 francs pour la France, 30 pour l'étranger²⁸. Ces abonnés sont au cœur de la politique de diffusion de *L'Amateur d'estampes*. Dès le numéro 2, une note de la rédaction annonce en première page que « le nombre d'abonnements souscrits à ce jour prouve que [leur] publication répond à un besoin²⁹ ». Dans une lettre de juin 1932 à un marchand d'estampes, Le Garrec peut affirmer que *L'Amateur d'estampes* « a une clientèle fidèle d'abonnés dont 90 % sont des amateurs de gravure³⁰ ». Ce lectorat est un enjeu crucial pour la revue et Le Garrec multiplie les lettres à destination des amateurs et marchands pour leur suggérer de s'abonner. Les différents modèles de lettres tapuscrites conservées dans le fonds Le Garrec permettent par ailleurs de mesurer l'évolution de ce lectorat, selon les arguments employés par le gérant pour convaincre ses futurs lecteurs. En 1920, il met en avant l'intérêt de s'abonner à une « publication qui donnera chaque mois, sauf en Août et Septembre, un compte rendu de toutes les manifestations se rapportant à la gravure ancienne et moderne, les prix atteints par les principales pièces dans les différentes ventes publiques en France et à l'étranger [...]»³¹. En 1924, la revue est cette fois présentée comme ayant été créée « dans le but d'initier le grand public, à tout ce qui concerne l'Estampe, ses aspects et ses transformations dans le passé, ses manifestations si variées et si curieuses dans le présent » et Le Garrec insiste sur « les concours précieux qu'il [*L'Amateur d'estampes*] a trouvés dans le monde des Historiens et des Critiques d'art » et sur « l'accueil très favorable qu'il a rencontré dans celui des Collectionneurs³² ». En 1932, en corrélation logique avec l'évolution de son contenu, c'est cette fois aux amateurs cultivés que s'adresse la revue :

L'Amateur d'estampes ne publie que de l'inédit et principalement les résultats des recherches de nos meilleurs écrivains d'art, il analyse avec une impartialité absolue, les ouvrages concernant la gravure ou le dessin; sa place est nettement

27 *L'Amateur d'Estampes*, 1^{re} année, n° 1, 25 décembre 1921, p. 1.

28 *L'Amateur d'Estampes*, 2^e année, n° 1, janvier 1923, n.p.

29 N.d.l.r, *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n°2, 25 janvier 1922, p. 1.

30 Tapuscrit de Maurice Le Garrec, juin 1932, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

31 Modèle de lettre circulaire tapuscrite de Maurice Le Garrec, décembre 1920, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

32 Modèle de lettre circulaire tapuscrite de Maurice Le Garrec, [1924], bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

indiquée dans toutes les bibliothèques d'art, dans les musées, en un mot, partout où l'on peut étudier la gravure ou le dessin³³.

Grâce à une source rare dans l'histoire des revues, il est possible de cerner plus précisément qui sont les abonnés au périodique : le fonds Sagot-Le Garrec conserve en effet les listes d'abonnés à différentes dates. Si l'on s'appuie sur la liste de 1924-1925, on trouve parmi ceux-ci un certain nombre de marchands et d'éditeurs appartenant à la chambre syndicale, mais pas seulement. Il semble que *L'Amateur d'estampes* ait en effet trouvé un lectorat parmi les simples amateurs, à Paris comme en régions³⁴ : on peut citer par exemple Aimé Baboin Jaubert, négociant en soierie³⁵ à Lyon, Madame Camduras à Clermont-Ferrand, Georges Carré à Rouen ou Jules Porisse, d'Amiens, directeur d'une filature de laine à Roubaix et Corbie³⁶. Quelques lettres d'abonnés parvenues au siège parisien permettent également d'avoir des indications sur ces lecteurs. Ainsi de la carte de visite du Docteur Maxime Letoux, chirurgien en chef de l'Hôpital de Vannes³⁷ ou de la missive d'Étienne Gaillard, directeur du Sanatorium Maritime d'Arcachon, qui écrit en janvier 1926 à Le Garrec pour lui demander de « [le] compter au nombre des abonnés », demande formulée au mois d'octobre précédent lors d'une visite à Paris. Et il ajoute : « J'ai le meilleur souvenir [...] de l'excellent accueil qui m'a été fait et des belles choses que j'ai eu le plaisir de voir chez vous³⁸ ». La liste des abonnés étrangers témoigne du rayonnement international de la revue³⁹ (fig. 4) : elle est distribuée notamment en Allemagne, en Autriche,

33 Modèle de lettre circulaire tapuscrite de Maurice Le Garrec, [1932], bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

34 Liste d'abonnés de province de *L'Amateur d'estampes* [1924-1925], bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 134. Une étude approfondie et systématique des différents noms cités dans ces listes, par exemple à partir d'archives départementales, permettrait de dresser une sociologie assez précise des amateurs et amatrices d'estampes dans les années 1920.

35 https://fr.geneawiki.com/wiki/Famille_Baboin [consulté le 23/09/2023]

36 Demande d'indemnisation des dommages de guerre : dossier Filature de laines Motte Alfred et Porisse Frères et Jules à Corbie. Date. 1920-1930. Archives de la Somme, cote : 10R354. URL : <https://archives.somme.fr/ark:/58483/73ft48ndjovh> [consulté le 23/09/2023]

37 Carte du Docteur Maxime Letoux, adressée à Maurice Le Garrec, 24 juin 1924, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

38 Lettre de Etienne Gaillard, directeur du Sanatorium Maritime d'Arcachon, à Maurice Le Garrec, 15 janvier 1926, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

39 Liste d'abonnés étrangers de *L'Amateur d'estampes* [1924-1925] et liste d'abonnés étrangers non datée, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 134.

en Suisse, en Italie, en Pologne ou aux Pays-Bas mais aussi aux États-Unis, au Canada, en Nouvelle-Zélande ou en Égypte. La plupart de ces abonnés étrangers sont des professionnels, comme la galerie Arnold à Dresde, les Albert Roullier Arts Galleries à Chicago, le Foog Art Museum de Cambridge ou le conservateur du Cabinet des Estampes d'Amsterdam. Mais certains semblent être de simples particuliers comme Armand Létourneau, directeur du *Journal d'Agriculture* de Québec qui écrit en juillet 1924 pour regretter que la revue « [lui] parvient avec une piquante irrégularité⁴⁰ ». Ce courrier permet également de comprendre le processus d'abonnement pour les lecteurs étrangers. Létourneau mentionne en effet qu'il s'est abonné « par l'entremise de [s]on libraire à Paris ». De même le responsable de la galerie d'arts graphiques Hollar de Prague donne-t-il comme « référence » la galerie Lutétia à Paris⁴¹. Il semble donc que ce soit par l'intermédiaire de galeries ou librairies françaises que des étrangers ont pu s'abonner à la revue.

40 Lettres de Armand Létourneau à l'administrateur de l'Amateur d'estampes, 7 juillet 1924, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

41 Lettre de la galerie Kollar, 4 novembre 1923, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

L'AMATEUR D'ESTAMPES	
ABONNÉS (ÉTRANGER)	
M. ALLEN W.G. Russell 112, Pinckney Street	BOSTON (Mass.) (U.S.A.)
BENDAMM David 105, Baltimore Street	BALTIMORE (U.S.A.)
BUHLER Richard 33, Seidenstrasse	WINTERTHUR (Suisse)
DIETRICH & Co 10, Place du Musée	BRUXELLES (Belgique)
FRANCOIS La Houillère, bougé sur AMELEVE (Belgique)	
FRANSEN Hans 2 Borregade	COPENHAGUE (Danemark)
FRYMAN E.R. Légation du Mexique Weitstrasse 6	WIEN III (Autriche)
GILHOFFER & RANSCHBURG 2, Bornnergasse	WIEN I (Autriche)
GOSEE 112, Boulevard des Capucinières 210, rue de Leonard	LIEGE (Belgique)
HARLOW & Co 712 Fifth Avenue (Betw. 55th and 56th streets)	NEW YORK (U.S.A.)
HOLLAR Jaruzeni Gaskyok Ulelen Grafiku Vodickova 38	PRAGUE II (Tchéco-Slovaquie)
IVINS William Metropolitan Museum of Art	NEW-YORK (U.S.A.)
KENNEDY & Co 693 Fifth Avenue	NEW-YORK
LABIE (Madame) Poste de Papala	LE CAIRE (EGYPT)
M. LETOURNEAU Armand SAINT SEBASTIEN D'IBERVILLE (Canada)	
LILIENTHAL 2027 Sacramento Street	SAN FRANCISCO (California)
MULLER Albert (Notaire) Rue de la Station 13	ARLON (Belgique)
SIMPSON T. 18 Bruton Street "Arthurs"	LONDON W.1 (England)
S.M. la REINE d'ITALIE Le Quirinal	ROME
Albert ROULLIER ART GALLERIES 110, South Michigan Boulevard	CHICAGO (Ill.) (U.S.A.)
SOUDAN Rue Peter Benoît	COURTRAI (Belgique)
SEGALA Silvio A. Via Porcellaga 18	BRESCIA (Italie)
STERN J. Burgerstrasse 9-11	FRANCFORT s/MAIN (Allemagne)
STUEBSCHE Daniel LORRA Lalee Shire Boulevard	CLEVELAND (Ohio) U.S.A.
WONNE V. Jr Heerengracht 491	AMSTERDAM (Hollande)
WEYER E. 194, Lexington Avenue	NEW-YORK
MASSARINI 22 Marché aux Boulliers	ANVERS (Belgique)
ARNOLD Ernst (Kunsthandlung) 34 Solleystrasse	DRESDEN (Allemagne)

Fig. 4. Liste d'abonnés étrangers de *L'Amateur d'estampes* [1924-1925], bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 134.

Une revue de propagande artistique et commerciale pour l'estampe

Si *L'Amateur d'estampes* tend à devenir une revue d'histoire de l'estampe et que l'on a noté la diversité de ses abonnés, elle n'en reste pas moins l'organe du Syndicat des marchands d'estampes. Les tout premiers numéros publient d'ailleurs très ouvertement des informations sur le syndicat comme son organigramme ou le

compte rendu de ses assemblées générales⁴². Les bulletins d'abonnement au périodique en dernière page sont par ailleurs systématiquement accompagnés d'un bulletin d'adhésion à la chambre syndicale⁴³. Ce mélange des genres est par la suite abandonné et les informations strictement syndicales absentes des pages de la revue. Néanmoins, un certain nombre d'indices indique clairement que, s'il s'agit là de faire aimer l'estampe, il s'agit aussi de la faire acheter, et que l'amateur et collectionneur est également un potentiel client.

Le rôle prédominant de la publicité

Dès le programme annoncé au numéro 1, la rédaction de *L'Amateur d'estampes* met clairement en avant le rôle de la publicité :

Nous n'avons pas besoin d'insister sur l'intérêt de cette initiative qui permettra aux éditeurs d'estampes modernes d'annoncer et faire connaître leurs publications nouvelles, et aux marchands d'estampes anciennes de faire aux amateurs et à leurs confrères, par la voie de ce Bulletin, des offres ou demandes de gravures⁴⁴.

De fait, les encarts publicitaires pour les galeries, éditeurs et marchands d'art sont omniprésents dès ce premier numéro puisqu'ils occupent douze pages sur vingt-quatre, répartis tout au long du numéro. En même temps que le prix de l'abonnement, le tarif des annonces est indiqué dès la première page du périodique : pour le quart de page, 35 francs sur papier ordinaire, 50 francs sur papier couché, 50 et 75 francs pour la demi-page, 80 et 125 pour la pleine page, une remise de 20 % étant faite aux membres actifs et honoraires de la Chambre syndicale et des « conditions spéciales consenties pour les contrats annuels⁴⁵ ».

Les archives Sagot-Le Garrec sont encore une fois précieuses pour comprendre le fonctionnement de la publication de cette publicité et l'on peut prendre l'exemple de la galerie Bernard Houthakker (1884-1963) à Amsterdam, membre de la Chambre syndicale. L'initiative semble venir de la rédaction, qui démarché régulièrement les marchands et éditeurs afin de leur proposer de publier des encarts publicitaires. Houthakker mentionne ainsi en décembre 1922 une « aimable lettre » dans laquelle on a bien voulu « [l'] inviter à prendre part à cette entreprise ». Il précise ensuite : « Votre Amateur d'Estampes, à

42 « Communiqués de la Chambre Syndicale. Assemblée Générale du 10 Mai 1921 », *L'Amateur d'Estampes*, 1^{re} année, n° 1, 25 décembre 1921, p. 16-17.

43 *L'Amateur d'Estampes*, 1^{re} année, n° 1, 25 décembre 1921, p. 24.

44 « Notre programme », *Id.*, p. 2.

45 « Tarif des annonces », *Ibid.*, p. 1.

vrai dire, ne me plaît pas beaucoup, mais je vois que vous allez lui donner une nouvelle forme. En ce cas, je veux bien contribuer ». Il s'enquiert pour finir de la possibilité de publier une annonce sur la couverture et, si cela n'est pas possible, demande à « [s'] inscrire pour une demi page pour 5 fois par an⁴⁶ » et joint le texte de l'annonce. Le verso de la lettre porte les calculs pour le prix des annonces : 75 francs la demi-page, à laquelle sont retranchés 20 % comme membre de la Chambre syndicale, puis de nouveau 20 % pour le contrat annuel, soit 240 francs pour cinq annonces. En 1923 paraissent de fait cinq encarts pour la galerie, « eaux-fortes, gravures, dessins anciens, 16^e, 17^e, et 18^e siècles » (fig. 5).

<p>ESTAMPES & DESSINS DE MAITRES Anciens et Modernes MAURICE GOBIN <i>1, Rue Laffitte, 1</i> .. <i>PARIS (9^e)</i> .. Téléphone : BERGÈRE 51-22</p>	<p>ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX du XVIII^e Siècle R. SCHNEIDER EXPERT <i>Successeur de P. ROBLIN</i> <i>65, Rue Saint-Lazare, 65 - PARIS</i> Téléphone : TRUDAINE 55-54 RESTAURATION DE TABLEAUX SPÉCIALITÉ de CADRES ANCIENS :: pour GRAVURES et DESSINS ::</p>
<p>Bernard HOUTHAKKER AMSTERDAM <i>332, Nieuwezyds Voorburgwal</i> EAUX-FORTES - GRAVURES - DESSINS ANCIENS - ■ ■ 16^e, 17^e et 18^e Siècles ■ ■ SPÉCIALITÉ ÉCOLE HOLLANDAISE Achat de Collections entières de Gravures, Portrait, Eaux-Fortes, etc... <u>OU DE PIÈCES DÉTACHÉES</u></p>	

Fig. 5. Page de publicité de *L'Amateur d'estampes*, 1923.

46 Lettre de Bernard Houthakker à A. Geoffroy, 14 décembre 1922, recto, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

À partir de mai 1922, les annonces publicitaires sont, comme les articles, accompagnées de reproductions⁴⁷ parfois imprimées en pleines pages de grande qualité. C'est le cas par exemple des publicités pour la galerie de Maurice Le Garrec lui-même, comme en témoigne la reproduction d'un portrait de Gustave Pierre en 1937, eau-forte vendue 300 francs (**fig. 6**). Si la majorité des réclames concerne les galeries et marchands d'estampes, celles-ci se diversifient néanmoins au fur et à mesure des numéros. Sont ainsi annoncées des publications comme *l'Histoire illustrée de la gravure en France* par François Courboin⁴⁸ parue chez Le Garrec, qui occupe exceptionnellement deux pleines pages du numéro d'été 1922⁴⁹. De même la « Société Prestel » (Prestelverlag) de Francfort propose-t-elle des pleines pages pour diffuser ses « fac-similés de maîtres anciens⁵⁰ ». Mais on trouve également de la publicité pour des papeteries, des encadreurs ou des imprimeurs. Certains encarts publicitaires semblent même avoir été spécialement pensés pour *L'Amateur d'estampes*. Ainsi de la réclame parue en 1925 en pleine page pour *A.B.C. Magazine d'art* qui s'adresse directement aux lecteurs et lectrices :

Lecteurs! Vous qui lisez l'«Amateur d'Estampes», vous vous intéressez certainement au dessin, vous dessinez vous-même très probablement, en tout cas vous tenez à être «à la page», à connaître le mouvement artistique actuel [...]. A.B.C. Magazine d'Art sera votre guide et votre conseiller [...]. Abonnez-vous à «A.B.C. Magazine d'Art»⁵¹.

47 *L'Amateur d'Estampes*, 1^{re} année, n° 6, 25 mai 1922, p. 16.

48 François Courboin, *Histoire illustrée de la gravure en France, Première partie. Des origines à 1660*, Paris, Maurice Le Garrec, 1923 et *Histoire illustrée de la gravure en France, Deuxième partie. De 1660 à 1800*, Paris, Maurice Le Garrec, 1924. Un troisième volume consacré au XIX^e siècle paraîtra en 1929 mais n'est pas encore annoncé dans *L'Amateur d'estampes*.

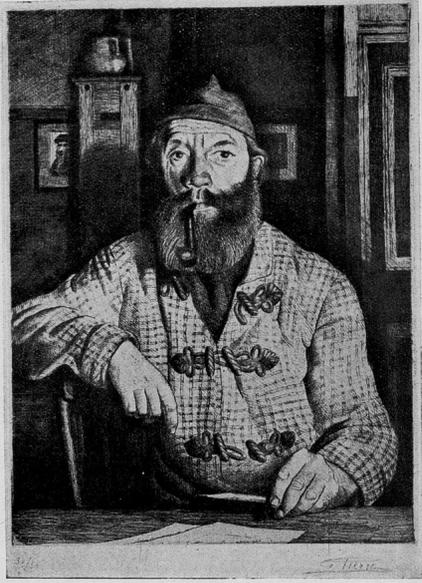
49 *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 8, 25 juillet-25 août 1922.

50 Encart publicitaire paru dans *L'Amateur d'estampes* en 1927.

51 Encart publicitaire paru dans *L'Amateur d'estampes* en 1925.

Maurice LE GARREC, Succ. d'Ed. Sagot
LIBRAIRE-ÉDITEUR ET MARCHAND D'ESTAMPES

Téléphone : TRUDAINE 50-48 39^{bis}, Rue de Châteaudun, PARIS (9^e) Adresse Télégr. : LEGARRECEL PARIS
R. C. Paris 144.874



PIERRE (Gustave) DEVANT LA GLACE
Eau-forte originale tirée à 30 épreuves (Planche détruite)
(H. 0,268 x L. 0,201) — Prix : 300 francs.

Fig. 6. Page de publicité de *L'Amateur d'estampes*, 1937.

L'organisation d'expositions au début des années 1920

Tournée vers le lectorat amateur comme vers les marchands, *L'Amateur d'estampes* déploie également d'autres stratégies que la seule publication du périodique pour diffuser le goût de l'estampe. Dès le premier numéro, le programme est ainsi formulé par la rédaction :

Pour la partie artistique, nous avons l'intention d'organiser des Expositions d'Art ancien et moderne, de développer ainsi auprès du public le goût des Estampes, et aussi d'encourager et faire mieux connaître les Artistes de notre époque⁵².

Ce n'est en réalité pas directement la revue qui monte ces expositions, mais la Chambre syndicale. *L'Amateur d'estampes* en est néanmoins le principal relais à la fois publicitaire et critique. Deux expositions d'estampes semblent avoir été organisées. La première, qui se tient à la Galerie Brunner du 17 mars au 9 avril 1922, réunit Antoine Watteau (1684-1721) et Jean-François Janinet (1752-1814). Le projet s'inscrit dans la célébration du bicentenaire de la mort de Watteau en 1921 et est annoncé dans *L'Amateur d'estampes* dès février 1922. « On pouvait, écrit un auteur anonyme – peut-être Bouvy lui-même –, souhaiter que le public ait enfin sous les yeux les pièces originales qui révèlent les intentions du peintre et les noms des amis qui l'entourèrent de leur affectueuse et fidèle admiration ». Selon cet article, c'est grâce à l'estampe que ces noms – Jean de Jullienne (1686-1766), Edme-François Gersaint (1694-1750), Nicolas Hénin (1691-1724), etc. – ont été connus. Il s'agit donc, « si les intentions des organisateurs sont parfaitement réalisées », de présenter « les planches les plus caractéristiques de l'œuvre gravée de Watteau » qui pourront « être vues à l'aise et dans leurs plus beaux exemplaires⁵³ ». Après le vernissage, Loÿs Delteil (1869-1927), historien de l'estampe et vice-président de la Chambre syndicale, fait paraître dans la revue un mot de remerciement aux organisateurs, rappelant que « l'inauguration a été [...] un véritable événement artistique et mondain » avec notamment la présence de Léon Bérard (1876-1960), Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Il poursuit en soulignant la présence « de nombreux amateurs » qui « se sont déclarés très intéressés par cette manifestation ». Sans pouvoir les citer tous, il mentionne néanmoins Henri Beraldi (1849-1931)⁵⁴, « qui revoyait là tant de campagnes familières de ses flâneries ». « Quant aux professionnels, poursuit Delteil, ils avaient tous quitté leurs portefeuilles ou magasins pour venir voir... des gravures⁵⁵ ! ». Ce sont donc, encore une fois, tout autant les amateurs que les professionnels qui sont visés avec cette exposition. Un article non signé,

52 « Notre programme », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 1, décembre 1921, p. 2.

53 N.s., « Les Estampes de Watteau & de Janinet », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 3, 25 février 1922, p. 3.

54 Sur Bérardi, voir Emmanuel Pernoud, *Le Savoir fou. Se perdre avec Henri Beraldi*, Paris, Hermann, 2022.

55 Léo Delteil, « L'exposition de WATTEAU et de JANINET », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 4, 25 mars 1922, p. 2-3.

paru dans le numéro suivant, propose néanmoins une approche un peu plus critique, estimant que « cette manifestation artistique aurait gagné si Messieurs les Amateurs avaient été moins craintifs pour prêter leurs estampes » et ajoutant que « beaucoup qui n'avaient rien prêté ont regretté quand ils eurent constaté le succès de cette réunion⁵⁶ ».

La seconde exposition, qui se tient toujours galerie Brunner en novembre et décembre 1922, est très documentée puisqu'un dossier complet lui est consacré dans le fonds Sagot-Le Garrec⁵⁷. Cet essai n'est pas le lieu d'une étude précise de cette manifestation, consacrée aux motifs de la femme et de l'enfant dans l'estampe du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920. On peut néanmoins relever certains éléments en lien avec la question des amateurs et la volonté de diffuser l'estampe auprès du public. Dès les lettres circulaires envoyées en septembre 1922, on lit ainsi :

Notre but, est d'intéresser un public plus nombreux, d'amener à l'estampe des Amateurs toujours nouveaux, de former le goût par l'Image et nous sommes persuadés qu'une manifestation de ce genre, ne peut vous laisser indifférent⁵⁸.

Les échanges de lettres témoignent par ailleurs de la volonté de ne pas donner à cette exposition une valeur de manifestation commerciale, quand bien même elle « sera en majorité composée d'Estampes appartenant à des Marchands ». Il est ainsi décidé « que pour garder à cette Exposition son caractère purement artistique il n'y sera fait aucune vente, mais que le nom et l'adresse des Marchands Exposants seront communiqués aux amateurs par un employé de la Galerie Brunner ». Par ailleurs, le catalogue illustré « contiendra le nom des Amateurs Exposants, mais aucun nom de Marchand et aucun prix ne devra y figurer⁵⁹ ». Les liens entre l'exposition et le périodique semblent enfin encore plus étroits que pour Watteau et Janinet : un encart publicitaire pour la manifestation est publié dès le numéro d'été 1922⁶⁰ et la préface du catalogue, non

56 N.s., « Exposition Watteau-Janinet », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 5, 25 avril 1922, p. 3.

57 « Exposition. La femme, l'enfant dans l'estampe du XIX^e et contemporaine. 1922 », bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

58 Brouillon tapuscrit d'une lettre de la Chambre Syndicale des Editeurs et Marchands d'Estampe, 20 septembre 1922, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

59 « Compte rendu de la séance du jeudi 13 avril 1922 », bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

60 Encart publicitaire pour l'exposition « La Femme – L'Enfant », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 8, 25 juillet-25 août 1922, p. 27.

signée, est publiée en première et deuxième pages de *L'Amateur d'estampes* en décembre de la même année. Y est souligné l'« éclectisme » de cette exposition, rapprochant « les plus grands noms de l'Estampe » : « plus de cent-quatrevingts noms, représentés par près de quatre cent trente pièces, toutes en beau tirage, beaucoup en états rares, plusieurs en exemplaires uniques⁶¹ », donnant une idée de l'étendue de l'exposition.

Toucher les amateurs et amatrices par la revue : une stratégie parmi d'autres

Périodique à destination des amateurs comme des marchands, soutien actif aux expositions d'estampes, *L'Amateur d'estampes* n'est cependant que l'une des initiatives prises par le Syndicat pour diffuser l'estampe, surtout lorsqu'à partir de 1931 les conséquences de la crise de 1929 commencent à toucher le marché de l'art français, mettant fin à un certain âge d'or du commerce de l'estampe. Le fonds Sagot-Le Garrec conserve ainsi la trace d'une action menée vers les établissements scolaires pour leur proposer des estampes à la fois comme décoration pour leurs bâtiments et comme prix pour les élèves méritants. Si la lettre circulaire envoyée par le Président de Chambre syndicale manque, certaines des réponses faites par les proviseurs laissent deviner les enjeux de ces échanges. Le proviseur du lycée Félix Faure de Beauvais écrit ainsi, avant de demander une liste de sujets, formats et prix : « croyez que mes professeurs et moi partageons entièrement votre opinion sur le rôle de l'estampe dans l'éducation artistique de nos élèves⁶² ». De même le principal du collège Buvignier de Verdun affirme-t-il « travaille[r] actuellement à la décoration de [s]es classes et galeries » et étudier « très volontiers » « le moyen de favoriser l'estampe⁶³ ». La chambre syndicale des éditeurs et marchands d'estampes semble également avoir lancé à cette période une campagne d'affiches, celles-ci étant cependant difficiles à dater. Deux d'entre elles proposent en illustration des estampes du siècle précédent : l'une, intitulée « Le choix des étrennes (1815) » met en scène Incroyables et Merveilleuses devant la devanture d'un marchand d'estampes (fig. 7) ; l'autre

61 N.s., « La femme, l'enfant », *L'Amateur d'estampes*, 1^{re} année, n° 10, 25 novembre-25 décembre 1922, p. 1-2.

62 Lettre du proviseur du lycée Félix Faure, Beauvais, au Président de la Chambre syndicale des Éditeurs et Marchands d'Estampe, 2 juin 1932, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

63 Lettre du principal du collège Buvignier, Verdun, au Président de la Chambre syndicale des Éditeurs et Marchands d'Estampe, 2 juin 1932, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 135.

reproduit une lithographie d'Henry Monnier⁶⁴ avec le sous-titre « Une boutique de marchands d'estampes il y a un siècle⁶⁵ ». Les slogans sont accrocheurs et on ne peut plus directs pour relancer le marché de l'estampe : « Cadeau modeste, cadeau somptueux. Une gravure, un dessin ancien ou moderne sera le cadeau agréable et durable⁶⁶. » Une dernière affiche a par ailleurs été réalisée par Marie Laurencin (1883-1956). Sous le titre *Gravures, décoration la plus accessible, collection la plus variée*⁶⁷, elle se distingue clairement des deux précédentes en réunissant trois jeunes femmes attablées autour d'une estampe.



Fig. 7. *Chambre syndicale des Éditeurs et marchands d'estampes et dessins anciens et modernes*, après 1919, affiche, 50 × 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

- 64 Henry Monnier, *Marchand d'estampes*, 1829, lithographie, BnF, département des Estampes et de la Photographie.
- 65 *Chambre syndicale des Éditeurs et marchands d'estampes et dessins anciens et modernes*, après 1919, affiche, 60 × 40 cm, Paris, Musée Carnavalet.
- 66 *Id.*
- 67 Marie Laurencin, *Gravures, décoration la plus accessible, collection la plus variée*, [1937], affiche, 50 × 33 cm, Paris, Bibliothèque Forney.

Dans le contexte de la crise de 1929, les marchands d'estampes se rapprochent également des spécialistes du livre pour constituer un groupe plus influent. En mars 1932 est ainsi créée la « Fédération de la gravure, du livre d'art et des industries qui s'y rattachent », dont les statuts sont conservés dans les archives Sagot-Le Garrec. L'article 3 précise que la fédération a pour objet « de se livrer à l'étude et à la défense des intérêts des Industries et du Commerce du Livre d'Art et de la Gravure » tandis que l'article suivant insiste sur la nécessité « de former un centre d'action chargé de veiller à la défense des intérêts généraux de cette fédération, d'en assurer le développement et la prospérité⁶⁸ ». Outre la Chambre syndicale des marchands d'estampes et celle des Éditeurs de Livre d'Art, la Fédération réunit des associations d'artistes graveurs mais aussi d'autres chambres syndicales comme celle de l'Encadrement ou celle des Relieurs d'Art⁶⁹. Dans ce contexte de crise, la revue *L'Amateur d'Estampes* elle-même évolue et devient, à partir de janvier 1934 « L'Amateur d'Estampes et de livres d'art » (fig. 8).

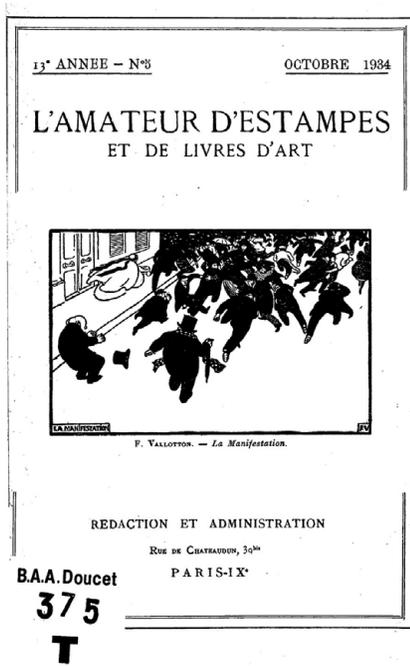


Fig. 8. *L'Amateur d'Estampes et de livres d'art*, 13^e année, n° 5, octobre 1934, couverture.

68 « Statuts », *Fédération de la gravure, du livre d'art et des industries qui s'y rattachent. Annuaire*, Paris, 1932, p. 5, bibliothèque de l'INHA, fonds Sagot-Le Garrec, archives 86, boîte 134.

69 « Membres actifs », *Id.*, p. 12-13.

La rédaction s'en explique de manière très claire dans ce premier numéro :

Les circonstances, chacun le sait, sont peu favorables à la production artistique. [...] Des associations professionnelles d'artisans ou d'artistes travaillant au livre ou à l'estampe se sont fondées et fédérées dans un but très légitime de défense et de propagande. *L'Amateur d'Estampes* et de *Livres d'art* [...] met aussi largement qu'il le peut son appui et ses pages à disposition des associations intéressées⁷⁰.

On le sait, ce périodique nouvelle formule ne fait pas long feu et cesse de paraître dès la fin de cette même année 1934. Pour autant, le travail de propagande pour l'estampe de la Chambre syndicale ne s'arrête pas avec la revue. En 1937 Paul Prouté (1887-1981), devenu Président de la Chambre syndicale, publie deux petits opuscules. Le premier, signé Bouvy, s'intitule *Ce qui m'intéresse dans une gravure*⁷¹. L'ancien rédacteur en chef réagit dans ce volume à une émission radiophonique durant laquelle Jean-Émile Laboureur (1877-1943) répondait à la question « Comment je comprends la gravure⁷² ». Sans rentrer dans le détail de cet écrit, qui excède largement le cadre de cet essai, il est intéressant de noter que c'est à son expérience au sein de *L'Amateur d'estampes* que se réfère Bouvy :

Au temps où je dirigeais une revue consacrée à la gravure, j'ai tenté à plusieurs reprises, sans grand succès, par des démarches tant auprès des artistes que des amateurs, d'apprendre d'eux ce qu'ils pensaient de leur art favori, comment ils avaient été amenés soit à le cultiver, soit à s'y intéresser, où allaient leurs préférences et sur quoi elles reposaient en matière de gravure.

Il ne plaît pas toujours à un collectionneur de révéler le contenu de ses portefeuilles, à un artiste d'initier le public à la cuisine de son travail. Chez l'un et chez l'autre, tout en sachant souvent fort bien ce qu'on fait et ce qu'on aime, on est parfois embarrassé pour le définir⁷³.

Cet essai se présente comme le témoignage personnel d'un collectionneur et amateur d'estampes, comme en témoigne la chute : « Une collection bien conçue et bien ordonnée est à elle seule une œuvre d'art. À elle [...] se reconnaît le véritable amateur⁷⁴ ». Mais, publié par un marchand d'estampes, qui plus

70 [n.d.l.r.], *L'Amateur d'estampes*, 13^e année, n° 1, janvier 1934, p. 1-2, ici p. 2.

71 Eugène Bouvy, *Ce qui m'intéresse dans une gravure*, Paris, Paul Prouté, [1937].

72 Jean-Émile Laboureur, « Comment je comprends la gravure », *Les Cahiers de Radio-Paris : conférences données dans l'auditorium de la Compagnie française de radiophonie*, 15 janvier 1936, p. 963-970. La conférence est également publiée dans *Beaux-Arts*, n° 160, 24 janvier 1936, p. 1.

73 Eugène Bouvy, *Ce qui m'intéresse dans une gravure*, *op. cit.*, n.p. [p. 1]

74 *Id.*, n.p., p. 8.

est Président de la Chambre syndicale, il est aussi l'occasion d'une nouvelle propagande en faveur de l'estampe. Cela est d'autant plus vrai si l'on s'intéresse au deuxième opuscule publié par Prouté. Signé Jules Lieure (1866-1948)⁷⁵ et titré *Gravure? Estampe?*⁷⁶, il se présente d'abord comme un lexique des termes de la gravure, un manuel à l'usage des amateurs et amatrices. La dernière partie néanmoins, intitulée « Que peut-on faire d'une gravure? » est un véritable plaidoyer *pro domo* faisant de l'estampe la solution à tous les maux, plaidoyer qui mérite d'être ici largement cité :

La gravure est une œuvre d'art à la portée de tous. L'homme le moins fortuné peut avoir un portefeuille de gravures. [...]

Tout d'abord vous devez décorer, lui donner un air gai et agréable. *Choisissez quelques estampes décoratives* [...].

Êtes-vous un jour ennuyé, troublé? – Regardez votre portefeuille d'estampes, lentement, attentivement. Il vous distraira [...]

Êtes-vous l'ami de l'histoire? – la gravure vous permettra de retrouver des souvenirs fidèles, soit du temps, soit du pays qui vous intéresse. [...]

Désirez-vous élever votre esprit? – Regardez des estampes. Appliquez-vous à les apprécier⁷⁷.

Le plus significatif reste cependant le dernier paragraphe, venant à la fin de cette énumération de tous les bienfaits procurés par l'estampe : « Où acheter une gravure? Chez le marchand spécialiste, qui vous donnera tous les renseignements techniques et autres. Demandez la liste à la *Chambre syndicale des Éditeurs et marchands d'estampes*⁷⁸. » Faire aimer l'estampe, faire acheter l'estampe, la frontière est aussi ténue qu'entre les pages de *L'Amateur d'estampes*.

75 Sur Jules Lieure, voir Rémi Mathis, « Jules Lieure (1866-1948), spécialiste d'estampes anciennes, collectionneur et graveur », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 265 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 24 août 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1699>;

DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1699>

76 Jules Lieure, *Gravure? Estampe?*, Paris, Paul Prouté, [1937].

77 *Id.*, n. p. [p. 7-8].

78 *Ibid.*, n. p. [p. 8].

LA COLLECTION D'ESTAMPES D'EUGÈNE DUTUIT (1807-1886) : UNE VISÉE PÉDAGOGIQUE

JOËLLE RAINEAU-LEHUÉDÉ

En juillet 1902, un événement inattendu vient bouleverser le paysage artistique parisien : Auguste Dutuit (1812-1902), qui vient de mourir, lègue à la Ville de Paris une impressionnante collection de 20 000 œuvres, dont 12 000 estampes. Cette collection, constituée conjointement avec son frère Eugène (1807-1886) et sa sœur, Héroïse (1810-1874), vient établir le socle des collections du Petit Palais, resté jusqu'alors un écrin dépourvu de trésors¹. Une mention systématique dans tous les testaments d'Auguste à partir du 30 septembre 1886 et l'existence d'une correspondance régulière entre les deux frères indiquent que la collection a bien été élaborée à trois, puis à deux après le décès d'Héroïse, en 1874². Parallèlement, la Ville de Paris avait déjà commencé à acquérir des œuvres à partir de 1870. Ce legs exceptionnel, véritable aubaine pour la Ville de Paris, précipite la décision d'ouvrir le musée Dutuit au Petit Palais. En à peine six mois, entre juillet et décembre 1902, l'inventaire des 20 000 œuvres sera réalisé. L'ensemble emmené de Rouen à Paris par les camions de l'entreprise Chenue sera ensuite installé dans les salles, permettant ainsi l'ouverture du

- 1 Sur les Dutuit et leurs collections, voir notamment Henry Lapauze, « Les frères Dutuit. Histoire d'une collection », *La Nouvelle Revue*, mars 1907, p. 329-341; José de Los Llanos, « Héroïse Dutuit », dans *Collectionneurs, collecteurs et marchands d'art asiatique en France 1700-1939*, Paris, Institut national d'histoire de l'art (INHA) (base de données en ligne); *id.*, « Eugène et Auguste Dutuit, collectionneurs », dans *Regards sur l'art hollandais du xvii^e siècle. Frits Lugt et les frères Dutuit, collectionneurs*, cat. exp., Paris, Institut néerlandais, Fondation Custodia-Adam Biro, 2004, p. 15-20; Sophie Renouard de Bussierre, « Eugène Dutuit, collectionneur d'estampes », dans *Regards sur l'art hollandais du xvii^e siècle, op. cit.*, p. 21-22; Paulette Pelletier-Hornby, « Deux vies pour une collection. Les antiques des frères Dutuit, entre Rome et Paris », dans Chantal Georget (dir.), *Choisir Paris. Les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, actes du colloque organisé par l'INHA et le musée du Petit Palais en 2013, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015, en ligne; *Trésors en noir & Blanc. Estampes du Petit Palais de Dürer à Toulouse-Lautrec*, cat. exp. Paris, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, 2023, p. 11-81.
- 2 Archives Départementales 76, 220 JP 2068. Voir les travaux de cités ci-dessus.

musée, en un temps record, le 11 décembre. Ce legs marque le point culminant de l'engagement des frères Dutuit pour rendre l'art accessible à tous.

Cet article propose d'explorer le rôle des frères Dutuit dans la démocratisation de l'art et l'éducation artistique du public à travers les estampes. Nous examinerons les éléments notables qui participent de cette diffusion des connaissances et répondent à l'objectif pédagogique des frères Dutuit. Eugène et Auguste avaient pour ambition de rendre l'art accessible au grand public tout en maintenant une exigence scientifique élevée.

Pour mieux comprendre le contexte de leur engagement, il est essentiel de retracer en quelques mots les destins intimement liés d'Eugène, d'Héloïse et d'Auguste Dutuit. Eugène résidait à Rouen aux côtés de sa sœur, Héloïse, dont la vie est très peu documentée, tandis qu'Auguste vivait à Rome³. L'origine de leur fortune remonte directement à leur père, Pierre Étienne, un industriel prospère qui fit fortune dans les filatures de coton et de lin. En 1804, ce dernier épouse Anne-Catherine Duclos à Marseille, dont le décès en 1817 laisse Eugène, âgé de 10 ans à l'époque, Héloïse, 7 ans, et Auguste, 5 ans, orphelins. La survenue précoce de ce drame explique probablement la forte cohésion qui les lie. Au décès de leur père en 1852 dans la maison familiale, au 21 quai du Havre à Rouen, les trois enfants, élevés dans des conditions privilégiées, avaient déjà accumulé une impressionnante collection d'œuvres d'art grâce à des achats effectués entre Rouen, Rome et Paris, mais aussi dans de nombreux pays où se déroulaient des ventes intéressantes et où ils avaient plusieurs correspondants⁴. En 1836, alors qu'il aspire à devenir peintre, Auguste s'embarque pour un long voyage en Italie⁵. De retour à Paris, ses premiers pas dans le monde de l'art le conduisent, en 1842, dans l'atelier de Thomas Couture où il aspire à devenir peintre d'histoire. À la place, il se voit confier un rôle de rapin, consistant à nettoyer l'atelier, les palettes et les pinceaux du maître, tâches auxquelles il s'attelle avec une véritable attention pendant plusieurs mois. Dans son ouvrage, Couture dresse le portrait d'Auguste en une quinzaine de pages : il écrit qu'à la suite de cet engagement assidu, dix-huit mois plus tard, il s'est non seulement lié d'amitié avec Auguste Dutuit, mais qu'il a également pris la décision de le

3 Selon les lettres adressées par Auguste à Eugène entre 1867 et 1886 conservées aux Archives départementales de la Seine-Maritime, cote 294.

4 Ils possédaient, notamment, un hôtel particulier au 21, quai du Havre (actuel n° 79), ainsi que deux châteaux, l'un aux environs du Havre (château d'Eprenesnil), l'autre à Mouligneaux (château du Rouvray).

5 Henry Lapauze, *Catalogue sommaire des collections Dutuit. Notice historique sur les frères Dutuit*, Paris, Motteroz, Martinet, 1907, p. 26.

former à la peinture⁶. Lors d'un voyage à Rouen, désireux de revoir son élève, Couture découvre que celui-ci n'est pas le sans-le-sou qu'il imaginait, mais une personne extrêmement fortunée qui l'invite sur-le-champ à voyager en Italie à ses côtés. Auguste lui dévoile alors les trésors déjà accumulés dans la somptueuse demeure familiale⁷. En 1860, Auguste s'établit définitivement à Rome, au 60 via del Babuino, où il rendra son dernier souffle en 1902⁸.

Eugène Dutuit, l'aîné, né à Marseille en 1807, a suivi une formation en droit et a obtenu un diplôme d'avocat, bien qu'il n'ait que peu ou pas exercé cette profession. Sa vie s'est déroulée principalement à Rouen, où il a joué un rôle important comme conseiller municipal à partir de 1843, puis adjoint au maire de 1848 à 1874⁹. Malgré son engagement public, Eugène demeure un personnage énigmatique. Une esquisse rapide réalisée par Pierre Vidal alors qu'Eugène travaille au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, une autre esquisse du même artiste mais cette fois en pied, ainsi qu'un vitrail de la basilique de Notre-Dame de Bonsecours, près de Rouen, où il est représenté à côté d'Héloïse dans la position du donateur, témoignent de son existence charnelle (**fig. 1 et 2**)¹⁰. En dépit de son statut de grand collectionneur, Eugène se distingue par son choix de ne pas suivre la tendance commune à son époque, où de nombreux amateurs d'art appréciaient de se faire représenter. L'absence totale de photographies d'Eugène est même surprenante, étant donné son rôle d'adjoint au maire à une époque où la photographie était courante. Cette lacune dans sa biographie pique la curiosité, ajoutant du mystère à la vie de cet homme. Peu d'informations sont d'ailleurs disponibles en dehors de sa biographie officielle et posthume. Elle est rédigée par Gustave Pawlowski, en 1888, lors de la parution du cinquième volume du *Manuel de l'amateur d'estampes* publié sous la direction d'Auguste Dutuit. Ce volume est quasi achevé lorsque la maladie puis la mort d'Eugène entravent sa publication. De rares articles décrivent succinctement le

6 Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1867, p. 112-129.

7 *Ibid.*, p. 123.

8 Sur les aspects biographiques, voir note 1.

9 Il a notamment exercé sous les mandats d'Ambroise Fleury (1848-1857) et de Charles Verdrel (1858-1868).

10 L'esquisse de Pierre Vidal est reproduite dans le *Manuel de l'amateur d'estampes* publié en 1888. La seconde esquisse est publiée dans Henry Nogressau, « Invitation à la physiologie de l'iconophile et du marchand d'estampes », *L'Art et l'Idée*, I, 1892, p. 181-191, à la p. 185. Les vitraux sont visibles en ligne via le travail de M. Bernard Wallaert [<https://vitrauxbonsecours.jimdofree.com/donateurs-notables/>]. Eugène et Héloïse financent huit vitraux représentant *Les Saints du Diocèse de Rouen* : <https://vitrauxbonsecours.jimdofree.com/les-saints-du-dioc%C3%A9se-de-rouen/>.

collectionneur : « M. Eugène Dutuit, mort en 1886, était l'homme du monde par excellence, menant grand train et aimant beaucoup à recevoir. Conseiller municipal à Rouen, puis adjoint au maire de cette ville, conseiller d'arrondissement du deuxième canton, il était le chef incontesté du parti Orléaniste à Rouen. [...] Il était très épris de correction et de tenue; même lorsqu'il mangeait seul, il avait toujours derrière lui, pour le servir, son valet de chambre Augustin, en habit noir et cravate blanche. »¹¹ Ou encore : « Eugène, l'aîné, avait fait son droit : glabre, élégant, pénétré de son importance, il demeura toute sa vie "Monsieur Dutuit". »¹²



Fig. 1. Eugène et Héloïse Dutuit, Vitrail, 1842, baie 4, basilique de Notre-Dame de Bonsecours ©Bernard Wallaert.

11 *Le Petit Parisien*, 7 août 1902.

12 Pierre Chirol, « L'envers d'un mécène », dans *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, Belles-lettres et arts de Rouen 1945-1950*, Rouen, 1952, p. 89.



Fig. 2. Henry Nogressau, « Invitation à la physiologie de l'iconophile et du marchand d'estampes », *L'Art et l'Idée*, I, 1892, p. 181-191, à la p. 185.

Les estampes étaient le domaine de prédilection d'Eugène Dutuit, internationalement reconnu également comme bibliophile; la rareté et la qualité de sa collection étaient connues de tous : « Cette collection unique, qui rivalise en quelques points avec les collections publiques les plus célèbres [...] »¹³. Auguste, quant à lui, se consacrait plutôt aux antiques tandis qu'Héloïse s'intéressait plus particulièrement à l'art oriental¹⁴. Naturellement, la spécialisation de chaque membre dans des domaines particuliers n'est pas aussi tranchée, les achats étant effectués dans le but de constituer une collection commune.

¹³ *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 4 octobre 1869.

¹⁴ Georges Cain, « Le Legs Dutuit », *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, vol. 2, p. 442-448. Voir la notice Agorha de José de Los Llanos « Héloïse Dutuit », *op. cit.* et Paulette Hornby pour les antiques, *op. cit.*

La constitution de la collection d'estampes

Eugène Dutuit a consacré une grande partie de sa vie à la constitution de sa collection d'estampes. Il appartient à la catégorie des grands collectionneurs fortunés, ce qui lui a donné la possibilité de rivaliser avec James de Rothschild ou Henri d'Orléans, duc d'Aumale. Dès l'âge de 25 ans, en 1832, il acquiert ses premières estampes, notamment des œuvres de Rembrandt, qu'il a découvert lors d'un voyage aux Pays-Bas, avec son frère, six ans plus tôt. Les estampes de l'artiste vont devenir le joyau de sa collection. Il achète alors des épreuves chez des marchands tels que Fatout jeune, Pieri (successeur de Bénard) à Paris ou Marie dit Lafrance et Hacbecq à Rouen¹⁵. En seulement trois ans, sa collection comptait déjà des œuvres de Dürer, Callot, Rembrandt et Raimondi ainsi que des artistes de l'école française. Ce collectionneur avisé attachait une grande importance à la provenance de ses estampes, privilégiant celles pour lesquelles l'origine pouvait être documentée et retracée¹⁶.

Eugène Dutuit n'œuvre pas en solitaire, tant s'en faut. Il s'entoure d'experts tels que Jean Duchesne, Henri Delaborde ou Georges Duplessis, conservateurs et directeurs du cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, puis nationale¹⁷. Eugène met à la disposition de Duplessis sa collection afin de reproduire par l'héliographie les *Eaux-fortes d'Antoine Van Dyck*, un catalogue publié par Charles Amand-Durand en 1874 : « M. Duplessis n'a épargné aucun soin ni aucune peine pour faire exécuter ces planches d'après les plus belles épreuves. Il y en a d'uniques, et qu'il a dû aller chercher au Musée britannique ou chez le duc de Devonshire. Les amateurs français, MM. Dutuit, Galichon, de Rothschild, Didot lui ont également et généreusement ouvert leurs portefeuilles. », précise l'article de Charles Clément¹⁸. Ainsi, on retrouve le premier état à l'eau-forte pure d'Antoine Cornelissen (LDUT179(23)), de François Francken le jeune (LDUT179(13)) et

15 Archives du Petit Palais.

16 Cat. exp. *Trésors en noir & Blanc. Estampes du Petit Palais de Dürer à Toulouse-Lautrec*, op. cit., note 1.

17 Henri Delaborde et Georges Duplessis le félicitent lors de la parution du *Manuel de l'amateur d'estampes*. Voir Henry Lapauze, *Catalogue sommaire des collections Dutuit. Notice historique sur les frères Dutuit*, op. cit., p. 44. Ils sont également présents aux funérailles d'Eugène Dutuit, à Rouen. Jean Duchesne est mentionné dans le catalogue d'Eugène Dutuit, *Souvenir de l'exposition de M. Dutuit (extrait de sa collection)*, Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, Paris, Palais de l'industrie, 1869. Voir également la biographie sur Eugène Dutuit par Gustave Pawlowski, « M. Eugène Dutuit », dans *Manuel de l'amateur d'estampe. Introduction générale, deuxième partie. Nielles*, Paris et Londres, A. Levy, 1888, p. I-LXI [P.1-61].

18 Charles Clément, « *Eaux-fortes d'Antoine Van Dyck* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 décembre 1874, p. 3.

d'Adam van-Noort (PPLDUT179(14))¹⁹. Dutuit prête à Duplessis en 1881 une cinquantaine d'estampes pour l'exposition qu'il organise au Cercle de la librairie²⁰. Il met également à sa disposition pas moins de 234 estampes pour l'exposition rétrospective de 1882 au Palais de l'industrie, dédiée au papier et orchestrée par l'Union centrale des arts décoratifs²¹. La présentation des collections Dutuit y occupe une place significative avec une salle qui lui est entièrement dédiée. Le prêt de ses œuvres s'élève à 337 pièces en tout, comprenant également des livres, des reliures, des antiques et des sculptures²².

Si Dutuit s'entoure de conservateurs qui le conseillent ponctuellement, il fréquente les marchands d'estampes parisiens ou rouennais mais également ceux des Pays-Bas, d'Allemagne ou d'Angleterre. En 1852, Edward Evans, marchand de Londres, lui écrit : « Dans votre dernière lettre vous m'avez demandé quelque chose d'extraordinaire de l'école hollandaise et suivant votre demande, je vous propose les estampes indiquées à la fin de cette note » ; il lui propose de lui envoyer des estampes de Van Dyck, Zeeman, Lucas de Leyde, Thomas Wyck, et Stoop depuis Londres d'une collection qui n'est pas la sienne²³.

Dutuit était particulièrement proche de Louis Jean Eugène Clément, marchand d'estampes établi au 3 rue des Saints-Pères, qui l'a assisté dans de nombreuses transactions mais aussi dans l'élaboration de sa collection, de son catalogue et sans doute de son manuel. La première facture de Clément conservée au Petit Palais est datée du 7 février 1834, soit deux ans après que Dutuit ait commencé sa collection. Le collectionneur lui achète deux estampes avant la lettre d'Auguste Desnoyers : *La Vierge de Foligno* encadrée pour 67 francs et *La Vierge aux rochers* en feuille pour 50 francs. Cette relation de confiance avec Clément a grandement contribué à l'enrichissement de la collection Dutuit. Le marchand et expert travaille également pour la bibliothèque impériale, pour le baron de Rothschild, Adolphe Thiers, ou encore Émile Galichon, le directeur de la *Gazette des Beaux-arts* dont il aurait composé également la collection²⁴. Dutuit achète plusieurs pièces exceptionnelles au moment de la vente après décès de

19 *Ibid.*

20 Georges Duplessis, « Coup d'œil sur l'histoire de la gravure », dans *Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes, 4 juillet 1881*, Paris, Cercle de la librairie, 1881.

21 *Exposition rétrospective de 1882. Troisième fascicule Le Papier, 7^e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs*, texte de Georges Duplessis, Paris, A. Quantin, 1882, p. 21-38.

22 Il convient de noter que le baron de Rothschild ne prête aucune œuvre à cette exposition.

23 Lettre d'Edward Evans à Eugène Dutuit, 16 octobre 1852, Paris, archives du Petit Palais.

24 Ph. B. [Burty], « Nécrologie » [de Louis Clément], *La République française*, 17 janvier 1886, p. 2.

ce dernier sans doute sur les conseils de Clément, nommé expert de la vente²⁵. Il acquiert notamment *La Décollation de Saint Jean-Baptiste* de Cesare da Sesto (n° 602) pour 7000 francs²⁶ qu'il exposera en 1877, au Burlington Fine Arts Club (fig. 3). Le catalogue mentionne qu'il s'agit d'une « superbe épreuve d'une pièce très rare, restée inconnue [de] Bartsch et Passavant », un premier état avant les retouches provenant de la collection Jacoppo Durazzo, ambassadeur de Venise et grand collectionneur²⁷. Cette volonté de mettre à disposition du grand public des épreuves rares, voire exceptionnelles, pour qu'elles soient admirées et découvertes, demeure constante²⁸. À la vente Galichon, Dutuit acquiert également *Pierre Arétin* d'après Titien (n° 496) pour 3500 francs, *Les Chanteurs* de Raimondi (n° 491) pour 7005 francs, le livre *Descripción de las fiestas* contenant des planches de Claude Gellée dit Le Lorrain sur les feux d'artifice (n° 294bis) pour 4250 francs. Il est probable que Clément ait facilité certains échanges entre collectionneurs, notamment avec le baron James de Rothschild²⁹. Lors de l'exposition d'Eugène Dutuit au Palais de l'industrie en 1869, Clément a joué un rôle prépondérant en classant les estampes et en rédigeant le catalogue de l'exposition. Dans ce dernier, Eugène Dutuit souligne : « Nous exprimons toute notre gratitude à M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, qui a présidé au classement des gravures et qui en a dressé le catalogue »³⁰. Eugène était réputé pour ses acquisitions exceptionnelles, à l'instar de *La Pièce aux cent florins* de Rembrandt, un premier état sur papier Japon avec de grandes marges. Sur le marché, à ce moment-là, en 1868, seulement huit épreuves étaient connues, dont cinq étaient dans les collections publiques³¹. Clément se rend à Londres pour l'acheter à la vente Palmer pour la somme de 27500 francs. À

25 *Catalogue d'estampes anciennes et dessins composant la magnifique collection de feu M. Emile Galichon, ancien directeur de la Gazette des beaux-arts, dont la vente... aura lieu Hôtel Drouot... le lundi 10 mai 1875 et les quatre jours suivants...*, Me Delbergue-Cormont, commissaire-priseur; [expert] M. Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque nationale, 1875.

26 Conservé dans les collections du Petit Palais, n° inv. GDUT8716(2)

27 *Catalogue d'estampes anciennes et dessins composant la magnifique collection de feu M. Emile Galichon, op. cit.*, p. 102, n° 602.

28 Eugène Dutuit n'est pas le seul à faire cela. James de Rothschild, lui aussi, contribue largement à cet élan en prêtant généreusement ses œuvres lors d'expositions renommées.

29 Lettre de Louis Clément à Eugène Dutuit, 16 mai 1883, Paris, archives du Petit Palais.

30 *Souvenir de l'exposition de M. Dutuit (extrait de sa collection), Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie, Exposition du Palais de l'industrie*, Paris, 1869, p. 19.

31 Selon Eugène Dutuit, les huit épreuves se trouvent au British Museum (deux), au cabinet des estampes de Paris, au cabinet de Vienne, au cabinet des estampes d'Amsterdam, et chez M. Holford, le Duc de Buccleuch, et Dutuit.

l'époque, les dépenses annuelles d'un ménage ouvrier parisien s'élevaient à 1964 francs. Il leur aurait fallu 14 ans pour réunir la somme nécessaire, faisant de cette acquisition un achat extraordinaire. La provenance prestigieuse de l'estampe, ayant appartenu au marchand Jan Zoomer (1641-1724), ami du fils de Rembrandt, Titus, ajoute une dimension historique non négligeable³². Par la suite, elle est également entrée dans la collection de Vivant Denon, premier directeur du Louvre³³. Cette acquisition a véritablement contribué à forger la légende des frères Dutuit. Eugène a exposé *La Pièce aux cent florins* à de nombreuses reprises, démontrant ainsi son intention de ne pas la garder pour son seul plaisir, mais de la partager avec un large public. L'estampe a été prêtée notamment aux expositions de 1869, 1877, 1881 et 1882. Elle avait été exposée par le passé à Manchester en 1857 et à la Law Institution en 1862 alors qu'elle appartenait à Charles Rugge Price (1801-1866)³⁴.

32 Carel Vosmaer, *Rembrandt Harmensz. Van Rijn, sa vie et ses œuvres*, La Haye, 1869, p. 230; Sophie Renouard de Bussierre, *Rembrandt. Eaux-fortes*, cat. exp., Paris, Petit Palais, Paris Musées, 2006.

33 Lorsque l'on retrace sa provenance, cette estampe a appartenu : Collections Jan Zoomer, Zanetti (graveur de Venise), Denon (1791), Samuel Woodburn (1826), Thomas Wilson (1828?), baron Verstolk van Soelen (1830, 200 guinées, 52 £ 10s), Smith (27 oct. 1847, n° 202-3000 fr.), Ch. Rugge Price, Palmer (21 fév. 1867, n° 395, 1180 guinées, soit 29500 fr.), Dutuit (1868, 27500 fr.)

34 Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles.*, Paris, Renouard, 1861-1884.



Fig. 3. Cesare da Sesto, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, burin, Petit Palais, GDUT8716(2) © Paris Musées / Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

La contribution pédagogique d'Eugène Dutuit

Gustave Pawlowski écrit qu'Eugène Dutuit formait « sa collection d'estampes moins pour satisfaire à ses goûts personnels que dans un but d'utilité générale. »³⁵ À cette époque, selon le collectionneur, les estampes, en raison de leur accessibilité financière, jouaient un rôle essentiel en tant que vecteur social et artistique. Dans cette optique, il entreprend d'organiser une exposition d'estampes en 1869 au Palais de l'Industrie en association avec l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, avec pour ambition d'attirer un large public et de susciter chez lui un intérêt pour les arts. Eugène Dutuit éprouvait une grande

35 Gustave Pawlowski, « M. Eugène Dutuit », dans *Manuel de l'amateur d'estampe. Introduction générale, deuxième partie*. Nielles, *op. cit.*, p. VIII.

fierté à partager l'aboutissement de plusieurs années de collecte passionnée en exposant 467 estampes, ne sélectionnant quasiment que des pièces rares à l'origine irréprochable. Le journal *Le Réveil* du 10 août 1869 décrit ainsi l'exposition : « A côté de ce musée oriental, M. Dutuit, le célèbre amateur rouennais, étale une collection sans rivale représentant l'histoire de la gravure depuis les premiers et informes essais jusqu'aux épreuves les plus remarquables du burin contemporain. » En effet, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie initie une grande rétrospective connue sous le nom de Musée Oriental³⁶. L'objectif de ce projet ambitieux est de présenter une exposition rétrospective retraçant l'histoire de l'art oriental. C'est dans ce contexte qu'Eugène Dutuit présentera une collection variée, comprenant des porcelaines de Chine et du Japon, des laques ainsi que des faïences de Perse. Parallèlement, l'Union centrale s'engage à promouvoir les arts du dessin en organisant un concours de dessin et de modelage visant à encourager les études dans ce domaine. La grande exposition d'estampes d'Eugène Dutuit sera organisée dans ce contexte. Le collectionneur va jusqu'à publier un catalogue illustré d'héliogravures pour cette occasion spéciale, intitulé *Souvenir de l'exposition de Monsieur Dutuit*³⁷. L'initiative d'exposer des estampes en France et de retracer l'histoire de la gravure revient à Jean Duchesne, conservateur à la Bibliothèque nationale, qui proposa une première exposition en 1794³⁸. Eugène Dutuit a très probablement assisté aux trois dernières éditions de ces expositions, étant donné qu'en 1823, il avait 21 ans, et en 1855, 48 ans. Il fait référence à celles-ci dans son propre catalogue de 1869 et mentionne dans une note que Jean Duchesne était devenu son ami³⁹. Il est fort probable qu'il ait également visité la grande exposition sur

36 Geneviève Lacambre, « Une collection prêtée par Eugène Dutuit au “musée oriental” de 1869 et conservée au musée du Petit Palais : de prestigieuses laques du Japon arrivées en France avant la révolution », communication aux journées d'études *L'art japonais exposé à Paris, de 1865 à la Première Guerre mondiale*, Paris, Musée des arts décoratifs, 24 novembre 2016. [Vidéo en ligne : <https://madparis.fr/presentation-6265>].

37 *Souvenir de l'exposition de M. Dutuit (extrait de sa collection)*, Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie, Exposition du Palais de l'industrie, op. cit.

38 Véronique Meyer, « Les premières expositions permanentes au département des Estampes de la Bibliothèque royale puis impériale », *Nouvelles de l'estampe*, n° 262, 2019, en ligne.

39 Dans l'exemplaire du Bartsh lui appartenant, conservé au Petit Palais, une note d'Eugène Dutuit (dans un « Supplément au maître de 1466 » ou maître ES) mentionne « Mon ami, Mr. Duchesne [...] ».

l'estampe qui a eu lieu à Manchester en 1857⁴⁰, comme en témoigne également son catalogue de 1869.

Eugène adopte une approche novatrice en exposant, avec ses estampes, une soixantaine de vases de terre cuite antiques dans une grande vitrine centrale. Il trouve que le contraste entre les figures rouges sur fond noir des vases répond parfaitement aux estampes, en particulier un rhyton en forme de buste de cheval, exemplaire unique⁴¹.

Eugène décrit sa méthode pour acquérir de nouvelles estampes en ces termes : « Je ne suis pas connaisseur, mais j'achète le plus bel objet qui me manque à la vente d'un homme réputé pour son goût »⁴². Contrairement au duc d'Aumale ou au baron de Rothschild, Eugène assiste souvent lui-même aux ventes⁴³, côtoyant ainsi des experts et des marchands d'estampes. Il fréquente également les grands cabinets d'estampes en France et à l'étranger, et d'autres amateurs passionnés.

Il achetait des épreuves afin de répertorier les différents états d'une même estampe ce qui lui permettait de les décrire dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*. L'une des caractéristiques essentielles de l'engagement d'Eugène Dutuit était sa vision éducative et son désir de rendre l'art de l'estampe accessible au plus grand nombre. Pawlowski ajoute qu'Eugène Dutuit était l'un « des promoteurs des expositions rétrospectives, il y apporta toujours un large concours. Il n'y cherchait nullement une satisfaction de vanité; son mobile était d'un ordre élevé : il voulait être utile et contribuer à l'éducation artistique des masses. »⁴⁴ Avec Auguste, ils vont prêter leurs œuvres lors d'un grand nombre d'expositions, de manière d'ailleurs assez soutenue après 1865. L'objectif d'Eugène est clair : offrir des modèles aux artistes et contribuer au rayonnement de la gravure en France. C'est ainsi qu'il prête ses estampes à plusieurs expositions majeures, notamment celle qu'il organisa lui-même en 1869, mais aussi celles du Burlington

40 « The galleries of engravings in the transept galleries, south side of bulding », dans *Exhibition of the Art Treasures of the United Kingdom, Manchester*, 1857, p. 19-71.

41 *Souvenir de l'exposition de M. Dutuit (extrait de sa collection)*, *Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie, Exposition du Palais de l'industrie*, op. cit., p. 83.

42 Henry Lapauze, *Catalogue sommaire des collections Dutuit. Notice historique sur les frères Dutuit*, op. cit., p. 23.

43 Dans les grandes ventes comme celle d'His de la salle (1856), Dutuit renchérit seul malgré la présence de Clément dans la salle.

44 Pawlowski, « M. Eugène Dutuit », dans *Manuel de l'amateur d'estampe. Introduction générale, deuxième partie. Nielles*, op. cit., p. III.

Club en 1877, du Cercle de la Librairie en 1881, et enfin de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie en 1882.

Il commence sa collection dans les années 1832 et dès 1845, soit 13 ans plus tard, à l'âge de 38 ans, il a déjà offert 600 estampes à la bibliothèque de Rouen. Ce don avait pour objectif de constituer un premier fonds destiné aux amateurs et aux artistes, afin de leur fournir des répertoires de modèles exceptionnels comme source d'inspiration. Parmi les œuvres données, on pouvait trouver des estampes de Van Ostade, Rembrandt, Callot, Jean Duvet et Raimondi⁴⁵. Eugène a également effectué des dons ponctuels. D'octobre 1870 à août 1871, il se trouve en Angleterre, avec sa sœur Héloïse pour fuir la guerre contre la Prusse, et donne au British Museum *Les Offres réciproques* de Johan Georges Wille (fig.4)⁴⁶. Il décide de se dessaisir de cette épreuve – il ne l'a pas en double dans sa propre collection alors qu'il possède plusieurs états de la planche (GDUT9639, GDUT9640, GDUT9641) – afin de compléter le fonds du British Museum, qui possède alors les deux états les plus rares avant la lettre avec celle dite « au petit rocher » achetée en 1845. Le British Museum détenait également un état avec les armes (achat de 1842) et un autre terminé (1845). Eugène fréquentait le British Museum et avait une très bonne connaissance du fonds, faisant régulièrement des séjours à Londres afin d'y étudier les estampes. Il cite d'ailleurs tous les états de cette planche dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*⁴⁷. Si Eugène s'est forgé sa réputation d'expert étudiant les artistes des Écoles du nord et les nielles, il avait également une connaissance assez pointue de l'estampe française ayant proposé dès 1846

45 Hélas, le fonds Dutuit est aujourd'hui dispersé dans les collections et il est devenu difficile d'identifier ces 600 estampes. Je remercie Madame Catherine Hubbard, documentaliste à la bibliothèque patrimoniale de Rouen pour ces informations. Voir cat. exp. *Trésors en noir & Blanc. Estampes du Petit Palais de Dürer à Toulouse-Lautrec*, op. cit., p. 12; « Rapport sur la collection de gravures donnée à la bibliothèque de la ville de Rouen, par M. Dutuit le 19 décembre 1845 », inséré dans la *Revue de Rouen*, 1845, 2^e semaine, p. 331-336; Essai du bibliothécaire, M. Pottier, « Sur la belle collection de gravures que M. Dutuit a donnée à la bibliothèque publique de Rouen », la *Revue de Rouen* à ses lecteurs, *Revue de Rouen*, 1846, 1^{re} semaine, p. 5-12; *Précis analytique des travaux de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, Rouen, pendant l'année 1846.

46 Il n'existe hélas aucune trace de ce don daté de 1871 au British Museum en dehors de l'estampe elle-même. Je remercie Hugo Chapman et Stephen Coppel du British Museum pour leur aide dans mes recherches.

47 Le volume manuscrit concernant l'école française est conservé au Petit Palais, voir p. 275. Jusqu'en 1898, les testaments d'Auguste Dutuit iront tous en ce sens. Lorsque les arts décoratifs s'installent rue de Rivoli, la peur que cette jeune institution soit absorbée par le Louvre décide Auguste à léguer plutôt sa collection à la ville de Paris.

pour sa réception à l'Académie de Rouen, un *Essai sur les gravures de l'École Française* pour « En tracer l'historique, c'est-à-dire décrire sa naissance, ses progrès, les grandes écoles auxquelles l'art du graveur se rattache, l'influence que les différentes époques ont eue sur lui, enfin l'impulsion incessante qu'il a pu donner aux sciences, aux lettres et aux arts. »⁴⁸ Le fonds conservé au Petit Palais témoigne de cet intérêt. Le 10 novembre 1884, il offre, selon le registre des dons, une estampe anonyme datant de la fin du xv^e siècle, représentant *Quatre études des figures d'Adam et Ève* (fig. 5) à la Bibliothèque nationale de France⁴⁹. Ce don annoncé dans le *Moniteur des arts* du 12 décembre 1884 avait pour but de contribuer à l'éducation artistique en montrant cette œuvre remarquable à un large public et plus particulièrement aux artistes et aux amateurs. L'article souligne : « Cette pièce est jusqu'à présent unique et d'un grand intérêt pour l'histoire de la gravure ». Elle avait été exposée en 1882 à l'exposition rétrospective sur le papier et avait sans doute été repérée par Georges Duplessis qui était chargé d'organiser l'exposition des estampes⁵⁰.

48 Gaston Le Breton [directeur des Musées de Rouen], *Eugène Dutuit, 1807-1886. Discours prononcé le 28 juin 1886*, Rouen, Imprimerie Cagniard, 1886, p. 6.

49 Je remercie Caroline Vrand, conservatrice du patrimoine, chargée des estampes des 15^e et 16^e siècles au département des Estampes et de la photographie de la BnF de m'avoir aidé à retrouver cette épreuve.

50 « Adam et Ève. Étude de quatre figures sur une même feuille. Pièce non décrite » dans *Union centrale des arts décoratifs. Exposition rétrospective de 1882. Troisième fascicule : le papier*, Paris, A. Quantin, 1882, p. 25, numéro 571. Annonce dans *Moniteur des arts*, 12 décembre 1884, p. 3.



Fig. 4. Johan Georges Wille, *Les Offres réciproques*, burin, 1771, British Museum, inv. 1871,1209.6447 © The Trustees of the British Museum.

Outre sa contribution sous forme de dons, Eugène Dutuit comme Héroïse et Auguste ont soutenu financièrement la création ou la restauration de nombreux vitraux dans la région de Rouen⁵¹.

51 Il finance les vitraux de plusieurs édifices culturels de la région : en 1842, les vitraux de la Basilique Notre Dame de Bonsecours pour laquelle il finance à hauteur de 2400 francs huit vitraux représentant *Les Saints du Diocèse de Rouen* (baie 4) et se représente lui-même en donateurs avec sa sœur Héroïse. Voir : <https://vitrauxbonsecours.jimdofree.com/les-saints-du-dioc%C3%A9se-de-rouen/>. Leur nom figure à nouveau en 1869 au niveau du soubassement d'une colonne de la baie 5 de l'église Sainte-Jeanne-d'Arc de Rouen représentant la Vie de saint Jean-Baptiste : « Cette verrière a été restaurée et complétée en 1869 des deniers de Mrs et Melle Dutuit par Duhamel-Marette ». Cette fois, Auguste s'associe à la restauration. Et enfin, en 1884, pour la baie 10 de l'Eglise Saint-Saturnin ou Saint-Hilaire de Venon représentant

Eugène Dutuit a lui-même cherché à créer un musée à Rouen. En 1885, il projette d'acheter l'hôtel de Bourgtheroulde, monument de la Renaissance, place de la Pucelle, pour 250 000 francs, afin d'y placer l'ensemble des collections Dutuit et de l'offrir à la ville de Rouen tout en prenant en charge les frais d'entretien. Cependant, les négociations entreprises par M. de Rocquigny échouent, créant des tensions entre les frères Dutuit et la ville de Rouen⁵². Déterminés à revoir leur projet, les collectionneurs cherchent, alors, un lieu central facilement accessible aux travailleurs, pour reprendre les termes du testament d'Auguste. En fin de compte, les frères Dutuit se tournent vers l'Union des arts décoratifs, avec laquelle Eugène avait déjà organisé une grande exposition d'estampes en 1869 et à qui il a prêté un grand nombre d'œuvres en 1882. Peu après le décès d'Eugène, Auguste mentionne ce projet de legs dans son premier testament daté du 30 septembre 1886. Il semble qu'Eugène et Auguste aient décidé ensemble de léguer leurs collections au futur musée. Pourtant, l'ensemble des édiles rouennais s'étaient déplacés aux funérailles d'Eugène. Entourant le cercueil, ils espéraient une future donation pour la ville⁵³. Fondée en 1865 sous le nom d'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, rebaptisée par la suite Union centrale des arts décoratifs, cette association privée avait pour but de promouvoir l'art et l'industrie. Les Dutuit, comme d'autres collectionneurs, y voyaient une opportunité de réaliser leurs aspirations philanthropiques⁵⁴. Même si l'objectif de posséder leur propre salle, à l'instar de Louis La Caze, semble devenir une priorité pour eux, l'inquiétude d'une dispersion possible de leur collection est déjà palpable dans plusieurs lettres échangées entre les deux frères en 1874⁵⁵.

Et ce n'est qu'en 1898 lorsque le musée des arts décoratifs s'installe rue de Rivoli qu'Auguste modifie le legs au profit de la Ville de Paris : la peur que la jeune institution soit absorbée par le Louvre et que les collections Dutuit

l'épisode Jésus parmi les docteurs. Au-dessous est inscrit « Donné par M. Eugène Dutuit de Rouen 1884 ».

52 Henry Lapauze, *Catalogue sommaire des collections Dutuit. Notice historique sur les frères Dutuit*, *op. cit.*, p. 51; « La collection Dutuit », *Le Petit Bleu de Paris*, 5 août 1902; « L'hôtel de Bourgtheroulde », *Le Petit Parisien*, 7 août 1902.

53 « Les obsèques d'Eugène Dutuit », *Le Journal de Rouen*, 29 juin 1886, p. 2.

54 José de Los Llanos, « La collection Dutuit, deux frères, un musée », dans *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015, p. 99-100 (en ligne : <https://books.openedition.org/inha/6913>).

55 Voir Henry Lapauze, *Catalogue sommaire des collections Dutuit. Notice historique sur les frères Dutuit*, *op. cit.*, p. 30-32 et l'article de José de Los Llanos, *op. cit.*, 2015, p. 99.

soient dispersées comme la collection La Caze aura pesé lourd dans cette ultime décision⁵⁶.

L'Œuvre écrite d'Eugène Dutuit

Eugène Dutuit a généreusement partagé son savoir à travers des écrits avec des iconophiles comme lui⁵⁷. C'est ainsi qu'il définissait les experts tels que Jules Bouillon, commis de la maison Clément, Huysmans, Middleton, ou le docteur Stäter⁵⁸.

Dès 1846, il entame son travail d'écriture en rédigeant un *Essai sur les gravures de l'Ecole Française* pour sa réception à l'Académie de Rouen. En 1847, il poursuit en rédigeant un essai sur le goût des livres. Par la suite, en 1883, il publie un article intitulé « Quel est l'inventeur de l'imprimerie? »⁵⁹. L'année suivante, il écrit un long article sur *La Paix* ou *Le couronnement de la Vierge* de Maso Finiguerra⁶⁰, une estampe datée de 1452, découverte par l'abbé Zani au cabinet des estampes en 1797, permettant de dater l'invention de la gravure en creux. L'estampe attire alors l'attention des connaisseurs qui viennent en nombre pour l'admirer. Eugène Dutuit remet alors en question cette découverte historique avec d'autres chercheurs⁶¹.

Le collectionneur était un homme passionné, déterminé et érudit, consacrant les dernières années de sa vie à écrire sur l'estampe. Il s'était donné pour mission de vulgariser son savoir. À l'âge de 74 ans, en 1881, il se lance dans la publication de son *Manuel de l'amateur d'estampes*, un ouvrage qui deviendra une référence incontournable. L'édition couvre une grande variété d'artistes et d'écoles, offrant

56 José de Los Llanos, « La collection Dutuit, deux frères, un musée », *op. cit.*

57 Voir le livre de l'ami d'Eugène Dutuit, Jean Duchesne, *Voyage d'un Iconophile*, Paris, 1834, p. VIII. Dans cet ouvrage, Duchesne définit le terme "Iconophile" comme suit : « Bibliophile veut dire amateur de Livres; pourquoi donc ne pas faire le mot Iconophile pour désigner un amateur d'images, c'est-à-dire, celui qui réunit toute espèce d'objets ayant rapport aux arts graphiques et plastiques, sans se restreindre à aucune spécialité. Ainsi, l'Iconophile possède, recherche ou admire également tableaux, dessins, estampes de tous les âges et de toutes les écoles. »

58 Eugène Dutuit, Préface du *Manuel de l'amateur d'estampes*, 1888, p. II.

59 Eugène Dutuit, « Quel est l'inventeur de l'imprimerie? », *Le Livre, revue du monde littéraire*, 4^e année, 10 octobre 1883, p. 320-334.

60 Eugène Dutuit, « Une des plus anciennes gravures connues avec date », *L'Art*, 1884 [écrit en 1876], p. 82-90.

61 François Courboin, « Notes critiques sur la Paix attribuée à Maso Finiguerra et sur ses différentes épreuves », *Revue de l'art*, n° 144, mars 1909, p. 161-174.

également un aperçu des collections et des prix pratiqués à cette période. C'est en 1877, qu'Eugène Dutuit signe un contrat avec l'éditeur Lévy pour la publication de ce projet ambitieux, composé de huit tomes en plusieurs volumes. Finalement, il parvient à publier cinq volumes, dont quatre de son vivant. Son frère Auguste se charge de faire paraître le cinquième volume, qui était presque achevé à la mort d'Eugène⁶². Les six volumes restants demeurent manuscrits, et sont tous conservés au Petit Palais. Pour rédiger son manuel, Auguste Dutuit puise naturellement dans sa propre collection. Ses recherches sont approfondies et minutieuses. Il fréquente assidûment le cabinet des estampes deux fois par semaine, et effectue des séjours à Londres pour consulter les œuvres du British Museum. Il acquiert des estampes spécifiquement pour étayer ses écrits. C'est à partir de cette période qu'Auguste Dutuit dépasse le simple statut de collectionneur pour s'insérer dans le cercle restreint des spécialistes de l'estampe. Ses travaux sont salués par des experts renommés tels que Delaborde ou Duplessis. *L'Œuvre complet de Rembrandt* en deux volumes, commencé à l'âge de 76 ans, sera son autre publication majeure⁶³. Il possédait plus de 350 estampes de cet artiste qu'il chérissait par-dessus tout⁶⁴.

Dans ses ouvrages, il intègre des fac-similés, notamment des xylographies réalisées par Adam Pilinski⁶⁵ pour son *Manuel de l'amateur d'estampes* de 1884⁶⁶, ainsi que des héliogravures d'Eugène Charreyre reproduisant fidèlement les œuvres gravées de Rembrandt issues de sa propre collection dans *L'Œuvre complet de Rembrandt*. À chaque fois, son objectif est purement pédagogique. Il s'efforce de garantir une reproduction fidèle, un effort qui est vivement salué dans les journaux de l'époque⁶⁷. Eugène Dutuit n'a pas simplement rédigé des ouvrages, il a également participé à la création de la Société internationale chalcographique en 1890, dont le but était de publier des ouvrages contenant

62 E. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 8 t. en 11 vol. (5 vol. publiés en 1881-1888 et 6 vol. manuscrits non publiés).

63 Sur Dutuit et Rembrandt, voir Sophie Renouard de Bussierre, *Rembrandt. Eaux-fortes*, cat. exp., Paris, Petit Palais, Paris Musées, 2006.

64 *Ibid.*

65 Adam Pilinski et ses travaux. *Gravures, dessins, lithographies et reproduction en fac-similé*, Paris, 1890.

66 Introduction générale du *Manuel de l'amateur d'estampes*, *Aperçu sur les anciennes estampes connues, sur les gravures en manière criblée, essai sur les livres xylographiques, sur les gravures coloriées, sur quelques livres à figures du xv siècle, les cartes à jouer, les danses des morts, les livres d'heures, les livres de broderies et le catalogue des nielles ou gravures d'orfèvres*, 1884, tome 1, seconde partie.

67 « Librairie », *Le Temps*, 30 avril 1881.

des reproductions d'estampes conservées dans des collections publiques et privées⁶⁸. Il s'agissait de « faciliter l'étude de l'Histoire de la gravure dans ses origines » et, à cet effet, « son principal objet est de publier en fac-similé les estampes les plus rares et les plus intéressantes des xv^e et xvi^e siècles ». Ces publications étaient destinées à l'instruction et à l'éducation du public, et la société comprenait des membres illustres tels que Henri Beraldi, Georges Duplessis, Émile Galichon, Edmond de Goncourt, le baron de Rothschild, le duc d'Aumale et bien d'autres. Les contributions d'Eugène à cette société témoignent de sa volonté indéfectible de diffuser l'art de l'estampe par tous les biais existants. L'estampe représentant les *Quatre études des figures d'Adam et Ève* (fig. 5), offerte à la Bibliothèque nationale, fait partie de la première série de fac-similés publiée par la société⁶⁹. Le *Moniteur des arts* du 15 octobre 1886 souligne : « Au point de vue de l'histoire de la gravure sur métal, le choix des estampes reproduites présente un intérêt hors ligne, et il est difficile d'en signaler une dont l'importance prime sur les autres. Cependant quelques-unes des planches fac-similés d'épreuves à peu près uniques et par conséquent peu connues, offrent par cela même un grand attrait de la nouveauté »⁷⁰.

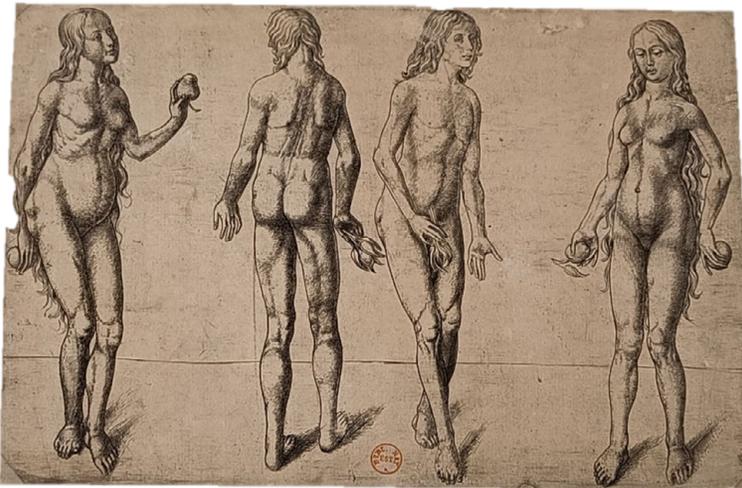


Fig. 5. Maître allemand anonyme de la fin du 15^e siècle, *Quatre études des figures d'Adam et Ève*, à la Bibliothèque nationale de France. Don d'Eugène Dutuit à la Bibliothèque nationale, cabinet des estampes, 10 nov. 1884, Réserve EA-47 (D, 2)-Boite Ecu, ECN 425 ©Caroline Vrand/BnF.

68 Il figure parmi les fondateurs. Voir *Courrier de l'art*, 25 septembre 1885.

69 « La Société internationale chalcographique », *Courrier de l'Art*, 5^e année, 25 septembre 1885, p. 465.

70 « Société internationale chalcographique », *Moniteur des arts*, 15 octobre 1886, p. 339.

L'héritage des frères Dutuit dans le monde de l'art est remarquable. Même s'ils ne sont pas les seuls collectionneurs à procéder ainsi à cette période, leur dévouement en faveur de la démocratisation de l'art et de l'éducation, particulièrement à travers les estampes, a laissé une empreinte durable. La guerre contre la Prusse a sans doute consolidé leur désir de contribuer activement à la préservation et à la transmission de leur patrimoine artistique. Les différents dons ainsi que les écrits d'Eugène Dutuit, sa contribution à de grandes expositions retraçant l'histoire de la gravure et ses échanges avec des spécialistes attestent de son engagement profond envers cette cause. Le legs consenti à la Ville de Paris est un rappel constant de leur désir de partager leur passion avec le plus grand nombre. Cette étude soulève aussi la question du rôle exact d'Auguste dans les acquisitions d'estampes après le décès d'Eugène, étant donné que de son vivant, son implication dans ce domaine était plutôt limitée. *Le Grand Coppenol* (inv. GDUT 7934) de Rembrandt a été acquis lors de la vente après le décès de Holford en 1893 à Londres, ce qui en fait un achat d'Auguste et non d'Eugène, étant donné que ce dernier était décédé à ce moment-là. L'estampe porte également la marque prestigieuse de Lord Aylesford, qui l'avait vendue, avec d'autres œuvres de Rembrandt au marchand Woodburn en 1846. Holford l'avait ensuite rachetée⁷¹. Ici, Auguste semble avoir étroitement suivi les pas et les préférences de son frère en acquérant une estampe rare, dont la provenance peut être retracée. Une étude approfondie du fonds qui comporte de nombreuses marques de collection devrait permettre de clarifier son apport.

71 Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*, édition en ligne par la Fondation Custodia, n° L.58.

« CHACUN LES A VUES ET LES CONNAÎT DEPUIS L'ENFANCE » : LA RÉCEPTION POPULAIRE DES GRAVURES ANGLAISES DANS L'ALLEMAGNE ET LA FRANCE DU XIX^e SIÈCLE

VIOLAINE GOURBET

« Chacun les a vues et les connaît depuis l'enfance » : c'est ce qu'écrit, dans un article sur la peinture animalière britannique publié en 1884, l'historien de l'art Cornelius Gurlitt (1850-1938) à propos des gravures d'après le peintre anglais Edwin Landseer (1802-1873), que ses portraits de chiens et ses scènes de chasse ont rendu célèbre dans l'Europe entière¹. Cette citation résume parfaitement une forme de réception et de diffusion de la gravure anglaise sur le continent européen au XIX^e siècle, en Allemagne comme en France : une réception populaire, pour le dire simplement, qui dépasse le cercle érudit des amateurs d'estampes pour toucher l'ensemble de la société. « Chacun les a vues et les connaît depuis l'enfance », nous dit Gurlitt : en d'autres termes, nul besoin d'être spécialiste, ou même de s'intéresser à l'art pour connaître les gravures anglaises, animalières entre autres, parce qu'elles sont omniprésentes. On les trouve aussi bien dans l'espace privé, celui de la maison et de la décoration intérieure, que dans l'espace public, celui de la rue, qu'animent les vitrines des galeries d'art et les devantures des marchands d'estampes. Dans les deux cas, les gravures sont données à voir à tout un chacun, notamment aux enfants, dont les premières années sont marquées par la contemplation d'images, à la fois dans le cercle familial et à l'extérieur. Les représentations, courantes à l'époque, des magasins d'estampes, intègrent très souvent des enfants, surtout des garçons, gamins des rues ou petits écoliers, dans l'attroupement des badauds qui se sont arrêtés pour regarder les images (fig. 1).

1 « Jeder von uns hat sie gesehen, jeder kennt sie von Jugend auf. » Cornelius Gurlitt, « Britische Tiermalerei », *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*, 77, 1895, p. 725-757, cit. p. 735.



Fig. 1. Honoré Daumier, *Outside the Print-Seller's Shop*, vers 1860, huile sur bois, 49,5 × 40 cm, Dallas Museum of Art.

De fait, l'évocation du souvenir d'enfance qui est au cœur de la citation de Cornelius Gurlitt est essentielle pour la compréhension d'une réception populaire à bien des égards : parce qu'elle touche, donc, un public très large, parce qu'on en trouve des échos dans un domaine sinon populaire, du moins non académique, celui de la littérature de feuilleton, parce que les réactions qu'elle suscite ne relèvent pas toujours du jugement esthétique. Il s'agira ici de mettre en lumière les différents vecteurs de diffusion de ces gravures, puis les conséquences de cette réception en termes de perception et de discours.

L'amateur de chevaux, de romans et de jolies femmes

La diffusion des gravures anglaises en Allemagne est inséparable de pratiques culturelles et sociales multiples, qui constituent autant de prismes par lesquels les contemporains accèdent à ces images : l'un des plus importants, si l'on revient aux propos de Gurlitt, est la chasse, et plus largement les sports de plein air, essentiellement équestres, dont de nombreux artistes anglais se sont fait une spécialité dès le XVIII^e siècle : des aquarellistes et des graveurs, mais aussi des peintres membres de la Royal Academy, comme Edwin Landseer (1802-1873) ou Richard Ansdell (1815-1885).

On trouve très régulièrement le nom de ces deux artistes dans les catalogues de ventes berlinoises ou munichoises, à partir des années 1840. Plus globalement, on trouve également, et de plus en plus souvent au cours du siècle, des ensembles réunis sous le terme « Gravures de sport et de chasse » qui constituent une catégorie à part entière dans la classification des collections de gravures et des ensembles proposés par les marchands d'estampes. L'importance accordée à ces gravures par les maisons de vente qui les mettent aux enchères apparaît parfois dès la page de titre : elle met souvent à l'honneur, outre certaines techniques et certains grands noms de la gravure ou de la peinture particulièrement bien représentés dans la collection, certaines catégories de motifs, par exemple celle des « gravures topographiques de sport et de chasse » (*Ansichten, Sport- und Jagd-Blätter*). Y apparaissent très régulièrement les noms des artistes anglais Henry Alken (1785-1851), Thomas Rowlandson (1756-1827), ou James Pollard (1792-1867), spécialistes, entre autres, de scènes de chasse et équestres.

Outre les catalogues de collections, les noms des *sporting artists* anglais apparaissent également dans les réclames des éditeurs, qui proposent à la vente des gravures, et, à la fin du siècle, des photogravures et des photographies, réalisées en Angleterre ou en Allemagne à partir d'épreuves anglaises. Une réclame de F. Otto Beyer, par exemple, marchand d'art berlinois spécialisé dans les images de chasse et de sport, qui date de la même période que l'article de Cornelius Gurlitt consacré à la peinture animalière britannique, lui fait écho : il adresse sa réclame à « messieurs les officiers et les *sportsmen* », pour lesquels les albums anglais constitueront des cadeaux de choix². L'historien de l'art, lui, déclare dans son article que tous les « *Jagdfreunde* », les amateurs de chasse allemands, ont une gravure d'après Landseer à la maison³. Il évoque également la discussion

2 Voir par exemple *Der Sporn : Zentral-Blatt für die Gesamt-Interessen der deutschen Sports*, 1878, p. 336.

3 Gurlitt, *op. cit.*, p. 740.

qu'il a eue avec les vendeurs de la maison de vente et d'édition d'estampes Amsler & Ruthardt, située également à Berlin. Ces derniers lui ont fait part de la popularité des gravures en couleur importées d'Angleterre auprès « de nos cavaliers, officiers et hobereaux, des amateurs de chevaux et des chasseurs » qui les achètent pour en décorer leurs intérieurs et permettent aux marchands d'estampes de s'enrichir considérablement. Les œuvres de John Frederick Herring (1795-1865), Henry Alken, Heywood Hardy (1842-1933) ou celles du caricaturiste Randolph Caldecott (1846- 1886) sont ainsi très appréciées, ajoute Gurlitt, par cette catégorie de la population allemande, la même, sans doute, qui achète et lit les revues précédemment citées : on trouve très souvent les réclames pour les albums réunissant des gravures d'après les *sporting artists* dans des revues dédiées au sport, comme le *Sporn*, ou à la vie militaire, comme le *Militärisches Wochenblatt*.

On peut raisonnablement supposer que le public visé achète ces gravures moins pour leur valeur artistique que parce qu'elles leur rappellent agréablement leur passe-temps favori. En 1870, l'auteur d'un article consacré aux chiens de chasse termine ainsi son texte par l'évocation des gravures anglaises représentant des chasses aux renards, qui font naître dans l'esprit du spectateur « une joyeuse excitation » parce qu'elles expriment, selon l'auteur, tout ce qui fait le charme de cette pratique⁴. C'est donc par la chasse et le sport que l'on vient à Landseer et à ses confrères : on retrouve ces gravures mentionnées dans des revues de chasse très sérieuses. Les auteurs jettent un regard professionnel sur ces images, en évoquant la race de tel ou tel chien par exemple, qu'on identifie en se fondant sur les reproductions de tableaux de Landseer : ces dernières, ici, ont quasiment une valeur de référence scientifique.

On retrouve également les gravures de chasse et de sport anglaises dans la littérature de feuilleton, où elles contribuent à fixer, dans les descriptions d'intérieur, les caractéristiques sociales et culturelles des personnages : souvent des hommes sportifs appartenant à la noblesse campagnarde. Les gravures s'inscrivent alors dans un espace harmonieux, traduit dans le texte par des énumérations d'objets; elles voisinent avec des fouets, des fusils ou des trophées, se fondant alors dans le décor sans trancher sur le reste : l'amateur, ici, est sportif avant d'être esthète. Dans un roman de Hermann Heiberg (1840-1910) paru en 1887, c'est la reproduction du célèbre *Monarch of the Glen*, de Landseer (fig. 2), qui décore l'antichambre du personnage principal, le directeur d'une fabrique de

4 « Von den Jagdhunden und der Art mit ihnen zu jagen », *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, vol. 6, 1870, p. 115.

verre. On retrouve dans ce texte une fonction narrative récurrente des gravures anglaises : elles meublent les pauses dans le récit - en l'occurrence, il n'est pas anodin que la gravure décore une antichambre, où le personnage qui l'observe plus ou moins distraitement attend que le directeur veuille bien le recevoir⁵. Mais la gravure a aussi un rôle symbolique, la noblesse et la puissance physique du cerf émergeant de la brume matinale évoquant aussi en creux celle du propriétaire de la gravure, dont le physique avantageux est décrit en des termes très similaires dans *l'incipit*. Elle souligne donc, plus ou moins subtilement, la masculinité idéale du héros.



Fig. 2. Edwin Landseer, *The Monarch of the Glen*, 1851, huile sur toile, 163,8 × 168,9 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland.

Il est aussi question d'héroïsme et de romanesque dans les textes que Cornelius Gurlitt consacre à l'art anglais : dans un autre article, dédié cette fois à

5 Hermann Heiberg, *Ein Weib*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1887, p. 27-28.

la peinture écossaise, il avoue relire avec délectation les romans historiques de Walter Scott, partageant le goût de ses compatriotes pour la littérature britannique, et en particulier les œuvres de Scott et de Lord Byron⁶. C'est aussi par ce prisme littéraire que les gravures anglaises se diffusent en Allemagne, par le biais des livres illustrés dont les libraires londoniens se font une spécialité à partir des années 1820, en profitant du développement de la gravure sur acier, plus solide et meilleur marché que le cuivre. Nombre de ces ouvrages appartiennent à la catégorie des *keepsakes*, ou *annuals* : ces petits livres alternent gravures et textes, soit des descriptions de contrées pittoresques (le tourisme prend son essor), soit un florilège littéraire, souvent thématique – on découvre l'œuvre de Byron ou de Scott surtout par leurs paysages ou leurs héroïnes. Ils sont offerts au moment des étrennes, et visent explicitement un public féminin. En peu de temps, ils inondent le marché continental et deviennent, comme les gravures de chasse, des lieux communs de la littérature de feuilleton allemande ou française, où les personnages les feuilletent négligemment, et où l'on retrouve des illustrations encadrées ornant les boudoirs et les petits salons, soit découpées, soit tirées d'albums contenant uniquement les gravures, le texte étant publié à part : objet de contemplation, de discussion lors de soirées mondaines, et de décoration, la gravure littéraire échappe volontiers à l'espace restreint du livre pour marquer plus directement la décoration intérieure allemande.

Les *keepsakes* font la part belle aux représentations stéréotypées d'héroïnes anglaises, vêtues à l'orientale, à l'espagnole ou à l'écossaise selon le récit qu'elles illustrent (fig. 3), et plus largement de jeunes femmes, formant des galeries de beautés en noir et blanc qui exercent visiblement une certaine fascination sur leurs spectateurs masculins : c'est le troisième vecteur de diffusion que nous aborderons ici, celui de la beauté féminine, celle des Anglaises étant proverbiale en Allemagne, et plus largement dans l'Europe du XIX^e siècle. En fait, l'amateur de gravures anglaises peut être tout simplement un amateur de jolis minois. C'est à nouveau dans les feuilletons de l'époque, de qualité variable, que l'on mesure la diffusion de ce nouvel idéal féminin, la « figure de *keepsake* », selon l'expression consacrée, devenant un trope de la rêverie solitaire ou de la première rencontre. Les rêveries amoureuses devant ces images sont d'ailleurs facilitées par les récits d'idylles contrariées qu'elles accompagnent souvent, les jeunes narrateurs retrouvant dans la physionomie de leur bien-aimée, évidemment

6 Cornelius Gurlitt, « Die Malerei in Schottland », *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, 1893-1894, p. 175-200 et 436-456, cit. p. 190-191.

inaccessible, le souvenir de telle gravure anglaise représentant, par exemple, Annette Lyle, personnage de *La Légende de Montrose* de Walter Scott⁷.



Fig. 3. Henry Thomas Ryall d'après John William Wright, *Zuleika*, 1834, gravure sur acier, 24,5 × 16,5 cm, Londres, British Museum, publiée dans *Finden's Byron Beauties*, Londres, 1834.

7 Dans une nouvelle parue en 1854, l'écrivain français Clément Caraguel met en scène un jeune homme courtisant une belle étrangère, dont la voix musicale lui évoque « une charmante gravure anglaise représentant Annette Lyle, une des plus idéales créations de Walter Scott. » Il ajoute : « je vous vois, sous les traits de la fille de Sir Duncan Campbell, assise sur un tertre sauvage, comme une fée d'Écosse, ou bien penchée à votre balcon, pendant une nuit d'été, les yeux fixés sur la mer couverte d'une écume d'argent. » Clément Caraguel, *Miss Elgin*, dans *Les soirées de Taverny*, Paris, Michel Lévy Frères, 1854, p. 271-292, cit. p. 283.

Cette valeur sentimentale et romanesque des gravures de *keepsakes* s'étend à l'ensemble des gravures anglaises, et pas seulement les portraits de jolies jeunes femmes à l'air rêveur. Les images apparaissent, dans la littérature populaire de l'époque, comme des accessoires de la romance, des objets cristallisant les intrigues sentimentales : elles permettent à des amoureux de se conter fleurette dans le coin d'un salon, tout en feuilletant distraitement un album, comme dans le poème d'Auguste Vacquerie (1819-1895) intitulé *Le Keepsake*, publié dans *Mes premières années de Paris* en 1872. Ce poème met en scène un jeune homme courtisant une femme mariée après un dîner mondain, sous le prétexte de feuilleter un *keepsake* avec elle, en lui traduisant le texte anglais qui accompagne les gravures ; ces dernières, à nouveau des vues pittoresques, deviennent des pages blanches sur lesquelles le galant traducteur, qui se moque éperdument du *keepsake*, inscrit des mots doux. Plusieurs strophes se construisent ainsi sur une alternance humoristique entre la description des gravures anglaises et les vers de mirliton de l'amoureux, qui n'ont rien à voir avec les paysages des gravures. Dans *Lucien Leuwen*, de Stendhal, la gravure anglaise sert là encore de code amoureux : le jeune Lucien désire offrir à madame d'Hocquincourt « une petite gravure anglaise, arrangée dans un cadre gothique délicieux ». Il poursuit par un avertissement :

je vous demanderai la permission de la placer dans votre salon, et, le jour où je ne la verrai plus à sa place ordinaire, pour vous marquer mon dépit d'une action aussi noire, je ne mettrai plus les pieds chez vous⁸.

À travers ces exemples, la figure de l'amateur d'art disparaît complètement derrière celle de l'amoureux, tout comme elle disparaissait derrière celle du chasseur. La valeur esthétique de la gravure n'a que peu d'importance, voire aucune, lorsqu'on s'en sert pour dissimuler un mystérieux portrait, qui apparaîtra dans toute sa splendeur une fois que la gravure, qui fait office de trompe-l'œil, sera ôtée du cadre.

Ce dernier exemple que l'on retrouve dans deux feuillets, l'un français, l'autre allemand, publiés en 1856 et 1865⁹, illustre aussi, et peut-être surtout, la diffusion massive de la gravure anglaise sur le continent. C'est en fait une notion

8 Stendhal, *Lucien Leuwen*, Paris, E. Dentu, 1894, p. 104.

9 Fanny [Charles] Reybaud, *Mademoiselle de Malepeire*, Paris, Hachette, 1856, p. 68-69; Karl Seifert, *Aus einem Landstädtchen*, dans *Die Bayerische Landbote*, 1865, p. 249-250, 253-254, 261-262, 265-266, 269-270, 273-274, 276-277, 281-282, 285-286, 289-290, 293-294, 297-298, 301-302, cit. p. 261.

très floue qui rassemble des images très différentes, gravures sur cuivre ou sur acier, parfois lithographies, médiocres ou de bonne qualité, reproduisant des tableaux anglais ou étrangers, toutes périodes confondues. Cette variété, alliée à la virtuosité et à l'activité exportatrice anglaise, explique qu'on retrouve des gravures anglaises un peu partout : Gurlitt affirme que tout le monde a déjà vu les cerfs et les saint-bernards de Landseer, pas seulement les chasseurs aguerris, et on sait que Landseer a fortement encouragé la reproduction gravée de son œuvre¹⁰. Outre les amateurs de chasse, de romans ou de belles Anglaises, il faut mentionner aussi tous ceux qui veulent simplement décorer leur intérieur, souvent à moindre coût, et choisissent des images que l'on trouve de plus en plus facilement. Dans les dernières décennies du XIX^e et au début du XX^e siècle, on remarque d'ailleurs, dans les descriptions d'intérieurs, une évolution du statut décoratif de la gravure anglaise, au fur et à mesure que celle-ci se démocratise, et s'invite dans les salons petit-bourgeois, dans les cuisines paysannes, voire dans les buffets de gare : on les accroche pour rompre la nudité d'un mur blanc, pour faire joli, tout simplement parce qu'on les a sous la main. D'ailleurs, si on se penche sur les textes décrivant des intérieurs de l'époque où se trouvent accrochées des gravures anglaises, on est souvent frappé par les qualités de confort qu'elles confèrent, ou contribuent à conférer, aux pièces dans lesquelles elles se trouvent, soit qu'elles prennent place dans une énumération de différents meubles et objets, soit que l'auteur les isole du reste grâce au regard d'un personnage qui les contemple un instant. Associées à un couvre-lit de piqué blanc, un confortable divan et des bougies, elles parachèvent par exemple la présentation d'une chambre où le jeune héros se prend à rêvasser agréablement en les contemplant. On les trouve souvent dans des chambres au parquet bien ciré, où brûle un bon feu de cheminée, et, surtout, où l'on se sent en sécurité. Et même si les intérieurs dans lesquels on les retrouve sont modestes, voire pauvres, leur présence contribue souvent à les rendre plus confortables. Elles sont ce qui transforme un espace quelconque en espace d'habitation, de façon immédiate et presque magique, comme on peut le voir dans un roman publié en 1823 par le théologien protestant et romancier à ses heures Gottlieb Jacob Planck (1751-1833), qui retrace les mésaventures d'un jeune pasteur forcé de s'installer dans un petit village isolé, perdu dans les bois. Horrifié par l'état de la maison dans laquelle il va loger, il est sur le point de s'en aller lorsqu'il remarque que son serviteur a déjà accroché aux murs les quatre gravures anglaises qu'on lui

10 Voir à ce sujet Anthony Dyson, « Images interpreted: Landseer and the Engraving Trade », *Print Quarterly*, vol. 1, n° 1, 1984, p. 29-43.

a offertes, et qui transforment immédiatement la pièce et l'humeur du pasteur. Amusé par le contraste qu'offrent les gravures dans la chambre poussiéreuse et pleine de meubles hors d'usage, il se résout à défaire ses bagages pour rendre son logis habitable¹¹ : c'est par le biais des gravures anglaises que la civilisation et le confort pénètrent dans le petit village reculé. En fait, elles incarnent, dans de nombreux textes publiés tout au long du XIX^e siècle, l'idée même de foyer.

« ... l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes... »

Cette omniprésence dans les foyers allemands, plus largement européens, explique le rôle des gravures anglaises dans l'imaginaire enfantin : Cornelius Gurlitt évoque un souvenir d'enfance, et on retrouve ce lien entre la gravure et l'enfance dans de très nombreux textes, tout au long du XIX^e siècle et au-delà. Jules Michelet, par exemple, se souvient dans son journal de l'habitude qu'il avait de s'arrêter devant les boutiques des marchands d'estampes, sur le chemin de la pension :

quand j'ai quelques heures de liberté, j'aime à descendre les boulevards, de la Bastille à la Madeleine, sans autre but que de m'arrêter devant les boutiques des marchands d'estampes. Tout enfant, je faisais cela déjà, en allant de la rue de Bondy à la pension Mélot. Les gravures anglaises me remuent¹².

Les gravures visibles dans l'espace public ont donc le pouvoir de ramener Michelet à son enfance, de transformer à nouveau le flâneur adulte qu'il est devenu en petit écolier. Mais plus encore que l'espace de la rue, celui du foyer est propre aux rêveries enfantines devant des gravures : ainsi, à Berlin, celles de la petite Fanny Lewald (1811-1889), future salonnière et autrice, qui, évoquant aussi les petits écoliers devant les vitrines des magasins d'estampes, a gardé pour sa part un souvenir très vif des gravures accrochées dans l'entrée de la maison familiale : « Il y avait là des gravures anglaises modernes, qui n'avaient pas de valeur particulière, et des épreuves de qualité d'après des maîtres anciens, dont j'ai vu plus tard, avec une grande émotion, les originaux dans les musées français et italiens. Ma préférence allait à une gravure anglaise représentant une mère

11 Gottlieb Jakob von Planck, *Das erste Amtsjahr des Pfarrers von S. in Auszügen aus seinem Tagebuch. Eine Pastoraltheologie in der Form einer Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1823, p. 128-129.

12 Jules Michelet, *Mon journal. 1820-1823*, Paris, G. Marpon et Flammarion, 1888, p. 191-192. Nous remercions Stephen Bann de nous avoir indiqué cette référence.

égarée en pleine montagne, priant dans la neige à côté de sa petite fille gelée, et à la Madone d'Hannibal Carrache tenant l'enfant Jésus endormi dans ses bras¹³ ». Comme la sienne, l'enfance de Theodor Fontane (1819-1898), critique d'art et romancier berlinois, a été bercée par les gravures décorant sa maison, comme il le raconte avec précision dans son autobiographie : il évoque notamment la forte impression que lui faisaient des gravures anglaises coloriées accrochées dans le salon de son père et représentant « la source d'Égérie, les cascades de Tivoli, ce genre de choses¹⁴ ». Il se souvient également avoir été ravi par les gravures décorant le salon de son oncle, représentant des paysages, des scènes de genre, et surtout de grands généraux et marins anglais, de sorte que dès cette époque, les visages de « Lord Canning, Lord Melbourne, Lord Palmerston et plus encore ceux de Nelson, Wellington et Codrington, le vainqueur de Navarino » le marquent durablement¹⁵. Enfin, il raconte avoir été fasciné par une gravure, allemande cette fois, reproduisant le tableau *Frédéric le Grand retournant à Sanssouci après les manœuvres de Potsdam, accompagné de ses généraux* du peintre écossais Edward Cunningham, en particulier par le visage du vieux général von Zieten, sous son bonnet de hussard, qu'il avait coutume de fixer du regard, « devinant peut-être qu'il allait devenir [s]on héros préféré¹⁶ ».

Ces témoignages ne sont pas surprenants, l'image imprimée étant inséparable du monde de l'enfance : l'enfant, cet « amoureux de cartes et d'estampes », pour citer Baudelaire¹⁷, est peut-être le plus fervent amateur de gravures, notamment de gravures anglaises, que l'on puisse trouver au XIX^e siècle. Dans les romans et les feuilletons, les jeunes gens amoureux évoqués plus haut relient eux aussi souvent les gravures anglaises au monde de l'enfance, au début comme à la fin du siècle : le héros d'un roman de Christian Heinrich Clodius (1772-1836)

13 « Es waren theils moderne englische Kupferstiche, und diese hatten keinen besonderen Werth, theils sehr gute Blätter nach alten Meistern, deren Originale ich später mit grosser Rührung in den Gallerien von Frankreich und Italien wiedergesehen habe. Meine Vorliebe galt ausser einem englischen Kupferstich, auf welchem eine Mutter auf den hohen Alpen neben ihrem im Schnee erstarrten Töchterchen händeringend kniete, der Madonna von Hannibal Caracci, welche den kleinen Christus schlafend in ihrem Arme hält... » in Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, vol. 1, Berlin, Otto Janke, 1862, p. 32.

14 Theodor Fontane, *Meine Kinderjahre*, Berlin, F. Fontane & co, troisième édition, 1894, [éd. orig. 1893], p. 70.

15 *Ibid.*, p. 124-125.

16 « Wie oft habe ich vor diesem Bilde gestanden und dem alten Zieten unter seiner Hussarenmütze in's Auge gesehen, vielleicht meinen Lieblingshelden in ihm vorahnend. » *Ibid.*, p. 76.

17 Charles Baudelaire *Le Voyage*, dans *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis & De Broise, 1861, deuxième édition, [éd. orig. 1857], p. 306.

paru en 1805 revoit ainsi en songe, juste après être tombé amoureux, la maison de son enfance et la chambre de son père où était accrochée une gravure anglaise illustrant le thème du bonheur conjugal¹⁸. Plus d'un siècle plus tard, le poète et philosophe français Édouard Schuré (1841-1929) raconte dans ses mémoires comment il feuilletait en cachette, dans la salle d'attente du cabinet de son père dentiste, le *keepsake* orné de gravures anglaises destiné aux patientes. Il rêvait des heures durant devant les belles jeunes femmes « du type de Gainsborough », ou vêtues à l'espagnole, au point de romancer dans un petit cahier, malencontreusement oublié dans le cabinet, ses émois d'adolescent¹⁹.

Ses émois : c'est bien le champ lexical de l'émotion, du sentiment, qui marque la perception des gravures anglaises. Michelet, lui, est « remué » par celles qu'il voit sur les étalages des marchands parisiens, le petit Theodor Fontane est « ravi » par les images décorant la maison familiale. Plusieurs raisons à cela : l'émotion intensément vécue fait partie du monde de l'enfance; elle appartient aussi au vocabulaire du roman, *a fortiori* du roman-feuilleton, qui en fait un ingrédient indispensable. Quant à l'écriture autobiographique, elle est souvent liée à la nostalgie et au plaisir doux-amer qu'on a à se souvenir – d'où la « charmante émotion », là encore, qui saisit un collaborateur au *Monde illustré* en 1863, lorsqu'en visite à la campagne chez une dame de ses amies, attendant un déjeuner qui s'annonce peu réjouissant, il tombe sur une édition du *Docteur Syntaxe*, cet ouvrage humoristique illustré d'aquatintes de Thomas Rowlandson décrivant les mésaventures d'un brave pasteur à la recherche du pittoresque (fig. 4). L'ouvrage avait « fort intéressé » l'auteur dans son enfance, et il ne l'avait pas retrouvé depuis²⁰.

18 Christoph Heinrich Clodius, *Fedor, der Mensch unter Bürgern. Bruchstücke aus dem Leben eines Offiziers*, volume 2, Leipzig, Gerhard Fleisch d. Jüng., 1805, p. 144.

19 Édouard Schuré, *Le rêve d'une vie. Confession d'un poète*, Paris, Perrin & Cie, 1928, troisième édition, [éd. orig. 1928], p. 40.

20 Charles Mongelet, « Les trois tours du docteur Syntaxe », *Le Monde Illustré*, 26 décembre 1863, p. 407.



Fig. 4. Thomas Rowlandson, *Le Dr. Syntaxe tombant à l'eau*, 1812, eau-forte et aquarelle colorée à la main, 11,5 × 19,2 cm, Londres, Royal Academy, publiée dans W. Combe, *The Tour of Doctor Syntax in search of the Picturesque*, 1812.

Son émotion, mise à distance au moment où il écrit son article, ne l'empêche pas de faire preuve d'un certain esprit critique, contrairement à Cornelius Gurlitt, l'auteur de notre citation liminaire. Ce dernier écrit en effet que les gravures d'après Landseer sont si connues de ses contemporains qu'elles échappent presque au jugement critique²¹, et cette constatation fait écho à celle d'un critique d'art français, qui, quelque trente ans auparavant, écrit à propos des gravures de *keepsakes* : « Qui n'a regardé parfois avec cette complaisance rêveuse qui écarte la critique, ces jolies têtes de *keepsake* dont la chair semble diaphane et presque impalpable comme celle que l'imagination prête aux natures séraphiques²²? »

C'est donc une réception essentiellement émotionnelle, sentimentale, faite de réactions spontanées face à des images qui renvoient le spectateur au plaisir de la séduction, de la chasse, au monde rassurant de l'enfance qui vient embellir les gravures et les rendre plus désirables. La réception de ces gravures n'est pas d'ordre esthétique, mais affectif : on touche ici à la sphère de l'intime. Nous nous écartons un instant du champ européen pour évoquer brièvement un processus

21 Gurlitt, *op. cit.* aux notes 1 et 3, p. 736.

22 Pierre Malitourne, « Exposition universelle des beaux-arts. La sculpture. II. Écoles étrangères. Sculpture anglaise », *L'Artiste, journal de la littérature et des beaux-arts*, volume 16, 1856, p. 113-116, *cit.* p. 115.

inverse, celui de l'embellissement d'une réalité banale, grâce au souvenir de gravures anglaises : les pérégrinations de l'écrivain américain Henry James (1843-1915) sont rythmées par les souvenirs d'images qui lui font trouver beau tout ce qu'il voit, l'austère Observatoire de Greenwich ou un vulgaire terrain de sport, qui tirent leur charme de souvenirs plus ou moins précis. Dans le cas de l'Observatoire, c'est un souvenir d'enfance, celui d'une gravure illustrant un livre de géographie²³, dans le cas du terrain, c'est une impression plus vague de déjà-vu : « on a toujours l'impression de l'avoir déjà vu sur une aquarelle ou une gravure²⁴ ». Dans les deux cas, l'auteur décrit avec humour le caractère « extravagant » ou « exagéré » de « l'extase » dans lequel le plonge la contemplation de ces réalités prosaïques, embellies à la fois par le sentiment de familiarité né du souvenir, et par l'ennoblissement de la représentation.

L'amateur de sucreries

Des gravures anglaises comme des madeleines de Proust, donc – comme des sucreries, en tout cas, qui, à défaut de carier les dents, corrompent le goût : si le contributeur à la revue *L'Artiste* a remisé pour un temps sa plume de critique en regardant complaisamment les *keepsakes*, nombre de ses confrères sont moins tendres et attaquent avec férocité, tout au long du XIX^e siècle, les gravures anglaises qui envahissent le continent. Cornelius Gurlitt évoque également dans son article le dédain des spécialistes allemands face aux gravures animalières si prisées par leurs contemporains. Pour certains commentateurs, aimer les gravures anglaises, en tout cas un certain type de gravures anglaises (nous excluons ici les œuvres de Hogarth, et des maîtres de la manière noire comme William Woollett ou Richard Earlom), c'est faire preuve, à tout le moins, de frivolité, voire de vulgarité et de mauvais goût : la grande variété des productions qui fait voisiner dans un même type d'ouvrages, les têtes stéréotypées d'un Edward Chalon avec les paysages de John Mallord William Turner, contribue à un nivellement par le bas, tout comme leur démocratisation (étant partout, elles perdent en valeur) et le public féminin généralement associé aux albums illustrés : certains commentateurs considèrent les *keepsakes* comme des pièces de mobilier destinées à décorer les salons des dames de la bonne société. D'autre part, on reproche à la gravure sur acier un manque de finesse dans la reproduction, aboutissant à une uniformisation des œuvres, où le talent et le

23 Henry James, *English Hours*, Londres, W. Heinemann, 1905, p. 162.

24 « ...you always seem to have seen it water-coloured or engraved. » *Ibid.*, p. 164.

style propre des artistes seraient gommés. C'est en tout cas ce qu'on peut lire, en 1850, dans le *Conversationslexikon für bildende Kunst* : l'auteur accuse la gravure sur acier et la mode des *keepsakes* d'avoir complètement gâté les artistes anglais, non seulement parce que les *keepsakes* privilégient toujours les mêmes sujets sentimentaux sans envergure, les mêmes portraits de jeunes filles et les mêmes physionomies stéréotypées, mais aussi parce que la technique en elle-même ne permettrait pas, contrairement au burin, de reproduire toute la subtilité, la profondeur visibles dans les tableaux, de sorte que même les œuvres des maîtres anciens, Raphaël ou Van Dyck, seraient reproduites de façon superficielle et fautive²⁵. L'amateur de gravures anglaises est souvent réduit au rang de « *Nichtkenner* », de néophyte appréciant les saveurs douceâtres – au XIX^e siècle, le mauvais goût a souvent celui du sucre²⁶.

L'association péjorative des gravures anglaises aux bonbons et au chocolat revient d'autant plus facilement sous la plume des critiques qu'elle n'est pas seulement métaphorique. En effet, les *keepsakes* se vendent au moment des étrennes et accompagnent boîtes de chocolats et de dragées : « l'approche du 1^{er} janvier commence déjà à se manifester par ses symptômes ordinaires : les pralines et les *keepsakes* s'amoncellent chez les confiseurs et chez les libraires », écrit ainsi, caustique, un critique du *Musée des Familles* en 1843, tandis qu'en 1835, un confrère de la *Revue de Paris* conseille, au vu de la médiocrité des *keepsakes* « chercher ailleurs les cadeaux de la nouvelle année, dans la fabrique de MM. Debaube, par exemple, véritables architectes et statuaires en chocolat ». Ce critique décidément méprisant propose même de se servir des pages des *keepsakes* comme de cornets « pour envelopper l'excellent café moulu de M. Corcelet » apprécié des connaisseurs²⁷.

En fait, les gravures anglaises jouent déjà, dans le Paris de l'époque, le rôle que leur assigne l'irrévérencieux journaliste de la *Revue de Paris* : si elles sont mises, au sens propre comme au sens figuré, dans le même panier que les chocolats et les bonbons, on les retrouve aussi vraiment sur le couvercle ou dans le fond des boîtes enrubannées qui contiennent ces sucreries. Dans les années 1830, une célèbre chocolaterie parisienne, la maison Marquis, sise galerie Vivienne, propose ainsi à la vente des coffrets raffinés ornés d'images tirés d'albums illustrés.

25 Friedrich Faber, *Conversationslexikon für bildende Kunst*, volume 5, Leipzig, Reugersche Buchhandlung, 1850, p. 605.

26 Voir notamment à ce sujet Frédérique Desbuissons, « Une peinture sucrée : les plaisirs illégitimes de l'art pompier », *Romantisme*, n° 186, 2019/4, p. 28-39.

27 « Bulletin littéraire », *La Revue de Paris*, 1835, p. 197.

En 1835, un contributeur au *Journal des Femmes* évoque avec gourmandise les chocolats que le confiseur a décidé d'envelopper dans des gravures illustrant des voyages pittoresques ou les romans de Walter Scott; les illustrations des *Beautés de Lord Byron*, un autre *keepsake*, sont quant à elles découpées pour venir décorer des sacs de bonbons, rebaptisés « sacs de beauté », tandis qu'on n'achète plus une vulgaire tablette de chocolat mais un « album romantique ». On retrouve même Landseer, dont une reproduction vient orner une « simple boîte de carton », la transformant du même coup en « vrai cadeau » dont la beauté se dissimule à l'intérieur²⁸. Dans le même article, l'auteur évoque une autre confiserie, celle de Terrier, rue Saint-Honoré, qui propose à la vente des « boîtes anglaises en carton lisse et gaufré, formant encadrement, et au milieu un charmant paysage²⁹. » On peut imaginer les réactions des critiques d'art de l'époque, mais les amateurs de gravures et de sucreries se sont sans doute réjouis de concert³⁰.

La chasse, l'amour, la lecture, la gourmandise : tels sont les principaux vecteurs facilitant la diffusion, tout au long du XIX^e siècle, des gravures anglaises en France et en Allemagne. Ils dessinent les contours d'une réception populaire, qui s'effectue à bas bruit, en irriguant les différentes couches de la société, et qui vient compléter une réception érudite, centrée en particulier sur les œuvres du deuxième XVIII^e siècle, celles de Hogarth et des maîtres de la mezzotinte comme William Woollett. Par le biais de ces pratiques culturelles et sociales, les gravures anglaises sont omniprésentes dans les foyers, au-dessus des manteaux de cheminées ou sur les tables de lecture, encadrées dans les salons bourgeois, ou, pour reprendre les mots de Theodor Fontane à propos des reproductions d'après Landseer, modestement accrochées à un clou dans les intérieurs des instituteurs silésiens³¹. Si elles se fondent parfois dans le décor au point de passer inaperçues, elles n'en impriment pas moins durablement leur marque dans l'imaginaire visuel continental.

28 « Bonbons », *Le Journal des Femmes*, vol. 11, 20 décembre 1834, p. 243-247, cit. p. 243-244; « Le conducteur du jour de l'An », *Le Journal des Femmes*, vol. 12, 30 décembre 1835, p. 228-234, cit. p. 231.

29 *Ibid.*, p. 232.

30 Cette utilisation gourmande des reproductions d'œuvres d'art se poursuit dans la deuxième moitié du XIX^e puis au XX^e siècle, grâce aux perfectionnements des techniques de reproduction, au point qu'on parle communément, en Angleterre, de « chocolate box art », expression nettement péjorative : la reproduction de masse et la transformation de l'œuvre en image de réclame en amoindrit la valeur.

31 Theodor Fontane, *Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1860, p. 163.

ÉCRIRE L'ESTAMPE

AUTOUR DE LA REVUE *L'ART* : RENÉ MÉNARD ET SON RAPPORT À LA GRAVURE

STEPHEN BANN

Sans doute l'une des plus extraordinaires revues d'art qui ait jamais existé, la revue dénommée tout simplement *L'Art* a été lancée en 1875 par René Ménard (1827-1887). Peintre et professeur d'histoire à l'École nationale des Arts Décoratifs, Ménard était l'auteur de plusieurs livres sur les arts et, entre 1873 et 1875, il avait été directeur de la *Gazette des beaux-arts*. Par rapport à son précurseur, cette nouvelle publication encore plus luxueuse était vouée à une diffusion plus internationale, étant publiée à Londres aussi bien qu'à Paris, avec la collaboration du critique anglais James Comyns Carr (1849-1916) et la Grosvenor Gallery de Bond Street¹. Mais la raison d'être de la nouvelle publication a dû rester essentiellement la même pour René Ménard. Selon Henri Beraldi, c'était la gravure de Léopold Flameng d'après *La Source* (1856) par Ingres, qui « fit la fortune » de la *Gazette* en 1862². *L'Art* allait mettre à la disposition de ses graveurs un format bien plus large – la page mesurant 44 × 30,5 cm – ce qui rendait possible la parution d'estampes qui n'auraient pas pu être publiées dans le format plus restreint de la *Gazette des beaux-arts*.

Cependant il faut d'emblée admettre que l'ambition du fondateur n'a pas été pleinement réalisée. Il y avait très peu de gravures « originales » par rapport aux nombreuses gravures « de reproduction ». Ce manque a conduit les éditeurs modernes de l'index publié de *L'Art* à déclarer que le périodique n'était « nullement représentatif de la réalité artistique novatrice et prospectrice de la deuxième moitié du XIX^e et du début de notre siècle qui constitue actuellement la réputation méritée des maîtres français de cette période³ ». Dans leur Intro-

1 Voir Susan P. Casteras et Colleen Denney, *The Grosvenor Gallery : A Palace of Art in Victorian England*, New Haven and London, Yale University Press, 1996. Le rôle de Comyns Carr comme intermédiaire entre Paris et Londres est bien étudié dans le chapitre de Barbara Bryant, « G. F. Watts at the Grosvenor Gallery », p. 109-128.

2 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e Siècle*, t. VI, 1887, Nogent-Le-Roi, Jacques Laget, 1981, p. 111.

3 Pierre Sanchez et Xavier Seydoux (éd.), *Les Estampes de l'Art 1878-1907*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999, p. 14.

duction, ils ont nettement stigmatisé « cette revue conservatrice », en concluant qu'il y a « nulle trace dans *L'Art* du courant impressionniste⁴ ».

Il ne s'agit pas ici d'accuser la politique d'une revue « conservatrice ». Il est vrai que l'ambition de réserver une place plus importante dans la revue aux tendances contemporaines de la gravure n'a pas été réalisée. Déjà, en 1878, on pouvait lire dans ses colonnes l'avertissement suivant de la part de l'éditeur : « nous vous proposons de donner plus d'importance à la Gravure sur bois et aux Eaux-fortes originales. Les deux planches de Félix Bracquemond que nous avons publiées dans notre douzième volume ont prouvé que nous tenons parole. »⁵ De fait, il n'y eut qu'une estampe vraiment exceptionnelle réalisant en quelque sorte ce projet chéri. Dans le vingt-septième volume, paru en 1881, on retrouve une magnifique eau-forte inédite de Charles-François Daubigny (1817-1878). Ajoutons à ce propos que l'estampe intitulée *Le Berger et La Bergère* de Daubigny (**fig. 1**) était accompagnée d'un excellent article sur l'artiste par Frédéric Henriet (1826-1918), son étude étant illustrée par des photogravures pleine-page des dessins de l'artiste⁶.

4 *Ibid.*, p. 11, 13.

5 *Ibid.* Les deux planches de Bracquemond se trouvent dans *L'Art*, XII, 1878, p. 292 et 294.

6 Frédéric Henriet, « C. Daubigny », *L'Art*, XXV, 1881, p. 73-84. L'estampe de Daubigny a été publiée une deuxième fois dans *L'Art*, XXXI, 1904.



Fig. 1. Charles Daubigny, *Le Berger et la Bergère*, eau-forte, 25 × 17 cm, *L'Art*, 1881, II, p. 84-85. Collection de l'auteur.

Je conviens donc qu'il ne s'agit pas ici d'une revue d'avant-garde. La rédaction de *L'Art* s'occupait surtout de « la reproduction des œuvres picturales en provenance de collections célèbres ou présentées à des Salons »⁷. Mais ce n'est pas une raison pour l'écarter du débat. Dans cette intervention, je tâcherai à la fois de commenter plus largement le rôle et les publications de René Ménéard, en tant que critique, historien et amateur d'estampes, et de souligner à son propos

7 Pierre Sanchez et Xavier Seydoux (éd.), *Les Estampes de l'Art 1878-1907*, *op. cit.*, p. 11.

que le concept de « l'originalité », souvent considérée aujourd'hui en dehors de son contexte historique, est utilisé d'une façon bien plus nuancée dans les jugements critiques de l'époque.

René Ménéard était, entre autres choses, le père du peintre symboliste Émile-René Ménéard⁸. Comme critique, il a souvent analysé les tableaux exposés au Salon dans les pages de *L'Art*, et comme son fils, il prônait toujours les valeurs de la tradition classique. Finalement, ses travaux les plus conséquents furent des ouvrages historiques voués au grand public, et il me semble qu'il compta parmi les premiers historiens de l'art utilisant toute la gamme des nouveaux procédés d'imprimerie ayant été développés dans le cours du dix-neuvième siècle, en se confiant en particulier à la gravure sur bois.

On peut avancer que son *Histoire des Beaux-Arts*, publiée en 1872 et remplie d'illustrations en gravure sur bois, reprint – mais sur un niveau technique bien supérieur – la mission des *magasins* qui diffusaient à partir des années 1830 la connaissance des Beaux-Arts et des monuments historiques⁹. Mais Ménéard ne négligea pas le nouveau processus de reproduction qui allait prendre la relève, la photographie. En 1876, fidèle à sa politique de traverser la Manche, il édita un ouvrage exceptionnel intitulé *French Artists of the Present Day*, qui mettait à la disposition du public anglais un bel ensemble d'exemples de la peinture française contemporaine mais qui visait aussi à jeter la lumière sur les capacités techniques de la nouvelle « photogravure Goupil »¹⁰.

Ces belles photographies restent anonymes. Mais dans une publication bilingue de l'année précédente, Ménéard avait déjà fait ses preuves comme amateur d'estampes. En l'occurrence, il avait rassemblé dans un volume bilingue une belle sélection d'estampes parues dans la *Gazette des beaux-arts* les années précédentes¹¹. Son commentaire astucieux, traduit en anglais par le critique

8 Les œuvres de ce peintre sont évoquées notamment dans Richard Thomson, *The Presence of the Past in French Art, 1870-1905*, New Haven and London, Yale University Press, 2021, p. 210-213 et 248-250.

9 René Ménéard, *Histoire des Beaux-Arts illustrée de 414 gravures représentant les chefs-d'œuvre de l'Art à toutes les époques*, Paris, Librairie de l'imprimerie générale et Librairie de l'écho de la Sorbonne, 1875.

10 René Ménéard, *French Artists of the Present Day*, London, Seeley, Jackson and Halliday, 1876. Parmi les douze peintres dont une œuvre est reproduite, on peut citer Bougereau, Bonnat, Gérôme, Rosa Bonheur et Alphonse Legros. À propos de la photogravure, voir Pierre-Lin Renié, « Goupil & Cie à l'ère industrielle : la photographie appliquée à la reproduction des œuvres d'art », *États des Lieux*, 1, 1994, p. 89-114.

11 René Ménéard, *Entretiens sur la peinture, avec Cinquante eaux-fortes*, Paris, Londres, Bruxelles, Librairie de l'Art, Hippolyte Heyman, 1875. Toutes les gravures en question avaient été publiées au préalable dans la *Gazette des beaux-arts*.

bien connu Philip Gilbert Hamerton (1834-1894), inspirait à la fois le respect dû aux graveurs déjà canoniques, et transmettait la notion ancrée dans la tradition que ces estampes n'étaient pas de simples « copies » ou des « reproductions » mais plutôt des « interprétations », voire des « traductions » de tableaux fort divers. Charles Blanc (1813-1882) avait déjà énoncé clairement ce principe qui remontait en réalité au dix-huitième siècle : « nous croyons avec Diderot que la gravure est moins une copie qu'une traduction [...] le graveur qui burine sur le cuivre une peinture en fait revivre l'esprit »¹².

Sans doute Ménard aurait-il voulu rendre hommage à ce principe classique de la gravure de reproduction, même si les ouvrages en question n'étaient que des eaux-fortes. Parfois ses jugements peuvent sembler assez sommaires. Ainsi, en saluant une estampe de Jules Jacquemart (1837-1880), il résume à l'essentiel le rapport entre la gravure et son modèle : « Ajoutons que la gravure de M. Jules Jacquemart est vraiment ravissante et en tous points digne du tableau »¹³. Jacquemart avait été l'un des plus fidèles contributeurs à la *Gazette de beaux-arts*, et ses eaux-fortes d'après les grands maîtres de la peinture comptaient parmi les plus beaux exemples d'une œuvre foisonnante. Un an après sa mort, Ménard l'a bien rappelé en reprenant dans *L'Art* ses trois planches célèbres d'après des œuvres de la collection Léopold Double (1812-1881), par Vermeer (fig. 2), Frans Hals et Rembrandt¹⁴.

12 Cité dans Ségolène Le Men, « Printmaking as metaphor for translation : Philippe Burty and the *Gazette des Beaux Arts* in the Second Empire », dans Michael R. Orwicz (dir.), *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 105.

13 René Ménard, *Entretiens sur la peinture, avec Cinquante eaux-fortes, op. cit.* Il évoque la gravure *L'Auberge* d'après Isaac von Ostade.

14 *L'Art*, XXV, 1881, entre les p. 216 et 217. James A. Ganz a bien conclu à propos de la reproduction du Vermeer : « A detailed examination of the printed image reveals the artist's technical mastery of the etching medium. Areas of tone are defined by a complex web of cross-hatching that recalls the systematic linear vocabulary of the artist's burin, while maintaining a degree of spontaneity befitting the interpretive school of reproductive printmaking. » Voir James Ganz, « Jules Jacquemart: Forgotten Printmaker of the Nineteenth Century », *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art*, vol. 87, n° 370, printemps 1991, p. 9.



Fig. 2. Jules Jacquemart, *Le Soldat et la Fillette qui rit*, d'après Johannes Vermeer, eau-forte et pointe sèche, 17 x 15,2 cm, *L'Art*, 1881, II, p. 216-17. Collection de l'auteur.

À propos d'un autre graveur non moins connu à l'époque, Théophile Chauvel (1831-1909), Ménard fera un commentaire un peu plus étendu dans ces *Entretiens*, soulignant à propos des deux paysages anglais fort différents de Richard Wilson (1714-1882) et de John Crome (1768-1821) que le graveur « a très bien su exprimer le caractère personnel des deux artistes dont il s'est fait l'interprète »¹⁵. Avec un autre graveur, lui aussi assez avancé dans sa carrière, Gustave Greux (1838-1919), Ménard insiste sur l'homologie parfaite entre l'effet de la peinture originale, qui est une nature morte flamande, et celle de la gravure, que son lecteur est invité à étudier. Selon lui, l'absence de l'œuvre même ne fait pas problème. Comme il l'écrit, l'œuvre du peintre Jan van Huysum (1682-1749) exhibe un « incontestable

15 *Ibid.*, p. 149.

cachet de perfection, et le lecteur peut en juger par le tableau que M. Gustave Greux a si bien interprété¹⁶ ».

Il est vrai que Ménard n'insiste pas toujours sur cette relation fraternelle, si l'on peut la qualifier ainsi, entre le peintre et le graveur. Il fait un petit commentaire qui semble assez bizarre à propos de l'estampe qui reproduit *Les Deux Cochers* du peintre de genre anglais George Morland (1763-1804). Je le cite : « Un vrai peintre ! Morland avait de qui tenir, et comme passion pour la peinture et comme amant du désordre ». On peut se demander s'il y a un quelconque rapport avec ce jugement curieux, qui ne se concerne pas du tout la part du graveur, et le fait que la gravure en question fut accomplie par un graveur de la nouvelle génération, qui révélait déjà une manière personnelle et assez originale, voire un peu « désordonnée ».

En effet, c'est le jeune graveur en question, Charles Waltner (1846-1925) qui sera parmi les premiers à profiter du nouveau format mis à sa disposition, à partir de 1875, avec l'inauguration de la nouvelle revue *L'Art* par Ménard. Beraldi souligne à juste titre la signification capitale de son passage de la *Gazette des beaux-arts* à cette nouvelle revue qui propose, entre autres choses, un format plus large. D'après lui, Waltner allait justement devenir « le graveur du journal *L'Art* auquel il donna, de 1873 à 1879, une série d'œuvres admirables, d'une dimension déjà plus développée¹⁷ ». Bien sûr, il n'y avait rien d'*original* dans l'œuvre de Waltner, selon le critère couramment utilisé de nos jours. Cependant, certains des meilleurs critiques de l'époque – tels Beraldi et le graveur Félix Bracquemond que j'ai déjà cité – ont été obligés de reconnaître très tôt la manière fort personnelle de Waltner, même si au début ils ne l'ont pas toujours appréciée. Bracquemond n'a pas hésité à lui prodiguer un conseil paternel dans sa critique des gravures exposées à l'Exposition universelle de 1878 : « M. Waltner a le tempérament d'un vrai graveur. Il semble que dans sa main le burin ou la pointe glissent sur le cuivre comme une plume sur du papier satiné. Pourquoi donc alors M. Waltner ne pousse-t-il pas ses planches plus complètement ? [...] Qu'il abandonne donc les travaux indécis aux artistes moins en possession de leur burin. Il lui suffit de rendre la main pour devenir un graveur par excellence¹⁸ ».

16 *Ibid.*, p. 229.

17 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e Siècle*, *op. cit.*, XII, p. 257. Waltner avait gagné le Premier Grand Prix de Rome pour la gravure en 1868. Voir, pour un résumé de sa carrière, Stephen Bann, *Distinguished Images – Prints and the Visual Economy in Nineteenth-Century France*, New Haven and London, Yale University Press, 2014, p. 189-201.

18 Félix Bracquemond, *Écrits sur l'art*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002, p. 173.

Parmi les premières estampes que Waltner publia dans *L'Art* vers la fin des années 1870, on pourrait citer la reproduction du tableau *La Vierge et l'Enfant Jésus* par Defendente Ferrari (1490-1540), artiste piémontais de la Renaissance (fig. 3). Il faut préciser que l'exemple illustré ici provient d'une édition dite « de luxe », sur vélin et avant la lettre, que j'avais trouvée chez un marchand d'estampes à Bologne. Dès le début, me semble-t-il, la politique de la revue *L'Art* était de s'adresser aux amateurs de tous les pays, et en conséquence de faire circuler de telles raretés. Mise à part la question du choix du sujet pictural qui reste assez obscur, il n'est pas étonnant que Bracquemond ait pu trouver que le travail de Waltner était « indécis ». En effet, Waltner fait preuve d'une technique assez osée dans cette estampe, dans laquelle le graveur ne s'est pas « poussé complètement ». Par exemple, on voit apparaître très clairement les traces de la pointe sèche sur le cadre architectural.



Fig. 3. Charles Waltner, *La Vierge et l'Enfant Jésus*, d'après Defendente Ferrari, eau-forte et pointe sèche, 23 x 9,5 cm, *L'Art*, 1875, I, p. 72-73. Collection de l'auteur.

Mais Bracquemond, plus tard, a bien su reconnaître que l'influence de Waltner irait toujours croissante dans la décennie qui suivit. En commentant l'état de la gravure à l'Exposition universelle de 1889, il a dû admettre la réussite de la stratégie du jeune graveur : « Waltner, par un travail des plus curieux, réunit et approprie à la reproduction des œuvres d'art, tous les moyens, même ceux qui, avant lui, ne servaient qu'à la gravure originale et semblaient ne pouvoir pas être employés ailleurs. Par ce travail [...] il crée un genre personnel et obtient les plus beaux effets¹⁹ ». En revanche, Braquemond est obligé de constater, en 1889, que son exemple a bien été suivi, en relevant « les nombreux adeptes qui tentent la liberté de sa méthode, aussi bien parmi les étrangers qu'en France²⁰ ».

En 1878, Bracquemond n'avait aucun doute sur les promesses de Waltner : « Il lui suffit de rendre la main pour devenir graveur par excellence²¹ ». Et il est sûr que la série d'estampes données par Waltner à *L'Art* à partir de 1875 a pleinement justifié sa confiance. Beraldi leur a réservé une section spéciale dans le texte qu'il a consacré à Waltner, notant en particulier son estampe d'après un *Portrait d'homme* d'après Jacob Jordaens (1593-1678) de la collection Rothan (fig. 4), décrite avec justesse comme une « eau forte d'une admirable vigueur : une des plus belles pièces de l'œuvre²² ». Et c'est bien à propos de la carrière étonnante de Waltner que Beraldi a noté avec emphase : « Ces maîtresses planches de Waltner n'ont pas peu contribué à ce qu'on pourrait appeler la transformation de l'étalage du marchand d'estampes²³ ».

19 *Ibid.*, p. 190.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 173.

22 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e Siècle*, *op. cit.*, XII, p. 260.

23 *Ibid.*, p. 266. Beraldi explique en outre : « Il y a vingt ans, l'estampe ancienne y dominait encore, aujourd'hui l'estampe contemporaine y règne » (p. 267).



Fig. 4. Charles Waltner, *Portrait de Vieillard*, d'après Jacob Jordaens, eau-forte et burin, 28 x 23 cm, in *L'Art*, 1877, III, p. 210-11. Collection de l'auteur.

Il va sans dire que cette transformation du marché des estampes n'était pas seulement un phénomène parisien. Waltner a évidemment profité du lien étroit entre la direction de *L'Art* et la Grosvenor Gallery de Londres. Quant à sa version du portrait contemporain de *Mme Bischoffsheim* (fig. 5) par le peintre anglais Sir John Everett Millais (1829-1896), publiée par *L'Art* en 1878, il faut ajouter que Waltner a pu voir la toile originale représentant la femme d'un banquier de Londres à l'Exposition universelle de la même année à Paris²⁴.

24 L'exemple qui sert ici d'illustration provient d'une boutique de Lisbonne.

Les relations futures de Waltner avec l'Angleterre, assurément favorisées par les contacts de la revue *L'Art*, l'ont poussé, par exemple, à reproduire l'œuvre du peintre anglais Frederick Walker (1840-1875). Le grand tableau de Walker, *The Vagrants*, représentant des gitanes autour d'un feu de camp, avait été reçu avec acclamation à l'exposition de la Royal Academy en 1866. Cependant l'artiste était mort jeune, et Waltner dut déployer toute son habileté technique pour rendre la scène pittoresque sur une grande échelle (41,4 × 59,8 cm)²⁵.



Fig. 5 Charles Waltner, *Portrait de Madame Bischoffsheim*, d'après Sir John Everett Millais, eau-forte, pointe sèche et burin, 30 × 20 cm, *L'Art*, 1878, IV, p. 306-7. Collection de l'auteur.

²⁵ Reproduit dans Stephen Bann, *Distinguished Images – Prints and the Visual Economy in Nineteenth-Century France*, *op. cit.*, p. 200.

Pour conclure sur Waltner, la carrière éblouissante de ce graveur français qui se prolongera vers la fin jusqu'à la première décennie du xx^e siècle, aurait été inconcevable sans le support original de la revue *L'Art*, et de son fondateur René Ménard. Sans pouvoir résumer tout ce qu'il a pu réaliser dans les pays anglo-saxons, je tiens simplement à signaler la magnifique estampe d'après un portrait de Titien, alors considéré comme un autoportrait, et qui venait d'être acquis par la National Gallery de Londres, en 1904. Il existe un très bel exemplaire de cette gravure, en épreuve avant la lettre et signée par l'auteur, au Yale Center for British Art de New Haven, dans le Connecticut. Datée 1905, cette pièce fut présentée par son éditeur à New York au banquier et grand mécène J. Pierpont Morgan. En perfectionnant de tels ouvrages, Waltner était sans doute le dernier représentant digne de la grande tradition française de la gravure d'interprétation.

Je prendrai un deuxième exemple d'un graveur exceptionnel travaillant pour *L'Art* qui connut, lui, une carrière artistique interrompue prématurément. Ferdinand Gaillard (1834-1887) avait déjà publié son *Homme à l'œillet* (fig. 6), d'après Van Eyck (?), dans la *Gazette des beaux-arts* en 1869, et il fallut que l'éditeur Émile Galichon (1829-1875) défende le traitement assez surprenant réservé à la gravure au visage, blanchâtre, du modèle contre un Charles Blanc qui voulait rejeter la planche²⁶. Beraldi entend souligner que Gaillard utilisa couramment le burin, « mais pour la formule de burin alors régnante, la formule de Gaillard était hérétique, donc à excommunier²⁷ ». Pourtant l'artiste n'a pas hésité à réaliser, vers 1878, plusieurs eaux-fortes « originales » qui tenaient plutôt du croquis pris sur le motif²⁸. La plus remarquable d'entre elles, signée et éditée en quatre exemplaires numérotés, sert comme dessin préparatoire pour le tableau de l'artiste, *Saint Sébastien*, exposé au Salon de 1876²⁹.

26 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e Siècle*, op. cit., VI, p. 186.

27 *Ibid.*, p. 186-7.

28 Voir Jean Adhémar et Jacques Lethève (ed.), *Inventaire du Fonds Français après 1800*, Paris, Bibliothèque nationale, 1954, p. 317.

29 Voir Stephen Bann, *Distinguished Images – Prints and the Visual Economy in Nineteenth-Century France*, op. cit., p. 107.

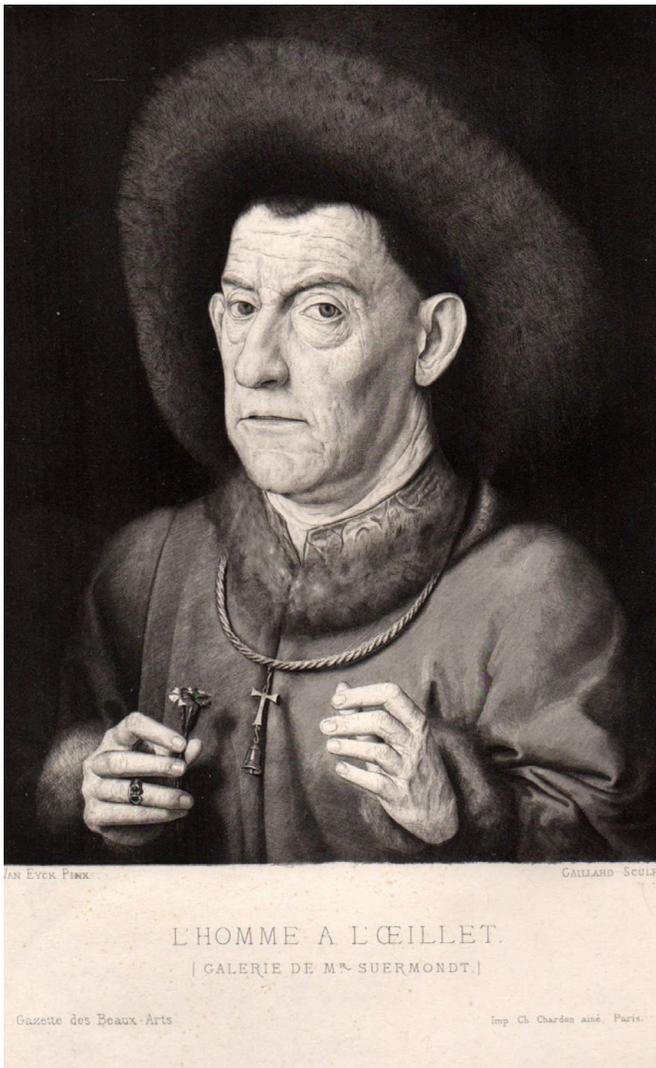


Fig. 6. Ferdinand Gaillard, *L'Homme à l'œillet*, d'après Jan van Eyck, burin, 15 × 11,7 cm, *Gazette des beaux-Arts*, 1869, I, p. 6-7. Collection de l'auteur.

C'était bien entendu la revue *L'Art* qui entreprit par la suite de commander une estampe de Gaillard d'après sa propre peinture, dont les proportions (21 × 11 cm) n'auraient pas convenu à la *Gazette des beaux-arts*. Gaillard sauta sur l'occasion, en faisant six états préparatoires, et un état final signé en bas, à la pointe, avant de publier la planche dans *L'Art* du 3 septembre 1876 (fig. 7). Beraldi a noté pertinemment à propos de l'influence de ce graveur hors ligne :

« c'est une des plus sûres constatations de l'importance acquise par Gaillard que l'espèce de fièvre qui a saisi amateurs et marchands d'estampes, qui leur fait guetter l'apparition d'une nouvelle œuvre, s'inscrire d'avance pour les épreuves exceptionnelles, qui a gagné l'Angleterre et l'Amérique »³⁰.

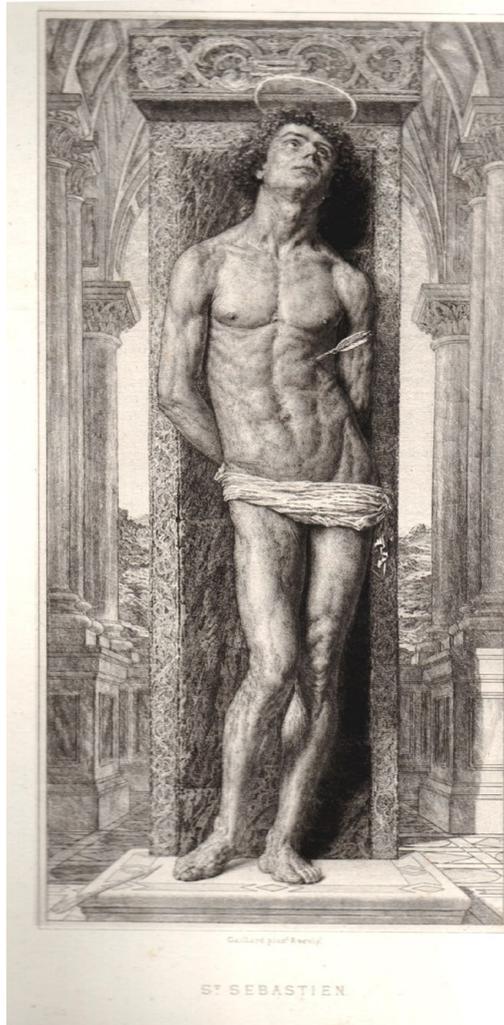


Fig. 7. Ferdinand Gaillard, *Saint Sébastien*, d'après Ferdinand Gaillard, burin, 21 × 11 cm, *L'Art*, 1876, IV, p. 326-7. Collection de l'auteur.

30 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e Siècle*, op. cit., VI, p. 196.

Le phénomène de Gaillard était exceptionnel. Mais pour conclure, je voudrais revenir à un autre graveur, également du plus haut rang, ayant bénéficié de l'apport de *L'Art*. J'ai déjà noté le commentaire enthousiaste de René Ménard à propos des deux estampes de Théophile Chauvel d'après Richard Wilson et John Crome, qu'il a incluses dans ses *Entretiens* de 1876. Beraldi cite en effet plusieurs eaux-fortes de grande échelle gravées par Chauvel qui parurent par la suite dans la revue *L'Art*, y compris la *Vue de Dordrecht* d'après le paysagiste hollandais Johan Barthold Jongkind (1819-1891), publiée en 1881 (fig. 8). Il précise en outre : « [Chauvel] s'est d'abord fait la main en s'essayant diverses à eaux-fortes de sa composition. Une fois maître du procédé, il a abandonné les eaux-fortes originales pour les reproductions, et il est arrivé à des résultats surprenants³¹ ». En outre, Beraldi n'hésite pas à lancer le débat sur l'importance de l'œuvre, par un jugement catégorique : « Chauvel est le véritable graveur de paysage ; et il a élevé la gravure de paysage à la hauteur de cette chose spéciale qu'on appelle une estampe³² ».

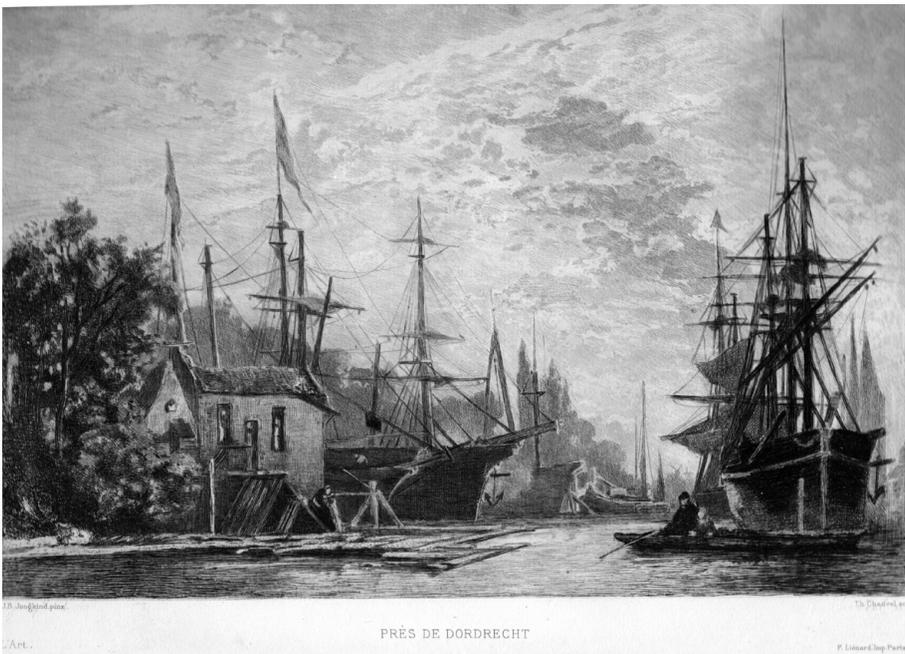


Fig. 8. Théophile Chauvel, *Près de Dordrecht*, d'après Johan Barthold Jongkind, eau-forte et pointe sèche, 21 x 27,5 cm, *L'Art*, 1881, II, p. 194-5. Collection de l'auteur.

31 *Ibid.*, IV, p. 140.

32 *Ibid.*

Il n'y a pas lieu de poursuivre ici la définition assez particulière que Beraldi donna à « l'estampe », à propos de l'œuvre de Chauvel³³. Mais nous allons passer le mot à Paul Leroi - en fait le marchand, collectionneur et critique d'art belge Léon Gauchez (1825-1907) qui participa avec Ménard à la rédaction de *L'Art* et y contribua avec plusieurs essais critiques. C'est à lui, en effet, que Ménard délégua la tâche de commenter la section gravure au Salon de 1882, ayant lui-même choisi d'écrire à plusieurs reprises sur la peinture. Notons tout d'abord que les graveurs dont il a été question ici comme contributeurs de la revue sont toujours mentionnés dans l'argumentaire de Leroi, y compris Gaillard qui lui sert ici de critère d'excellence : ainsi Leroi en vient à présenter un « Théophile Chauvel enfin, qui est à l'eau-forte ce que Ferdinand Gaillard est au burin³⁴ ».

Cependant, il est possible de discerner dans la critique de Leroi une révision assez subtile du principe de « traduction » par la gravure auquel Ménard faisait appel dans ses *Entretiens sur la Peinture* : pour ce dernier, en effet, la gravure sollicite le « jugement » du lecteur en révélant la « perfection » de la peinture originelle. Leroi, lui, va jusqu'à défendre la thèse de l'autonomie esthétique de la gravure : « Pour qui connaît les deux tableaux [de Daubigny et de Corot], ils n'ont été que des thèmes sur lesquels Chauvel a répandu son âme de poète saintement épris de la nature, l'élévation de sa pensée, la sévérité de sa conscience, le profond savoir de son dessin et les vibrations de sa pointe la plus colorée. Il a superbement complété, pour ne pas dire reconstruit de fond en comble, les toiles des deux peintres, toiles qui n'étaient en réalité que de larges indications³⁵ ».

Ainsi, pour Leroi, la gravure de Chauvel « efface », par son impact, l'effet de la peinture originale, ce qui constitue une révision assez radicale du concept de « traduction ». Tant pis pour l'« original » : « il s'est en même temps suffisamment effacé pour que ces deux Chauvel soient uniquement, aux yeux de qui ne connaît pas les originaux, un Daubigny et un Corot de tout premier ordre. Le *Traduttore* s'est fait tout le contraire d'un *Traditore*³⁶. » Leroi fait allusion dans cette phrase au vieux dicton italien qui fut employé parfois, selon Ségolène Le Men, pour préciser le rapport entre l'œuvre et la gravure, et qui revient implicitement dans l'argument d'Henri Delaborde se proposant en 1856 de souligner ainsi la différence entre la gravure et la photographie : « La gravure

33 Le déroulement, souvent assez délirant, des notes copieuses de Beraldi est analysé dans le livre d'Emmanuel Pernoud : *Le savoir fou : se perdre avec Henri Beraldi*, Paris, Hermann, 2023.

34 Paul Leroi [Léon Gauchez], « Salon de 1882. La Gravure », *L'Art*, XXV, 1881-2, p. 224.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

a donc une double tâche à remplir. Elle doit à la fois copier et commenter la peinture, sous peine d'abdiquer ses privilèges et de se dérober aux conditions de l'art. La photographie, au contraire, ne procédant que du fait, commence et finit avec lui³⁷. »

Chauvel est donc à l'honneur dans les pages de *L'Art* : « Chauvel qui ne se lasse pas de produire des chefs-d'œuvre, les chefs-d'œuvre les plus accomplis, et dont le talent, qu'on croit, à chaque Salon, arrivé à son apogée, grandit sans cesse en maîtrise³⁸. » Ce n'est pas tout à fait la même chose pour les estampes de Charles Waltner. En 1882, ses gravures suscitaient toujours des réactions assez violentes, même si le bilan était finalement positif. Waltner avait quand même reçu une médaille d'honneur au Salon de 1882 – quoique bien à contrecœur, semble-t-il, de la part de certains des votants. Leroi raconte : « nous avons entendu, en pleine Librairie de l'Art, un des votants, excellent garçon et plein de talent, raconter à haute et intelligible voix qu'il avait émis ce vote bien malgré lui, – un comble! – etc., etc.³⁹ ». Pour sa part, Leroi reste assez équivoque : « On ne me comptera jamais au nombre des détracteurs de M. Charles Waltner : il a énormément de talent, je ne cesserai de le répéter et d'enrager de voir l'usage qu'il en fait : on ne gaspille pas ainsi à plaisir des facultés maîtresses⁴⁰ ».

Ce que le critique de *L'Art* reprocha tout de même à Waltner, en 1882, c'étaient les mauvaises habitudes qu'il avait prises au cours de ses longs séjours outre-Manche : « Ce qui nous préoccupe, c'est le désir que M. Waltner, après avoir suffisamment inondé Londres de ses planches enlevées à toute vapeur, à l'aide de la lime, du papier de verre et maintes autres ficelles, songe enfin sérieusement à sa gloire et daigne n'exécuter désormais pour Paris que de véritables œuvres d'art où le talent prime invariablement l'habileté⁴¹ ». *L'Art* restait toujours, et à juste titre, un produit français!

37 Ségolène Le Men, « Printmaking as metaphor for translation: Philippe Burty and the *Gazette des Beaux Arts* in the Second Empire », *op. cit.*, p. 93 et p. 105.

38 Paul Leroi [Léon Gauchez], « Salon de 1882. La Gravure », *L'Art, op. cit.*, p. 294.

39 *Ibid.*, p. 225.

40 *Ibid.*, p. 224-225.

41 *Ibid.*, p. 225.

ÉCRIRE D'EXPÉRIENCE : HENRI BERALDI ET SES NOTES DE BAS DE PAGE

EMMANUEL PernoUD

Henri Beraldi (1849-1931) fait partie de ces amateurs-historiens (fig. 1) qui ont légué à l'histoire de l'estampe et du livre des ouvrages de référence, à commencer par les douze volumes des *Graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes* (1885-1892). Grand collectionneur, il était aussi historien : il était double. Il fut même triple car à son travail d'historien de l'estampe et du livre, il ajouta celle d'historiographe du pyrénéisme, passionné qu'il était par la montagne et par ses ascensionnistes (fig. 2). Tout se passe comme s'il avait fui consciencieusement l'unicité qui fait le spécialiste. Ce goût du dédoublement marque aussi sa création livresque qui se développe sur deux niveaux simultanés, le catalogage et les notes de bas de page. « Comme il faut des soupapes fantaisistes à ce métier de dresseurs de procès-verbaux artistiques », écrit Octave Uzanne (1851-1931) à propos des *Graveurs du XIX^e siècle*, « Beraldi [*sic*] s'est réservé les sous-sols de son livre... Une boutade lui vient-elle au cours de son travail... V'lan, une note, une longue note qui part en fusée, qui s'étend en gerbe, qui pétarade joyeusement en caractères minuscules dans la cave de son grave monument¹. » John Grand-Carteret (1850-1927) le relève également, écrivant des *Graveurs du XIX^e siècle* qu'ils donnent l'impression d'avoir été écrits par « deux collaborateurs d'un tempérament et d'un esprit différent » :

D'habitude, les notes sont peu faites pour attirer; elles n'intéressent que le vieux savant. Or, pour la première fois, et ceci est une révélation, les notes se trouvent être un régal pour les iconophiles, tant il y a d'entrain, d'individualité, de largeur de vues dans la façon d'écrire de M. Beraldi, dans la manière dont il sait grouper les matériaux pour, à propos d'un artiste ou d'un journal, traiter à fond un genre, une spécialité quelconque. Si Émile de Girardin a, avec le feuilleton, inventé le rez-de-chaussée littéraire du journal quotidien, l'honneur d'avoir trouvé le

1 Octave Uzanne, *Les Zigzags d'un curieux. Causeries sur l'art des livres et la littérature d'art*, Paris, maison Quantin, 1888, p. 63-64.

rez-de-chaussée pittoresque du livre bibliographique, du catalogue d'estampes, reviendra à M. Beraldi².

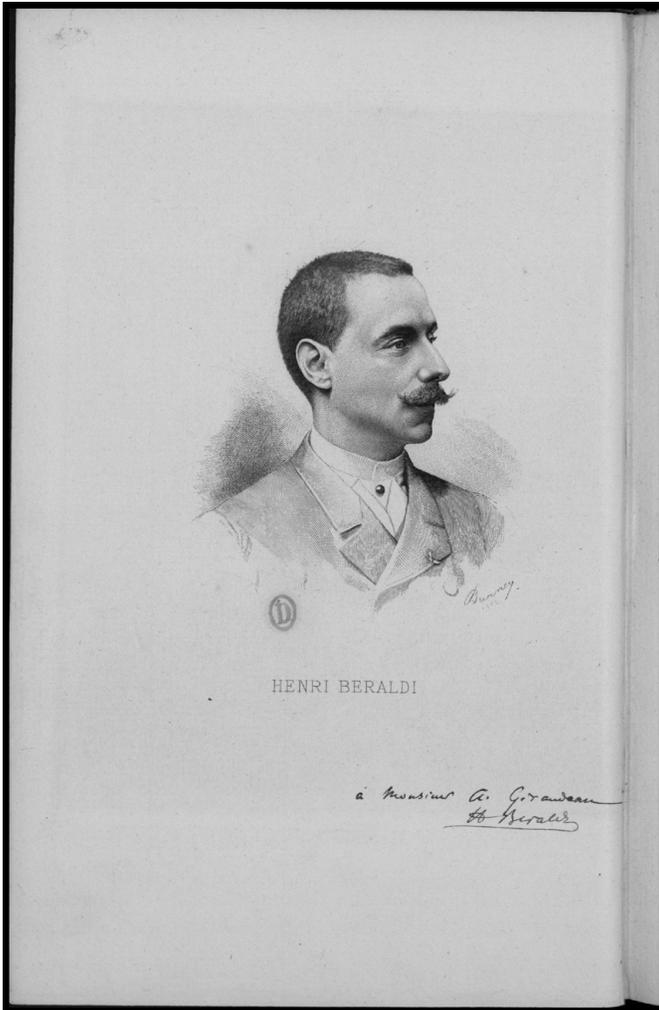


Fig. 1. François-Eugène Burney, *Henri Beraldi*, gravure en frontispice d'Henri Beraldi, *Mes estampes (1872 - 1884)*, Lille, L. Danel, 1884, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, 8 F 1062

2 *Le Livre et l'image*, t. 1, mars-juillet 1893, p. 170.



Fig. 2. Eugène Trutat, *Le pneu crevé : auto Beraldi*, 2 septembre 1901, Bibliothèque municipale de Toulouse, TRU C 51

Les notes beraldiennes sont légendaires tant par leur volume que par leur contenu (fig. 3). Elles frappèrent les contemporains par leur liberté de ton, leur forme digressive et fragmentaire qui ressuscitait le XVIII^e siècle de Diderot en plein XIX^e siècle afin de contrebalancer et peut-être contrecarrer le didactisme du catalogage à l'intérieur même du catalogue. Comme l'écrit Anthony Grafton³, le XVIII^e siècle fait de la note de bas de page une forme élevée des arts littéraires et un ornement de la page, statut qu'elle perd progressivement en étant supplantée par la note en fin de volume. Mais, chez un Beraldi si proluxe et si maniéré dans son écriture – frisant parfois l'hystérie avec ses points d'exclamation à la chaîne – ces notes interminables, courant sur des pages et des pages, ne sont-elles qu'une pose, l'affichage d'une posture dandy en plein positivisme? C'est ce que laisse entendre Grand-Carteret lorsqu'il parle de « dilettantisme très particulier⁴ » à propos des monographies d'artistes rédigées par Beraldi dans son ouvrage. Or, à bien y regarder – sous leur fantaisie affichée –, ces notes professent des

3 Anthony Grafton, *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*, Paris, Seuil, 1998.

4 *Le Livre et l'image*, op. cit., p. 170.

idées tout à fait originales en matière de collection mais pas seulement. C'est la thèse que je voudrais défendre en m'attachant à démontrer, par des exemples, comment Beraldi élabore un ethos de l'activité qui tranche aussi bien avec la vieille caractériologie du collectionneur, qu'avec le discours techniciste qui prospère en son temps. Ce qui fait de Beraldi un auteur à part entière, c'est de ne pas se contenter de décrire l'activité mais de l'écrire en chargeant la phrase de la transmettre par tout un ensemble de procédés d'écriture où jouent la ponctuation, les verbes, enfin et surtout l'oralité, le détournement par l'écriture de la *causerie*, ce terme si cher à Beraldi.

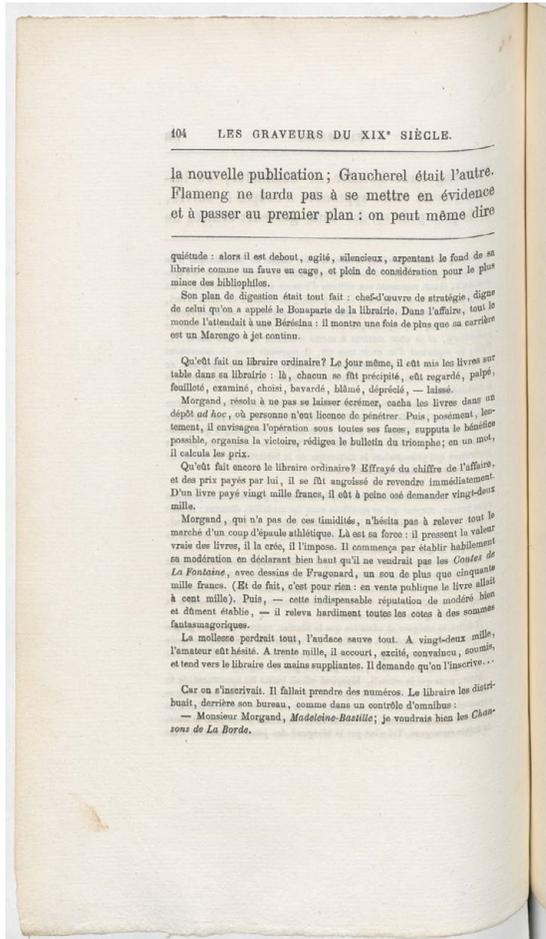


Fig. 3. Une page du livre d'Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, Paris, Conquet, 1887, tome 6, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Après Balzac et son *Cousin Pons*, la littérature avait rangé le collectionneur parmi les personnages romanesques. Comme dans les « physiologies », pochades résumant à grands traits les professions et les types sociaux, le collectionneur se devait de répondre à une grille psychologique et physiologique déterminée, sous la loupe de l'écrivain diagnosticien, inspiré durablement par la physiognomonie et la phrénologie. Collectionner était le nom d'une maladie d'époque touchant tous les milieux, riches ou pauvres, épris d'art ou de science : qu'il s'agisse d'accumulation, de thésaurisation, de rangement ou de quête éperdue de la perle rare, la manie frappait l'activité du collectionneur, lui donnant son cachet de pittoresque et d'étrangeté. Maniaque est le collectionneur dans les fictions, quand il ne devient pas fou⁵. Maniaque et fictionnel, il le reste dans les ouvrages qui prétendent informer le lecteur sur le monde réel des collections et des collectionneurs : quelque différents soient leurs écrits sur le sujet, Champfleury (*L'Hôtel des commissaires-priseurs*, 1867), Edmond Bonnaffé (*Physiologie du curieux*, 1881), Paul Eudel (*Collections et collectionneurs*, Charpentier, 1885) restent à divers degrés tributaires de ce balzacisme attendu du lecteur. L'anecdote règne en maître, la figure du collectionneur se plie à un pittoresque de convention. Dans *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Champfleury dresse le tableau clinique des amateurs parisiens, usant et abusant du *topos* de la manie destructrice : « Un collectionneur marié sacrifie femme et enfants à sa manie. On a peu d'exemples qu'une fille de collectionneur s'établisse⁶. » « L'homme n'est pas parfait, écrit Paul Eudel, à plus forte raison les collectionneurs. Les uns sont avares, les autres jaloux, d'autres sont ombrageux et féroces⁷. » Le *Grand dictionnaire universel* n'échappe pas à ce folklore du collectionneur et

5 Citant entre autres *Le Violon de faïence* de Champfleury (1862), et *Bibliomanie* de Flaubert (1836), sa première œuvre publiée, Daniel Sangsue évoque ces « collectionneurs entraînés dans les pires excès par leur passion ravageuse : bibliophiles, ou plutôt bibliomanes, entassant les volumes et finissant écrasés sous leurs montagnes de livres, assassinant leurs rivaux pour s'approprier un livre convoité, détruisant une édition rare pour qu'il n'en existe pas deux exemplaires, mourant de découvrir qu'une édition acquise à grand peine n'a pas les marges escomptées, etc. ». « Collection et catastrophe », dans Nathalie PREISS (dir.), *Le XIX^e siècle à l'épreuve de la collection*, Reims, université de Reims Champagne-Ardenne, 2018, p. 200. Asselineau forge « libricité », mot-valise désignant un vice qui devient l'enfer du bibliophile, Littré emploie le mot « bibliotaphes » pour les tombeaux de livres et pour la variété de bibliomanes manquant de périr étouffés sous leurs volumes.

6 Jules Husson dit Champfleury, *L'Hôtel des commissaires-priseurs*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 280.

7 Paul Eudel, *Collections et collectionneurs*, Paris, G. Charpentier, 1885, p. 284.

de ce qu'il baptise sa « dame Manie » dans l'article dédié à ce dernier⁸, comme l'a souligné Bernard Vouilloux :

Collectionner pour collectionner. Un tel autotélisme de la collection, pour être une forme exacerbée du collectionnisme, n'en recèle pas moins ce qui serait, selon Larousse, la vérité ultime de tout collectionneur, aucun amateur n'étant tout à fait exempt de ce « travers individuel »⁹.

Avec ses variantes, le collectionneur demeure un type socio-psychologique qui se prête à l'analyse extérieure et intérieure sous la plume d'un observateur suffisamment distant pour en tirer le portrait, Gavarni ou Daumier littéraire.

La plume et les jambes

Dans ses notes de bas de page, Beraldi va introduire une inflexion radicale dans cette littérature de la collection. En premier lieu, par la position de celui qui écrit : il déjoue toute posture d'extériorité à l'égard de son sujet et s'inclut sans détour dans le matériau dont il traite, avec une superbe qui n'appartient qu'à lui. Écrivant sur l'amateur d'estampes et de livres, il parle à la première personne du pluriel, et parfois du singulier. Le sujet qui écrit le fait donc d'*expérience* : loin du physiologiste balzacien, il revendique sa position de témoin et d'acteur ; il est un amateur qui écrit la collection, et non un écrivain qui écrit sur les collectionneurs.

Qu'est-ce qu'écrire la collection ? On pense immédiatement à Edmond de Goncourt (1822-1896) et à sa *Maison d'un artiste* (1881) qui est un inventaire méthodique, pièce par pièce, de la maison d'un collectionneur, la sienne. Beraldi, lui aussi, a catalogué sa collection et l'a fait dans deux ouvrages, *Mes Estampes* (1872-1884) et *Estampes et livres* (1872-1892). Mais ses notes de bas de page dérogent à ce tableau de la collection *faite*, c'est-à-dire fixe, pour écrire la collection en acte, le « collectionner » – plutôt que le collectionnisme – au prix d'une complète rupture de style avec le registre supérieur, celui du catalogue recensant la collection comme ensemble achevé. Provocateur, Beraldi va jusqu'à asséner que le principe de la collection est dans l'achat, non dans la

8 « Collectionneur, euse », dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 4, Paris, 1869, p. 601-602.

9 Bernard Vouilloux, « Le collectionnisme vu du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2009/2, p. 406.

conservation : « quiconque a l'âme d'un collectionneur sait que le vrai plaisir n'est pas de posséder, mais d'acheter¹⁰ »;

[...] le collectionneur qui, ayant réalisé son programme, n'a plus qu'à regarder sa collection, sans autre pensée que de fusiller bruyamment une forte pièce de loin en loin, – ce collectionneur-là, privé de la tournée habituelle chez les marchands, qui fait la vie active de l'amateur, est aussi morne et désemparé qu'un fonctionnaire mis à la retraite. Adieu le mouvement, adieu les rencontres et causeries de chaque jour, qui entretiennent si bien le feu sacré, adieu le plaisir d'acheter, le plus grand de tous¹¹.

Cet achat est la *movendi vis* du collectionneur, sa force motrice, et Beraldi de dépendre le collectionneur comme un être tout de mouvement :

Les jours de vente [à Drouot], il était fou [...] Tout à coup, se levant, dégringolant l'escalier quatre à quatre, bondissant dans un fiacre, et se faisant conduire au quai [*le quartier des libraires de la rive gauche*]¹².

C'est bel et bien aux amateurs que l'auteur des *Graveurs du XIX^e siècle* destine son guide : à ceux qui aiment d'amour l'estampe et le livre, Beraldi n'évitant rien de la sensualité qui les attache, lui et ses pairs, à ces feuilles imprimées¹³. Une note courant sur deux pages de *Mes Estampes (1872-1884)*, est exemplaire du rôle que Beraldi confie à ses notes de bas de page : tandis que le catalogue décrit pièce à pièce une collection, la note reproduit sous la forme d'une interminable phrase l'action ayant présidé à la constitution de cette dernière. En voici un extrait :

[...] rue des Saints-Pères, demander à Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque nationale, ou à son commis Jules, s'il ne vous avait rien réservé depuis la veille; regarder chez Danlos et Delisle, quai Malaquais, les estampes acquises sur tous les marchés de l'Europe; un peu plus loin, feuilleter un lot de "marchandise bourgeoise" (lisez, d'estampes achetées de la main à la main) chez Delaunay; rue Bonaparte, tâcher de saisir Dauvin en disposition de vous déterrer quelque carton encore inexploré; donner un coup d'œil chez Tinardon; visiter, rue des Beaux-Arts, Madame Loiselet, s'avancer rue de Seine jusque chez la mère Antony, rétrograder chez Dupont, feuilleter les fouillis de Mangin, et,

10 Henri Beraldi, *Mes Estampes (1872-1884)*, Lille, L. Danel, 1884, p. 85.

11 Henri Beraldi, *Estampes et livres (1872-1892)*, Paris, L. Conquet, 1892, p. 264.

12 Henri Beraldi, *Bibliothèque d'un bibliophile (1865-1885)*, Lille, L. Danel, 1885, p. 57.

13 Beraldi, *Estampes et livres (1872-1892)*, *op. cit.*, p. 169-177.

en face, les cartons de Chevalier, qui fut le dernier spécimen des marchands d'estampes de l'ancienne manière, et chez lequel on trouvait encore les antiques portefeuilles de gravures à deux sous, à trois sous, à quatre sous, se retrouver sur le quai, interroger Maheu [...] ¹⁴

De quelle nature est l'action du collectionneur? Beraldi nous le raconte et, mieux encore, nous en transmet le rythme par son écriture même : elle se compose d'un enchaînement de séquences qui relie un point à un autre, sur la carte de Paris, dans les années 1870 et 1880. La collection est collective, elle se confond entièrement avec le mouvement du collectionneur – interne et externe, excitation et pérégrination : on collectionne « avec ses jambes », écrit Beraldi. Mais ce motus, loin d'être autotélique, dirigé vers soi-même – ainsi que le suggère le folklore romantique du collectionneur représenté comme un individu coupé de ses semblables, enfermé dans son fétichisme – est exclusivement relationnel : ce que vise le collectionneur beraldien, dans sa course folle, c'est la rencontre avec autrui, qu'il soit marchand, bibliothécaire, imprimeur, éditeur, relieur ou collectionneur à son image. L'estampe et le livre font courir mais ils font surtout *causer*, verbe d'entre les verbes dans le lexique beraldien ¹⁵.

La carte parisienne de Beraldi fait ressortir quelques grands foyers de commerce ou de science – le Quai sur la rive gauche, l'Hôtel et la Nationale sur la rive droite – mais elle se compte surtout en nombre de cercles où s'effectue le commerce au double sens économique et social du mot. Les notes beraldiennes parlent de la collection en termes d'échanges qui sont d'abord verbaux : si la causerie irrigue l'écriture de Beraldi (toute pleine de points d'exclamation, digressions, timbres plus ou moins forts traduits typographiquement par des polices et des corps de caractères différents), elle constitue le sujet même de ces notes. Comme il le fera plus tard dans ses écrits de pyrénéiste où des pages entières se dédient aux parlers locaux et aux toponymes en patois, l'auteur des *Graveurs du XIX^e siècle* voit dans le jargon des métiers du livre et de l'estampe – graveurs, imprimeurs, relieurs, collectionneurs, marchands – l'une des formes

¹⁴ Beraldi, *Mes Estampes (1872-1884)*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵ « À toute heure de la journée, il lui fallait causer de livres », écrit Beraldi de celui qu'il appelle le *bibliophile de 1875*, ce membre d'une génération qui connut les grandes heures de la bibliophilie. « Il entra chez Gouin, il en causait; chez Saint-Denis, il en causait; chez la veuve Hénaux, il en causait. Il en causait chez Claudin, il causait chez Porquet, il en causait chez Labitte. Il faisait une longue station chez Potier, et il en causait. Il passait les ponts pour aller chez Téchener, et il en causait plus que jamais; puis chez Morgand, chez Fontaine, chez Rouquette, et il en causait, causait, recausait, l'œil en arrêt, toujours prêt à sauter sur une occasion avantageuse. » Beraldi, *Bibliothèque d'un bibliophile, 1865-1885*, *op. cit.*, p. 57.

essentielles de ces interactions qui créent les cercles. Autant de cercles, autant de vocables singuliers que Beraldi, ethnographe amateur, recense scrupuleusement (drouille, grailon, ordure, drogue, loup, monter à l'arbre...), comme il s'applique à noter les micro-usages (trucs, tours, tournures) ayant cours dans la *bibliopolis* parisienne de son temps. On lui découvre un sens aigu des règles non écrites dans cet univers parallèle au savoir académique qui est celui des amateurs; mais il ne surprend pas moins le rôle de ces us et coutumes dans le temple du savoir et de la chose écrite, la Bibliothèque nationale (fig. 4), présentée par lui sous l'angle paradoxal des gestes et des échanges oraux, quelque part entre l'atelier et la halle¹⁶. Il n'est pas jusqu'à cette manie si moquée qui n'apparaisse relationnelle, dans l'analyse informelle que Beraldi consacre aux cercles de l'estampe et du livre :

La hausse des prix a développé chez l'amateur contemporain une science toute particulière, celle des améliorations par échanges; l'art de se procurer les morceaux capitaux sans trop bourse délier. Nul ne peut plus savoir, en achetant un livre ou une estampe, s'il les gardera indéfiniment, s'il ne les cèdera pas pour obtenir un morceau plus avantageux. Ce n'est certes pas là faire du commerce : l'échange est une opération qu'on peut pratiquer sans déroger; elle était dès longtemps usitée dans la curiosité. Ce n'est pas à une vente à bénéfice, c'est à un échange futur que pense le bibliophile moderne, lorsque, achetant un livre, son premier soin est de pousser ce cri célèbre : À PRÉSENT, IL NE SORTIRA PAS DE CHEZ MOI À TANT DE TANT!¹⁷

16 Henri Beraldi, *Voyage d'un livre à travers la Bibliothèque nationale. Propos de bibliophile*, Paris, Masson, 1893.

17 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 5, Paris, L. Conquet, 1886, p. 42.

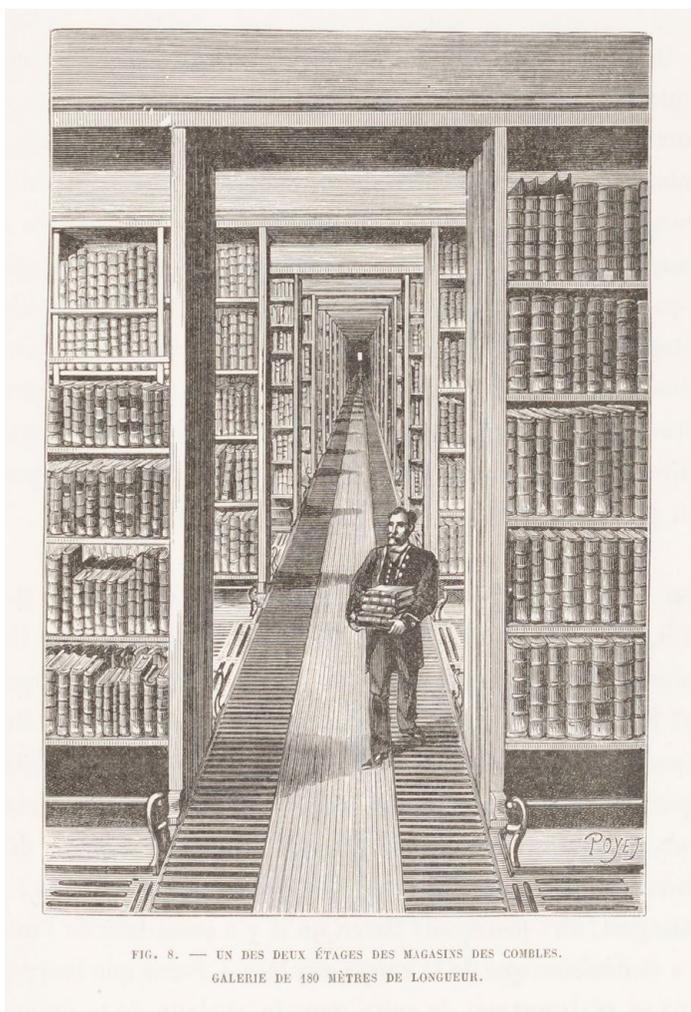


Fig. 4. Louis Poyet, illustration pour le livre d'Henri Beraldi, *Voyage d'un livre à travers la Bibliothèque nationale. Propos de bibliophile*, Paris, Masson, 1893, Paris, Bibliothèque nationale de France.

S'il est des collectionneurs qui amassent et ne laissent rien sortir de chez eux – Beraldi ne l'ignore pas et cite des cas de ce genre, entre autres celui de Soliman Lieutaud, célèbre collectionneur de portraits¹⁸ –, la manie collectionniste vise la transaction, non la thésaurisation, à rebours des clichés post-balzaciens.

¹⁸ Voir son portrait dans Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 12, Paris, L. Conquet, 1892, p. 40.

« Oui, maniaques nous sommes, les amoureux du livre, et nous nous en faisons gloire¹⁹ » : vu par Beraldi, le maniaque est constitutif du véritable collectionneur et la meilleure part de ce dernier en tant qu'il crée des formes rares de sociabilité, de ces cercles à la fois restreints et intenses qui paraissent calqués sur cet idéal même de livre et d'estampe que recherchent les amateurs, dans leur quête des états d'une gravure ou d'un exemplaire non coupé avec suite. Tout petits cercles : des mauvaises pratiques d'un relieur contemporain, Beraldi écrit qu'elles firent frémir tout Paris, précisant que « tout Paris, en cette matière, c'est vingt-cinq personnes²⁰. » On entre ici dans cette culture du cercle qui connut un âge d'or en cette fin-de-siècle, avec la multiplication des sociétés, clubs, et cercles mondains. Paradoxe de ces structures fermées : on s'isole pour sociabiliser autrement et plus intensément, sur la base de goûts ou d'appartenances communes.

Avec *causerie*, *flamme* est l'un des mots favoris et récurrents de Beraldi : si la collection est une pratique, elle ne trouve sa raison d'être que dans l'énergie placée en elle. Le lexique utilisé est celui de la fièvre ou du « haut mal » : « Alors on vit la bibliophilie révolutionnée, la bibliophilie épique, – ou pour parler tout aussi juste, la bibliophilie épileptique²¹. » Plus souvent, c'est celui du combat, chez un Beraldi qui n'hésite pas à proclamer Auguste Raffet (**fig. 5**) le plus grand artiste de son temps, ne manquant jamais une occasion d'exprimer sa ferveur de l'armée française et de l'épopée napoléonienne. « On faisait sa collection avec ses jambes, comme Napoléon faisait la guerre avec celles de ses soldats²². » Cette furia inhérente à l'activité collectionniste, l'écrivain charge sa phrase de l'exprimer sans retenue, au risque de la logorrhée et de l'encombrement – la prose beraldienne n'est pas caractérisée par la concision.

19 Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, t. 5, *op. cit.*, p. 75.

20 Beraldi, *Bibliothèque d'un bibliophile, 1865-1885*, *op. cit.*, p. 13.

21 Henri Beraldi, *La Reliure au XIX^e siècle*, t. 3, Paris, L. Conquet, 1896, p. 5.

22 Beraldi, *Mes Estampes (1872-1884)*, *op. cit.*, p. 54.



Fig. 5. Auguste Raffet, *La Revue nocturne*, 1836, lithographie, épreuve d'essai, 20 × 27,4 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Technique et travail

Cette prolixité n'empêche pas Beraldi de se montrer extrêmement précis dans les passages qu'il consacre aux métiers du livre et de l'estampe. Ainsi, dans une note, Beraldi nous fait entrer dans un atelier de gravures de modes, autre collectif de travail, avec ses ouvriers spécialisés – ou plutôt ses ouvrières, car ce sont des femmes qui en ont la charge :

Il y a des sous-spécialistes qui gravent seulement les modes de femmes (la fille de Tailland, Mme Cordeu, fait des préparations à l'eau-forte de modes de femmes pour divers graveurs) et d'autres qui gravent seulement les vêtements d'hommes; ceux-ci et ceux-là laissant les têtes et les mains en blanc, pour être gravées par d'autres sous-spécialistes d'un ordre plus relevé (comme Le Couturier), capables d'exécuter au pointillé ces morceaux de haute difficulté. Au besoin, cet assommant travail de picotage a été le gagne-pain de plus d'un graveur connu²³.

23 Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, t. 12, *op. cit.*, p. 69-70.

La question technique occupe une grande place dans les écrits de Beraldi, pas seulement dans ses livres sur l'art, mais également dans ses travaux de pyrénéiste où il est capable d'expliquer au lecteur comment on réalise une triangulation pour établir une carte d'état-major. Cela fait de lui un antiromantique, comme il le déclare lui-même sans ambages. Aux superlatifs, il préfère les chiffres – prix de vente, volume d'une bibliothèque, cote d'un ouvrage – dont il tire à la fois la précision et la poésie du nombre, comme il l'écrit à propos de la Bibliothèque nationale : « quand ils atteignent à cette importance, les chiffres, loin d'être arides, deviennent un élément de curiosité et d'intérêt²⁴ ». Beraldi est un contemporain des manuels Roret et ses travaux témoignent d'une visible fascination pour le savoir manuel des artisans du livre et de l'estampe, un goût d'homme de lettres pour le verbe des praticiens. Dans une longue note des *Graveurs* il fait rentrer son lecteur dans un atelier de gravure – citant Delâtre (fig. 6), Salmon et Ardail – et s'attarde au jargon du métier : « Les résultats de l'impression en taille-douce étant très variés, des termes différents distinguent, dans le langage spécial des imprimeries, les façons diverses dont les épreuves sont exécutées : on dit épreuve *nature, essuyée, soutenue, garnie, engraisée, retroussée, truquée*²⁵ », assortissant ensuite chacun de ces mots d'une explication. Certains de ces termes se retrouvent dans les traités de gravures parus à la même époque, comme le *Traité de la gravure à l'eau-forte* de Maxime Lalanne (1866) ou le *Traité pratique de la gravure à l'eau-forte* de Karl Robert (1891). Quelle différence entre Beraldi et cette littérature technique, genre qui devient si prolifique dans le dernier tiers du XIX^e siècle? Quand il parle technique, il la décrit en acte, dans son cadre professionnel. La reliure, par exemple :

Ici, les livres confiés un à un, de loin en loin, par les bibliophiles, avec des délais indéfinis pour l'exécution de la reliure. Toutes les opérations lentement calculées, mûrement et prudemment exécutées : par petits paquets à la fois, par petits trains, des trains omnibus. L'assemblage méticuleux, le battage merveilleux d'un marteau intelligent, la couture savante, la rognure délicate au couteau, la douceur (?) de la presse à percussion, l'endossage ingénieusement médité, le dressage d'un mors valant à lui seul "tout un poème", la parure d'un maroquin adroitement dégradée du centre au bord par un travail délicat qui absorbe pour une seule peau une journée d'un ouvrier de premier ordre, la couverture parfaite; pour finir, l'admirable exécution du décor, imprimé sur le papier avec les petits

24 Beraldi, *Voyage d'un livre à travers la Bibliothèque nationale*, op. cit., p. 17.

25 Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, t. 5, op. cit., p. 172.

fers, corrigé, modifié, recommencé, enfin adopté, reporté sur la peau et tracé sans or, doré une première fois, doré une seconde fois, au besoin repassé encore, jusqu'à ce qu'il ne reste pas une imperfection : au total, les deux et trois cents heures d'artiste-doreur pour un seul volume...!

Là, un tout autre problème à résoudre les imprimeries déversant d'un seul coup des quarante mille volumes en feuilles encore toutes mouillées du tirage, et qu'il faut rendre à l'état de livres reliés, dans un délai de huit jours! Les trains immenses, des trains-éclair. Le livre plié à toute vitesse (un dixième de seconde perdu se traduit, avec le travail au mille, par une diminution dans le salaire), assemblé à la course, subissant précisément toutes les tortures qui font dresser les cheveux sur la tête au bibliophile et au relieur d'art; écrasé au laminoir, grecqué à la scie mécanique, cousu au fil de fer, guillotiné au "massicot", tassé à la presse hydraulique, décoré au balancier, doré au cuivre : une! deux! un coup de plaque chauffée à la vapeur, *pchii*, un petit grésillement, et ça y est...!²⁶



Fig. 6. Maximilien Luce, *Chez Delâtre* : Auguste Delâtre au travail, vers 1890, eau-forte, 20 × 14,9 cm, Paris, collection particulière.

26 Beraldi, *Estampes et livres (1872-1892)*, *op. cit.*, p. 228-229.

Loin d'un manuel Roret – celui du relieur, paru en 1827, fut réédité pendant tout le siècle dans des versions refondues et augmentées – Beraldi ne sépare pas la technique du travail *in vivo*, pris dans un tempo donné et dans une certaine ambiance qui, on le voit ici, éloignent du tout au tout deux pratiques de la reliure, l'artisanale et l'industrielle. En termes actuels, on parlerait du « réel du travail », la prose beraldienne s'attachant à en exprimer la part d'affect à côté de l'élément instrumental. Cette intrication du professionnel et de l'émotionnel est également soulignée dans la présentation que Beraldi fait du travail du libraire (ici Damascène Morgand) :

Oui acheter comptant une bibliothèque formidable; ne pas avoir un moment de doute ou d'émotion; ne pas être tenté une seconde d'aller faire à New York un déballage lucratif; vouloir la gloire en même temps que le profit; réserver l'affaire à ses clients habituels pour les raviver, les enchaîner à lui; les tenir en haleine trois mois durant en leur cachant les volumes, sans en montrer un seul à l'amateur le plus choyé; réchauffer les amoureux du livre par une correspondance brûlante, surexciter leurs désirs, flirter avec eux, combiner des rendez-vous secrets, éviter les rencontres, ne point laisser surprendre par l'un les secrets de l'autre, vendre en paraissant accorder une faveur, refuser sans décourager, exécuter sans une faute ces manœuvres de savante coquetterie, être Morgand-Célimène; imposer vigoureusement son bénéfice et la hausse du livre; entraîner les amateurs à acheter sans voir, (car tous les livres ont été achetés sur leur seule réputation, ô merveille!), c'est le comble de la force.²⁷

On retrouve dans ces passages la peinture des cercles – petits ou grands – qui composent le vaste cercle de l'économie du livre et de l'estampe dans le Paris de son temps. C'est le Beraldi « sociologue », un adjectif que l'on mettra bien entendu entre guillemets car ses livres sont tout autre chose qu'une entreprise sociologique. Cependant – et j'en reviens à mon titre, « écrire d'expérience » – les notes beraldiennes présentent, sous certains aspects, des rapports avec l'exigence contemporaine de *l'enquête*, l'enquête naturaliste menée par Zola dans la préparation de ses romans, l'enquête sociologique qui est à la base des monographies de Frédéric Le Play (et de ses disciples) sur les ouvriers et leurs familles. Cette enquête, Beraldi la conduit grâce à l'abondante correspondance (fig. 7) qui lui permet d'écrire son maître-ouvrage, quelque « huit cents lettres autographes, toutes relatives au livre même des *Graveurs du XIX^e siècle*. Ce sont :

27 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 6, Paris, L. Conquet, 1887, p. 105-106.

ou des lettres d'artistes donnant des renseignements sur leur carrière et leur œuvre, ou des lettres d'écrivains d'art et de collectionneurs, relatives à l'estampe et aux artistes qui la produisent²⁸ ». Mais la place de l'observation directe et des échanges oraux compte non moins dans l'élaboration de cet ouvrage et de ses autres publications, comme *Voyage d'un livre à travers la Bibliothèque nationale. Propos de bibliophile* (1893).

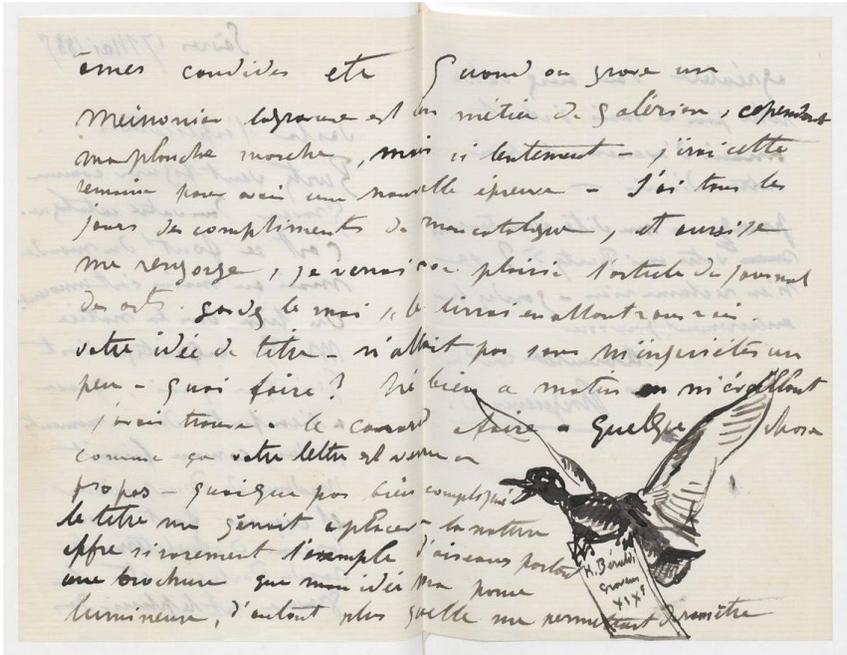


Fig. 7. Une lettre de Félix Bracquemond dans l'exemplaire truffé du tome 3 des *Graveurs du XIX^e siècle*, Paris, Conquet, 1885, Paris, Bibliothèque nationale de France.

En cela, Beraldi se montre beaucoup plus moderne que dans ses goûts artistiques, lui qui voue aux gémonies les impressionnistes et qui leur préfère Auguste Raffet (ce qui ne l'empêche pas d'admirer Charles Meryon, Félix Bracquemond, Jules Chéret et même Odilon Redon). On est souvent frappé par ses méprises – même si les verdicts de ce genre sont toujours faciles à distance de l'histoire. N'en reste pas moins que Beraldi a su défendre une conception large de l'estampe contre la tendance de ses contemporains à restreindre cette dernière à la gravure de peintre. L'estampe, pour lui, c'est aussi bien le timbre-poste que la pièce de musée, comme il l'écrit dans un passage des *Graveurs du XIX^e siècle* :

28 Beraldi, *Estampes et livres* (1872-1892), *op. cit.*, p. 263.

Il n'est commune si reculée où vous ne voyiez chez le châtelain le portrait du comte de Chambord; chez le curé, celui du pape ou quelque autre image de sainteté; à l'église un chemin de croix (généralement détestable); chez le maire la chromolithographie des funérailles de Gambetta, à moins que ce ne soit le portrait de Napoléon. L'estampe est dans nos livres de travail ou le luxe. Elle est à la devanture des marchands de gravures, où elle forme une sorte de musée toujours renouvelé. Elle étale aux kiosques des boulevards les actualités, les portraits, les caricatures, les modes. Entrez-vous au café, on vous l'apporte aussitôt en vous offrant "les illustrés"; la bouteille placée devant vous porte une étiquette enjolivée : estampe. Vous écrivez une lettre, vous l'affranchissez : qu'est le timbre que vous portez à votre bouche, sinon une petite estampe²⁹?

C'est l'image imprimée dans son ensemble (fig. 8). Nul doute que l'on retrouve ici ce sens aigu des interactions sociales qu'il démontre dans ses notes de bas de page. Claude-Ferdinand Gaillard (1834-1887), nous dit-il, débuta par des gravures de mode, et Paul Gavarni (1804-1860) par un plan de la ville de Lourdes pour le cadastre. En cela, Beraldi savait braver les amateurs de son temps qui inclinaient à séparer l'un et l'autre, la gravure de mode – ou la cartographique – et la gravure artistique, et dans la gravure artistique, la gravure originale et la gravure d'interprétation. Loin d'être neutres, ses catalogues raisonnés prennent fermement position dans la définition de l'estampe, annonçant davantage celle d'un Léon Rosenthal (1870-1932) que celle d'un Henri Focillon (1881-1943).

29 Henri Beraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, t. 4, Paris, L. Conquet, 1886, p. 168.



Fig. 8. Hippolyte Bellangé, *Tenez voyez-vous, Mr le curé, pour moi le v'là...l'Père Éternel*, 1834 ou 1835, lithographie, 173 × 20,5 cm, Bibliothèque municipale de Valenciennes.

UN ESTHÈTE DOUBLÉ D'UN CRITIQUE : ROGER MARX, COLLECTIONNEUR DE L'ESTAMPE MODERNE

CATHERINE MÉNEUX

En 1914, la collection d'estampes modernes de Roger Marx (1859-1913) est livrée aux enchères publiques à l'Hôtel Drouot, lors de six vacations. Préfacé par Loÿs Delteil, le catalogue, très soigneusement établi par ce dernier¹, atteste de l'importance de l'événement : de format quarto, ce qui est exceptionnel pour une vente d'estampes ainsi que l'a remarqué Pierre Juhel², agrémenté des reproductions de 84 œuvres, il rend soudainement visible un extraordinaire ensemble de belles épreuves, souvent enrichies de remarques et de dédicaces, et plus généralement « un véritable cabinet de l'estampe moderne³ » comprenant quelque 6600 feuilles, regroupées dans 1500 lots, par près de 200 artistes⁴, majoritairement français ou vivant en France, et principalement masculins puisque seules trois femmes y figurent, Jeanne Bardey, Mary Cassatt et Jeanne Sisley.

Dans son catalogue, l'expert a magnifié l'unicité de maintes œuvres, évaluant leur rareté avec des qualifications graduées, et il a identifié les épreuves d'état, d'essai, avant la lettre, les petits tirages, ainsi que les différents types de papier sur lesquels elles ont été imprimées. Delteil a scrupuleusement précisé si elles sont signées, timbrées ou numérotées et si elles ont été répertoriées dans un catalogue raisonné, tels que son *Peintre-graveur illustré, Les graveurs du XIX^e siècle* d'Henri Beraldi, les ouvrages de Germain Hédiard, de Gustave Bourcard, d'Eugène Rodrigues, d'Adolphe Lotz-Brissonneau ou d'André Mellerio. Et ces estampes apparaissent comme d'autant plus rares qu'elles portent la marque de la collection Roger Marx (fig. 1), qui n'est pas sans ressembler à celle de l'un de ses illustres prédécesseurs, Philippe Burty.

- 1 *Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx* dont la vente par suite de décès aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, salle n° 7 du lundi 27 avril au samedi 2 mai 1914, commissaires-priseurs : F. Lair-Dubreuil, Henri Baudoin, expert : Loÿs Delteil.
- 2 Pierre Juhel, *Les ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République : répertoire des catalogues, 1870-1914*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2016, p. 498.
- 3 R. G., « Estampes », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 25 avril 1914, p. 133-134.
- 4 Le catalogue liste 171 artistes auxquels il faut ajouter ceux qui figurent dans les albums.



Fig. 1. Marque de la collection Roger Marx.

Cet ensemble hors pair n'était pourtant pas destiné à être dispersé quatre mois après la disparition du critique, décédé le 13 décembre 1913⁵, mais ses fils, Claude et Léon, ainsi que leur mère, Elisa Nathan, divorcée de Roger Marx en 1909, désiraient mettre fin à l'indivision dans laquelle ils se trouvaient, et la totalité de la collection de l'amateur est donc mise en vente⁶, quelques mois seulement avant le début de la Grande Guerre. À l'issue des vacances, André Warnod y voit un encouragement indéniable pour les artistes de l'estampe ainsi que pour leurs amateurs : la vente a attiré « une grande affluence », les enchères ont été « très animées » et de très gros prix ont été atteints⁷.

De fait, plusieurs épreuves sont adjudgées à plus de 1 000 francs, tels le *Verlaine* d'Eugène Carrière, *Bouquet de roses* de Henri Fantin-Latour, *Beau soir* de Louis Legrand, *Victor Hugo* d'Auguste Rodin ou *La Tauromachie* de Goya. Il faut également insister sur l'exceptionnelle collection d'estampes d'Henri de Toulouse-Lautrec que Roger Marx possédait⁸ : le catalogue de la vente n'en liste pas moins de 316 (fig. 2). Or, comme l'a spécifié Wolfgang Wittrock, l'œuvre graphique de l'artiste n'était pas aussi appréciée que l'on pourrait le croire et l'oubli était quelque peu tombé sur les lithographies de Toulouse-Lautrec,

- 5 Dans un projet de testament rédigé en 1910, Marx avait écrit : « Les collections qu'ils s'en séparent le plus tard possible, en cas de nécessité seulement », ajoutant : « Si des ventes étaient reconnues nécessaires, je désire que l'on ait recours pour les diriger : à Bernheim pour la peinture, la sculpture et les dessins; à Delteil pour les estampes; à Mannheim pour les miniatures et objets anciens; à Delteil pour les objets d'art moderne. » (Roger Marx, *Projet de testament* manuscrit, 1910, BINHA, fonds R. Marx).
- 6 Voir Catherine Méneux, « Roger Marx collectionneur », dans cat. exp. *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, Ville de Nancy, éditions Artlys, 2006, p. 31.
- 7 André Warnod, « Arts décoratifs et curiosités artistiques », *Comœdia*, 5 mai 1914, p. 3.
- 8 Certaines des épreuves de Roger Marx seront vendues à Paris, Drouot-Richelieu, le 24 mars 1995, par les héritiers de son fils, Claude Roger-Marx.



Fig. 2. Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*, [1898], lithographie, 29,5 × 23,5 cm, dédicace à Stern, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art.

depuis sa mort en 1901⁹. Pierre Juhel a toutefois précisé que l'attention avait été ramenée sur cette part de son œuvre en 1902 lors de la vente de Georges Pochet qui détenait un grand nombre d'épreuves de l'artiste¹⁰. Si la vente Roger Marx n'est pas donc la première dans le domaine, elle atteste néanmoins de la cote déjà haute de Toulouse-Lautrec car plusieurs de ses lithographies sont adjugées à plus de 1000 francs. Quant aux feuilles rarissimes d'Edgar Degas¹¹, le critique

9 Wolfgang Wittrock, « Les estampes de Toulouse-Lautrec dans la collection de la Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet », dans cat. exp. *De Goya à Matisse. Estampes de la collection Jacques Doucet, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Paris, Paris, BnF, 1992, p. 33-34.

10 Pierre Juhel, « Georges Pochet (1843-1901), collectionneur de dessins et d'estampes modernes », dans Peter Fuhring (dir.), *Les marques de collections*, II, Paris, Société du Salon du dessin, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2011, p. 103-119, 185-187.

11 « Jusque-là les estampes de Degas avaient été extrêmement rares dans les ventes » (F. Lugt, « Roger Marx », dans *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, Fondation Custodia, 1921, en ligne).

en possédait une vingtaine et elles font les plus gros prix avec, notamment, 4600 francs pour *Aux Ambassadeurs, M^{lle} Bécat*¹² (fig. 3).



Fig. 3. Edgar Degas, *Aux Ambassadeurs, M^{lle} Bécat*, lithographie, 34,5 × 27,3 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art.

Mais là n'est pas le seul intérêt de la vente : elle comprend aussi « les productions d'une foule de graveurs, dont la lecture des catalogues n'a pas encore appris le nom à tous les iconophiles de France », écrit Seymour de Ricci dans l'*Annuaire de la gravure française*¹³ et ces graveurs obtiennent désormais une

12 L'œuvre est titrée « Chanteuse de café-concert » (n° 404). *Femme nue à la porte de sa chambre* (n° 406) est adjugé 4400 francs; *Chanteuse de café-concert* (n° 402), 3500 francs; *Quatre têtes de femmes* (n° 405), 3000 francs (N. s., « Mouvement des arts », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 2 mai 1914, p. 144).

13 Seymour de Ricci, « Ventes publiques », *Annuaire de la gravure française*, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1913-1914, p. 103.

« cote¹⁴ », aussi petite soit-elle. L'événement est donc « un gros succès pour l'estampe moderne », attesté par des adjudications totalisant 262 000 francs, alors que les organisateurs de la vente s'attendaient « à réaliser tout au plus 200 000 francs¹⁵ », au dire du chroniqueur du *Journal des débats politiques et littéraires*.

Qui sont les acheteurs? Il n'est malheureusement pas possible de les connaître dans leur ensemble car, en dépit de nos recherches, nous n'avons pas retrouvé le dossier de la vente aux Archives de Paris. En revanche, le département des Estampes et de la Photographie de la BnF conserve un précieux exemplaire du catalogue qui a appartenu à Seymour de Ricci et est annoté des prix et des noms de quelques acquéreurs¹⁶. Parmi ceux-ci, citons Delteil, les marchands Maurice Le Garrec, Edmond Sagot et Alfred Strölin, ainsi que Joseph Meder, le directeur de l'Albertina de Vienne. Pour la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Jacques Doucet, Noël Clément-Janin acquiert également 27 pièces rares par Degas, Toulouse-Lautrec, Albert Besnard, Jean-Louis Forain et Auguste Lepère, ainsi que quatre essais de procédé à plume par Félix Bracquemond¹⁷ (fig. 2-5).

En dépit du caractère exceptionnel de cette vente, l'identité de Roger Marx comme amateur d'estampes demeure relativement confidentielle en 1914¹⁸; peu d'articles en rendent compte et la plupart d'entre eux évoquent soit les prix des épreuves, soit le statut de critique de Roger Marx, n'abordant pas vraiment le collectionneur¹⁹; même *La Chronique des arts et de la curiosité* n'y consacre

14 R. G., « Estampes », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 25 avril 1914, p. 133-134.

15 L. M., « Chronique des ventes », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 mai 1914, p. 4. Le total des adjudications est notamment mentionné dans : N. s., « Mouvement des arts », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 9 mai 1914, p. 152.

16 *Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx* dont la vente par suite de décès aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, 27 avril-2 mai 1914, BnF, département des Estampes et de la photographie, YD-1141-4. Voir aussi la lettre de N. Clément-Janin à J. Frélaut, 5 mai 1914, reproduite dans Simon André-Deconchat, « Roger Marx et Jacques Doucet, collectionneurs d'estampes », dans *Critiques d'art et collectionneurs Roger Marx et Claude Roger-Marx 1859-1977*, Paris, INHA, 2006, p. 17.

17 La liste de 27 planches acquises figure dans : *Ibid.*, p. 21.

18 Sur la difficulté de trouver des sources pour analyser le collectionnisme dans le domaine de l'estampe, voir Barthélemy Jobert, « Collections et collectionneurs d'estampes en France de 1780 à 1880, d'après les catalogues de vente », dans Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, p. 243-255.

19 Un Domino, « Ce qui se passe. Echos de partout », *Le Gaulois*, 27 avril 1914, p. 4; L. R., « Notes d'un curieux », *Le Gaulois*, 29 avril 1914, p. 3; « Revue des ventes », *Le Journal des arts*, 29 avril 1914, p. 3; 2 mai 1914, p. 2; Valemont, « Les grandes ventes », *Le Figaro*, 3 mai 1914, p. 6; « Vente de la collection Roger Marx », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 11 juillet 1914,

qu'une longue et sèche liste de prix²⁰. Quant à Louis Vauxcelles, qui connaissait pourtant bien Roger Marx, il se contente de paraphraser la préface de Delteil pour évoquer l'amateur d'estampes²¹ et on peut imaginer que le critique n'avait pas partagé les bijoux de sa collection avec lui.



Fig. 4. Albert Besnard, *Dans les cendres*, eau-forte, roulette, pointe sèche, 55,4 × 75,8 cm, annotée « 2^e état, 1^{re} épreuve 1887 », Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art.

p. 206-207. Mentionnons aussi cet article clairement antisémite : Albert Monniot, « Juifs de beaux-arts », *La Libre Parole*, 8 mai 1914, p. 1.

²⁰ N. s., « Mouvement des arts », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 2 mai 1914, p. 142-143, 144; 9 mai 1914, p. 150-152.

²¹ Louis Vauxcelles, « Les Arts. Roger Marx et l'estampe », *Gil Blas*, 26 avril 1914, p. 4.

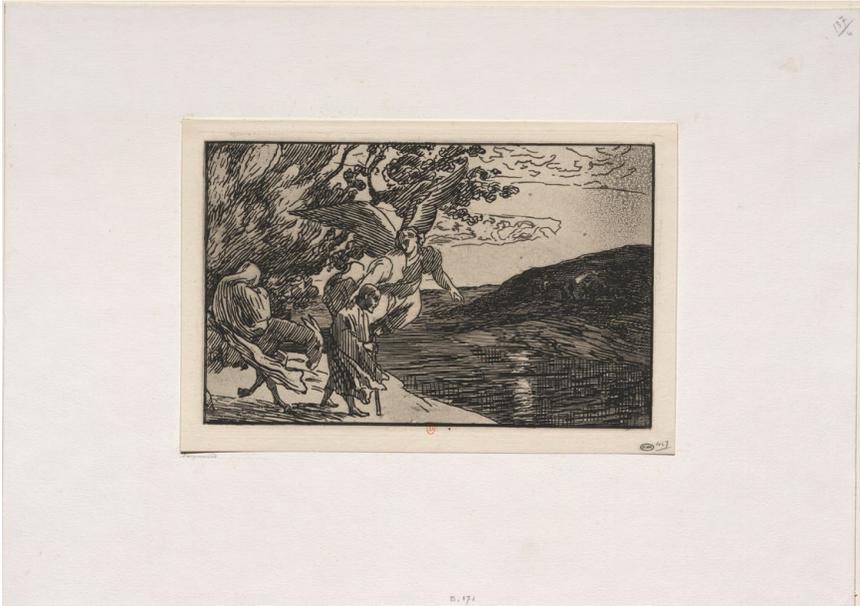


Fig. 5 Félix Bracquemond, *La Fuite en Égypte*, eau-forte à la plume, 17,2 × 25,8 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art.

À ce silence relatif ou à cette indifférence, on peut trouver plusieurs raisons. La vente d'estampes est d'abord éclipsée par celles des peintures, des dessins et des objets d'art, qui lui succèdent et celles-ci attirent beaucoup plus l'attention²²; la collection de Roger Marx est, semble-t-il, connue des seuls spécialistes car elle a été très peu exposée et bien peu sont les critiques qui peuvent témoigner sur cet aspect de son œuvre; enfin le marché de l'estampe moderne est encore en plein développement et les grandes ventes sont peu fréquentes dans ce domaine.

Dans sa préface au catalogue, même Delteil évoque peu le collectionneur puisqu'il met l'accent sur le critique de l'estampe originale moderne, insistant sur son apport à la connaissance des œuvres de Johan Barthold Jongkind, Adolphe Hervier, Théodule Ribot, Claude-Ferdinand Gaillard, Fantin-Latour, Henri Guérard, Alphonse Legros, Eugène Carrière ou Auguste Lepère. Il met également en évidence le découvreur que fut Roger Marx ainsi que ses efforts pour défendre les dédaignés et les incompris. L'expert le perçoit alors comme

22 Les tableaux et dessins font l'objet de deux ventes, les 11-12 mai et 12-13 juin 1914; les objets d'art et les médailles sont respectivement vendus le 13 mai et les 22-23 juin 1914.

un « critique doublé d'un amateur²³ », une formule qui suggère la prééminence de l'écrivain sur le collectionneur et renvoie implicitement à une question : cette dualité a-t-elle été génératrice d'une fusion ou d'une tension entre ces deux figures ? Or, à la toute fin de sa préface, Delteil y répond en affirmant « que le critique fut constamment d'accord avec le collectionneur²⁴ ». Ce sont ces deux axes interprétatifs, ceux d'une prééminence de l'homme de lettres sur le collectionneur et d'un accord parfait entre les deux que nous voudrions interroger, en posant aussi la question de l'évolution de la figure de l'amateur, susceptible de les englober dans une identité synthétique.

Distorsions

Lorsque l'on feuillette le catalogue de la vente Roger Marx, la première chose qui frappe, c'est l'articulation entre sa production textuelle et sa collection ; force en effet est de constater que Marx s'est principalement entouré des œuvres des artistes sur lesquels il a écrit et qu'il a défendus²⁵. Néanmoins, une lecture plus attentive fait apparaître les distorsions générées par les critères d'évaluation propres au marché de l'art et au goût de l'époque. De fait, le catalogue ne mentionne pas les livres illustrés qui feront l'objet d'une vente beaucoup plus tardive, en 1922²⁶, et il véhicule les taxinomies propres au monde de l'art, qui sépare les estampes, les livres et les dessins alors que Roger Marx les a abordés ensemble au nom de sa foi dans l'unité de l'art. Il reproduit également les hiérarchies à l'œuvre sur le marché ; les affiches et la petite estampe sont ainsi minorées au nom de leur caractère multiple et utilitaire ; à cet égard, il suffit de regarder comment ont été cataloguées les très nombreuses estampes de Jules Chéret, Norbert Goeneutte, Guérard ou Adolphe Willette : elles ont été regroupées dans un seul lot. Pourtant ces artistes ont été particulièrement proches de Marx²⁷. Ajoutons que cette vente ne comprend pas la gravure japonaise que le critique a pourtant collectionnée en partisan d'un japonisme fécond pour l'art moderne et indépendant.

23 L. Delteil, Préface au Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx, *op. cit.*, p. 7.

24 *Ibid.*

25 Catherine Méneux, « Bibliographie de Roger Marx », dans Marie Gispert, Catherine Méneux (ed.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, mis en ligne en février 2017.

26 *Catalogue de beaux livres modernes illustrés* [...] de la bibliothèque de Roger Marx, Paris, Hôtel Drouot, 16 novembre 1922, 163 lots.

27 Voir cat. exp. *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, *op. cit.*

Le catalogue valorise les grands artistes à la cote déjà bien établie, tels que Degas, Rodin, Félicien Rops, Louis Legrand, Lepère, Fantin-Latour, Carrière ou Édouard Manet. En revanche, il ne considère pas le critère quantitatif qui est pourtant significatif si l'on veut cerner l'amateur qu'a été Roger Marx; il n'est en effet pas anodin de constater que Willette est le plus représenté dans sa collection, aux côtés de Toulouse-Lautrec, Bracquemond, Lepère, Legrand, Guérard, Théophile-Alexandre Steinlen ou Chéret. Durant la vente, les albums n'ont pas non plus suscité un grand intérêt et ils ont été vendus pour des prix peu élevés, à l'exception d'un exemplaire de *L'Estampe originale*, comprenant des épreuves d'essai, acquis par Edmond Sagot²⁸. Pourtant Marx leur avait accordé une grande importance et, à ses yeux, ils avaient une valeur fédératrice, éclectique et créative²⁹.

En résumé, ce que ce catalogue ne raconte qu'imparfaitement et partiellement, c'est une vie passée dans la contemplation des estampes et au service des artistes graveurs et lithographes sur près de trente ans. Il ne rend en effet pas compte de l'évolution de la collection et de ses modalités de constitution, ne donnant qu'un état figé, établi au moment de la mort de Marx; évacuant toute histoire et narrativité, il contient très peu de dates. À travers la mention des catalogues raisonnés, il évoque toutefois implicitement un lieu de savoir et le monde des amateurs érudits. Et les distorsions observées trahissent les tensions qui existèrent entre les combats du critique sur la scène artistique publique et les exigences de l'amateur, réunissant, sélectionnant et possédant un ensemble exceptionnel d'épreuves plus ou moins rares dans le secret de son cabinet de travail privé (fig. 6). Pour appréhender la collection de Roger Marx, il faut donc recourir à d'autres sources, tels que ses textes, sa correspondance et ses archives, et poser d'autres questions que celles de la rareté et de la « cote des estampes », pour reprendre le titre du livre bien connu que Gustave Bourcard publie en 1912³⁰.

28 *Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx, op. cit.* (BnF, département des Estampes et de la photographie, YD-1141-4), n° 443 (adjugé 1820 francs).

29 Roger Marx, « L'Estampe originale », *Le Voltaire*, 4-5 avril 1893, p. 2.

30 Gustave Bourcard, *La Cote des estampes des différentes écoles anciennes et modernes. Prix atteints dans les ventes publiques en France et à l'étranger de 1900 à 1912*, Paris, E. Rahir, 1912.



Fig. 6. Roger Marx dans son cabinet de travail, vers 1910-1913, photographie, ancienne collection Claude Roger-Marx.

Un esthète doublé d'un médiateur

Revenons alors à l'une de nos interrogations initiales, celle d'une prééminence du critique sur l'amateur, qui revient implicitement à considérer les pièces de sa collection comme les objets de sa production textuelle et comme les documents de l'écrivain. Cette interprétation minore pourtant un élément déterminant, à savoir les liens affectifs que Marx avait noués avec une poignée d'artistes, ainsi que son approche à la fois sensible, intellectualisée et élitiste de la gravure.

« L'éducation de l'amateur est lente, elle exige une pratique assidue [...] À la longue, le goût s'épure, s'affine³¹ », a écrit Edmond Bonnaffé. Pour Marx qui, contrairement à Delteil et à Burty, ne gravait pas, cette éducation se fit au contact de son père, qui collectionnait les affiches, et de quelques artistes qui n'étaient pas encore très valorisés sur le marché durant les années 1880. C'est le buriniste Claude-Ferdinand Gaillard qui le forme aux secrets de son métier

31 Edmond Bonnaffé, *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, Quantin, 1878, p. 225.

de graveur d'interprétation et, au lendemain de la mort de l'artiste, en 1887, Marx devait confier : « nous pleurons aussi celui qui fut depuis longtemps déjà pour nous le conseil le plus sûr, le plus affectueux des maîtres et le plus tendrement aimé³². » Dans les années 1880, il se lie également avec six artistes qu'il considère rapidement comme des maîtres de l'estampe : Bracquemond, Lepère, Félix Buhot, Guérard, Fantin-Latour et Chéret³³. On peut alors imaginer qu'il débute sa collection en réunissant certaines de leurs œuvres, et il n'est donc guère étonnant que les feuilles de ces artistes y figurent en grand nombre. Ceux-ci orientent aussi ses choix : en les côtoyant, Marx défend leurs causes qu'il fait siennes et il s'impose dès cette époque comme un amateur éclectique qui aime tant la gravure d'interprétation de Gaillard que les belles épreuves originales de Bracquemond, de Buhot et de Guérard, tant les gravures sur bois de Lepère que la lithographie de Fantin-Latour et les flamboyantes affiches de Chéret. Avant de former une collection, ses épreuves ont donc d'abord été des œuvres d'art, porteuses des liens qu'il avait tissés avec ces artistes et objets de ses études critiques.

De ce fait, Marx ne vise pas l'encyclopédisme et il n'est pas non plus un suiveur de la mode. Bien au contraire, il est sensibilisé au goût de la découverte, au plaisir de la contemplation des feuilles rares et de leur possession dans le cercle d'Edmond de Goncourt où il côtoie également Burty et Bracquemond. À l'instar du premier, Marx conçoit le collectionneur comme un esthète³⁴, un érudit et un éducateur, qui, grâce à sa plume, partage et diffuse son goût. Néanmoins, contrairement à Goncourt, Marx n'est pas un dilettante aristocratique et il est en accord avec les valeurs républicaines nouvelles du savoir et de la spécialisation. En effet, si Goncourt a surtout prisé sa collection d'estampes du XVIII^e siècle, et dans une moindre mesure, ses épreuves modernes, si Burty ne s'est pas interdit d'amasser aussi les œuvres antérieures au milieu du XIX^e siècle, Marx s'est, quant à lui, principalement concentré sur ses contemporains. Dans sa collection, telle qu'elle nous apparaît en 1913, rares sont les artistes qu'il n'a pas connus. Parmi ceux-ci, citons Goya, Jean-Auguste Dominique Ingres, Théodore Chassériau, Paul Huet, Rodolphe Bresdin, Camille Corot, Jean-François Millet, Jongkind, Honoré Daumier, Jules de Goncourt, Charles Meryon ou Manet. En ce sens,

32 Roger Marx, « C.-F. Gaillard », *Le Voltaire*, 22 janvier 1887, p. 1-2.

33 Voir Catherine Méneux, « Roger Marx et les arts graphiques », dans cat. exp. *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, op. cit., p. 273-277.

34 Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 19.

Marx a été moins un historien de l'estampe qu'un critique qui connaissait les devanciers des artistes avec lesquels il avait des affinités électives. De même, il a très peu collectionné les artistes étrangers et, conformément à ses valeurs républicaines, il s'est dédié à l'estampe française.

Dans les années 1880, Marx accompagne l'autonomie grandissante des graveurs et des lithographes, et les dynamiques collectives propres au monde de l'estampe. Son évolution peut être retracée au travers de quelques textes phares, tels que ses préfaces à un album d'eaux-fortes en 1884, puis à *L'Estampe originale* en 1888³⁵, et enfin au catalogue de la troisième exposition des Peintres-graveurs en 1891. Dans ce dernier texte, il y écrit en tant qu'amateur, percevant chaque épreuve comme la confiance unique de l'artiste et le lieu d'une communion avec celui qui la regarde :

qu'est-ce, à parler franc, une estampe originale sinon "un dessin à plusieurs exemplaires"? Comme le tableau, la statue, il faut la priser à la valeur d'une émanation directe, entière, complète de l'artiste. Interrogez quelqu'une de ses feuilles; l'invention s'y joue toute de primesaut; une émotion personnelle y vibre; l'individualité d'un tempérament s'y atteste. Interrogez-la encore; elle vous révélera l'humeur de son auteur, vous initiera aux qualités de son esprit, à ses manières de dire, à ses façons de penser. Et, à mesure que se poursuit votre enquête, la communion devient plus étroite, le sens intime se découvre comme en une confiance reçue sans témoin à mi-voix, et maintenant cette feuille vous paraît l'inspiration même de l'artiste, [...], l'inspiration qui glorieusement tire du néant l'image de la vie, le reflet de la pensée³⁶.

Plus que toute autre œuvre, l'estampe permet en effet de plonger au cœur du processus créatif, de ses hésitations et de son évolution; pour cette raison, Marx privilégie en tant que collectionneur les essais et les expérimentations techniques et, en tant que critique, il explicite toujours avec clarté les pratiques et le faire de chaque artiste³⁷.

35 Roger Marx, Préface à *Vingt-cinq eaux-fortes*, Librairie centrale des beaux-arts, 1884, reproduite dans *Le Voltaire*, 25 décembre 1883, p. 3; Préface à *L'Estampe originale*, reproduite dans *Le Voltaire*, 17 juillet 1888.

36 Roger Marx, Préface au catalogue de la Troisième Exposition de la Société des peintres-graveurs français, Paris, galeries Durand-Ruel, 4-30 avril 1891, reproduite dans *Le Voltaire*, 7 avril 1891.

37 Simon André-Deconchat, « Roger Marx et Jacques Doucet, collectionneurs d'estampes », *op. cit.*, p. 16.

Un critique parmi les amateurs

À l'orée des années 1890, alors que le marché de l'estampe se développe grandement, Marx s'insère dans le petit monde des amateurs, nouant des liens avec Henri Beraldi, Gustave Bourcard ou Alphonse Lotz-Brissonneau, et, preuve de son autorité, il figure désormais à leurs côtés dans divers comités afin de célébrer les fastes de la gravure et de la lithographie. À cette époque, il trouve un allié en Eugène Rodrigues, alias Erastène Ramiro, qu'il cite élogieusement dès 1888³⁸ pour son catalogue de l'œuvre gravé de Rops (1887). Avocat, amateur et homme de lettres, Rodrigues se passionne, comme Marx et bien d'autres, pour les œuvres de Rops et de Legrand, consacrant également un ouvrage à ce dernier, en 1896. Pour Marx, ses travaux ont une valeur exemplaire tant pour leur qualité éditoriale et littéraire que pour leur rigueur documentaire³⁹. Les deux hommes se lient à tel point qu'ils joignent leurs efforts pour défendre l'estampe et le beau livre en s'impliquant dans deux associations. Marx rejoint le comité des Cent Bibliophiles en 1899 à l'instigation de Rodrigues, qui a été élu président de la société en 1896⁴⁰; ensemble, ils mettent tous leurs soins à la commande et à l'édition d'un livre hors pair, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, illustré par Auguste Lepère (1903), et Marx publie en 1904 son *Loïe Fuller*, avec des gypsographies de Pierre Roche, aux Cent Bibliophiles. Avec Rodrigues et son ami Roger Portalis, il participe également à la création de la société *L'Estampe nouvelle* en 1896 avec le titre de vice-président; de 1897 à 1908, celle-ci publie 25 planches, destinées aux 50 sociétaires, par Mary Cassatt, Legrand, Lepère, Steinlen, Edgar Chahine, Charles Maurin ou Paul-Émile Colin; qu'elles soient sur métal, sur bois ou sur pierre, la plupart de ces planches sont en couleurs et témoignent de l'évolution de l'estampe vers la polychromie.

Marx n'apparaît pas pour autant comme un professionnel de la collection qui propose des outils aux néophytes⁴¹ mais sa croisade pour les artistes passe par le texte critique et le soutien à des albums comme ceux des *Peintres-lithographes* et de *L'Estampe originale*, édité par André Marty, ou à une revue comme *L'Image*.

38 Roger Marx, « Le Salon de 1888 », *Le Voltaire*, 15 juin 1888, p. 2.

39 Roger Marx, « M. Louis Legrand », *Le Voltaire*, 19 août 1892, p. 1-2; « Louis Legrand », *Le Voltaire*, 15 avril 1896, p. 1; « Louis Legrand, peintre-graveur », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} septembre 1896, p. 252-254.

40 Sur Marx et les sociétés de bibliophiles, voir : Catherine Méneux, « Roger Marx collectionneur », dans cat. exp. *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, op. cit., p. 277.

41 Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIX^e siècle : de l'excentrique à l'amatteur distingué », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 71-81.

Dans cette nouvelle logique, il n'est plus simplement l'interprète des artistes mais un critique, amateur et prescripteur, qui est à l'origine de commandes d'estampes et défend son goût en réunissant et en sélectionnant les meilleures créations des artistes dans différentes publications.

Pour éviter les conflits d'intérêts, sa collection demeure néanmoins dans l'ombre, et il n'est pas aisé d'en cerner l'évolution. Sans grand risque, on peut affirmer qu'il acquiert ses épreuves de quatre façons différentes : les dons des artistes en signe d'amitié et de reconnaissance, les achats en ventes publiques et chez les marchands, les achats directement auprès des artistes, et enfin, les acquisitions par souscription ou en tant que membre de sociétés de collectionneurs. Sur les dons d'artistes, on peut citer deux exemples. En 1892, alors que Marx prépare l'illustration d'un article de Gustave Geffroy à paraître dans la *Revue encyclopédique*, Pissarro met tous ses soins au tirage de nouvelles épreuves de ses portraits de Paul Cézanne et de lui-même, annonçant dans une lettre qu'il se fera un plaisir de lui « en offrir⁴² ». En 1898, pour le remercier de sa préface au catalogue de son exposition à la galerie de l'Art nouveau, Jean-François Raffaëlli lui offre la pointe sèche *Les deux amis*, annotée « ep. N° 1 » et comportant une dédicace manuscrite : « à mon ami Roger Marx / en souvenir d'une belle / préface J. F. R. » (fig. 7). Il faut préciser que les œuvres dédicacées sont rares dans les ventes de tableaux, dessins ou sculptures de Marx alors qu'elles abondent dans sa collection d'estampes qui est, de ce fait, très spécifique et incorpore la proximité du critique avec maints artistes. En ce qui concerne les achats chez les marchands et en ventes publiques, une série de factures conservées dans le fonds Roger Marx nous permet de documenter ce mode d'acquisition. Datées principalement des années 1890 et 1900, celles-ci émanent des marchands Léopold Bing, L. Dumont, Paul Durand-Ruel, Charles Hessèle, Kleinmann, G. Malraison, S. Mayer, Edmond Sagot, Tempelaere et Ambroise Vollard⁴³. Quelques-unes de ces factures laissent deviner le mouvement de la collection puisqu'elles comportent la mention d'œuvres reprises ou retournées.

42 « j'ai prié Geffroy de me remettre les épreuves du portrait de Cézanne et le mien. Ce sont des épreuves mauvaises, j'emporte mes plaques afin d'en faire tirer de bonnes, si c'est possible, je me ferai un vrai plaisir de vous en offrir. » (L.A.S. de Camille Pissarro à R. Marx. Eragny par Gisors (Eure), 16 mars 1892. BINHA, Aut., carton 116). Marx possédait une épreuve du portrait de Cézanne (1^{er} état, numéroté 12) et une de l'autoportrait de Pissarro (1^{er} état, signée) (*Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx, op. cit.*, n° 952, 953). L'autoportrait de Pissarro est reproduit dans : Gustave Geffroy, « L'Impressionnisme », *Revue encyclopédique*, 15 décembre 1893, col. 1227.

43 Factures, BINHA, fonds Roger Marx.



Fig. 7. Jean-François Raffaëlli, *Les deux amis*, [1898], pointe sèche en couleurs, roulette, sur papier Japon, 47 × 21,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

Il est également intéressant de constater que le critique travaille conjointement avec quelques marchands pour soutenir certains artistes et en faire connaître d'autres. À cet égard, on peut citer cette lettre de Marx à Edmond Sagot :

Merci, mon cher éditeur, de votre aimable pensée. Nul doute que je n'arrive à rendre, dans la Gazette, à M. Chahine, l'hommage que vous souhaitez. Pour

Lunois ce serait chose depuis longtemps faite, s'il m'en avait exprimé le désir. Je lui suis – il le sait – tout acquis de vieille date, et j'aurais plaisir à continuer avec lui, dans la Gazette cette série de mes portraits de peintres graveurs⁴⁴

Marx indique clairement qu'il a rédigé un article sur Chahine à la demande du marchand; la lettre confirme également qu'il écrit ses textes avec les artistes lorsqu'il évoque Alexandre Lunois. De même, c'est lors de l'exposition de Franck Laing chez Charles Hessèle que le critique rédige un article sur le graveur et travaille de concert avec le marchand⁴⁵.

Alors qu'il professait un certain mépris pour le marché dans les années 1880⁴⁶, Marx fait donc alliance avec ceux qui se spécialisent dans l'estampe originale, leur distribuant désormais ses éloges comme en témoignent des textes dans lesquels il loue les mérites de Gustave Pellet⁴⁷ et de Georges Thomas⁴⁸. Il défend une conception élitiste de la gravure⁴⁹ en s'appuyant sur un quatuor constitué de l'artiste, du critique, de l'amateur et du marchand, qui se doivent d'être solidaires pour œuvrer à la reconnaissance de l'estampe moderne, concurrencée tant par les procédés photomécaniques que par l'attrait toujours grand pour les œuvres anciennes, la gravure d'interprétation et le genre documentaire⁵⁰. De ce fait, Marx ne s'adresse pas au grand public mais à la poignée d'amateurs, à même de pouvoir goûter une épreuve :

Mieux que les acclamations du vulgaire, leur convient le suffrage de l'élite; seul il compte, seul il est désirable. Puis, pour tout dire, il n'en va pas de l'estampe originale comme du tableau; émanation spontanée, immédiate du génie de l'artiste,

44 L.A.S. de R. Marx à E. Sagot. Reçu le 18 novembre 1899. BINHA, fonds Sagot-Le Garrec, boîte 62. Marx fait référence à son article : « Peintres-graveurs contemporains. Edgar Chahine », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} avril 1900, p. 319-324.

45 Carte postale de Frank Laing à Roger Marx, Cachet : Tayport, 2 décembre 1898 et Paris, 3 décembre 1898. BINHA, fonds Roger Marx, carton 9.

46 Savenay [R. Marx], « Bulletin artistique », *Le Voltaire*, 17 juillet 1888, p. 2-3.

47 Roger Marx, « Le Fait du Jour. Un "livre d'heures" de Louis Legrand », *Le Voltaire*, 25 février 1898, p. 1.

48 R. M., « L'Exposition des eaux-fortes de M. G. Leheutre », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} janvier 1897, p. 70.

49 Voir Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Prints in Paris 1900 : from Elite to the Street*, (Amsterdam, Van Gogh Museum, 2017; Tokyo, 2017-2018), New Haven, Yale University Press, 2017.

50 Emmanuel Pernoud, « Rue de Seine. Note sur le commerce de l'estampe à Paris depuis un siècle à travers l'histoire d'un grand marchand », dans *Le Commerce de l'art de la Renaissance à nos jours* Besançon, La Manufacture, 1991, p. 215-242.

elle requiert d'être accueillie, goûtée un peu à la manière d'une confidence, sans foule, dans l'intimité du calme, avec la dévotion du silence⁵¹.

Il en appelle à ce « suffrage de l'élite qui promet la survie et annonce infailliblement la Postérité⁵² », et lorsqu'il annonce la parution de *Moulin-Rouge* de Toulouse-Lautrec, il valorise le faible tirage et le fait que la pierre sera effacée⁵³. Au contraire de Beraldi qui prend un plaisir non dissimulé à explorer tous les mondes de l'estampe, à faire éclater les hiérarchies et les cadres⁵⁴, Roger Marx a abordé le marché de l'art avec cette approche élitiste et militante qui le caractérise.

Un amateur doublé d'un critique

Au tournant du siècle, l'amateur prend toutefois le pas sur le critique. Dans son écriture de l'estampe, on observe en effet une évolution vers la promotion d'une approche plus traditionnelle de la gravure et de la lithographie, qui correspond au goût dominant dans le monde des amateurs et tourne le dos tant aux œuvres trop décoratives et commerciales qu'aux avant-gardes. Le temps des albums collectifs est passé et Marx rédige principalement des articles monographiques qui rendent hommage aux maîtres élus durant sa jeunesse et à leurs héritiers; ses textes se chargent alors d'histoire, celles de ses protégés et de la floraison de l'estampe depuis les années 1860; il s'intéresse également à des jeunes tels que Jacques Beltrand, Paul-Émile Colin et Jacques Villon.

Adoptant les pratiques de certains de ses pairs, il se lance dans un travail catalographique sur les gravures de Rodin, qui paraît en 1902, et sera repris par Delteil⁵⁵. Trois ans plus tard, ce dernier s'appuie également sur la collection du critique lorsqu'il catalogue les lithographies d'Eugène Carrière⁵⁶. Les deux hommes s'estiment : dès 1907, Delteil mentionne Roger Marx comme l'un

51 Roger Marx, « Simples notes sur les Peintres-Graveurs », *L'Artiste*, avril 1893, p. 291-292.

52 Roger Marx, « Félix Buhot », *Le Voltaire*, 16-17 juillet 1896, p. 1.

53 N. s. [R. Marx], « Echos du jour. Une estampe de Toulouse-Lautrec », *Le Rapide*, 20 octobre 1892, p. 2.

54 Emmanuel Pernoud, *Le savoir fou. Se perdre avec Henri Beraldi*, Paris, Hermann, 2022.

55 Roger Marx, « Les pointes sèches de M. Rodin », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mars 1902, p. 204-208; Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, tome 6 : Rude, Barye, Carpeaux, Rodin, Paris, Chez l'auteur, 1910.

56 Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, tome 8 : Eugène Carrière, Paris, Chez l'auteur, 1913. Ce volume débute avec un « hommage à deux de ses plus fervents admirateurs, MM. Roger Marx & Gustave Geffroy » et Delteil a mentionné les épreuves appartenant à Marx, tout en citant largement ses écrits sur le peintre.

des « collaborateurs » du tome 2 du *Peintre-graveur illustré* consacré à Charles Meryon; l'année suivante, il évoque le collectionneur comme détenteur de la rare épreuve avec la lettre de l'eau-forte d'Ingres, *Gabriel Cortois de Pressigny*⁵⁷. En 1910, Marx fait l'éloge de l'approche documentaire et rigoureuse de Delteil dont l'ambition est servie selon lui « par la triple compétence de l'artiste, de l'érudit et de l'expert⁵⁸ »; en ce sens, il défend les ambitions d'une nouvelle génération d'amateurs qui promeut une conception plus scientifique de l'étude de l'estampe. Pour cette raison, il préface le catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de Steinlen, établi par Ernest de Crauzat⁵⁹, et il est également proche de Clément-Janin⁶⁰.

Marx n'est pas pour autant impliqué dans toutes les sociétés d'amateurs : il ne fait partie ni de la Société des amis de l'eau-forte, ni de la Société de l'étude de la gravure française, fondée en 1911; en revanche, il est membre du comité de patronage de la Société des peintres-lithographes en 1901 et, auparavant, il a soutenu Léonce Bénédicté lorsque celui-ci a lancé une série d'expositions dédiées aux graveurs et aux lithographes au Musée du Luxembourg⁶¹.

C'est visiblement à cette époque qu'il accroît grandement sa collection, s'engageant dans une logique accumulative qui le conduira à posséder près de 7000 épreuves. Une logique attestée par un « Catalogue des gravures » de sa collection, conservé dans ses archives, qui comporte un décompte précis de ses œuvres par artiste⁶². Cet inventaire nous informe sur un classement

57 Loÿs Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, tome 3 : Ingres & Delacroix, Paris, Chez l'auteur, 1908, n° 1.

58 R. M. [Roger Marx], « Bibliographie – Le peintre-graveur illustré, par M. Loÿs Delteil », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1910, p. 88. Sur Delteil, voir Britany Salsbury, « Loÿs Delteil (1869-1927) : Community and Contemporary Print Collecting in *Fin-de-Siècle* Paris », in Ruth E. Iskin, B. Salsbury (dir.), *Collecting Prints, Posters and Ephemera. Perspectives in a Global World*, Bloomsbury Visual Arts, 2019, p. 44-60, et sa contribution dans ce volume.

59 Roger Marx, Préface à : E. de Crauzat, *L'Œuvre Gravé et Lithographié de Steinlen. Catalogue descriptif et analytique, suivi d'un Essai de Bibliographie et d'Iconographie de son Œuvre Illustré*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1913, p. IX-XV.

60 Correspondance de Marx à Clément-Janin (1 carte et 2 lettres, 30 mai 1911, 21 juillet 1911, 1912), BINHA, *Papiers Clément-Janin*, Aut. 80, 27.

61 Roger Marx, « Revue artistique par M. Roger Marx. Expositions de A. Legros et de Vierge, à L'Art nouveau; de C.-F. Gaillard, au Musée du Luxembourg; de Milcendeau, chez Durand-Ruel; de Claude Monet, chez Georges Petit », *Revue encyclopédique*, 10 décembre 1898, p. 1053-1058.

62 Collection Roger Marx. Catalogue des gravures, BINHA, fonds Roger Marx.

axé sur le regroupement monographique⁶³ et le format des épreuves; à la fin de ce carnet, figure un récapitulatif sur le contenu de ses 29 portefeuilles qui ne renfermaient pas les albums puisque ceux-ci étaient rangés dans un autre lieu⁶⁴; des portefeuilles qui seront jugés suffisamment précieux pour figurer dans le catalogue de la vente d'estampes⁶⁵. Roger Marx n'est pas pour autant un amateur normatif qui refuse le grand format pour l'estampe : en 1912, il se fait ainsi discrètement l'interprète de Frank Brangwyn qui conçoit ses planches comme un tableau de format moyen⁶⁶.

Comme on le devine sur deux photographies (fig. 6-8), ses cartons étaient conservés dans son cabinet de travail mais, les épreuves étant cachées à la vue de tout visiteur, celles-ci n'étaient réservées qu'à la contemplation du collectionneur et de ses pairs. Cette conception toujours élitiste de l'estampe, propre à l'amateur, était alors en contradiction avec le critique qui défendait à la même époque un art plus social et vantait à cet effet les mérites des grands tirages lithographiques lors de ses campagnes pour l'art à l'école et la décoration des intérieurs modestes⁶⁷.

63 Sur l'importance de la taxinomie dans le geste collectionneur, voir : Bernard Vouilloux, « Le collectionnisme vu du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 2009, p. 403-417.

64 Inventaire dactylographié de la collection Roger Marx, vers 1914, BINHA, fonds Roger Marx.

65 *Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx*, op. cit., n° 1500 ter.

66 Roger Marx, « L'Œuvre gravé de M. Frank Brangwyn », *Gazette des beaux-arts*, 4^e période, T. 7, janvier 1912, p. 31-45.

67 Voir Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos (dir.), *L'art social de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.



INTÉRIEUR DE ROGER MARX, rue de Monceau, à Paris. - LE CABINET DE TRAVAIL.

Fig. 8. « Intérieur de Roger Marx, rue de Monceau, à Paris – Le cabinet de travail ». Photographie parue dans *Art et industrie*, mai 1914.

Pour conclure, il nous semble que Roger Marx est demeuré tout au long de sa vie un amateur attaché aux hiérarchies sociales, qui a d'une part discrètement cultivé sa prédilection particulière pour l'épreuve rare, aux côtés d'une poignée de collectionneurs élitistes, et d'autre part s'est efforcé de diffuser le goût de l'image multiple auprès d'un public plus large dans ses écrits. De ce fait, l'amateur n'a pas toujours été en accord avec le critique, tant s'en faut. Et si l'on considère ses seuls textes sur l'estampe ou le livre illustré, force est de constater que son goût pour le « dessin à plusieurs exemplaires » a dicté les grandes lignes de sa doctrine et qu'il faut plutôt le considérer comme un esthète doublé d'un critique.

LA COLLECTION D'ESTAMPES DE LOÏS DELTEIL (1869-1927)

BRITANY SALSBURY

Bien que Loÿs Delteil (1869-1927) soit principalement connu pour ses écrits sur les estampes du XIX^e siècle - en particulier sa série de 31 volumes de catalogues raisonnés, *Le Peintre-Graveur illustré* (1906-26) -, il a également constitué avec soin une collection d'environ 500 estampes qui s'est caractérisée par sa rareté et sa qualité remarquables tout au long de sa longue carrière¹. Un portrait de ce dernier, réalisé par son ami Paul Mathey (1844-1929), révèle la façon dont notre perception de Delteil a évolué au fil du temps, du collectionneur à l'érudit, et l'importance de ses pratiques d'amateur à son époque : il semble plongé dans ses pensées, comme s'il faisait une pause dans l'examen des portfolios remplis d'estampes qu'il possédait (fig. 1).

Aujourd'hui, la réputation d'érudit de Delteil a fait écran à une compréhension nuancée de ses pratiques collectionnistes². Pourtant, ce dernier a constitué sa collection en s'appuyant sur l'éventail unique des rôles qu'il a joués au sein de

1 Je remercie France Nerlich, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Nicholas-Henri Zmelty de m'avoir invitée à contribuer à cette publication; Jay A. Clarke et Ruth E. Iskin pour leurs commentaires sur la première version de cet essai; et Jillian Kruse pour ses révisions perspicaces. Une version de ce texte a été publiée dans le volume *Collecting Prints, Posters, and Ephemera : Perspectives in a Global World*, New York, Bloomsbury, 2020.

La collection de Delteil fut dispersée lors d'une vente à l'Hôtel Drouot en 1928, à l'exception d'une petite sélection d'estampes que sa femme donna à la Bibliothèque nationale de France la même année. D'aucuns ont déploré que ce don ait « légèrement diminué » l'offre des ventes aux enchères; voir « Quarterly Notes », *Print Collector's Quarterly*, XV, n° 3, juillet 1928, p. 180. Le contenu de sa bibliothèque a été vendu aux enchères en 1931.

2 Delteil n'a fait l'objet que d'un seul article dans la littérature secondaire sur les estampes, mais ce texte se concentre spécifiquement sur son rôle d'éditeur de l'album *L'Estampe moderne*; voir Blandine Bouret, « L'Estampe moderne de Loÿs Delteil », *Nouvelles de l'estampe*, n° 96, décembre 1987, p. 4-20. Les sources primaires les plus documentées sur sa vie sont un article publié par l'ami de Delteil, Eugène Bouvy, dans la revue *L'Amateur d'estampes*, basé sur la relation et les expériences de l'auteur avec Delteil, ainsi que la préface à la vente posthume de la collection de Delteil par le critique d'art Charles Saunier, qui discute brièvement ses pratiques d'amateur (Eugène Bouvy, « Loÿs Delteil (1869-1927) », *L'Amateur d'estampes*, 6^e année, n° 6, décembre 1927, p. 161-71; Charles Saunier, « Préface », *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loÿs Delteil*, Paris, Hôtel Drouot, 13-15 juin 1928, p. i-iv).

la communauté des amateurs d'estampes dans le Paris de la fin de siècle : il a acheté et vendu des estampes, a servi d'expert pour de nombreuses ventes publiques, a fondé une revue sur les estampes contemporaines, a publié les œuvres de ses pairs, et a écrit dans une grande variété de publications. Il a ainsi réussi à brouiller les frontières entre ces rôles, ce qui a conduit ses contemporains à le décrire comme « l'un des hommes qui ont le mieux connu l'estampe, et qui ont le plus fait pour en vulgariser la connaissance »³, en ayant eu « la triple compétence de l'artiste, de l'érudit et de l'expert »⁴.



Fig. 1. Paul Mathey, *Portrait de Loys Delteil*, c. 1875-1900, huile sur toile, 120,7 × 74,9 cm, Paris, Petit Palais, musée des beaux-arts de la ville de Paris.

3 Eugène Bouvy, « Loys Delteil (1869-1927) », *op. cit.*, p. 170.

4 R. M. [Roger Marx], « Bibliographie – Le peintre-graveur illustré, par M. Loys Delteil », *Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, n° 4, juillet 1910, p. 88.

Cet essai soutient que le collectionnisme de Delteil intégrait ses multiples pratiques d'artiste, de marchand et d'expert, et qu'il a été possible grâce à sa position unique au sein du monde de l'estampe. Bien que celle-ci ait attiré l'attention d'un nombre croissant de collectionneurs dans le Paris de la fin du siècle, Delteil est resté un exemple remarquable pour son travail dans pratiquement tous les domaines du marché de l'estampe. Sa collection lui a permis de développer sa propre expertise, de s'intégrer dans la communauté des amateurs qui partageaient son intérêt et d'être activement impliqué dans le marché de l'art. Cet essai examine la biographie professionnelle et les pratiques de Delteil dans ce domaine, en les mettant en parallèle avec le développement du goût pour l'estampe contemporaine à Paris au tournant du xx^e siècle. La qualité et la rareté devenant plus importantes que la constitution d'une collection encyclopédique d'œuvres, l'accès direct de Delteil au marché, ses relations avec les artistes de son temps et son implication dans le discours sur les estampes contemporaines lui ont permis non seulement d'acheter des pièces rares, mais aussi de faire évoluer les pratiques collectionnistes. Ce contexte révèle les liens directs qui existaient entre son travail public et sa collection privée, et la manière dont il a inspiré une génération d'amateurs dans leur quête des estampes de leur époque.

Biographie et rôles professionnels

Loÿs Delteil naît en 1869 dans une famille parisienne bourgeoise. Son père, administrateur des Postes, l'encourage à suivre une formation en dessin, qu'il considère favorablement car elle est susceptible de déboucher sur une carrière concrète⁵. Delteil a été initié à la gravure dans sa jeunesse par Ernest-Théophile Devaulx (1831-1901), son professeur, qui l'a présenté à Victor Prouté (1854-1918), un libraire qui a élargi son activité pour se concentrer sur les estampes modernes avec son fils Paul, à Paris, à partir de 1876⁶. Delteil a bénéficié du mentorat de

5 Eugène Bouvy, « Loÿs Delteil (1869-1927) », *op. cit.*, p. 161-62. Sophie Bobet-Mezzasalma pense que le père de Delteil était bibliothécaire (Sophie Bobet-Mezzasalma, « DELTEIL, Loÿs », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Paris, INHA, 2009 (<https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-lart-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/delteil-loys-inha/>), consulté le 15 septembre 2023).

6 Sur Théophile Devaulx, voir : Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, n° 670 et 2667 (<https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/f8c53c61-bf72-3c49-a36c-00a46d7ea1c4>), consulté le 4 août 2016; Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte*, Paris, Prouté, 1980, p. 76-86. Prouté a été l'un des premiers marchands à diffuser, à partir de 1890, un catalogue répertoriant les estampes disponibles à la vente, classées par sujet; voir par exemple : *Victor Prouté. Estampes & livres, catalogue trimestriel*, XI, novembre 1892, Paris,

Victor, qui l'a incité à collectionner des estampes⁷. Le marchand encourage également Delteil à se lancer dans la gravure et publie l'une de ses premières œuvres, un portrait d'Alfred de Musset (**fig. 2**). Peu après, le jeune homme a réalisé plusieurs portraits à l'eau-forte de graveurs contemporains, dont celui de Félix Buhot (**fig. 3**), ce qui témoigne de son désir de créer à cette époque une généalogie de l'estampe contemporaine à laquelle il participait lui-même. Delteil a appris les procédés de taille-douce en autodidacte et a travaillé de manière indépendante en utilisant les nouveaux manuels techniques et les outils faciles à manier, disponibles à la suite de la renaissance de la gravure à Paris⁸.

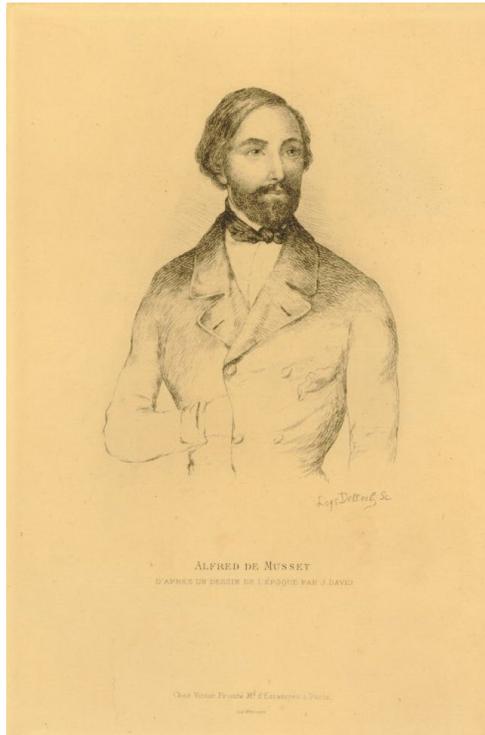


Fig. 2. Loÿs Delteil, *Alfred de Musset*, c. 1880-1900, eau-forte, 21,6 × 14,8 cm, Londres, British Museum.

archives Paul Prouté. Les marchands d'estampes Edmond Sagot et Gustave Pellet ont également publié des catalogues à cette époque.

⁷ Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte*, *op. cit.*, p. 28.

⁸ Sur la nouvelle disponibilité des connaissances techniques et des matériaux au cours de cette période, voir Britany Salsbury, « Etching: The Creative Process », dans *Altered States: Etching in Late 19th-Century Paris*, Providence, RISD Museum, 2017 (<https://alteredstates.risdmuseum.org/#etching-the-creative-process>, consulté le 13 août 2023).

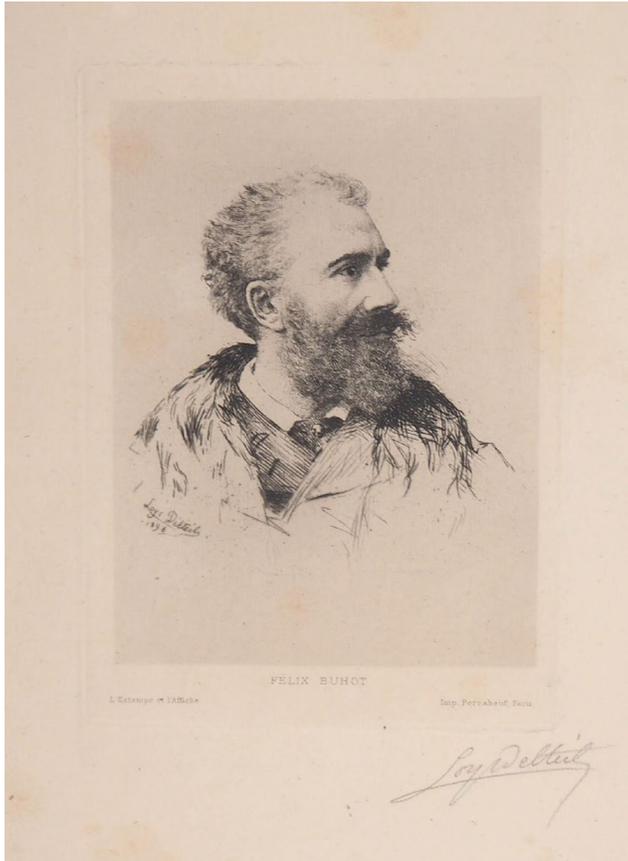


Fig. 3. Loÿs Delteil, *Portrait de Félix Buhot*, 1898, eau-forte, 28 x 22 cm, Minneapolis Institute of Art.

L'intérêt de Delteil pour la création et la collection d'œuvres d'art s'est développé en même temps qu'il travaillait chez Prouté, comme le fils de ce dernier l'écrira plus tard dans ses mémoires : « Mon père quand on parlait de lui, rappelait en souriant qu'un jour on lui offrit un cigare. Mais il était aussi novice dans l'art de fumer que dans la gravure, et ce fut bientôt nos cartons qui reçurent les reliefs de son déjeuner. »⁹ Delteil fréquente également le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France, où il étudie les pièces historiques et rencontre d'autres personnes partageant son intérêt. Il présente sa candidature à un poste au Cabinet, mais il est refusé pour avoir échoué à l'examen du baccalauréat. C'est ainsi qu'il décide de vivre de divers emplois

9 Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte*, *op. cit.*, p. 28.

liés à l'imprimerie plutôt que d'occuper un seul poste¹⁰. À la même époque, Delteil commence à constituer sa première collection d'estampes, composée d'œuvres reproductives peu coûteuses. Il les vend en 1890, à l'âge de 21 ans, pour se consacrer à l'achat d'œuvres originales par les artistes de son temps¹¹.

Tout en développant ses intérêts, Delteil explore une variété de rôles professionnels liés à l'estampe. Dans les années 1890, il tente de travailler comme marchand, probablement conseillé par son frère aîné, Léo, vendeur prospère dans la galerie d'Edmond Sagot (1857-1918)¹². Selon son ami Eugène Bouvy (1859-1944), il n'avait pourtant « aucun goût et ne se sentait aucune aptitude pour le commerce » mais son travail en tant que marchand a eu des conséquences significatives sur sa collection ultérieure¹³. Tout d'abord, il lui a permis d'accéder à des estampes rares et uniques : pour exemple, lorsqu'on demanda à un marchand établi où trouver de telles œuvres à la fin des années 1890, celui-ci indiqua Delteil, le décrivant comme un « jeune homme intelligent, très au courant des questions de gravure. Il ne fait que débiter, mais il sait son métier, et il ira loin »¹⁴. Delteil a également travaillé comme éditeur : de 1895 à 1896, il a publié, commercialisé et vendu *L'Estampe moderne*, un album d'estampes originales d'artistes tels que Henri Fantin-Latour (1836-1904) et Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), qui s'appuyait sur la popularité de portfolios similaires comme *L'Estampe originale* (1893-95) d'André Marty¹⁵. Disponible sur abonnement, chaque livraison comprenait six gravures et lithographies originales accompagnées de textes de Delteil et d'autres contributeurs sur l'histoire et la contemporanéité de l'estampe. Ces textes présentaient le médium comme original et discutaient du travail des artistes figurant dans le portfolio.

10 Eugène Bouvy, « Loys Delteil (1869-1927) », *op. cit.*, p. 162.

11 Blandine Bouret, « L'Estampe moderne de Loys Delteil », *op. cit.*, p. 4. Delteil a également changé sa marque de collection après avoir vendu cette collection; pour la marque utilisée dans cette première collection, voir Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, n° 666 (<https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/53689f71-a9fe-e443-8354-7de9112e9cf8>).

12 Selon une lettre du père de Loys Delteil à Edmond Sagot, Léo était employé par le célèbre marchand au début des années 1890 (Lettre de M. Delteil à Edmond Sagot, 25 avril 1893, BINHA, fonds Sagot-Le Garrec, carton 57).

13 Eugène Bouvy, « Loys Delteil (1869-1927) », *op. cit.*, p. 162.

14 *Ibid.*, p. 161.

15 Pour une liste des estampes publiées dans ces albums, voir Blandine Bouret, « L'Estampe moderne de Loys Delteil », *op. cit.*, p. 14-20. Cette publication ne doit pas être confondue avec la seconde, plus connue, portant le même titre, éditée par l'Imprimerie Champenois de 1897 à 1999 et consacrée aux estampes Art nouveau.

Au moment où il entreprenait ce projet, Delteil était également un critique d'art prolifique et il contribua régulièrement à un grand nombre de revues pendant plus de trois décennies. À quelques exceptions près, il écrivit presque exclusivement pour des périodiques destinés à un nouveau réseau de collectionneurs d'estampes à partir des années 1880, tels que *L'Estampe*, *L'Estampe et l'affiche* et *L'Amateur d'estampes*. Ces revues encourageaient les lecteurs à émettre et à échanger des opinions sur les sujets abordés dans leurs pages. Elles publiaient ensuite les réponses de ceux-ci sur des questions allant des artistes contemporains aux méthodes d'exposition des estampes¹⁶. Delteil a souvent contribué à ces publications, faisant l'éloge de graveurs tels que Félix Bracquemond (1833-1914) et Charles-François Daubigny (1817-1878).

Grâce aux relations qu'il avait nouées dans le cadre de ces fonctions, Delteil a commencé à officier comme expert pour les ventes publiques à l'Hôtel Drouot, à partir de la fin des années 1890¹⁷. C'est pour cette activité qu'il est le plus connu et qu'il travaillera à Drouot jusqu'à sa mort, une trentaine d'années plus tard. Il assista d'abord divers experts dans la coordination des ventes, puis sa carrière prit son essor en 1898 lorsque son ami Mathey lui confia un lot d'estampes à vendre au moment où les deux plus grands experts en la matière étaient sur le point de prendre leur retraite¹⁸. Les responsabilités de Delteil comprenaient l'examen du portefeuille d'un collectionneur, l'établissement de la valeur des estampes, la rédaction d'un catalogue et les recherches qui lui étaient associées, l'organisation d'une exposition publique des pièces importantes, la promotion de la vente et la gestion des enchères¹⁹. Il expérimenta alors pour faire évoluer les normes établies pour ces ventes : dans chaque catalogue, par exemple, il commença à présenter les biographies des amateurs, qui expliquaient leurs pratiques de collection ; il fut également le premier expert à inclure des images

16 Ce type de rubriques était courant dans les revues littéraires de l'époque ; Venita Datta, « The Literary Avant-Garde at the Fin de Siècle », dans *Birth of a National Icon*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 17-38.

17 Dès sa création en 1852, l'Hôtel Drouot a été désigné comme l'unique maison de vente aux enchères parisienne, dans le but d'éviter la fixation des prix ; voir : Nicholas Green, « Dealing in Temperaments: Economic Transformations of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century », *Art History*, X, n° 1, mars 1987, p. 62-67 ; plus particulièrement, sur les ventes d'estampes, Pierre Juhel, *Les Ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République. Répertoire des catalogues, 1870-1914*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2016, p. 10-16.

18 Selon Bouvy, les deux premiers experts étaient Bouillon et Dupont *ainé* (Eugène Bouvy, « Loÿs Delteil (1869-1927) », *op. cit.*, p. 162).

19 Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte*, *op. cit.*, p. 29.

dans ses publications, ce qui contribua à la commercialisation des œuvres et à l'éducation des collectionneurs. Ses contemporains ont remarqué ses efforts et, comme l'a noté un chroniqueur du *Gil Blas* en 1904, Delteil « a su conquérir en peu de temps une place prépondérante méritée par sa modestie et son érudition »²⁰. En raison de la forte demande pour son expertise, Delteil recevait généralement des honoraires substantiels pour son travail. Son accès à ces ventes aux enchères et aux amateurs qu'elles attiraient a influencé son approche de la collection et lui a fourni une source financière pour ses achats²¹. Tout comme son travail en tant que marchand, son rôle d'expert en vente a influé sur ses pratiques ultérieures de collectionneur, puisqu'il a appris la valeur et la rareté auprès d'autres amateurs.

Le Peintre-graveur illustré

C'est l'expérience professionnelle de Delteil qui a le plus nourri son travail d'érudition. Il est surtout connu pour son ouvrage *Le Peintre-graveur illustré*, qui constitue encore aujourd'hui un guide de référence pour les estampes européennes du XIX^e siècle. Chaque volume présente une vue d'ensemble de l'œuvre d'un artiste ou d'un groupe d'artistes, avec une liste d'informations techniques pour chaque pièce - telles que le support, la taille, l'édition, la variation des états et la provenance importante. Comme dans ses catalogues de vente aux enchères, Delteil présente des illustrations de chaque estampe. Ce format standardise les détails et fournit les informations préliminaires nécessaires non seulement pour collectionner, mais aussi pour faire des recherches et discuter de l'œuvre de manière critique. Delteil s'est inspiré d'un modèle établi par l'érudit autrichien Adam Bartsch (1757-1821) dans son ouvrage en 21 volumes, *Le Peintre-graveur* (1803-21), qui fournit un guide et un code schématique pour la collection et l'organisation des estampes des maîtres hollandais, italiens, flamands et allemands du quinzième au dix-septième siècle. Ce format a été adapté par d'autres auteurs, tels qu'Alexandre Robert-Dumesnil (1778-1864), dans *Le Peintre-graveur français* (1835-71), et Henri Beraldi (1849-1931) dans son

20 J. Marchand, « Le Carnet du Cousin Pons, Nos experts : Loys Delteil », *Gil Blas*, 4 janvier 1904, n. p. [3].

21 Par exemple, il a reçu 37617,30 francs pour avoir servi d'expert lors de la vente de la collection Alfred Beurdeley en mai 1920 (Fonds Lair-Dubreuil, Commissaires-Priseurs, archives de la ville de Paris, D43 E3). Voir aussi : Pierre Juhel, *Les Ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République. Répertoire des catalogues, 1870-1914, op. cit.*, p. 527-30. Dans cet ouvrage, l'« index des experts » indique que Delteil a été expert dans un nombre croissant de ventes et de façon plus importante que ses pairs.

ouvrage en 12 volumes *Les Graveurs du XIX^e siècle* (1885-92). Delteil a développé les apports de ces auteurs en fournissant des biographies détaillées de chaque artiste et des reproductions de leurs œuvres. Cette évolution importante a permis aux collectionneurs d'accéder à des informations visuelles encyclopédiques sans posséder d'estampes. Comme l'a écrit le critique Charles Saunier (1865-1941) dans un compte rendu du premier volume, « les yeux du lecteur vont à la reproduction constater la présence du signe essentiel, et c'est dès lors, pour la mémoire, chose entendue, l'expérience des yeux devant primer chez l'amateur la mémoire des mots »²².

Delteil publie lui-même la série, financée en partie par la vente du livre à différents prix - une stratégie courante à l'époque pour les livres de luxe et les portefeuilles d'estampes. Le volume du *Peintre-graveur illustré* consacré à Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), par exemple, a été vendu dans une version de luxe de 50 exemplaires à 70 francs et dans une édition normale de 450 exemplaires, à 20 francs²³. Si notre connaissance des acheteurs du *Peintre-graveur illustré* est limitée, nous avons toutefois des informations par les critiques : ceux-ci ont noté que l'édition régulière était d'un prix raisonnable et les publicités confirment que le public ciblé était certainement constitué de collectionneurs d'estampes.

Delteil a publié des volumes au cours de deux décennies, au fur et à mesure de ses recherches sur un artiste particulier et ses estampes, suffisamment pour entreprendre une biographie complète et un catalogue raisonné; par exemple, Corot, le sujet de l'un de ses premiers volumes, était également l'un des premiers artistes dont il a recherché et collectionné les œuvres²⁴.

Une nouvelle conception de la collection

Delteil a pu occuper des rôles aussi variés grâce à l'intérêt croissant pour les estampes contemporaines dans le Paris de la fin du siècle. La collection est en effet devenue de plus en plus accessible et une communauté s'est créée autour

22 Charles Saunier, « Bibliographie. Le Peintre-graveur illustré... Tome I », *La Chronique des arts et de la curiosité*, XXVII, 11 août 1906, p. 235.

23 D'après une publicité publiée dans le numéro d'avril-juin 1910 du *Livre et l'image* pour le volume consacré à Jean-Baptiste-Camille Corot, qui comprenait une estampe originale de l'artiste. D'autres annonces similaires précisent que l'édition de luxe a été publiée sur du papier japonais coûteux.

24 Charles Saunier, « Préface », *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loÿs Delteil*, *op. cit.*, p. ii.

de l'estampe. Les archives de Sagot révèlent que des amateurs de toute l'Europe et des États-Unis contactaient régulièrement sa galerie à Paris pour acquérir des estampes d'artistes vivants, ce qui témoigne de l'essor de ce marché²⁵. Un nouveau genre de collectionneurs issus de la classe moyenne supérieure émergea, s'alignant sur ce que Pierre Bourdieu a appelé les « bohèmes de grande bourgeoisie », ou, comme l'a décrit l'historienne Willa Z. Silverman dans son étude sur les collectionneurs de livres fin-de-siècle, « des représentants instruits et fortunés des élites sociales », privilégiant « les artistes de leur temps »²⁶. La plupart d'entre eux étaient des hommes actifs qui cherchaient à s'établir en tant que membres d'une élite fondée sur le goût et à acquérir ce que Bourdieu a décrit comme le « capital culturel » : une accumulation de connaissances acquises par le biais d'expériences spécifiques à une classe²⁷. Ils voyaient dans la collection d'estampes d'avant-garde un moyen de contrer les goûts de la bourgeoisie et de se démarquer d'une culture de masse qui devenait progressivement omniprésente à Paris²⁸.

Ces changements ont permis à Delteil de tirer parti de sa position et de constituer sa remarquable collection qui, des décennies plus tôt, n'aurait été possible que pour un membre de l'aristocratie. Au cours des siècles passés, la richesse était le principal moyen d'acquérir une collection d'estampes respectée, qui était elle-même un passe-temps aristocratique, synonyme d'aisance et

25 Par exemple, Sagot a correspondu avec Atherton Curtis et Frederick Keppel aux États-Unis, le Dr. John D. Blum à Genève, Ernst Arnold, H. H. Meier et J.A. Stargardt en Allemagne et même Malmoud Khalil Bey à Gizet (Égypte) (fonds Sagot-Le Garrec, BINHA).

26 Pierre Bourdieu, « The Market of Symbolic Goods » [1983], dans *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. Randal Johnson, New York, Columbia University Press, 1993, p. 125; Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 12. Sur ce type de collectionneur d'estampe, voir : Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Prints in Paris 1900. From Elite to the Street*, Brussels, Mercatorfonds, 2017, p. 31-41.

27 Pierre Bourdieu, « The Forms of Capital », dans J. G. Richardson (éd.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York, Greenwood Press, 1986, p. 243-248.

28 Sur ces changements historiques, voir : Sara C. Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary, 1750-1850*, Cambridge, Harvard University Press, 2003; Rosalind H. Williams, *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 110. Sur la représentation des femmes collectionneuses dans le Paris fin-de-siècle, voir : Ruth E. Iskin, « Connoisseurship, Gender and the Material Culture of Viewing Prints in the 1890s », dans Laurinda S. Dixon and Gabriel P. Weinberg (éd.), *Making Waves : Crosscurrents in the Study of Nineteenth-Century Art*, Turnhout, Brepols Press, 2019; Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Prints in Paris 1900. From Elite to the Street, op. cit.*, p. 32.

d'érudition. Les grands amateurs d'estampes appartenaient aux classes sociales supérieures, telles que l'aristocratie ou l'intelligentsia²⁹. Bien que certains d'entre eux aient certainement développé un intérêt pour l'art contemporain, ils choisissaient généralement une école, un genre ou un sujet - par exemple, les portraits ou les artistes de l'Europe du Nord - et s'efforçaient de trouver tous les exemples connus d'œuvres dans ce domaine³⁰. Ce processus de collection mettait l'accent sur la qualité, mais surtout sur la quantité.

Delteil collectionna à une époque où cette pratique évoluait, en raison de l'importance accrue accordée à la rareté et à l'originalité dans le domaine de l'estampe. En 1874, le critique et collectionneur Philippe Burty (1830-90) avait inventé l'expression « belle épreuve », qui mettait l'accent sur les tirages artificiellement limités et des éléments distinctifs tels que les encres de couleur et les papiers anciens³¹. Les manuels de collection d'estampes publiés à cette époque insistaient également sur l'idée de privilégier la qualité et la rareté par rapport à la quantité. Dans son influent guide de 1912, *La Cote des estampes des différentes écoles anciennes et modernes*, par exemple, Gustave Bourcard (1846-1925) décrit « l'amant de la belle épreuve » qui « n'acquiert que l'estampe pure et de qualité exceptionnelle », comme une catégorie importante de collectionneurs à l'époque³². De même, dans son guide biographique de l'amateur, *Mes Estampes, 1872-1884* (1884), Beraldi évoque la quête d'œuvres rares et uniques comme une « manie singulière qui consiste à se priver du repos et du plaisir que devrait procurer la possession d'épreuves terminées, parfaites et rares, en s'imposant l'obligation de rechercher les mêmes pièces dans un état plus rare encore et presque impossible à rencontrer! »³³ Dans leur approche, des auteurs

29 Par exemple, Pierre-Jean Mariette (1694-1774) en France et Everhard Jabach (1618-1695) en Allemagne; voir : Genevieve Warwick, « Introduction », dans Christopher BAKER, *et alii* (ed.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 3-5.

30 Cette pratique est encouragée dans les manuels de collectionneurs de l'époque, tels que : Carl Heinrich von Heineken, *Idée générale d'une collection complète [sic] d'estampes*, Leipzig, J. P. Kraus, 1771.

31 Certains artistes, comme Charles Daubigny, étaient connus pour acheter des livres anciens afin d'en déchirer les pages pour les imprimer; voir Philippe Burty, « La belle épreuve », *L'Eau-forte en 1875*, Paris, A. Cadart, 1875, p. 9-11. Pour plus d'information sur la « belle épreuve », voir : Michel Melot, *The Impressionist Print*, trans. Caroline Beamish, New Haven, CT, Yale University Press, 1996, p. 134-38.

32 Gustave Bourcard, *La Cote des estampes, des différentes écoles anciennes et modernes*, Paris, Morgand, 1912, p. v. Sur Bourcard, voir : Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Prints in Paris 1900. From Elite to the Street*, *op. cit.*, p. 34-37.

33 Henri Beraldi, *Mes Estampes, 1872-1884*, Lille, Daniel, 1887, p. 7.

comme Bourcard et Beraldi se distinguent des générations précédentes et des publications qui visaient à aider le collectionneur à acquérir en fonction de la quantité et de l'étendue de ses achats³⁴. De même, en aspirant à la rareté plutôt qu'à des ensembles encyclopédiques, Delteil a eu des opportunités uniques de collectionner grâce à son accès aux œuvres avant qu'elles n'entrent officiellement sur le marché de l'art. Grâce à ses écrits critiques, il a pu créer une demande pour les épreuves des artistes qu'il préférait, augmentant ainsi la valeur des estampes qu'il avait acquises.

La collection de Delteil

L'inventaire de la collection de Delteil, dressé lors de sa vente posthume à l'Hôtel Drouot en 1928, suggère son regard de connaisseur (fig. 4). Ce dernier possédait presque exclusivement des estampes d'artistes qui constituent aujourd'hui le canon de l'estampe du XIX^e siècle, notamment Honoré Daumier (1808-79), Edgar Degas (1834-1917), Eugène Delacroix (1798-1863), Mary Cassatt (1844-1926), Édouard Manet (1832-83) et Camille Pissarro (1830-1903). À l'exception notable de Daumier et de Francisco de Goya (1746-1828), il collectionnait les artistes de son temps, principalement français, tout en accordant de l'importance à James Ensor (1860-1949), Félicien Rops (1833-98), Francis Seymour Haden (1818-1910), Vincent Van Gogh (1853-90) et Johan Jongkind (1819-91). Pour faciliter ses achats, il voyagea parfois à l'étranger. Il a également apprécié les œuvres de plusieurs graveurs relativement conservateurs qui étaient populaires à l'époque, tels qu'Eugène Béjot (1867-1931) et Jean Frélaut (1879-1954), réunissant ainsi un ensemble significatif des gravures disponibles au début du XX^e siècle.

34 Antony Griffiths, « The Knowledge and Literature of Prints », dans *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550-1820*, London, British Museum, 2016, p. 446-56. Pour des exemples spécifiques, voir : Barthélémy Jobert, « Collections et collectionneurs d'estampes en France de 1780 à 1880, d'après les catalogues de vente », dans Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (éd.), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 243-55.

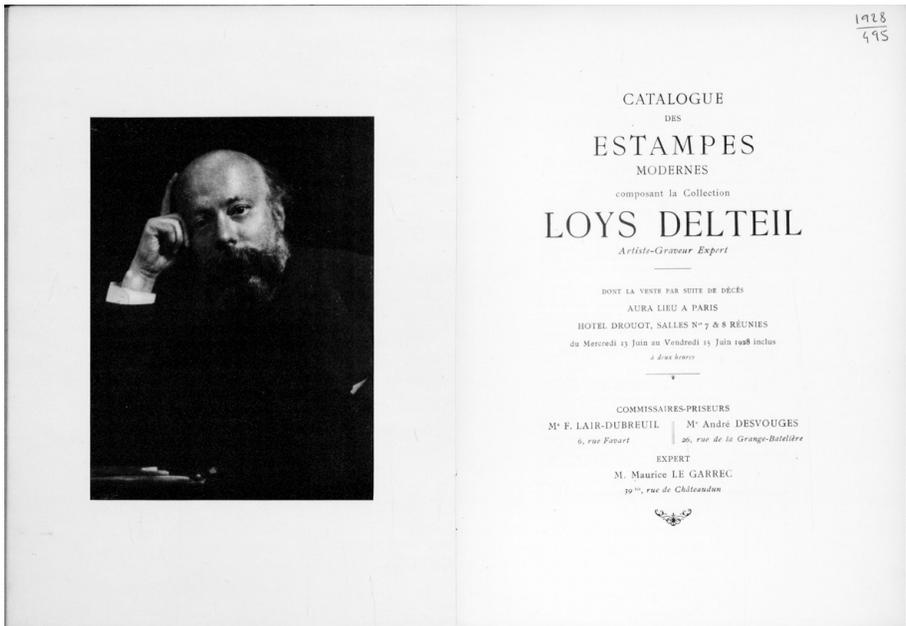


Fig. 4. Page de titre, *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil*, 1928, Paris, Institut national d'histoire de l'art.

Les contemporains de Delteil considéraient sa connaissance du marché et des épreuves exceptionnelles comme le résultat direct de sa position unique dans le monde de l'estampe parisienne. Dans le catalogue de sa vente posthume, Charles Saunier affirmait ainsi que « la profession d'expert qui mena Loys Delteil à une situation si enviable, lui assurant l'estime des amateurs en même temps que le respect de ceux qui seulement l'approchaient, n'avait pas été choisie par hasard, en un jour favorable. [...] il ne visa ni au nombre, ni même à la série, mais à la pièce d'exceptionnelle qualité, belle entre toutes par la perfection du tirage, la qualité de l'encre, la richesse du support, le papier. »³⁵ Dans un article publié sur la vente posthume dans le *Journal des débats*, un chroniqueur fit également l'éloge de Delteil : « celui qui fut pour tant d'amateurs le conseiller si précieux servira de modèle et d'enseignement, montrant toutes les qualités d'épreuves que doit rechercher le parfait amateur d'estampes et pour celui qui affectionne les modernes, ceux des artistes plus particulièrement à apprécier. »³⁶ Dans sa

35 Charles Saunier, « Préface », *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil*, *op. cit.*, p. i.

36 N. s., « Collection Loys Delteil », *Journal des débats politiques et littéraires*, 12 juin 1928, p. 4.

préface au catalogue de la vente posthume, Saunier fait aussi état de la quête inlassable de Delteil pour l'acquisition et l'étude des estampes : pour lui, « nul sacrifice ne fut trop grand »³⁷. Il poursuit en observant : « Bien des pièces seront chèrement et justement disputées. Car on ne réunit pas en quelques mois une collection de la qualité de celle-ci, qui exige science, patience et sacrifices appréciables en une époque suffisamment reculée pour nous apparaître aujourd'hui comme l'âge d'or de la curiosité »³⁸.

Les pairs de Delteil ont également admiré l'importance qu'il accordait aux impressions exceptionnelles. Dans son inventaire, la plupart des épreuves sont décrites à l'aide de la terminologie la plus superlative qui soit : « très belle », « superbe » ou, dans certains cas, « magnifique »³⁹. Nombre d'entre elles ont été réalisées avec des matériaux rares, y compris des encres colorées - comme les eaux-fortes de Corot imprimées en sanguine ou en bistre (fig. 5) - ou des papiers coûteux - comme une impression de *La Grande Sœur et le petit frère* de Cassatt sur un papier ancien vert et *La Lecture sous les arbres* de Corot imprimée sur un précieux vélin. Certaines œuvres étaient tout à fait uniques, notamment les impressions de la *Madeleine* de Jean-François Raffaëlli (1850-1924) et le portrait de Jules Dalou (1838-1902) d'Alphonse Legros (1837-1911), toutes deux retouchées par les artistes à l'aquarelle et à l'encre. Presque toutes les épreuves de la collection sont signées, ce qui leur confère une valeur ajoutée grâce à la présence de la main de leurs auteurs, et sont numérotées, ce qui indique que leur disponibilité est limitée.

37 Charles Saunier, « Préface », *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil*, *op. cit.*, p. ii.

38 *Ibid.*, p. iv. Il convient de noter qu'au milieu de ces louanges, Delteil avait ses détracteurs ; par exemple, en 1896, dans une lettre à Roger Marx, le graveur Félix Buhot le décrivait comme un « éphèbe doux, mais effronté plagiaire » qui se comporte avec « inconscience ou toupet, je ne sais au juste » (Lettre de Félix Buhot à Roger Marx, Paris, 15 juin 1896, BINHA, Autographes, carton 112). Je remercie Catherine Méneux d'avoir partagé cette référence.

39 Sur le vocabulaire de la rareté dans le Paris fin-de-siècle, qui était large mais standardisé, voir : Britany Salsbury, « Albert Besnard, *In the Ashes* », dans *Altered States: Etching in Late 19th-Century Paris*, Providence, RISD Museum, 2017 (<https://alteredstates.risdmuseum.org/#albert-besnard-in-the-ashes-1887>).



Fig. 5. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Un lac du Tyrol*, 1863, eau-forte, 18,1 × 27,2 cm, Washington, National Gallery of Art.

En plus d'une qualité extraordinaire, Delteil recherchait des estampes particulièrement rares, en étant probablement en mesure de s'offrir les prix élevés de ces œuvres grâce à son accès précoce et direct aux ventes de Drouot. Pour exemple, une première impression de *Los caprichos* de Goya (fig. 6), est décrite comme « rare » dans le catalogue de sa vente. Goya est l'artiste le plus important dans la collection de Delteil, qui le considérait comme le premier à avoir été véritablement moderne. Ce dernier a ainsi réuni un petit ensemble de gravures de *Los caprichos* qui étaient, à ses yeux, des impressions du premier état, sur lesquelles les tons subtils de l'aquatinte étaient les plus marqués. D'autres estampes de sa collection sont décrites comme étant encore plus exceptionnelles : un paysage italien gravé par Corot est « très rare », un vernis mou de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) représentant son fils Claude est « fort rare », et *Un chien de chasse* de Gabriel-Alexandre Decamps (1803-60) est noté comme étant « rarissime »⁴⁰.

40 Pour un inventaire complet avec indication de la rareté, voir : *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loÿs Delteil*, op. cit., p. 11-48.



Fig. 6. Francisco de Goya, *No hay quien nos desate?*, 1799, eau-forte et pointe-sèche, 28,7 × 18,9 cm, Washington, National Gallery of Art.

Si l'édition limitée ou l'état inhabituel d'une estampe constitue parfois sa rareté, dans certains cas, les œuvres sont uniques en raison de leur provenance. Delteil a acquis des impressions provenant des collections de certains des plus illustres amateurs de son époque, tels que George A. Lucas (1824-1909) et Alfred Beurdeley II (1847-1919), ce qui indique que ses liens avec l'Hôtel Drouot et ses relations avec des marchands tels que Prouté et Sagot lui ont permis d'accéder à des œuvres avant qu'elles ne soient présentées dans des ventes. Par exemple, lorsque Delteil a officié en tant qu'expert de la vente du critique Roger Marx

(1859-1913), il a obtenu plusieurs estampes remarquables de la collection de ce dernier, dont le portrait de Berthe Morisot (1841-1895) par Manet et des lithographies de Daumier et d'Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)⁴¹. De même, les archives de la vente Beurdeley indiquent que, en tant qu'expert, Delteil a pu faire des achats substantiels dans la collection, y compris plusieurs estampes exceptionnellement rares de Charles Meryon (1821-1868)⁴². Seul le marchand Maurice Le Garrec (1881-1937) a acquis plus d'œuvres que Delteil, probablement pour les revendre plutôt que pour sa collection personnelle. Delteil a également réuni des estampes dont la provenance historique était significative, comme une impression du *Chanteur espagnol* de Manet (fig. 7), signée et dédicacée à l'abbé Hurel, un prêtre parisien et ami proche du peintre, connu pour son intérêt pour l'art moderne⁴³. Delteil accordait une grande importance à l'histoire de ses estampes : dans ses différents catalogues raisonnés, il signale la présence de certaines impressions dans des collections importantes, afin que d'autres puissent en faire de même pour la provenance⁴⁴.

Il acquit des estampes parallèlement à ses travaux d'érudition, tout en créant une ressource pour les autres sous la forme du *Peintre-graveur illustré*. La recherche était importante pour sa pratique professionnelle : tout au long de sa carrière, il a tenu des dossiers d'artistes comprenant des articles, des photographies et ses propres notes⁴⁵. Les archives de Sagot indiquent qu'il achetait stratégiquement des estampes de Daumier, au moment où il travaillait sur son catalogue raisonné en 10 volumes de l'œuvre de l'artiste⁴⁶; ainsi, en 1907, il informe le marchand qu'il est occupé à « réunir les lithographies qui seront reproduites au cours de l'ouvrage », lui demandant de l'aider à localiser des impressions de

41 *Ibid.*, n° 305, 89, 369. Sur la collection d'estampes de Roger Marx, voir : *Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx*, Paris, Hôtel Drouot, 1914.

42 Fonds Lair-Dubreuil, Commissaires-Priseurs, archives de la ville de Paris, D43 E3.

43 Sur la relation entre Manet et Hurel, voir : Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 1985, p. 103.

44 Herman J. Wechsler, introduction à *Le Peintre-graveur illustré*, vol. I, San Francisco, Alan Wofsy, 1969, p. 2 (1^{ère} éd. Paris, Chez l'auteur, 1906-26).

45 Les archives de Delteil à la BINHA comprennent environ 460 dossiers sur des artistes individuels. Bien que les dossiers ne soient pas datés, l'éventail d'artistes, des peintres académiques aux graveurs d'avant-garde, suggère que cette pratique s'est poursuivie tout au long de sa carrière.

46 Ticket de caisse d'Edmond Sagot à Loÿs Delteil, circa 1900-1903, BINHA, fonds Sagot-Le Garrec, carton 57.

pièces particulières⁴⁷. Il a également eu d'autres occasions de collectionner : avant *Le Peintre-graveur illustré*, il a aidé Nicolas-Auguste Hazard (1834-1913), un amateur passionné d'estampes de Daumier, à publier un catalogue raisonné de ses œuvres et, en échange de son aide, Delteil a pu acquérir directement auprès de Hazard une impression particulièrement rare de la série *Les Gens de justice*⁴⁸. Au moment de la dispersion de sa collection, Delteil possédait ainsi plus de 30 estampes de l'artiste, chacune étant qualifiée de « très belle épreuve » ou de « superbe épreuve »⁴⁹.



Fig. 7. Édouard Manet, *Le Chanteur espagnol*, 1861-62, eau-forte, 34,2 × 26,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

47 Lettre de Loys Delteil à Edmond Sagot, 7 juillet 1907, fonds Sagot-Le Garrec, BINHA, carton 57.

48 Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, n° 1975 (<https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/dc85edb9-0a6a-7844-af9b-63a12064c7bf>).

49 *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil*, op. cit., p. 16-19.

Il a également obtenu des estampes grâce aux relations qu'il a nouées avec des artistes contemporains dans le cadre de son travail de graveur et de critique. De nombreuses épreuves de sa collection comportent des inscriptions personnalisées adressées directement à Delteil par leur auteur, comme *Démons me turlupinant* d'Ensor, sur laquelle ce dernier a écrit : « A Loÿs Delteil, encore un diable qui vient de me turlupiner »⁵⁰. Il a rassemblé une collection d'eaux-fortes d'Anders Zorn (1860-1920) - décrite comme « un magnifique choix de pièces essentielles » - après avoir séjourné avec l'artiste en Suède, tout en effectuant des recherches sur un volume du *Peintre-graveur illustré* consacré à son œuvre⁵¹. L'amitié relie également les œuvres de sa collection de diverses manières : par exemple, Fantin-Latour, dont Delteil avait publié les œuvres dans son portfolio *L'Estampe moderne*, est représenté non seulement par un certain nombre de ses propres estampes, mais aussi par des épreuves provenant de sa collection personnelle, probablement des cadeaux faits à Delteil⁵².

Delteil comme Défenseur

Ce dernier a utilisé ses relations non seulement pour constituer une collection, mais aussi pour créer une communauté autour de l'estampe. Lorsqu'il était expert pour une vente, il organisait régulièrement des visites privées des œuvres disponibles dans son espace de la rue des Bons-Enfants, avant les vacances⁵³. Avec son épouse, il était également à l'origine de réceptions régulières à son domicile pour ses collègues, comme en témoignent de nombreuses invitations imprimées⁵⁴ (fig. 8). Paul Prouté s'est souvenu d'un de ces événements :

50 *Ibid.*, p. 21.

51 *Ibid.*, p. iii.

52 Par exemple, voir : *Ibid.*, n° 35.

53 Les invitations à de telles visites sont récurrentes dans les périodiques contemporains, tant dans les articles que dans les publicités. Pour exemples, voir : *La Chronique des arts et de la curiosité*, XIX, 13 mai 1905, p. iv ; *Journal of the Ex Libris Society*, XIV, 1904, p. 145. Mes remerciements à Ruth E. Iskin pour avoir attiré mon attention sur cette pratique.

54 Bien que Madame Delteil soit toujours citée comme co-hôte de ces événements, on sait peu de choses sur elle. Après la mort de Delteil, et peut-être même de son vivant, elle a contribué à ses recherches ; dans son épilogue au catalogue raisonné des estampes de Daumier par Delteil, Jean Laran note : « notre reconnaissance va à celle qui fut l'animatrice de ces derniers travaux, à la compagne vigilante qui a hérité de Loÿs Delteil cette volonté invincible d'aller jusqu'au bout, malgré tous les obstacles, et qui a mis son point d'honneur à ce que tous les engagements pris fussent tenus, sans aucune défaillance, comme s'il avait été là. Madame Loÿs Delteil a fait plus. Elle a estimé qu'un ouvrage aussi considérable comportait une table plus étendue que celle des précédents catalogues » (Jean Laran, « Epilogue »,

Delteil « créa une ambiance favorable en réunissant au cours de réceptions intimes ses amis artistes et les collectionneurs, sortant de la routine on passa de Marc-Antoine à Lautrec, de la gravure d'interprétation à l'estampe originale. »⁵⁵

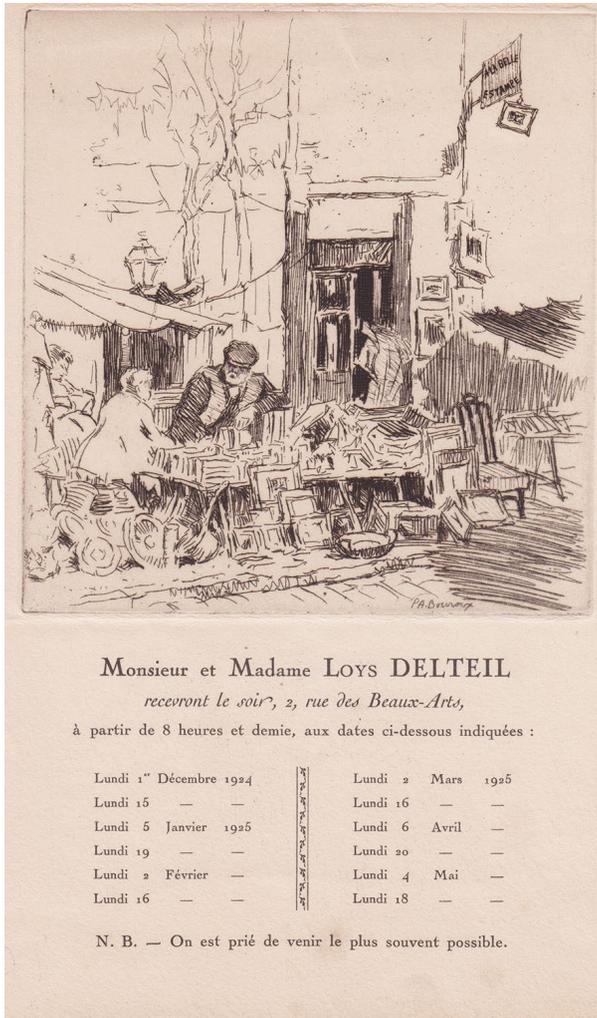


Fig. 8. Paul Adrien Bouroux, *Invitation de Monsieur et Madame Loys Delteil*, 1924, eau-forte, 14,3 × 13,7 cm, collection privée.

dans Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré*, vol XXIX, Paris, Chez l'auteur, 1926, p. vi). Delteil lui a également dédié son catalogue raisonné des estampes de Théophile Chauvel en 1900.

⁵⁵ Paul Prouté, *Un vieux marchand de gravures raconte*, op. cit., p. 28.

Saunier a également fait l'éloge de ces réunions pendant lesquelles il ouvrait les cartons de sa propre collection : « C'était son plaisir de la montrer aux intimes qu'il réunissait deux fois par mois, le lundi soir, durant les saisons d'hiver et de printemps. Les amateurs admiraient, s'enquéraient d'un détail, d'une circonstance; les professionnels, les Leheutre, les Pierre-Louis Moreau, les Beurdeley, les Dauchez, les Chahine recherchaient le coup d'outil, la manière dont la planche avait été établie, la franchise d'un tirage. »⁵⁶

Comme l'a noté Saunier, ces réunions ont également servi de moyen d'éducation : « Cette collection était aussi considérée par Loys Delteil, comme un éloquent instrument de propagande, et pour l'art qu'il aimait et pour l'époque qui avait ses préférences, la moderne. Combien d'amateurs déçus par des premiers achats en XVIII^e siècle révélés de qualité médiocre, que de débutants indécis ont reçu de Delteil une orientation meilleure [...] par la netteté de ses conseils, l'éloquence des belles pièces réunies dans ses cartons. »⁵⁷ Cette idée de Delteil comme éducateur est récurrente dans les écrits sur *Le Peintre-graveur-illustré*; par exemple, dans un compte-rendu du premier volume, Saunier relie ce livre à la propre collection de l'expert :

« M. L. Delteil a largement contribué, en effet, à attirer l'attention des amateurs sur les travaux des graveurs originaux du XIX^e siècle; il a orienté de ce côté mainte bonne volonté que désespérait l'idée de ne pouvoir réunir un œuvre acceptable de Rembrandt ou une exceptionnelle série de pièces en couleur du XVIII^e siècle. M. L. Delteil, en ouvrant à ces demi-désabusés sa propre collection, leur a prouvé quelles joies leur étaient promises s'ils se décidaient à réunir aux belles lithographies de Daumier [...] des eaux-fortes [...] de Méryon »⁵⁸.

Comme l'a noté cet auteur, la collection de Delteil a démontré la valeur des estampes contemporaines à ses pairs et les a convaincus que les œuvres d'artistes vivants étaient aussi dignes d'être recherchées que celles des maîtres du passé.

Les écrits critiques de Delteil témoignent également de son désir de promouvoir les œuvres contemporaines qu'il aimait. Dans les pages de *L'Estampe*,

56 Charles Saunier, « Préface », *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil*, op. cit., p. iv.

57 *Ibid.*, p. iv.

58 Charles Saunier, « Bibliographie. Le Peintre-graveur illustré... Tome I », *La Chronique des arts et de la curiosité*, XXVII, 11 août 1906, p. 235. Dans sa promotion de l'œuvre de Méryon, Delteil va jusqu'à lancer une campagne proposant de donner le nom du graveur à une rue parisienne (Eugène Bouvy, « Les Livres. Loys Delteil, *Maîtres de l'Art moderne : Méryon* », *L'Amateur d'estampes*, 6^e année, n^o 3, mai 1927, p. 91).

par exemple, il s'attarde longuement sur des questions telles que la constitution d'un ensemble complet d'estampes contemporaines à la Bibliothèque nationale de France par le biais du dépôt légal, la création de collections d'estampes en province dans un but de décentralisation, et la logistique relative au projet d'un salon annuel de l'estampe⁵⁹. Ces écrits associent Delteil à la notion contemporaine de *défenseur* - un collectionneur qui soutient les artistes contemporains par des achats et des actions de promotion. En 1886, par exemple, Bracquemond avait abordé le rôle important que ceux-ci pouvaient jouer dans la promotion des estampes modernes, en affirmant dans le *Journal des arts* que « les amateurs d'estampes me semblent les défenseurs naturels de la gravure. »⁶⁰ Bracquemond citait les communautés de collectionneurs comme un moyen permettant à la fois de soutenir les artistes et de créer un discours en faveur de leur travail et il arguait que seuls ces derniers partageaient les vues des graveurs sur le goût.

L'implication de Delteil dans pratiquement tous les aspects du collectionnisme relatif aux estampes contemporaines le rendait particulièrement apte à jouer ce rôle. En tant que défenseur, il côtoyait des amateurs possédant d'importantes collections, comme Marx, qui avait réuni plus de 3700 épreuves, et Beurdeley, qui en avait rassemblé plus de 28000⁶¹. Le rôle central qu'il a pu jouer est d'autant plus remarquable qu'il était lié à la connaissance et à l'expertise plutôt qu'à la richesse. Pour Delteil, collectionner, c'était promouvoir l'estampe, à la fois pour le présent et pour la prochaine génération d'amateurs. Sa position unique lui a permis de participer activement à la formation de la valeur et de constituer une collection qui reflétait les courants artistiques de son époque, en accord avec ses engagements en faveur de l'estampe.

59 Voir par exemple : Loys Delteil, « Du dépôt des estampes a la Bibliothèque nationale », *L'Estampe*, XI, n° 66, 26 novembre 1893, n. p.

60 Félix Bracquemond, « La Gravure et les procédés de photo-gravure » [1886], dans Pierre Sanchez (ed.), *Écrits sur l'art*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002, p. 182.

61 Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, n° 2229 et 421.

ANNEXES

Ilaria Andreoli est coordinatrice scientifique du domaine Histoire et théorie de l'histoire de l'art et du patrimoine à l'Institut national d'histoire de l'art, où elle dirige le programme « La Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet : corpus, savoirs et réseaux ». Docteure des universités de Ca' Foscari (Venise) et Lumière Lyon 2, elle est spécialiste de l'histoire et des techniques de l'estampe et de l'illustration du livre. Ses recherches portent notamment sur la circulation des modèles via le livre illustré dans l'Europe de la Renaissance, sur la bibliophilie et le collectionnisme des arts graphiques entre les ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, ainsi que sur les statuts de la reproduction, de la copie et du faux dans les arts graphiques. Elle dirige la rédaction de la revue *L'Illustrazione* (Florence, Olschki).

Stephen Bann est Professeur émérite à l'Université de Bristol et Fellow de la British Academy. Il est l'auteur de deux livres qui traitent de la gravure d'interprétation en France au dix-neuvième siècle : *Parallel Lines : Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France* (2001) et *Distinguished Images : Prints in the Visual Economy in Nineteenth-Century France* (2013). Sa collection personnelle a été exposée à la Christ Church Picture Gallery d'Oxford, en 2007 (*Multiple Masters : French prints after paintings 1700-1900*). Il a participé comme conservateur invité aux expositions *Painting History : Delaroche and Lady Jane Grey* (Londres, National Gallery, 2010) et *L'Invention du passé* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 2014). Il travaille actuellement sur les encadrements lithographiques de Viollet-le-Duc pour les *Voyages pittoresques* (Picardie), et sur la diffusion en France des gravures d'Abraham Raimbach d'après Sir David Wilkie.

Camille Belvèze est conservatrice du patrimoine au musée Sainte-Croix de Poitiers, où elle est responsable des collections beaux-arts, arts décoratifs et ethnographie. Ses publications abordent souvent l'histoire de l'estampe par l'angle des études de genre, comme *Mordues. Femmes aquafortistes britanniques (1838-1929)* qui paraîtra prochainement dans la collection des mémoires de recherche de l'École du Louvre. Elle a assuré le commissariat de plusieurs expositions mettant les arts graphiques à l'honneur : *Les Robert Wehrlin de la Piscine* (Roubaix, La Piscine, 2021), *Pierre Dubreuil, tableaux photographiques* (Lille, palais des Beaux-Arts, 2022) et *La Musée : une collection d'artistes femmes* (Poitiers, musée Sainte-Croix, 2024).

Céline Chicha-Castex est conservatrice en chef au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France. Elle est cheffe du service de l'estampe moderne et contemporaine, de l'affiche et du dessin de presse et est également chargée du fonds d'estampes du xx^e siècle. Elle a assuré, seule ou à plusieurs, le commissariat de plusieurs expositions dans le domaine des arts graphiques, parmi lesquelles *Les Impressions de Pierre Alechinsky* (Paris BnF, 2005), *Zao Wou-Ki. Estampes et livres illustrés* (Paris, BnF, 2008), Hans Hartung (Paris, BnF, 2010), *Matisse, Drawing life* (Brisbane, Queensland Art Gallery, 2011), *Matthew Barney, La Chambre de sublimation* (Paris, BnF, 2013), *Marc Chagall, Impressions* (Évian, Palais Lumière, 2014), *Le monde de Topor* (Paris, BnF, 2017), *Picasso et l'art ancien à travers les estampes de la collection de la Bibliothèque nationale de France* (exposition itinérante au Japon en 2019). Elle a écrit de nombreux articles et essais sur l'estampe et le dessin, et publié un ouvrage sur les agendas de Bonnard en 2019. Elle enseigne à l'École du Louvre dans la spécialité « Histoire de l'estampe », et intervient à l'Institut national du Patrimoine.

Victor Claass est coordinateur scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art depuis 2019. Docteur de Sorbonne Université, il est l'auteur d'une thèse sur le critique d'art Julius Meier-Graefe (1867-1935) et la réception de l'art moderne français en Allemagne autour de 1900. Il a été le lauréat du Prix du musée d'Orsay en 2018. Il a travaillé au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, ainsi qu'au Centre Dominique-Vivant Denon du musée du Louvre. Ses recherches portent principalement sur l'histoire des récits artistiques, l'histoire des musées et des expositions. Il a notamment publié *Jeux de position. Sur quelques billards peints* (« Dits », INHA, 2021) et *L'impressionnisme à ses frontières. Le cas Meier-Graefe et la lutte pour l'art moderne en Allemagne* (« Passages », DFK/FMSH, 2024). Il est le commissaire de l'exposition *L'art de l'empreinte, de Manet à Kelly*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, qui ouvrira en décembre 2025.

Pascale Cugy est maîtresse de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université Rennes 2. Spécialiste de la gravure de mode sous l'Ancien Régime, elle travaille notamment sur l'écriture de l'histoire de l'estampe au début du xx^e siècle à travers l'étude de figures comme Jeanne Duportal et Henri Focillon. Elle a co-dirigé le programme « La Bibliothèque d'art et d'archéologie de Jacques Doucet : corpus, savoirs et réseaux » entre 2019 et 2021.

Marie Gispert est professeure en histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble Alpes. Spécialiste de l'estampe de la fin du xix^e et du premier xx^e siècle,

elle a publié de nombreux essais sur Max Klinger, Käthe Kollwitz, Otto Dix, Lovis Corinth ou Anders Zorn. Ses recherches récentes portent sur les enjeux liés à la représentation et à l'utilisation de la matrice gravée. Elle travaille par ailleurs sur les questions de médiation par la critique d'art, le musée et les expositions et leurs catalogues.

Agrégée d'allemand, **Violaine Gourbet** est actuellement ATER d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Tours. Elle a récemment soutenu sa thèse, intitulée *Voix plurielles, voies de traverse : la réception de la peinture anglaise en Allemagne à l'aune des discours et des pratiques culturelles (1816-1908)*, sous la direction de France Nerlich et Hubertus Kohle. Ses recherches portent notamment sur l'histoire de la gravure et de l'imprimé, la critique d'art et le rôle de la traduction dans les transferts artistiques. Elle a publié « Gestes fous, gestes magiques : les peintres anglais au travail dans les écrits allemands du XIX^e siècle » dans *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture: la reconstitution du geste artistique* (2021), « Une comparaison féconde : la sculpture d'édition et la gravure, deux arts de reproduction au XIX^e siècle : à propos de l'article d'Elodie Voillot, "De la traduction en gravure et en sculpture d'édition, ou l'art (délicat) de la reproduction" », dans *Histoire de l'art* (2018-2019) et « Les paysagistes anglais vus par les commentateurs allemands au XIX^e siècle : copistes fidèles ou extravagants dramaturges » dans *Trajectoires* (2019).

Ruth E. Iskin a obtenu un doctorat en histoire de l'art et en théorie critique à l'université de Californie à Los Angeles. Elle s'intéresse à l'art et à la culture visuelle en France au XIX^e siècle, au collectionnisme, aux femmes artistes, et à l'intersection de l'histoire sociale de l'art, de la culture visuelle et des études de genre. Son livre, *Mary Cassatt between Paris and New York : The Making of a Transatlantic Legacy*, a été publié aux Presses de l'Université de Californie (Janvier 2025). Parmi ses précédents ouvrages il faut citer *Modern Woman and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting* (Cambridge University Press, 2007; édition chinoise 2010) et *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860-1900* (Dartmouth College, 2014). Elle est l'éditrice de *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World* (Routledge, 2016) et coéditrice de *Collecting Prints, Posters and Ephemera* (Bloomsbury, 2019). Son travail a été traduit en huit langues. Elle est professeur émérite du département des arts de l'université Ben-Gourion du Néguev.

Catherine Méneux est maitresse de conférences HDR à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses travaux interrogent les questions relatives à la réception

critique et à l'historiographie. Auteure d'une thèse de doctorat sur Roger Marx, elle a assuré le commissariat scientifique de l'exposition *Roger Marx, un critique d'art aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...* (Nancy, 2006). Elle a également codirigé avec Neil McWilliam et Julie Ramos un programme de recherche sur l'art social, de la Révolution à la Grande Guerre (PUR et books.openedition.org, 2014), et, avec Marie Gispert, le dispositif *Bibliographies de critiques d'art francophones* (<http://critiquesdart.univ-paris1.fr/>). Dernières publications : Laurent Houssais, Guillaume Kazerouni, Catherine Méneux, Maïté Metz (dir.), *André Devambez. Vertiges de l'imagination*, Paris Musées, 2022; Marie Gispert, Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, en ligne, 2019.

France Nerlich est professeure d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Tours. Elle est depuis 2024 en charge du Centre de ressources et de recherche Daniel Marchesseau au musée d'Orsay. Elle a auparavant dirigé le Département des études et de la recherche de l'Institut national d'histoire de l'art (Paris) de 2017 à 2024. Ses travaux portent sur les enjeux d'une histoire de l'art transnationale au XIX^e siècle. En s'intéressant à la circulation des objets, des personnes et des discours, aux zones de partage et d'échange, elle a publié plusieurs études et ouvrages sur l'historiographie et les fantasmes nationaux, la réception de l'art français en Allemagne (*La peinture française en Allemagne. 1815-1870*, Paris, MSH, 2010), les discours critiques européens, les représentations de l'histoire et de l'histoire de l'art ainsi que la formation artistique dans une perspective transnationale (*Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. 1793-1870*, avec Bénédicte Savoy, 2 vol., Berlin, Munich, De Gruyter Verlag, 2013 et 2015; *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, avec Alain Bonnet, Tours, PUFR, 2013; *Disrupting Schools. Transnational art education in the 19th century*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2021).

Emmanuel Pernoud est professeur émérite d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et ancien responsable des collections d'estampes contemporaines à la Bibliothèque nationale de France. On lui doit de nombreux travaux sur l'art des XIX^e et XX^e siècles, comme *L'invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, (Hazan, 2003), *Hopper, peindre l'attente* (Citadelles & Mazenod, 2012), *Paradis ordinaires. L'artiste au jardin public*, Les Presses du réel, 2013), *Chambres closes. Art et claustration à l'âge du roman policier* (Hazan, 2016). Il a signé de nombreux travaux sur l'histoire de l'estampe parmi lesquels *L'estampe des Fauves* (Hermann, 1994), *Le serviteur inspiré. Portrait de*

l'artiste en travailleur de l'ombre (Presses du réel, 2020), *Le savoir fou : se perdre avec Henri Beraldi* (Hermann, 2022) et *La traversée des cercles. À propos d'une gravure de Rodin* (INHA, coll. Dits, 2024). Paru aux éditions Hazan, son dernier ouvrage s'intitule *Chromo de bazar. Le tableau du pauvre*.

Joëlle Raineau-Lehuédé est collaboratrice scientifique au département des arts graphiques du Petit Palais. Docteur en histoire de l'art, elle est spécialiste de l'estampe française du XVIII^e au XIX^e siècle, qu'elle enseigne à l'École du Louvre. Elle publie régulièrement des articles et essais sur la période et s'intéresse notamment aux réseaux de sociabilités, aux graveuses, aux marchands et amateurs d'estampes. Elle est co-commissaire d'expositions sur l'estampe : *L'Esprit Art Nouveau. La donation Pierre Roche au Petit Palais* (2022), *Trésors en noir et blanc de Dürer à Toulouse Lautrec* (2023).

Fleur Roos Rosa de Carvalho (1982) is Senior Curator of Prints and Drawings at the Van Gogh Museum in Amsterdam. She specializes in French avant-garde art of the late 19th-century, with a particular interest in fin-de-siècle printmaking and the history of collecting. She received among others, a grant of the Getty Paper Project and was twice a *chercheuse invitée* at the INHA. She curated many exhibitions, among which *Prints in Paris: élitiste et populaire* (2017) and published on fin-de-siècle artists such as Vincent van Gogh, Odilon Redon, Henri de Toulouse-Lautrec and Félix Vallotton. She is currently finishing a catalogue raisonné on the Vollard suites (1899) by Pierre Bonnard, Maurice Denis, K-X Roussel and Edouard Vuillard, in close collaboration with Auguste Clot.

Léa Saint-Raymond est maîtresse de conférences en histoire de l'art à l'Université Paris Sciences et Lettres. Elle dirige également l'Observatoire des humanités numériques de l'ENS-PSL. Sa thèse en histoire de l'art, publiée sous le titre *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, a reçu le prix du musée d'Orsay en 2019.

Britany Salsbury is curator of prints and drawings at the Cleveland Museum of Art. She previously held fellowships, research, and curatorial positions at the Art Institute of Chicago and the Metropolitan Museum of Art, among others. Her exhibitions and publications include *Altered States: Etching in Late 19th-Century Paris* (2016); *Nineteenth-Century French Drawings from the Cleveland Museum of Art* (2023); and *Degas and the Laundress: Women, Work, and Impressionism* (2023). Her research has been published in *Art in Print*, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, and *Print Quarterly*, and with Ruth E. Iskin, she co-edited and contributed to the

book *Collecting Prints, Posters, and Ephemera: Perspectives in a Global World* (2019). Her doctoral dissertation on print portfolios in fin-de-siècle Paris, completed at the Graduate Center of the City University of New York, was supported by funding from the Getty Research Institute and the Andrew W. Mellon Foundation.

Valérie Sueur-Hermel est conservatrice générale au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, responsable des collections du XIX^e siècle. Elle enseigne également à l'École du Louvre dans la spécialité « Histoire de l'estampe ». Elle a été commissaire de plusieurs expositions dans ce domaine parmi lesquelles : *Daumier, l'écriture du lithographe* (Paris, BnF, 2008), *Henri Rivière. Entre impressionnisme et japonisme* (Paris, BnF, 2009), *L'Estampe impressionniste. Trésors de la Bibliothèque nationale de France* (Caen, 2010), *Odilon Redon : prince du rêve, 1840-1916* (Paris, Grand Palais, 2011), *Fantastique! L'estampe visionnaire de Goya à Redon* (Paris, Bordeaux 2016) et *Degas en noir et blanc* (Paris, BnF, 2023)

Nicholas-Henri Zmelty est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne, à Amiens. Ses travaux portent sur l'image imprimée et la peinture en France de la Belle Époque à la Grande Guerre. Commissaire d'expositions (*Cappiello caricaturiste 1889-1905*, Musée d'Art et d'Histoire Louis Senlecq, L'Isle-Adam 2024; *Toulouse-Lautrec*, Palazzo Roverella, Rovigo, 2024; *L'Affiche illustrée à la Belle Époque. La collection Dutailly*, Chaumont, Le Signe, 2017; *Impressions à Montmartre: Eugène Delâtre et Alfredo Müller*, Paris, Musée de Montmartre, 2013), il est l'auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels il faut citer *Henri de Toulouse-Lautrec. La stratégie de l'éphémère* (Paris, Hazan 2019) et *L'Affiche illustrée au temps de l'affichomanie 1889-1905* (Paris, Mare et Martin, 2014).

Ilaria Andreoli, Pascale Cugy — « *Comme j'aimerais à les avoir toutes* » : Jacques Doucet et la création du Cabinet d'estampes modernes de la Bibliothèque d'art et d'archéologie

Surtout connu comme collectionneur d'art du XVIII^e siècle, acquéreur des *Demoiselles d'Avignon* et mécène des avant-gardes littéraires, Jacques Doucet (1853-1929) demeure peu étudié dans son rapport à l'art de la gravure. Cette communication cherche à définir le profil de collectionneur d'estampes de Doucet à travers l'étude de ses méthodes d'acquisition et de ses goûts tout en mettant en avant son rôle dans la connaissance et l'écriture de l'histoire du médium. Il fut en effet, à travers le recrutement de Noël Clément-Janin comme conservateur du Cabinet d'estampes modernes de sa Bibliothèque d'art et d'archéologie (1909-1914) et son soutien à la Société pour l'étude de la gravure française, à l'origine d'acquisitions et de travaux destinés à mieux faire connaître la diversité des techniques de création comme le foisonnement de la production contemporaine.

Stephen Bann — *Autour de la revue L'Art : René Ménéard et son rapport à la gravure*

Indûment reléguée de nos jours en tant que « revue conservatrice », *L'Art* a été fondée en 1875 par René Ménéard, ancien rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*. Avec un format plus large, cette revue était également vouée à une collaboration internationale, notamment avec la Grosvenor Gallery de Londres. L'une de ses réussites incontestables fut l'article de Frédéric Henriet sur Daubigny, paru en 1881, qui incorpora une grande eau-forte inédite du peintre. Mais Ménéard tenait toujours à la tradition française de la gravure de reproduction, ou plutôt d'interprétation. Dans ses *Entretiens sur la peinture* (1875), il avait précisé ses critères pour l'interprétation en abordant une série d'estampes d'après des peintres célèbres de tous les âges. Parmi ses graveurs, il se trouvait des collaborateurs bien connus de la *Gazette* comme Flameng et Jacquemart, ainsi que plusieurs représentants de la nouvelle génération comme Gustave Greux et Charles Waltner. Le critique attiré de *L'Art*, Paul Leroi, commenta plus largement l'apport de ceux-ci dans son article : « Gravure et Lithographie » (Salon de 1882).

Camille Belvèze — *Amateurs en société : les Amis de l'eau-forte* (Paris, 1897)

La Société des Amis de l'eau-forte est un groupement d'amateurs fondé à Paris en 1897 dans le but de promouvoir la gravure à l'eau-forte et de soutenir les artistes en finançant l'édition de planches originales. Cette communication propose une analyse de cette Société et de ses activités sur le plan sociologique, artistique et commercial, en la situant dans le contexte d'effervescence associative qui marque cette période et scande le renouveau de l'eau-forte comme art original en France (Société des aquafortistes, Société des peintres-graveurs français) et à l'étranger (Société internationale des aquafortistes en Belgique, Etching Club et Royal Society of Painter-Etchers en Grande-Bretagne, pour ne citer que quelques exemples). Si le rôle des sociétés d'artistes est relativement connu, celui, considéré comme plus marginal, des sociétés d'amateurs reste en grande partie à écrire. En abordant le cas de la Société des Amis de l'eau-forte, nous verrons que l'étude de ces réseaux peut enrichir l'histoire du goût et du collectionnisme tout en éclairant notre compréhension du caractère coopératif de ce médium.

Céline Chicha-Castex — *Le collectionneur et l'institution : Atherton Curtis (1863-1943) et la Bibliothèque nationale*

Plusieurs grands donateurs ont contribué à enrichir les collections du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale parmi lesquels Atherton Curtis (1863-1943) occupe une place particulière tant son apport a été considérable dans les domaines de l'estampe moderne et asiatique. L'étude proposée aborde la question des rapports d'Atherton Curtis avec la Bibliothèque nationale qui sont révélateurs des relations entre les collectionneurs et les institutions patrimoniales : amateur éclairé consultant les fonds de la bibliothèque à des fins de recherche, Curtis a noué des liens avec les conservateurs qui ont permis cette remarquable donation, offrant ainsi au plus grand nombre la possibilité de profiter des trésors patiemment collectés.

Victor Claass — *Graver sous contrainte : la Marées-Gesellschaft (1917-1929)*

Initiée dans le contexte de la Grande Guerre, la Marées-Gesellschaft – ou Société Marées – est née de la collaboration fructueuse entre l'écrivain d'art Julius Meier-Graefe et l'éditeur munichoïse Reinhard Piper. Baptisée d'après le peintre allemand Hans von Marées, dont elle devait vivifier l'héritage, cette société fut à l'origine d'une série de portfolios de facsimilés d'œuvres graphiques d'une extraordinaire qualité, mais aussi vouée à la promotion des pratiques

contemporaines de l'estampe. Lovis Corinth, Max Beckmann ou encore Karl Hofer contribuèrent à cette entreprise, qui cherchait à la fois à démocratiser la beauté et à sauvegarder la tradition, tout en dynamisant la vie artistique de l'immédiat après-guerre. Cette communication déploie la richesse des publications de la Marées-Gesellschaft, tout en revenant sur les intentions réconciliatoires de ce projet esthétique et social dans une Europe en crise.

Marie Gispert — *La revue L'amateur d'estampes (1921-1934) : pour une approche critique d'un lectorat amateur*

La revue *L'Amateur d'estampes* paraît de décembre 1921 à décembre 1934. Organe de la Chambre syndicale des éditeurs et marchands d'estampes, elle tient une place singulière auprès des amateurs et amatrices d'estampes : revue d'information et d'histoire de l'estampe, elle laisse également une place importante à la publicité pour différentes galeries spécialisées. En analysant les formes successives de la revue et de ses différentes rubriques tout comme la correspondance de son rédacteur en chef Eugène Bouvy et de son gérant Maurice Le Garrec, il s'agit de comprendre comment *L'Amateur d'estampes* s'inscrit dans une stratégie globale de la Chambre syndicale pour faire aimer, connaître mais aussi acheter l'estampe.

Violaine Gourbet — *“Chacun les a vues et les connaît depuis l'enfance” : la réception populaire des gravures anglaises dans l'Allemagne et la France du XIX^e siècle*

« Chacun les a vues et les connaît depuis l'enfance » : c'est ce qu'écrit, en 1884, l'historien de l'art Cornelius Gurlitt à propos des gravures d'après le peintre animalier britannique Edwin Landseer. La citation pourrait s'appliquer à bon nombre de gravures anglaises, ces dernières étant, au cours du long XIX^e siècle, omniprésentes dans les foyers de l'espace européen, en particulier germanique. C'est cette omniprésence, ses vecteurs et ses conséquences, que notre communication s'attachera à analyser pour mettre en lumière les mécanismes d'une réception qui n'est pas seulement érudite, réservée à l'amateur d'estampes proprement dit, mais qui touche la société tout entière : une réception populaire, donc, où la question du goût artistique est souvent secondaire, où prévalent d'autres logiques et d'autres intérêts. L'amateur d'estampes anglaises peut ainsi être avant tout un amateur de chasse et de chevaux, de romans d'aventures et de belles jeunes femmes, dans un rapport aux images souvent émotionnel et instinctif qui est aussi celui de l'enfance évoquée par Gurlitt, et dont témoignent non seulement les articles critiques, mais aussi les réclames

des marchands d'estampes et la littérature de l'époque, en particulier le genre populaire du feuilleton.

Ruth E. Iskin — *Collectionner les éphémères : les affiches lithographiques du XIX^e siècle et les médias de la modernité*

À la fin du XIX^e siècle, les collectionneurs ont été attirés par l'affiche illustrée ainsi que par d'autres imprimés fonctionnels tels que les menus et les programmes, en grande partie en raison de leur caractère éphémère. Ernest Maindron, premier historien de l'affiche, et d'autres critiques et collectionneurs ont souvent commenté l'importance des imprimés éphémères, et en particulier de l'affiche illustrée, pour la postérité. Cet essai examine le lien entre la collection d'éphémères au XIX^e siècle, l'art du connaisseur, la mobilité, l'éphémère et la postérité.

À cette fin, l'analyse porte sur la représentation des affiches et des collectionneurs d'estampes et de documents éphémères dans la peinture et la culture visuelle de l'époque. Elle examine le rôle de l'éphémère dans la passion des collectionneurs d'affiches et situe cette question dans les discours produits en France au XIX^e siècle, notamment les écrits de Victor Hugo, Charles Baudelaire, Henri Beraldi et Maurice Talmeyr. L'article se termine par des réflexions sur l'éphémère et sur l'étude et la collection d'affiches du XIX^e siècle à l'ère numérique.

Catherine Méneux — *Un esthète doublé d'un critique : Roger Marx, collectionneur de l'estampe moderne*

Critique d'art, fonctionnaire des beaux-arts et amateur, Roger Marx (1859-1913) a réuni une exceptionnelle collection d'estampes modernes qui a été livrée aux enchères publiques en 1914. Si le catalogue de cette vente est une source capitale pour cerner l'étendue de cet ensemble et les goûts de Marx, il doit toutefois être relativisé et complété avec d'autres documents qui permettent de mieux comprendre quel amateur d'estampes il fût. L'analyse se concentre sur l'articulation entre son activité de collectionneur, son discours sur les arts graphiques, ses liens avec les artistes et les causes qu'il a défendues, en relation avec l'évolution du marché de l'art et les réseaux spécifiques au monde de l'estampe et de la bibliophilie. De ce fait, elle met l'accent sur les tensions à l'œuvre, celles qui ont opposé l'esthète au critique militant, et l'amateur élitiste au vulgarisateur prescripteur.

France Nerlich — *Démocratiser l'histoire de l'art. La galerie d'estampes de Carl Lampe au Musée des Beaux-Arts de Leipzig (1860)*

Le paysage artistique et culturel des états allemands est profondément marqué au XIX^e siècle par l'action de la société civile, en particulier par les dynamiques collectives portées par les sociétés d'art et l'énergie de collectionneurs, issus de toutes les branches de la bourgeoisie. Ces particuliers cherchent à transformer la société, notamment en garantissant à tous les publics l'accès aux œuvres du passé et du présent. Nombre de musées sont fondés dans cet esprit et le musée de Leipzig fait partie de ces institutions qui articulent une « alternative » aux musées princiers. L'estampe joue un rôle-clé dans la constitution des collections destinées à un public élargi. Dans le cas de Leipzig, le collectionneur Carl Lampe va même jusqu'à imaginer un musée universel fondé sur une exposition exhaustive et permanente d'estampes de reproduction. Il s'agit de comprendre les enjeux éthiques, intellectuels et idéologiques d'une telle initiative qui comprend l'estampe comme vecteur d'une réelle démocratisation des savoirs sur l'art.

Emmanuel Pernoud — *Écrire d'expérience : Henri Beraldi et ses notes de bas de page*

Bibliophile et collectionneur d'estampes, Henri Beraldi (1849-1931) fut aussi l'auteur des *Graveurs du XIX^e siècle* et de maintes autres publications destinées à ses pairs, les amateurs de livres et de gravures. Ces ouvrages se signalent par des notes de bas de page où leur auteur quitte le registre méthodique du catalogue raisonné pour écrire à bâtons rompus sur le modèle revendiqué de la *causerie*. Loin de ne servir qu'à pimenter la sécheresse du catalogue, comme on le lit à l'époque, ces notes apportent un savoir en propre : la relation minutieuse et vivante des pratiques de la collection, dans le Paris fin-de-siècle.

Joëlle Raineau-Lehuédé — *La collection d'estampes d'Eugène Dutuit (1807-1886) : une visée pédagogique*

Ouvert au public en 1902, le Petit Palais est célèbre pour ses collections d'art léguées par les frères Dutuit et leur sœur Héloïse. Auguste Dutuit (1812-1902) était passionné d'antiquités, tandis qu'Eugène Dutuit (1807-1886) s'est distingué dans les domaines de la gravure et de la bibliophilie. Élu conseiller municipal de Rouen en 1843, Eugène passe toute sa vie en Normandie et fait don en 1845 d'un ensemble remarquable de 600 estampes à la bibliothèque municipale de Rouen afin de constituer un premier fonds destiné aux amateurs et aux artistes. Il n'a que 38 ans. L'amateur avait un goût prononcé pour la transmission, comme en témoigne l'exposition d'estampes qu'il a organisée en 1869 au Palais de l'Industrie

en association avec l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Eugène était fier de partager avec le public l'aboutissement de plusieurs années de collecte passionnée, ces estampes provenant en grande partie des plus célèbres collections vendues successivement en France, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre au cours des trente dernières années. Le catalogue publié pour l'événement était l'occasion pour Dutuit d'exprimer sa volonté de promouvoir l'art de l'estampe auprès d'un large public, en n'acceptant que des épreuves à l'origine irréprochable. Eugène Dutuit avait également une visée pédagogique et philanthropique en rassemblant toutes les informations nécessaires pour écrire l'histoire de la gravure et de ses artistes les plus éminents. Pendant les six dernières années de sa vie, il s'est dédié entièrement à la rédaction du *Manuel de l'Amateur d'estampes* en huit tomes, dont quatre ont été publiés, et à *L'œuvre complet de Rembrandt* en deux tomes, magnifiquement illustré d'héliogravures à partir de sa propre collection d'estampes, ouvrage considérable qui témoigne de sa connaissance approfondie de la gravure. Cette quête de connaissances l'a amené à dépasser la simple dimension de l'amateur pour entrer dans le cercle des érudits et spécialistes reconnus de l'estampe. Si sa propre collection a été une mine d'or pour écrire ces ouvrages, les vastes travaux entrepris par cet éminent collectionneur d'art sont le fruit de recherches longues et minutieuses menées avec obstination et persévérance dans divers cabinets des estampes.

Fleur Roos Rosa de Carvalho — *Allegory, Advertising or Actuality? The Iconography of the Female Print Connoisseur*

In the 1890s the consumption of prints and posters was embodied in those very works by the figure of the female connoisseur. Extravagantly dressed, and engaged in the act of close-looking, she seems to have waltzed into the traditional domain of the male collector. But what do other, more private sources tell us, such as the ledgers of the major dealers? Was she an allegory, an advertisement, or an actuality? And would there also be room for her to somehow be all those things at the same time?

Léa Saint-Raymond — *Les amateurs d'estampes dans les annuaires de collectionneurs (1882-1925) : quelques pistes prosopographiques*

Une étude socio-historique des amateurs d'estampes peut être menée à partir d'une source diachronique et encore peu exploitée : les annuaires artistiques de collectionneurs. Ces derniers sont publiés de manière systématique à partir de 1879, en France, sous l'impulsion d'Oscar Ris-Paquot, puis par Francis Campbell,

qui édite un *Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts*, de manière annuelle, de 1911 jusqu'en 1937. Organisés par départements, puis par villes, ces ouvrages listent les collectionneurs autodéclarés de manière alphabétique, en mentionnant leur profession, leur adresse précise et leurs domaines d'intérêt.

La longueur de ces annuaires et leur caractère sériel les rendent très arides pour une analyse « classique » en histoire de l'art mais l'utilisation des méthodes quantitatives et des humanités numériques permet d'en exploiter toutes les potentialités et, en particulier, d'étudier la place de la gravure dans le système des objets collectionnés, et la sociologie des amateurs d'estampes. Contrairement à une idée reçue, ces derniers ne forment pas une minorité de *connoisseurs* coupés des autres collectionneurs, mais une catégorie plutôt importante d'acteurs, entrant dans la norme, et liés aux segments de la bibliophilie, des autographes et du « vieux papier ». Seuls les amateurs d'eaux-fortes se distinguent réellement, par leur petit nombre et leur profil artistique.

Britany Salsbury — *La collection d'estampes de Loÿs Delteil (1869-1927)*

Loÿs Delteil (1869-1927) est surtout connu pour son catalogue raisonné en trente et un volumes de l'estampe du XIX^e siècle, *Le Peintre-graveur illustré* (1906-26), qui a servi de guide définitif aux collectionneurs dans ce domaine. On sait cependant peu de choses sur ses pratiques de collectionneur d'estampes, qui étaient directement liées à son travail d'érudit. Dans le cadre de la production de son ouvrage de recherche exhaustif, Delteil a cherché à acquérir de nombreuses œuvres pour lui-même. Il a constitué une collection restreinte (environ 500 ouvrages), mais caractérisée par une rareté et une qualité exceptionnelles. Cet essai examine l'intersection entre le travail de Delteil en tant qu'érudit et le collectionneur dans le contexte de sa position unique - en tant qu'artiste, collectionneur, marchand, expert et critique - au sein du réseau croissant d'amateurs d'estampes dans le Paris de la fin du siècle dernier.

Valérie Sueur-Hermel — *Degas, amateur d'estampes*

À côté des peintures et des dessins qui constituent la collection personnelle de Degas, l'estampe occupe une place aussi importante que singulière. En amateur averti, il a réuni plus de trois mille huit cent pièces dispersées en vente publique un an après sa mort, en 1918. L'étude de la composition de cet ensemble, majoritairement dédié à l'œuvre ses contemporains, contribue à celle du goût de l'artiste pour le noir et blanc dont témoigne son œuvre imprimé.

Nicholas-Henri Zmelty — *Amateurs d'images, images d'amateurs*

A travers une sélection opérée au sein d'un corpus composé de plus de deux cents œuvres mêlant tableaux, gravures, affiches illustrées et photographies, nous nous intéresserons à ce que l'image dit de l'identité des amateurs d'estampes, de la multiplicité de leurs pratiques, de leurs usages et de la variété de lieux dans lesquels ils opèrent. Des classes populaires aux cercles érudits, du connaisseur aguerrri au dilettante, la diversité des profils fait écho à un spectre de réalités socioculturelles très hétéroclites qu'il s'agira de mettre en lumière. Nous nous attarderons également sur ce que la gestuelle, les postures, les attitudes et les expressions traduisent de la nature des relations que ces amateurs entretenaient avec l'estampe.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Alizard, Joseph-Paul : 16
Alken, Henry : 288, 289
Amand-Durand, Charles : 215, 271
Amsler & Ruthardt : 289
Anckers, Niels Elias : 118, 148
Anderberg, Kristian : 118
Angelico, Fra : 92
Ansdell, Richard : 288
Antony : 326
Aragon, Louis : 120
Ardail, Adolphe : 64, 332
Arnold (galerie) : 253
Arosa, Gustave : 233
Atget, Eugène : 195
Aumale (Henri d'Orléans) : 67, 271, 277, 284
Avril, Jane : 33, 39, 46, 52
Aylesford, Lord : 285

B

Baboin Jaubert, Aimé : 252
Baerbalck, Friedrich : 82
Bailly-Herzberg, Janine : 55
Balzac, Honoré de : 324
Bandinelli, Baccio : 92
Barde (le) : 107
Bardey, Jeanne : 71, 118, 119, 338
Barrier, André : 56
Barth, Wilhelm Ambrosius : 67, 82, 222, 230, 317, 344
Bartholomé, Albert : 222
Barthou, Louis : 67
Bartsch, Adam : 92, 273, 365
Baudelaire, Charles : 5, 28, 204, 205, 206, 217, 296
Beckmann, Max : 107, 109, 111, 112
Beistegui, Carlos de : 185
Béjot, Eugène : 174, 369
Beltrand, Jacques : 354
Bénédite, Léonce : 166, 171, 355

Benjamin, Walter : 190, 206
Beraldi, Henri : 5, 10, 18, 19, 22, 46, 56, 166, 171, 199, 200, 201, 205, 259, 284, 303, 309, 311, 314, 315, 317, 318, 320-323, 325-332, 334, 335, 336, 338, 350, 354, 365, 368, 369
Bérard (M.) : 232, 259
Bérard, Léon : 232, 259
Béraud, Jean : 193, 194
Bergstrom, Sigge : 151
Bernhardt, Sarah : 47, 50, 51
Berthon, Paul : 50, 51
Bertrand, Albert : 68
Besnard, Albert : 144, 166, 171, 342, 343
Beurdeley, Alfred : 56, 57, 59, 64, 373, 374, 378, 379
Beurdeley, Paul : 56, 57, 59, 64, 373, 374, 378, 379
Beyer, F. Otto : 288
Bing, Léopold : 176, 351
Bing, Siegfried : 176
Blanc, Charles : 96, 307, 314
Blin, Mme Eugène : 69
Blum, Robert : 81
Boberg, Ferdinand : 129, 149, 151, 154, 155
Boilly, Louis Léopold : 4
Bonaparte, Napoléon : 330, 336
Bonaparte, Roland : 67
Bonington, Richard Parkes : 177-180, 189
Bonnaffé, Edmond : 324, 347
Bonnard, Pierre : 181
Bonnat, Léon : 67
Bottini, George (Georges Alfred Bottini) : 37, 48
Bouchot, Henri : 186
Boudet (M.) : 239
Bouillon, Jean-Paul : 55, 282
Bouillon, Jules : 55, 282
Bouquet, Auguste : 144, 162, 169, 173, 339
Bourcard, Gustave : 140, 246, 338, 346, 350, 368, 369
Bourdieu, Pierre : 33, 67, 237, 367
Bourin, Henri : 144, 160, 167, 171

Bouvenne, Aglaüs : 249
 Bouvy, Eugène : 244, 247-250, 259, 264, 363
 Bracquemond, Félix : 144, 166, 171, 214, 215, 304, 309, 311, 335, 342, 344, 346, 348, 364, 379
 Brangwyn, Frank : 356
 Bresdin, Rodolphe : 16, 249, 348
 Breton, André : 120, 145
 Brockhaus, Heinrich : 81, 89, 92
 Bruant, Aristide : 196
 Brunner (galerie) : 259, 260
 Buhot, Félix : 348, 361, 362
 Buhot, Jean : 183
 Burleigh, Louise : 175
 Burrough, Bryson : 175, 184, 185
 Burty, Philippe : 5, 22, 23, 24, 59, 217, 221, 338, 347, 348, 368
 Bussière, Gaston : 69
 Byron, Lord : 291, 292, 301

C

Cadart, Alfred : 55, 217
 Cain, Julien : 183, 186
 Calamatta, Luigi : 215
 Caldecott, Randolph : 289
 Callot, Jacques : 16, 158, 163, 169, 271, 278
 Camduras (Madame) : 252
 Campbell, Francis : 137, 232, 233, 234, 241, 242
 Canning, Lord : 296
 Capiello, Leonetto : 123
 Carabin, François-Rupert : 40, 41
 Carpi, Ugo da : 89
 Carrache, Hannibal : 296
 Carré, Georges : 252
 Carrier-Belleuse, Louis Robert : 191-196
 Carrière, Eugène : 64, 66, 339, 344, 346, 354
 Casas, Ramon : 52
 Cassatt, Mary : 126, 175, 180, 182, 185, 211, 214, 215, 219, 220, 338, 350, 369, 371
 Castelman, Riva : 4
 Cate, Philip Dennis : 4
 Cavalcaselle, Giovanni Battista : 93
 Cazals, Frédéric-Auguste : 198
 Cézanne, Paul : 99, 104, 111, 130, 149, 156, 351

Chahine, Edgar : 350, 352, 353, 378
 Chalon, Edward : 299
 Chambord (Henri d'Artois) : 336
 Chamisso, Adelbert von : 131, 132
 Champfleury (Jules François Félix Husson) : 324
 Chaplin, Charles : 65
 Charlet, Nicolas-Toussaint : 140
 Charreyre, Eugène : 283
 Chartres, duc de : 67
 Chasles (Madame) : 239
 Chassériau, Théodore : 348
 Chauvel, Théophile : 308, 317, 318, 319
 Chenu (entreprise) : 266
 Chéret, Jules : 46, 47, 144, 168, 171, 191, 192, 195, 196, 199, 200, 335, 345, 346, 348
 Chevalier : 327
 Clauss, Gustav Moritz : 82
 Claye, Anatole de : 56, 64, 67
 Clément, Charles : 271
 Clément, Louis Jean Eugène : 272, 273, 282
 Clément-Janin, Noël : 5, 130, 132, 133, 136-144, 167, 169, 342, 355
 Clodius, Christian Heinrich : 296
 Clouet, François : 179
 Cochin, Charles-Nicolas : 18
 Codrington, Edward : 296
 Coffermans, Marcellus : 76
 Coffetier (M.) : 231
 Cogniet, Léon : 92
 Colin, Paul-Émile : 140, 350, 354
 Combrouse : 233
 Comyns Carr, James : 303
 Corcelet (Monsieur) : 300
 Cordeu (Madame) : 331
 Corinth, Lovis : 107, 111, 112, 113
 Cornelissen, Antoine : 271
 Corot, Camille : 126, 180, 318, 348, 366, 371, 372
 Cotelle : 33
 Coudray, H. B. : 196
 Courboin, François : 25, 26, 165, 169, 170, 186, 246, 257
 Couture, Thomas : 267, 268
 Cranach, Lucas : 76, 83

Crauzat, Ernest de : 355
 Crès, Georges : 114
 Crome, John : 308, 317
 Crowe, Joseph Archer : 93
 Cunningham, Edward : 296
 Curtis, Atherton : 174-181, 183-189
 Curtis, George Warrington : 174-181, 183-189

D

Da Sesto (Cesare) : 273, 275
 Dalou, Jules : 371
 Danlos et Delisle (marchands d'estampes) : 326
 Daubigny, Charles-François : 304, 305, 318, 364
 Daudré (Mme) : 69
 Daumier, Honoré : 4, 9, 10, 21, 123, 125, 180, 199, 204, 214-217, 222, 223, 224, 227, 287, 325, 348, 369, 374, 375, 378
 Dauvin (marchand d'estampes) : 326
 Dayot, Armand : 68
 De Gas, Marguerite : 224
 De Swart, Saar : 57
 Debauve : 300
 Decamps, Gabriel-Alexandre : 372
 DeForest, Robert : 184
 Degas, Edgar : 4, 10, 122, 126, 127, 140, 141, 210-217, 219-226, 228, 340, 341, 342, 346, 369
 Dehmel, Richard : 110, 111
 Dejà, Bruno : 104
 Delaborde, Henri : 271, 283, 318
 Delacroix, Eugène : 106, 111, 126, 214, 215, 216, 223, 224, 369
 Delasalle, Angèle : 60, 62, 70
 Delâtre, Auguste : 217, 332, 334
 Delâtre, Eugène : 64
 Delaunay (marchand d'estampes) : 326
 Delorière, Charles : 221
 Delteil, Loÿs : 5, 20, 161, 168, 171, 178, 213, 216, 217, 223, 259, 338, 342-345, 347, 354, 355, 358-379
 Denon, Vivant : 274
 Derlon, Brigitte : 229
 Desboutin, Marcellin : 144, 167, 169

Desnoyers, Auguste : 272
 Desurmont-Descamps (Mme) : 239
 Devaulx, Ernest-Théophile : 360
 Devaux, Jules : 233
 Devéria, Achille : 222
 Diderot, Denis : 307, 322
 Didon, Louis : 235
 Dien, Claude-Marie-François : 215
 Dodgson, Campbell : 137
 Dollfus, Jean : 233
 Double, Léopold : 307
 Doucet, Jacques : 5, 116-120, 122-132, 134, 136-142, 144-148, 150, 152-156, 158, 198, 321, 342
 Dramard, Georges de : 56
 Duchesne, Jean : 271, 276
 Duclos, Anne-Catherine : 267
 Dumas, Ann : 210
 Dumonstier, Daniel : 179
 Dumont, Louis : 126, 351
 Duplessis, Georges : 186, 215, 271, 272, 279, 283, 284
 Dupont : 215, 326
 Duportal, Jeanne : 249
 Dupré, Marthe : 141
 Durand-Ruel, Paul : 213, 221, 224, 351
 Duranty, Edmond : 216, 217, 220, 222
 Durazzo, Jacoppo : 273
 Dürer, Albrecht : 11, 16, 76, 95, 100, 176, 180, 215, 271
 Dutuit, Auguste : 266-268
 Dutuit, Eugène : 5, 11, 20, 22, 266-277
 Dutuit, Héloïse : 266, 267, 269, 270, 278, 280
 Dutui, Pierre Étienne : 267
 Duvet, Jean : 278

E

Earlom, Richard : 299
 Edelinck, Gérard : 214
 Elias, Julius : 104, 118
 Emery, Elizabeth : 35
 Ensor, James : 369, 376
 Eudel, Paul : 324
 Evans, Edward : 272

F

Fantin-Latour, Henri : 339, 344, 346, 348, 363, 376
Fatout jeune (marchand) : 271
Fau, Fernand : 17, 152, 198, 233, 261
Faure, Jean-Baptiste : 233, 261
Fenaille, Maurice : 143, 144, 168, 171
Ferrari, Defendente : 310
Field, Richard S. : 4, 125
Finiguerra, Maso : 282
Firmin Didot, Amboise : 271
Flameng, Léopold : 303
Flaubert, Gustave : 105
Flinch, Ingeborg : 177
Flodman, Karl Samuel : 151
Focillon, Henri : 4, 336
Fontane, Theodor : 296, 297, 301
Forain, Jean-Louis : 123, 124, 148, 153, 222, 342
Fournier, Jean-Alfred : 13
Foy, comte : 65
Francken, François (le jeune) : 271
Frélaut, Jean : 140, 369
Frémiet, Emmanuel : 65
Frisch, Albert : 104
Fromentin, Édouard : 240
Fuller, Loïe : 350
Fustier, Gustave : 199

G

Gaillard, Claude-Ferdinand : 314, 315, 316, 317, 318, 336, 338, 344, 347, 348, 365
Gaillard, Étienne : 352
Gainsborough, Thomas : 297
Galichon, Émile : 271, 272, 273, 284, 314
Gambetta, Léon : 336
Gassies, Georges-J.-Baptiste : 240
Gatier, Pierre : 127
Gauchez, Léon : 318
Gaudy, Georges : 39
Gauguin, Paul : 126, 136, 214, 220, 222
Gavarni, Paul : 180, 204, 214-217, 221, 222, 325, 336

Geffroy, Gustave : 351
Gellée, Claude dit Lorrain : 215, 273
Geoffroy, A. : 246
Georges-Michel, Michel : 122
Gerhard, Wilhelm : 82
Géricault, Théodore : 216, 223, 225
Gersaint, Edme-François : 259
Girardin, Émile de : 320
Goeneutte, Norbert : 345
Goethe, Johann Wolfgang von : 105, 107
Goncourt, Edmond de : 284, 325, 348
Goncourt, Jules de : 348
Gosselin, Edmond : 221
Gottlob, Fernand Louis : 82
Gottlob, Johann August : 82
Goya, Francisco de : 11, 126, 127, 140, 339, 348, 369, 372, 373
Grafton, Anthony : 322
Grand-Carteret, John : 211, 320, 322
Grasset, Eugène : 46, 50
Gravelot, Hubert-François : 18
Gray, Walter : 185
Greffulhe, comte : 67
Greux, Gustave : 308, 309
Grossmann, Rudolf : 107
Grünewald, Matthias : 111, 115
Guérard, Henri : 344, 345, 346, 348
Guhl, Ernst : 86
Guhl, Joseph Caspar : 86
Guignard, Marie-Roberte : 183
Guiot, Marcel : 186, 187
Guitry, Sacha : 233
Gurlitt, Cornelius : 286-290, 294, 295, 298, 299
Guys, Constantin : 205

H

Hacbec (marchand) : 271
Haden, Francis Seymour : 176, 369
Hals, Frans : 307
Hamerton, Philip Gilbert : 307
Hanotaux, Gabriel : 67
Hardy, Heywood : 289
Harkort, Gustav : 82

Härtel, Hermann : 82
 Hauptmann, Gerhart : 106-109
 Hauteceœur, Louis : 247
 Havemeyer, Louise : 211, 212
 Haver, Gianni : 40
 Hazard, Nicolas-Auguste : 375
 Hédiard, Germain : 338
 Heiberg, Hermann : 289
 Heine, Thomas Theodor : 107, 108
 Hénin, Nicolas : 259
 Henriët, Frédéric : 304
 Henrion, Armand : 45
 Henriquel-Dupont, Louis-Pierre : 215
 Henry-Leroy (Mme) : 239
 Herring, Frederick : 289
 Hervier, Adolphe : 344
 Hessèle, Charles : 351, 353
 Hirt, Aloys : 93
 Hofer, Karl : 107, 110
 Hogarth, William : 299, 301
 Holbein, Hans : 94, 115
 Holford, Robert Stayner : 285
 Hollar (galerie) : 253
 Houthakker, Bernard (galerie) : 255
 Huet, Paul : 348
 Hugo, Victor : 190, 201-206, 339
 Hurel (abbé) : 374
 Huysmans (expert) : 282
 Huysmans Joris-Karl : 350
 Hyatt Mayor, Alpheus : 4

I

Ingres, Jean-Auguste Dominique : 126, 214, 215, 222, 303, 348, 355
 Isabey, Jean-Baptiste : 177, 180, 189
 Iskin, Ruth E. : 32, 39, 50, 190, 211

J

Jacob, Max : 111, 139, 294, 311, 312
 Jacquemart, Jules : 307, 308
 Jahn, Friedrich Ludwig : 80
 James, Henry : 138, 175, 185, 271, 273, 288, 299, 303, 369

Janinet, Jean-François : 259, 260
 Jansen, Franz M. : 107
 Jeannot, Georges : 222
 Jeudy-Ballini, Monique : 229
 Jobert, Barthélémy : 230
 Johansson-Thor, Emil : 148
 Jongkind, Johan Barthold : 126, 184, 317, 344, 348, 369
 Jordaens, Jacob : 311, 312
 Joyau, Amédée : 143, 177, 178, 179, 189
 Juhel, Pierre : 230, 338, 340
 Jullienne, Jean de : 159, 259

K

Kandinsky, Vassily : 98
 Karbowsky, Adrien : 126
 Keppel, Frederick : 176
 Kimball, Katharine : 137
 Kiyonaga, Torii : 222
 Kleinmann : 351
 Klinger, Hermann Adolph : 82
 Klugkist, Hieronymus : 95
 Knoedler & Co (galerie) : 176
 Kœchlin, Raymond : 221
 Kohn, Robert : 176
 Kokoschka, Oskar : 107, 109
 Kolbe, Karl Wilhelm : 77
 Kreuger, Nils : 153
 Kubin, Alfred : 107, 109
 Kuenzle, Paula : 174, 183
 Kugler, Franz : 85, 86, 92, 93

L

La Caze, Louis : 281, 282
 Laboureur, Jean-Émile : 12, 14, 264
 Lacroix, Paul : 231, 232, 233, 238
 Lafond, Paul : 222
 Laing, Franck : 353
 Lalanne, Maxime : 332
 Lalauze, Adolphe : 64, 65
 Lambert, Gisèle : 174
 Lampe, Carl : 74-96

Landseer, Edwin : 286, 288, 289, 290, 294, 298, 301
 Lange, Ludwig : 83, 84, 86
 Lapauze, Henry : 142
 Laran, Jean : 179, 186, 187
 Largentaye (Mme) Frédéric de : 239
 Larsson, Carl : 129, 130, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 156
 Laurencin, Marie : 130, 262
 Laurin, Thorsten : 128, 129, 130, 145-148, 150, 152-156
 Le Bitouzé, Corinne : 174
 Le Brun, Charles : 92
 Le Charpentier, Henri : 232
 Le Couturier (graveur) : 331
 Le Garrec, Maurice : 176, 244, 247, 248, 250, 251, 252, 254, 255, 257, 260, 261, 263, 342, 374
 Le Men, Ségolène : 4, 318
 Le Play, Frédéric : 334
 Lecoœur (Monseigneur) : 237
 Legrand, Louis : 17, 21, 339, 346, 350
 Legros, Alphonse : 214, 344, 371
 Leheutre, Gustave : 141, 378
 Lehrs, Max : 151
 Lemoisne, Paul-André : 160, 166, 170, 179, 180, 184, 186, 187, 188
 Lender, Marcelle : 12, 199
 Lepère, Auguste : 21, 342, 344, 346, 348, 350
 Lopic, Ludovic-Napoléon : 222
 Lesrel, Adolphe Alexandre : 28, 29, 30
 Lessing, Carl Friedrich : 93
 Lessore, Henri : 221
 Létourneau, Armand : 253
 Letoux, Maxime : 252
 Lévy, A. (éditeur) : 283
 Lewald, Fanny : 295
 Leyde, Lucas de : 110, 215, 272
 Leygues, Georges : 67
 Lieure, Jules : 5, 265
 Lieutaud, Soliman : 329
 Liljefors, Bruno : 153
 Lobel-Riche, Almerly : 38
 Loiselet (Madame) : 326
 Lorrain, Claude : 114, 215, 273
 Lotz-Brissonneau, Adolphe : 12, 14, 338, 350

Lübke, Wilhelm : 92
 Lucas, George A. : 76, 83, 215, 272, 373
 Lugt, Frits : 174
 Lunois, Alexandre : 353

M

Maheu : 327
 Mainardi, Patricia : 4
 Maindron, Ernest : 46, 196, 199, 208
 Malraison, G. : 351
 Manet, Édouard : 18, 19, 99, 126, 191, 205, 214, 215, 217-222, 346, 348, 369, 374, 375
 Mangin (Monsieur) : 326
 Mantegna, Andrea : 215
 Manzi, Michel : 220, 221
 Marc, Franz : 98
 Marées, Hans von : 97-103, 105, 106, 108-111, 113, 114, 115
 Mareuse, Edgar : 57, 64
 Marguery, Henry : 69, 249
 Marquis : 300
 Mars, Ethel : 77, 118, 125, 203, 246, 267, 268
 Marty, André : 350, 363
 Marx, Léon : 339
 Marx, Roger : 5, 15, 338, 339, 340, 342-357, 373, 379
 Mathey, Paul : 20, 21, 211, 213, 358, 359, 364
 Matisse, Henri : 130
 Maurin, Charles : 350
 Mayer, S. : 351
 Meder, Joseph : 342
 Meier-Graefe, Julius : 98-101, 103-107, 109-115
 Meissonier, Ernest : 4, 21, 29
 Melbourne, Lord : 296
 Mellerio, André : 34, 46, 136, 144, 163, 169, 338
 Melot, Michel : 4, 18
 Ménard, Émile-René : 303, 305-309, 314, 317, 318
 Ménard, René : 303, 305-309, 314, 317, 318
 Mercier, Cyril : 229
 Merson, Luc-Olivier : 175
 Meryon, Charles : 134, 176, 178-181, 335, 348, 355, 374

Meyer, Georges : 244
 Michelet, Jules : 295, 297
 Middleton (expert) : 288
 Millais, John Everett : 312, 313
 Millet, Jean-François : 126, 348
 Mollard (Madame) : 238
 Monet, Claude : 24, 221
 Monnier, Henry : 262
 Montgomery, Maureen E. : 49
 Moréas, Jean : 198
 Moreau, Gustave : 215, 223
 Moreau, Jean-Michel : 18
 Moreau, Pierre-Louis : 378
 Moreau-Nélaton, Étienne : 174, 217
 Morgan, John Pierpont : 314, 334
 Morgand-Célimène : 334
 Morgand, Damascène : 334
 Morisot, Berthe : 126, 214, 374
 Morland, George : 309
 Moulin, Raymonde : 57, 58, 229, 354
 Moureau, Nathalie : 229
 Musset, Alfred de : 361
 Muyden, Evert van : 175

N

Nanteuil, Robert : 164, 169, 179, 214
 Nathan, Elisa (épouse de Roger Marx) : 339
 Nattier, Jean-Marc : 214
 Naudin, Bernard : 122, 131, 132, 139, 140
 Nelson, Horatio : 185, 296
 Nogresseau, Henry : 10, 11, 20, 31
 Norlind, Ernst : 129, 146, 148, 154, 155
 Novalis : 105

O

Orléans, Henri d' : 271
 Ouvré, Achille : 140, 141
 Ovide : 105

P

Paap, Willem : 47, 48
 Palmer (collectionneur) : 273, 296

Palmerston, Lord : 296
 Passavant, Johann David : 89, 92, 93, 273
 Pater, Jean-Baptiste : 68
 Pawlowski, Gustave : 268, 275, 277
 Pellet, Gustave : 130, 353
 Pelletan, Édouard : 130
 Pernoud, Emmanuel : 4, 174, 320
 Petiet, Henri : 176
 Pfister, Kurt : 110
 Picabia, Francis : 119, 120
 Picasso, Pablo : 117, 139
 Piccolo, Fiona : 114
 Pieri (marchand d'estampes) : 271
 Pierre, Gustave : 257
 Pilinski, Adam : 283
 Piot, René : 129
 Piper, Reinhard : 98, 99, 100, 103, 108, 109, 111, 113, 114, 115
 Pissarro, Camille : 126, 214, 215, 219, 220, 351, 369
 Planck, Gottlieb Jacob : 294
 Ploss, Heinrich Ludwig : 77
 Pochet, Georges : 340
 Poincaré, Raymond : 67
 Pollard, James : 288
 Pomey, Louis Edmond : 29
 Porcabeuf, Alfred : 64
 Porisse, Jules : 252
 Portalis, Roger : 56, 350
 Potrel, Jeanne : 239
 Prassinis, Marguerite : 179
 Prinnet, Jean : 180, 183
 Proust, Marcel : 299
 Prouté, Paul : 176, 179, 180, 183, 186, 187, 264, 265, 362, 376
 Prouté, Victor : 360, 362, 373
 Provost, Jan : 76
 Puttrich, Ludwig : 82
 Puvis de Chavannes, Pierre : 67

R

Raffaëlli, Jean-François : 351, 352, 371
 Raffet, Auguste : 330, 331, 335

Raimondi, Marcantonio : 89, 215, 271, 273, 278
 Ramboux, Johann Anton : 96
 Ranft, Richard : 42
 Raphaël (Raffaello Sanzio) : 89, 92, 111, 300
 Rassenfosse, Armand : 44
 Ray, Man (Emmanuel Radnitzky) : 5, 57, 58, 67, 123, 221, 229, 241, 242, 243
 Redon, Odilon : 47, 144, 163, 169, 335
 Redouté, Pierre-Joseph : 10, 211
 Reff, Theodore : 223, 226
 Régnier, Marthe : 69
 Reinhart, Oskar : 110
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn : 11, 12, 110, 111, 140, 176, 214, 215, 216, 223, 240, 271, 273, 274, 278, 283, 285, 307, 378
 René-Jean (René Hippolyte Jean) : 129, 134, 140
 Renoir, Pierre-Auguste : 99, 104, 372
 Ribot, Théodule : 344
 Ricci, Seymour de : 127, 172, 174, 341, 342
 Ris-Paquot, Oscar : 231, 232, 233, 241
 Rivière, Henri : 50
 Robert-Dumesnil, Alexandre : 365
 Robert, Karl : 332
 Roche, Pierre : 350
 Rockefeller, Nelson : 185
 Rocquigny, de : 281
 Rodin, Auguste : 47, 126, 140, 339, 346, 354
 Rodrigues, Eugène : 20, 21, 22, 338, 350
 Roger-Marx, Claude (Claude Marx) : 347
 Rops, Félicien : 21, 346, 350, 369
 Rosenthal, Léon : 4, 143, 247, 336
 Rothan (collection) : 311
 Rothschild, Alphonse de : 67
 Rothschild, James de : 271, 272, 273, 277, 284
 Rouart, Alexis : 221, 222
 Rouart, Henri : 222
 Rouchès, Gabriel : 247, 248
 Roullier, Albert (Arts Galleries) : 253
 Rowlandson, Thomas : 214, 288, 297, 298
 Rubens, Peter Paul : 92, 111, 112
 Ruge Price, Charles : 274
 Ruisdael, Jacob van : 215
 Rumohr, Carl Friedrich von : 93

S

Sagot-Duvauroux, Dominique : 229
 Sagot-Le Garrec (galerie) : 176, 247, 248, 252, 254, 255, 260, 261, 263
 Sagot, Edmond : 22, 34-37, 43, 46-50, 52, 244, 342, 346, 351, 352, 363, 367, 373, 374
 Saint-Raymond, de : 57, 229, 241, 242, 243
 Salmon, Alfred : 64, 332
 Salomons, David : 174
 Salisbury, Britany : 59, 66, 358
 Sardou, Victorien : 67
 Saunier, Charles : 162, 169, 173, 366, 370, 371, 378
 Savignac, comtesse de : 239
 Schack, Adolph Friedrich : 96
 Scharff, Edwin : 111
 Schinnerer, Adolf : 111
 Schletter, Adolf Heinrich : 83
 Schnaase, Carl : 93
 Schnorr von Carolsfeld, Julius : 89
 Schongauer, Martin : 11, 115, 179, 180, 184, 215
 Schubert, Otto : 107
 Schuchard, Christian : 94
 Schuck, Léon : 56
 Schuré, Édouard : 297
 Scott, Walter : 5, 291, 292, 301
 Seckendorff, Götz von : 105
 Silverman, Willa Z. : 367
 Sisley, Jeanne : 338
 Somm, Henry : 22, 24, 238
 Soutzo, Grégoire : 214
 Sparre, Louis : 129, 146
 Speck-Sternburg, Max : 82
 Spiro, Eugene : 105
 Springer, Anton : 74, 92
 Stäter (expert) : 282
 Steinlen, Théophile-Alexandre : 196, 346, 350, 355, 363
 Stendhal (Henri Beyle) : 293
 Stoop, Dirck : 272
 Strölin, Alfred : 125, 176, 342
 Suarès, André : 145
 Sundström, Harriet : 141
 Swarte, Victor de : 57, 61

T

Tadamasa, Hayashi : 221, 222
 Tailland : 331
 Talmeyr, Maurice (Marie-Justin-Maurice Coste) : 202-206
 Tanaka, Maya : 215
 Tanner, Henry Ossawa : 177, 185
 Tanzi, Léon : 13
 Taylor, Isidore : 55
 Tempelaere : 351
 Thiers, Adolphe : 200, 272
 Thomas, Georges : 353
 Timmerman, Aegidius : 12, 13, 199
 Tinardon : 326
 Titien, Tiziano Vecellio dit : 273, 314
 Toorop, Jan : 12, 13, 199
 Toulouse-Lautrec, Henri de : 12, 33, 34, 126, 180, 181, 196, 339, 340, 342, 346, 354, 374
 Turner, Joseph Mallord William : 179, 180, 299

U

Unold, Max : 105, 107
 Uzanne, Octave : 25, 26, 200, 320
 Uzès, duchesse d' : 69

V

Vacquerie, Auguste : 293
 Vallery-Radot, Jean : 180, 183, 186, 188
 Vallotton, Félix : 4, 22, 36
 Valpinçon, Édouard : 215
 Van Dyck, Antoine : 215, 271, 272, 300
 Van Eyck, Jan : 65, 314
 Van Gogh, Vincent : 21, 24, 34, 36, 37, 369
 van Huysum, Jan : 308
 van Noort, Adam : 272
 Van Ostade, Adriaen : 215, 278
 Vasseur, Léon : 193
 Vauxcelles, Louis (Louis Mayer) : 343
 Vélasquez, Diego : 217
 Verlaine, Paul : 198, 339
 Vermeer, Johannes : 307, 308

Vever, Henri : 123
 Viala, Eugène : 143
 Vidal, Marion : 229, 268
 Vidal, Pierre : 61, 62, 63
 Villa, Georges : 210
 Villon, Jacques : 354
 Vinck, Eugène de : 174, 183
 Vollard, Ambroise : 126, 213, 223, 351
 Vouilloux, Bernard : 325
 Vuafart, Albert : 127, 144, 163, 169, 170, 173
 Vuillard, Édouard : 249
 Vyboud, Jean : 61, 63

W

Walker, Frederick : 313
 Waltner, Charles Albert : 64, 66, 309-314, 319
 Warnod, André : 339
 Watteau, Antoine : 259, 260
 Weigel, Rudolph : 82, 85, 92
 Weiß, Emil Rudolf : 98, 101, 102
 Wellington (navigateur) : 296
 Whistler, James Abbott McNeill : 175, 180, 185, 214
 Wicky, Éricka : 15
 Wille, Johan Georges : 47, 278, 280, 345, 346
 Willette, Adolphe : 345, 346
 Wilson, Richard : 308, 317
 Winckelmann, Johann Joachim : 93
 Wittmann, Charles-Léon : 64
 Wittrock, Wolfgang : 181, 339
 Woodburn (marchand) : 285
 Woodman, Edith : 175
 Woollett, William : 299, 301
 Worringer, Wilhelm : 98
 Wunderlich & Co (galerie) : 176
 Wyck, Thomas : 272

Z

Zani (abbé) : 282
 Zeeman (Reinier Noons) : 272
 Zerner, Henri : 4
 Ziem, Félix : 223
 Zieten, Hans Enrs Karl von : 296

Zola, Émile : 334

Zoomer, Jan : 274

Zorn, Anders : 130, 147, 150, 151, 153, 177,
178, 376

Züricher, Bertha : 141