

ÉCOLE DU LOUVRE

Alyx TAOUNZA-JEMINET

L'image abymée

Présences de l'estampe dans la peinture occidentale de sa
naissance à la fin du XIXe siècle

Mémoire de recherche

(2nde année de 2^{ème} cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de M. François-René Martin

Docteur en Histoire de l'Art et Sciences Politiques

Septembre 2017

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence Creative Commons CC BY NC ND



Sommaire

Sommaire.....	1
Avant Propos.....	3
Introduction.....	5
I/ L'estampe représentée : une anecdote picturale ?.....	9
1. Etat des recherches : un paragone existe-t-il ?.....	9
a) Théories de l'image à l'époque moderne : une gravure piégée entre le marteau du sculpteur et la toile du peintre.....	9
b) Le graveur écrit par lui : entre théorie et mythologie.....	13
c) La mise en abyme, gouffre des visual studies.....	18
2. La place de l'estampe : quelle représentativité ?.....	21
a) Une imbrication à sens unique ? Ambition de l'estampe et absences.....	21
b) Formes et fonctions.....	25
c) Un corpus éclaté.....	30
3. Les potentialités sémiotiques de l'estampe.....	33
a) Une narration masquée.....	34
b) Une image dans l'image vaut mille pages : estampe et savoirs.....	37
c) La carte et le territoire.....	40
II/ Matière et mémoire.....	47
1. La matérialité de l'estampe.....	47
a) Un objet du quotidien, une présence attendue.....	47
b) Entre vision et toucher : allégorie des sens.....	53
c) A Touch of Relief.....	56

2.	Quelle appréciation de l'estampe ?.....	62
a)	L'amateur.....	62
b)	La représentation de la pratique.....	68
c)	Interpréter l'estampe : jalon créateur et non production finale.....	73
3.	Un discours transvisuel.....	77
a)	Révéler ses inspirations.....	78
b)	Circulation des imaginaires.....	81
c)	Onanisme : l'estampe comme célébration de sa propre création.....	87
III/	D'abysses en labyrinthes : les intrications de l'image imprimée.....	92
1.	Faire foi de tout papier.....	92
a)	L'image comme réactivation du sentiment vrai.....	92
b)	Icône et réalisation.....	95
c)	Présence ou abandon.....	101
2.	La grande égalisatrice.....	104
a)	Sébastien Stoskopff, la vaine image.....	105
b)	Devenir adulte : une éducation.....	110
3.	L'estampe, ombre et non fenêtre sur le monde.....	115
a)	Le trompe-l'œil ou « théorie de la vitre brisée ».....	116
b)	Vers la désignification de l'estampe.....	120
c)	Une transition des codes vers la reproduction photomécanique.....	123
	Conclusion.....	128
	Bibliographie.....	131

Avant Propos

«Flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam»
Pline, Histoire naturelle, Livre XXXV, §65, 66

Mon premier travail de recherche avait consisté en un catalogage, une enquête historique et historiographique ainsi qu'à l'élaboration d'une réflexion théorique autour de la revue *L'Ymagier* de Remy de Gourmont et Alfred Jarry parue entre 1894 et 1896. Une des lignes directrices de cette étude était le rapport particulier des acteurs de la revue à la notion de reproduction et d'original, ainsi qu'à la composition d'une œuvre unique par la réunion d'estampes d'origines et de significations diverses.

J'ai toujours apprécié les œuvres selon leur potentiel didactique, cette capacité à nous engager, nous inviter par des biais plus subjectifs et hasardeux, à suggérer par des éléments imprévus des interrogations plus larges. Et je n'ai jamais trouvé plus intrigant que cette réflexion sur soi de l'artiste, de l'œuvre elle-même, de sa capacité à se contenir elle et tout ce qui l'a précédée dans un cadre défini, d'être lue grâce à la complexe accumulation de codes qui valent la peine d'être contemplés pour leur simple ingéniosité ou esthétique. Cet aspect, ludique presque, je l'ai particulièrement retrouvé dans la culture populaire aussi bien du XIXe siècle que contemporaine, culture qui se nourrit des codes, des iconographies classiques, participe consécutivement à l'établissement des statuts des œuvres et objets culturels considérés comme supérieurs, les outrepassé aussi par la distorsion ou la caricature.

Ma passion pour l'estampe m'a mené à remarquer et rechercher sa présence en parcourant les salles de musées, comme je remarquais celle d'œuvres connues dans les divertissements contemporains. Je créai des compilations réunissant des œuvres d'art visibles en film, comme de gravures visibles en peinture : un tel jeu de piste m'a poussé à vouloir renverser mon regard, ouvrir une petite porte pour trouver une perspective nouvelle et globale, pour une nouvelle circulation du regard et de la pensée, faire des estampes en peinture autant de chas d'aiguille permettant de réunir d'un fil une variété d'œuvres, dont ce mémoire serait l'aboutissement.

L'élaboration de ce processus de recherche et sa mise en pratique, la détermination et la force d'aller jusqu'au bout de ce projet ne m'auraient pas été possibles sans l'aide et le soutien d'Oriane, ainsi que de Pascale Cugy, ma mère, Émeline, Johanna et tous.tes mes amiEs.

Introduction

«Tout est volé, mais c'est comme ça que les œuvres se font».
Lars von Trier¹

Par son titre même, le film *Melancholia* de Lars von Trier fait référence à la célèbre gravure d'Albrecht Dürer. Dans son article « La mélancolie des images »², Marie-Camille Bouchindomme analyse le film par le biais des œuvres d'art qui en composent les plans, que ce soit en tant que « source d'inspiration, objet de citations, élément du décor ou matrice de véritables *plans-tableaux* »³.

Nous vivons à l'ère de la surimpression. Aucune image ne nous est transmise qui ne passe par le filtre d'une foule d'autres impressions et de recroisements, certains justifiés, volontairement suggérés, d'autres issus de notre subjectivité, de notre culture et de nos expériences. Tout s'exprime, se traduit, se signale en images, et que ce soit à travers les réseaux immatériels ou au cœur de notre société consumériste, aucun répit ne nous est donné. Ce sentiment souvent négatif, réaction aux bouleversements du monde, était pourtant déjà celui du XIXe siècle à l'heure de la diffusion de masse des journaux illustrés grâce à la lithographie puis aux presses rotatives. Ces révolutions techniques étaient alors comparées à l'invention des caractères mobiles d'imprimerie par Gutenberg, comparaison paresseusement reprise dès l'avènement du numérique. Dans cet univers de copies, numérisations, fac-similés et reprographies, le modèle, la première image, l'originale, retrouve-t-elle cette aura que Walter Benjamin pensait voir s'étioler, ou bien ne l'acquiert-elle que sous ces conditions ? A-t-elle jamais été perdue ? Qui collectionne les cartes postales de musée en pensant conserver les « vera icona » ? Qui télécharge une image pour son fond d'écran convaincu d'avoir sous les yeux l'œuvre originale ? La difficulté d'accès au « hic et nunc » n'empêche pas la prolifération d'une culture visuelle donnée ni la densification de la mise en réseau d'images subjective et intersubjective.

1 Stéphane Delorme, « La douceur de la mélancolie. Entretien avec Lars von Trier », *Cahiers du cinéma*, n°669, juillet-août 2011, p.38.

2 Sous la direction de Fiant, Frangne, et Mouëllic, *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, PUR, 2014, p.205-217.

3 Idem, p.206.

La naissance de l'estampe joua un rôle crucial dans l'établissement d'un tel maillage en occident. Avant elle, l'image circulait peu, surtout colportée par les descriptions écrites ou orales, ou dans le secret d'atelier des créateurs diffusant techniques et modèles à eux aussi transmis en toute discrétion. Le terme d'estampe englobe l'ensemble des techniques de création nécessitant l'impression sur un support approprié, principalement le papier, à partir d'une matrice encrée. « Le monde des humains a un terme. L'eau vertueuse coule, intarissable. » Ainsi se conclut le poème de l'Empereur Taizong (626-649) calligraphié en 648, mais connu par un estampage réalisé en 653, le plus ancien qui nous soit connu⁴. Il s'agissait alors de texte, et la gravure fut principalement utilisée à cette époque à des fins administratives. Par son étymologie même cependant, la gravure, de l'allemand « graben » qui signifie creuser, se distingue de la graphie, du grec « graphein » qui signifie inscrire : la gravure contient l'inscription mais ne peut s'y réduire. Dans cette distinction étymologique, on peut percevoir les deux branches de l'estampe, l'une par addition et l'autre par soustraction de matière, mais aussi une division selon la classification de Charles S. Peirce⁵ entre les symboles d'un côté, et les icônes de l'autre. Et lorsque la recette du papier et l'invention de l'estampe transitent par le Moyen-Orient, et que les premiers moulins à papier s'établissent en Italie vers la fin du XIVe siècle⁶, la gravure semble immédiatement destinée à la figuration, précédant de plus d'un demi-siècle l'imprimerie à caractères mobiles de Johannes Gutenberg. D'abord sur bois puis sur métal grâce à l'ingéniosité des nielleurs et orfèvres, la gravure ne manque pas de provoquer des transformations dans les pratiques quotidiennes, notamment de dévotion, ainsi que la création artistique et le rapport à l'image⁷. Elle établit de nouvelles normes jusqu'à la fin du XVIIIe, puis réagit aux nouvelles technologies et aux transformations sociétales au XIXe siècle.

Ces bouleversements semblent toutefois susciter peu d'intérêt, voire une mise à l'écart, à la fois dans les représentations d'alors et dans les études contemporaines sur ce

4 BNF, Pelliot chinois 4508.

5 Charles Sanders Peirce, *Elements of Logic*, (1e édition, 1903), dans *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.

6 Les deux innovations ne sont peut-être pas même concomitantes ou immédiatement pensées comme allant de pair. La tapisserie dite « de Sion » (Bâle, Historisches Museum, Inv. 1897.48.) témoigne d'impressions sur tissu dès la fin du XIVe siècle.

7 Areford D.S., *The viewer and the printed image in late medieval Europe*, 2010, p.4.

médium. L'estampe est pourtant partie prenante de chaque temps et lieu du monde artistique, en tant que motif d'inspiration, pratique de diffusion et espace de transformation des images. Elle nous est aujourd'hui indispensable dans l'étude de ces périodes, aussi bien en tant qu'œuvre d'art qu'en tant que trace archivistique. Mais elle n'est que très rarement étudiée par le biais d'autres objets qu'elle-même.

Pour mieux comprendre l'estampe, ne pourrait-on pas déborder de sa feuille, l'étudier à travers le filtre de la peinture, médium qui s'est élevé au rang d'art à partir du XIVe siècle et qui est aujourd'hui encore la fenêtre privilégiée sur les temps passés ?

En tant que production multiple et dans la multiplicité de ses représentations en peinture depuis son invention, l'estampe ne pourrait-elle pas être envisagée comme une entité sémiologique spécifique dont peuvent être tirées à la fois des fragments d'interprétation de l'œuvre elle-même comme du rapport à l'estampe de l'auteur, du spectateur et de l'utilisateur ?

Cette étude se veut panoramique et non exhaustive. Le corpus a été constitué à partir des bases de données de collections numérisées en Europe et aux États-Unis, selon plusieurs critères de recherche précisés en annexe. Si les premières peintures mentionnées touchent aux premières décennies de la gravure, il nous a paru nécessaire de fixer une limite à la fin du XIXe siècle et début XXe, en concordance avec la fin de la peinture figurative, l'intégration pleinement affichée de médiums mixtes aux œuvres picturales⁸, et l'avènement de la photographie comme nouvel outil de reproduction. Outre ces bornes chronologiques larges, il a fallu réfléchir aux critères de choix des œuvres : certaines ne présentent aucune image, mais la création de celle-ci, voire dans certains cas uniquement l'artiste, pour permettre d'apprécier non seulement la perception à travers le filtre pictural non seulement de l'estampe en tant qu'objet mais aussi de la gravure en tant que discipline. Par ailleurs la gravure rassemble de nombreux objets très divers produits par son intermédiaire, et certains comme les cartes à jouer, affiches, partitions de musique ou globes, nous ont semblé extrêmement spécifiques dans leur utilisation et iconographie, quoique les frontières puissent être

8 L'intégration d'éléments externes au seul médium pictural est une qualité de certaines œuvres voire un motif récurrent dans la création de plusieurs artistes au cours des siècles, sans que cela ne déroge réellement à la perception finale de l'œuvre en tant que peinture. Il est ici question de la rupture consciente provoquée par les avant-gardes qui brisent l'image même de ce que doit être une peinture et font école de ce bouleversement esthétique.

poreuses et dont la situation est plus longuement développée en première partie. Cette étude s'attarde donc en particulier sur la présence de celle que l'on nomme véritablement estampe, qu'elle soit en feuille, dans un livre ou en album, conservée en carton, encadrée, visible ou non, identifiable ou non mais dont la présence est entendue.

I/ L'estampe représentée : une anecdote picturale ?

1. Etat des recherches : un paragone existe-t-il ?

Comment la gravure était-elle perçue par les artistes, théoriciens, critiques ? Artisanat nouveau, art à part entière ou pris entre deux médiums, il est nécessaire, pour comprendre le possible intérêt de la gravure en peinture d'observer en amont la considération qu'on pouvait lui accorder.

- a) Théories de l'image à l'époque moderne : une gravure piégée entre le marteau du sculpteur et la toile du peintre.

L'histoire de la gravure débute avant la Renaissance, mais son introduction dans les discussions historiographiques et théoriques remonte au XVI^e siècle. Il faut dans la chronologie rappeler le rôle primordial de Giorgio Vasari (1511-1571), mais aussi le traitement très superficiel par celui-ci de la question de la gravure⁹. Dans son introduction ou « Proemio » aux *Vies*, le peintre et historien de l'art présente les techniques d'abord de l'architecture, puis de la sculpture et enfin de la peinture. C'est dans cette dernière catégorie que sont mentionnées sans trop de distinction les techniques de mosaïque, de damasquinure, de peinture sur verre, de nielle et enfin de gravure. Plus précisément, la gravure sur cuivre se voit octroyée une mention dans le chapitre sur la gravure sur nielle, dont, malgré l'importance de l'invention, elle ne semble être qu'une sous-production : « Da questo intaglio di bulino son derivate le stampe di rame ; onde tante carte Italiane e Tedesche veggiamo oggi per tutta Italia »¹⁰. On peut noter que l'art de l'émail qui est mentionné à la suite de la gravure bénéficie d'une

9 Pour une étude spécifique du traitement de ce rapport et du contexte de production, voir : Sharon Lynne Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Visual Culture in Early Modernity, Ashgate, 2012.

10 « De cette gravure au burin [sur plaque d'argent] sont dérivées les gravures sur cuivre ; dont nous voyons aujourd'hui tant de feuilles italiennes et allemandes circuler en Italie » (Traduction personnelle) ; G. Vasari, Milan, 1807, p.355.

comparaison heureuse « peinture mêlée à la sculpture »¹¹. Le chapitre XXXV présente quant à lui plus en détail la gravure sur bois, et fait à tort de Hugo da Carpi (1480-1523) l'inventeur de la gravure en teintes, grâce à l'usage de plusieurs matrices. C'est avec ce dernier chapitre introductif que Vasari revient à son propos, et rappelle que tout art, toute technique, est descendante du dessin.

Parmi les *Vies* qu'il présente, très peu sont associées à la gravure, mais une figure les unit, celle de Maso Finiguerra. Déjà mentionné au chapitre XXXIII de l'introduction, il réapparaît tout d'abord dans la biographie des frères Pollaiuolo. Piero est peintre, le second, Antonio (1433-1498), est orfèvre et s'exerce au nielle à la manière de son confrère Maso Finiguerra. Ses nielles et émaux sont loués, comparés à la peinture : « [...] des émaux colorés au feu, en sorte qu'au pinceau on pourrait peu y ajouter »¹². Sa seule œuvre gravée aujourd'hui connue¹³ est mentionnée comme exemple de la qualité et de la modernité de son travail des musculatures, à la suite d'autopsies auxquelles les frères auraient eu recours. Mais une fois encore, si le dessin importe, il n'est pas fait grand cas de la gravure en tant que telle. Antonio Pollaiuolo apparaît par la suite dans la biographie d'Andrea Mantegna (1431-1506), où sa pratique de la gravure est très brièvement mentionnée et louée. À la fin de ce chapitre, Vasari à propos de l'estampe parle d'une « commodité vraiment remarquable permettant de connaître [...] la manière de tous les artistes qui ont existé »¹⁴. La gravure est alors pleinement établie comme médium de diffusion, capable de partager la manière, sans jamais l'égaliser cependant, uniquement d'en donner l'idée, une commodité, un outil facilitant l'accès au regard d'un nouveau catalogue de productions.

C'est véritablement avec la biographie de Marcantonio Raimondi (1480-1534), qui n'apparaît que dans la seconde édition des *Vies*, en 1568, que la gravure est plus proprement reconnue. Plusieurs noms, notamment d'artistes précédemment mentionnés, égrainent le chapitre, aussi bien italiens que du Nord. Une anecdote intéressante note que le *Saint-Antoine* de Martin Schoengauer¹⁵ aurait tellement plus à

11 Ibid (traduction personnelle), p.356.

12 Ibid, traduction de l'édition Grasset, « Les cahiers rouges », 2007, p.149.

13 Antonio Pollaiuolo, *Combat d'hommes nus*, vers 1470-1475, 1^{er} état conservé en unique exemplaire au Cleveland Museum of Art, Call No. NE662.P65 A625 2002, IML 986160.

14 Vasari, édition Grasset, 2007, p.150.

15 BNF, Département des Estampes et de la Photographie, Réserve EA-47 (3)-Boite ECU.

Michel-Ange (1475-1564) « qu'il se mit à la reproduire en peinture »¹⁶. La biographie de Michel-Ange précise qu'il en aurait refait le tracé à la plume avant de la colorer à la peinture en s'inspirant de poissons achetés au marché. Le récit, tout à l'honneur de Michel-Ange qui n'avait alors que treize ans, souligne l'écart entre l'inventivité reconnue de la composition de Schongauer, et celle géniale du jeune peintre qui vient sublimer l'œuvre. La vie suivante présentée par Vasari est celle d'Albrecht Dürer, qui lui permet de distinguer la gravure sur métal, fastidieux travail d'orfèvre, de celle sur bois, plus adaptée aux meilleurs dessinateurs. De là, la gravure est associée au dessin, techniquement et esthétiquement. À propos du *Chevalier, la mort et le Diable* de Dürer, Vasari déclare qu'il est difficile de « rendre dans un dessin » le brillant des noirs. Mais c'est au concurrent de Dürer, Lucas de Leyde (1494-1533) que Vasari réserve la véritable mise à égalité avec la peinture : « [...] les objets qui s'éloignent sont exprimés à l'aide de touches légère [manco tocche], habilement calculées, qui, peu à peu, échappent à l'œil, tout comme dans la nature les lointains se perdent de vue insensiblement [sfumate]. On n'obtiendrait rien de plus harmonieux avec les couleurs : aussi ces considérations ont-elles ouvert les yeux à beaucoup de peintres »¹⁷. Un commentaire similaire, plus élogieux encore pour Dürer, est lisible chez Érasme¹⁸. S'autorisant un retour à Marcantonio Raimondi, Vasari évoque un récit en particulier qui marque une dispute entre le graveur et Baccio Bandinelli, où le pape Clément VII, « grand amateur des arts du dessin, reconnu que Marc Antonio, loin d'avoir commis des erreurs, avait corrigé de lourdes balourdises de Bandinelli, et qu'il avait mieux opéré avec le burin que Baccio avec le crayon ». Si l'on revient ici à une comparaison entre le dessin et la gravure, où les deux instruments, burin et crayons, bien que distincts sont considérés comme mis sur le même plan, la qualité de graveur de Raimondi permet de signaler la capacité de la gravure à améliorer, dans l'interprétation, une œuvre originale.

16 Vasari, édition Grasset, 2007, p.296. *Le tourment de Saint Antoine*, tableau qui lui est attribué, est conservé au musée d'art de Kimbell à Fort-Worth, Texas, n° AP 2009.01.

17 Ibid, p.303.

18 « Si Apelle était encore en vie, il concéderait, comme un homme simple et honnête, la palme de la gloire à notre Albert [Dürer] [...] Apelle utilisait des couleurs, même si elles sont plus restreintes quant à leur nombre et moins ambitieuses [que celles d'aujourd'hui], mais enfin, ce sont des couleurs. Mais qu'est-ce que n'a pas exprimé Dürer, admirable à tous égards, en monochrome, c'est-à-dire à l'aide de lignes noires ? L'ombre, la lumière, l'éclat, des saillies et des profondeurs [...] Plus encore, il a même peint ce qu'on ne peut pas peindre, le feu, les rayons, le tonnerre, la foudre, les éclairs [...] ». Erasme de Rotterdam, lettre du 30 juillet 1526. Cité et traduit dans Victor I. Stoichita, *Figures de la Transgression*, 2013, édition Droz, 2016, p.54.

Vasari dresse un panorama des grands noms de la gravure de la fin du XVe et du XVIe siècle. Il s'autorise comme à son habitude à valoriser les Italiens. Mais son attitude vis-à-vis de ce médium est moins univoque. Certes, l'auteur loue de grands artistes et certaines de leurs pièces les plus connues, mais il n'est pas certain que pour lui, la gravure soit une fin en soi ; il semble la considérer plus simplement comme une « commodité », « en vogue »¹⁹ qui apporterait au dessin et à la peinture de nouveaux horizons de diffusion, et aux artistes des sources d'inspiration. Les termes de dessinateur et graveurs sont interchangeable, et malgré la connaissance de l'aspect technique, Vasari élude les spécificités de la gravure telles que nous la concevons.

C'est aussi entre autres pour s'opposer à cette vision de Vasari que Karel Van Mander (1548-1606) prend la plume²⁰. L'artiste et auteur du *Schilder-Boek* est particulièrement admiratif des œuvres gravées de Dürer ou Goltzius et célèbre leur capacité à procurer le même effet que des œuvres peintes. Il revient sur un point soulevé par Vasari dans la biographie de Michel-Ange qui est la capacité de cet artiste à mémoriser une chose vue, une œuvre d'art, et de la reproduire tout en la dépouillant de tout style, pour se l'approprier. Paradoxalement, Van Mander critique cette pratique que célèbre Vasari, car il y voit une stratégie insidieuse de création. Il en vient ainsi à célébrer le prodige d'un graveur tel que Goltzius non pas à s'approprier une œuvre mais s'effacer entièrement derrière elle. Chez le proto-historien de l'art du Nord, la gravure a sa valeur, notamment car elle est une fierté de la région. Mais si elle est dans la lignée du dessin à son niveau le plus abouti, il n'est pas explicitement question d'en établir sa supériorité dans une hiérarchie des arts. Si dessiner sans style est répréhensible, graver en substituant le sien propre ne l'est pas.

Comparativement à la peinture, la sculpture a manqué en littérature théorique. Benvenuto Cellini (1500-1574) fut un fervent défenseur de la sculpture dans le paragone, cette lutte motivée par la mise en opposition de l'art tridimensionnel et de la peinture. Ami de Michel-Ange, Cellini regrettait amèrement qu'on le célèbre en tant que

19 Vasari, édition Grasset, 2007, p.316.

20 Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago et Londres, University of Chicago, 1991, p.102-103.

peintre plutôt que comme sculpteur, comme il l'envisageait dans son projet de catafalque pour les funérailles de l'artiste²¹. Et si Cellini a beaucoup écrit pour la sculpture, il évoque aussi de façon complémentaire les autres arts et artisanats liés à sa pratique. Il porte ainsi un regard sur la gravure, et offre des recettes et techniques pour sa réalisation, car il la considère comme une des pratiques de l'orfèvrerie : « Bien que l'orfèvrerie comprenne huit genres distincts de travaux que sont la joaillerie, les nielles, les filigranes, la ciselure, la gravure en creux, l'émail, la grosserie et la frappe de médailles, des monnaies et des sceaux, je les ai tous longuement pratiqués [...] »²². Il faut aussi noter que les artistes précédemment mentionnés, s'ils sont chez Vasari dessinateurs et peintres, sont très clairement assimilés chez Cellini à des graveurs. La hiérarchie des professions et de leur réception apparaît donc bien différente pour les défenseurs d'arts dits opposés. Si pour la peinture la gravure est approchée du dessin, elle reste ancrée dans le cercle de l'orfèvrerie pour les sculpteurs.

b) Le graveur écrit par lui : entre théorie et mythologie

La relation du graveur Abraham Bosse aux arts dits nobles est plus ambiguë. Graveur de métier, il a écrit à la fois sur l'aspect purement technique de la gravure sur métal, comme sur l'application au dessin et à la peinture des techniques perspectives tirées de l'enseignement de l'architecte Girard Desargues. Ce double discours place la gravure en position centrale, en tant qu'outil de diffusion et de démonstration, anticipant sur une possible évolution dans la pratique des peintres. Comme le rappelle Carl Goldstein²³, Abraham Bosse fut le premier à véritablement publier ce qui était jusqu'à présent des secrets d'atelier, le tout en mettant au même niveau gravure, dessin et peinture, à travers une théorie ambitieuse. Carl Goldstein s'appesantit tout d'abord sur deux gravures de l'artiste, *L'atelier du graveur au burin et à l'eau forte* ainsi que *L'imprimeur*

21 François Quiviger, « Célébrations académiques et débats sur l'art », dans *Les Académies dans l'Europe humaniste* [actes du colloque international, Paris, 10-13 juin 2003], dir. Marc Demaraix, Droz, 2008, p.188.

22 Benvenuto Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, Introduction, traduction de Léopold Leclanché, Paris, 1847 (1568).

23 Carl Goldstein, « Printmaking and Theory », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°71, 2008, p. 373-388.

*en taille douce*²⁴. L'artiste y sépare la conception de la matrice du travail physique de l'impression proprement dite. Il donne à voir les ateliers et les travailleurs sous un jour plus engageant, plus propre et appréciable. Pourtant, cette représentation n'est pas comparable à ce qu'en pouvaient être celles d'un peintre ou d'un sculpteur, qui avaient atteint au rang des arts intellectuels, sans qu'on ne réalise plus la dimension technique de leur production. Dans son traité de 1645 puis celui de 1649, Abraham Bosse procède de manière plus évidente à ce « displacement of printmaking and re-ordering of the arts »²⁵ au moyen de deux arguments principaux. Le premier est que le terme de gravure intègre une production plus large, la matière creusée, telle qu'évoquée depuis les temps bibliques. Le second souligne que la maîtrise du dessin nécessaire à la peinture est essentiellement la même pour tout graveur, et que la pratique de la gravure est plaisante : Bosse s'adresse en effet non pas aux professionnels mais aux amateurs. Cette aisance technique fut permise plus particulièrement par le vernis dur introduit par Jacques Callot pour la pratique de l'eau-forte dont Abraham Bosse se fait le diffuseur : la gravure a ainsi comblé le fossé avec le dessin même. Dans son *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, desseins & graveure* de 1649, Bosse met en avant, après avoir critiqué et loué une multitude d'artistes, la technique de Callot qui permet au dessin d'être plus que jamais à la base de la gravure, comme pour la peinture, et donc de prétendre à la catégorie des arts libéraux. En ce qui concerne la notion de copie, c'est là qu'intervient l'imprimeur, élevé lui aussi au rang d'artiste car sa maîtrise seule permet de rendre proprement, voire d'améliorer le dessin originel. Ainsi Abraham Bosse, tout en reconnaissant le parcours des artisans et les spécificités de ce médium, trouva le moyen d'insister sur la proximité de la gravure et du dessin pour tenter de bouleverser la hiérarchie. Malgré cela, il faut noter, comme le rappelle Carl Goldstein, que Bosse ne fut accepté qu'à titre honoraire à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et que seuls les graveurs d'interprétation y furent par la suite acceptés ; d'autre part une telle théorie, quoique compatible avec les discours de partisans de la ligne, n'eut qu'un impact limité.

24 Abraham Bosse, *L'imprimeur en taille douce*, eau-forte, 1642, Hennin 3209 ; *L'atelier du graveur au burin et à l'eau forte*, eau-forte, 1643, Hennin 3211.

25 Carl Goldstein, 2008, p.381.

Dans l'introduction à son ouvrage *Une brève histoire de l'ombre*²⁶, Stoichita se réfère au classique mythe de la naissance de la peinture narré par Pline, où une jeune femme traça sur le mur l'ombre de son compagnon. Stoichita parle de ce récit comme d'une « naissance “en négatif” de la représentation artistique occidentale ». Il complète son observation en soulignant que ce mythe est deux fois mentionné : *Histoire Naturelle* XXXV, 15 et 43 d'abord à propos de la peinture puis de la sculpture, le père venant apposer sur le contour du tracé un relief. Stoichita parle alors de l'ombre dans sa première fonction comme d'une « matrice de l'image »²⁷. Cette question de l'ombre, de la création par comblement, par dédoublement est importante puisque, de manière plus évidente dans les termes de Stoichita, nous retrouvons un vocabulaire attaché à la gravure.

Si j'insiste sur ce premier récit originel, c'est parce que la ressemblance est frappante avec celui rapporté par Jean-Michel Papillon, graveur et auteur d'un *Traité historique et pratique de la gravure sur bois*²⁸. Papillon évoque dès le tout début la gravure comme « le premier des Arts qui a paru en ce monde »²⁹. On retrouve chez lui un argumentaire similaire à celui d'Abraham Bosse. Par ailleurs, Dibutade, père de l'inventrice mythique de la peinture, devient « premier inventeur de la sculpture et de la gravure en relief »³⁰. Papillon reconnaît qu'il ne s'agit pas de gravure permettant l'impression et la reproduction du motif, (ou du moins de manière anecdotique par les sceaux entre autres), mais il entretient une certaine confusion entre l'acte de creuser la matière et l'art de la gravure. Surtout, il assimile pleinement la sculpture antique à la gravure, titre de son second chapitre.

À propos des origines de la technique contemporaine, il insiste, à juste titre, sur la distinction avec les origines de l'impression à caractères mobiles : « l'on doit plutôt croire que cet Art a été inventé bien avant [Gutenberg et ses associés] en Italie, par quelque Sculpteur ou quelque Peintre qui nous est inconnu. »³¹ Cette indécision entre la peinture et la sculpture nous ramène à notre précédent propos. Si la gravure est associée historiquement, aussi par voie de l'orfèvrerie, à la sculpture ; la prépondérance

26 Victor I. Stoichita, *Une brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève, 2000, p.7.

27 Idem, p.14.

28 Jean-Michel Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure*, chez Pierre-Guillaume Simon, 1766.

29 Idem p.1.

30 Idem p.6.

31 Idem, p.83.

de la peinture et la pratique de la gravure de reproduction mènent aussi à des tentatives d'association entre elles.

À la suite de ses hypothèses historiques cependant, Papillon s'engage dans un récit d'abord autobiographique, et se targue d'avoir fait une découverte importante dans sa jeunesse, chez un officier suisse à Bagnex. Il s'agit d'un recueil de gravures sur bois, dont Papillon décrit l'aspect et les planches, et retranscrit le texte. La dédicace au pape Honorius IV, qui par un heureux hasard ne régna que deux ans, l'amène à penser que l'œuvre est à dater entre 1284 et 1285 : Papillon repousse de plus d'un siècle la date de naissance de la gravure sur bois. Il ne s'agit donc certes pas d'une création antique au même titre que la gravure telle que précédemment évoquée, mais par ce biais l'auteur veut insister sur la nature fondatrice, originelle du mythe³².

Cet album de gravures représentant l'histoire d'Alexandre le Grand, aurait été réalisé par un duo d'artistes : « Alexandre-Alberic Cunio, chevalier, & Isabelle Cunio, frère & sœur jumeaux, premièrement réduit, imaginé & essayé de faire en relief, avec un petit couteau, en tables de bois, unies & polies par cette savante & chère sœur, continués et achevés ensemblement à Ravenne, d'après les huit tableaux de notre invention, peints six fois plus grands qu'ici représentés, taillés, expliqués en vers, & ainsi marqués sur le papier, pour en perpétuer le nombre [...] »³³. Papillon n'hésite pas à se montrer critique avec cette création encore maladroite, mentionne que « les Arts du dessin reprenaient vigueur peu à peu en Italie ». Dès les prémices de son récit, ainsi que de son histoire de la gravure, il est intéressant de noter donc cette pratique du peintre graveur, et l'immanence de la gravure comme compagne d'un retour au « réalisme », au dessin illusionniste.

L'histoire des jumeaux Cunio qui est racontée par la suite reprend les poncifs observés dans le mythe des origines de Plin, ou bien encore les anecdotes fantasmées de Vasari. Les deux enfants sont éduqués au dessin mais aussi à la connaissance des arts libéraux, la sœur excellant en études et invention, plus douée que le frère. Les malheurs

32 Rappelons, pour ne laisser planer aucune ambiguïté, que si l'histoire a été appréciée d'auteurs tel William Ottley et a été reprise quasiment telle qu'elle dans de nombreux ouvrages sur la gravure jusqu'au XIXe siècle, plusieurs contemporains comme le baron Heineken ont ouvertement attaqué le récit et Papillon s'est vu forcé d'en reconnaître l'invention. Pietro Zani a très vite démontré le caractère hautement improbable de cette soi-disant découverte. Voir Zani, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno*, Carmigniani, Parme, 1802, p.202.

33 Papillon, 1766, p.84.

de la guerre poussèrent Alexandre-Alberic en campagne : à son retour à Ravenne après une glorieuse blessure, les jumeaux se mirent au travail : « il continua de travailler à ses tableaux, conjointement avec Isabelle qui essaya de les réduire & graver en tables de bois »³⁴. Mais une nouvelle campagne fut fatale pour le jeune homme et sa sœur mourut peu de temps après. Un parallèle clair peut être établi entre la fille de Dibutade et Isabelle Cunio, dont chacune voit son « âme sœur », son double, emporté par la guerre leur inspirer une production artistique. Papillon insiste par ailleurs sur la supériorité intellectuelle de la sœur, que le frère tente d'égaliser : et si lui réalise les fresques, c'est à elle qu'il revient de diffuser la gloire (celle du jeune Cunio étant évidemment inspirée par celle d'Alexandre le Grand, sujet des ouvrages).

L'originalité de ce récit tient en cette figure duale, du couple fraternel, l'identique venant jouer en miroir de la ressemblance de la gravure à la peinture qui l'inspire. Papillon ne défend pas une gravure aux sujets indépendants mais la capacité de la gravure d'interprétation à égaler la peinture, ou au moins par sa spécificité de jouer un rôle unique. Le frère et la sœur sont le miroir de l'interaction entre la peinture et la gravure, mais aussi de la matrice gravée et du support d'impression, et en fin de compte de leur interdépendance.

Jean-Michel Papillon, graveur, dévoile ainsi une tentative d'équilibre des pouvoirs, pour contrebalancer l'omniprésence aussi bien dans les textes théoriques que dans les récits historiques de la peinture, là où un siècle plus tôt Abraham Bosse établissait une réflexion plus foncièrement théorique.

c) La mise en abyme, gouffre des visual studies

L'intrusion d'une œuvre, fictive ou réelle, dans une autre, bouleverse le regard, intrigue et nourrit la curiosité. C'était un élément de considération de la nature de l'image avant ou en parallèle d'écrits théoriques, c'était un sujet de discussion, une expansion du monde peint, hors du cadre. Aujourd'hui l'image dans l'image est un sujet de recherche. Cette branche des visual studies a emprunté aux études littéraires les concepts et terminologies depuis longtemps employés pour mieux appréhender les notions de

34 Idem, p.91.

citation, de pastiche et de palimpseste. André Chastel sans nul doute fut pionnier dans la considération globale qu'il donne au sujet dans son essai *Le tableau dans le tableau*³⁵ : ses considérations sur les Ménines notamment précèdent de quelques années l'introduction de Michel Foucault consacrée de même à cette œuvre dans *Les mots et les choses*³⁶. Notons que c'est déjà le même tableau qui inspirait à André Gide la formule de « mise en abyme » dès 1893³⁷. On peut souligner que Chastel n'est certes pas le premier à s'intéresser à ce motif, mais les considérations historiographiques du sujet ont été longtemps contenues à un enjeu iconographique, puis iconologique dans la conception classique du terme considérant la résurgence d'apports antérieurs. Thoré-Bürger fut l'un des premiers à attirer l'attention sur l'usage de la peinture dans la peinture chez les peintres flamands³⁸. Selon ce dernier, la présence d'une œuvre dans l'œuvre n'est pas involontaire et devrait donc permettre de percer de façon systématique la signification du tableau. Chastel sort d'un cadre temporel unique pour embrasser une thématique. Il cite son prédécesseur, W. Stechow, qui dans son analyse des représentations d'intérieurs hollandais, commençait lui aussi à se démarquer de cette perspective de lecture purement iconologique : « a tendency on the part of the painters of interiors to think of landscapes as something individually less important, something more generally decorative than genre paintings »³⁹. L'auteur ajoute à son ressenti sur la hiérarchie des genres une interrogation sociologique, la validité de l'inclusion d'une œuvre pour son aspect décoratif.

Pourtant, la considération de la peinture pour son propre sujet est antérieure à la Renaissance. Dans le monde occidental, ce sujet est dans un premier temps profondément lié à la nature divine de l'image : le Mandylion, la Sainte-Face et l'iconographie de saint Luc peignant la Vierge attestent de cette préoccupation au moins dès le haut Moyen-Âge⁴⁰. Ce que souligne toutefois Péter Bokody dès l'entrée en matière de son ouvrage⁴¹ est la tension entre le « réel » et le « représenté » qui évolue, en particulier à la période étudiée par lui, d'une réflexivité réelle à un réalisme

35 André Chastel, *Le tableau dans le tableau*, Champs Flammarion, Paris, 2012 (1^{re} édition 1978).

36 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

37 André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, 1948, p.41.

38 *Gazette des beaux-arts*, vol.21 (Juillet-Décembre 1866), p.460.

39 W. Stechow, « Landscape paintings in Dutch Seventeenth century Interiors », dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol.11, 1960, p.166.

40 Vera Beyer, « How to frame the *Vera Icon*? », dans *Framing Borders in Literature and Other Media*, dir. par Werner Wolf et Walter Bernhart, Brill, 2006, p.69-92.

représentatif. Cette tension réaliste de l'image à travers les siècles jusqu'à la fin du XIXe est agent perturbateur et créateur, qui questionna tour à tour la validité du réalisme d'une représentation, aussi bien que sa capacité de réalité propre. Surtout, Péter Bokody revient sur l'ouvrage séminal de Chastel, critiquant une vue étroite qui se limite au tableau de chevalet, réduisant la peinture à l'exclusif médium visuel.

C'est dans cette perspective plus large que Stoichita engage sa grande entreprise, *L'instauration du tableau*⁴². Il ne s'agit plus seulement de regarder le cadre dans le cadre, mais de souligner la diversité des modes de réflexivité de la peinture, les moyens et innovations développés pour établir un discours métapictural. Stoichita embrasse de manière plus large la notion d'image dans l'image, et de la distinction entre l'image comme objet de notre observation (image) et l'image en tant que médium permettant cette observation (picture). Le médium pictural possède tout un arsenal de distraction, de provocation et de déictisation, et Stoichita part en effet de l'effet produit pour distinguer ces techniques.

Quelques années auparavant, l'exposition *La Peinture dans la Peinture* de Georgette et Lecoq procédait à l'inverse, mais dans une dynamique similaire. Le discours, s'il est redevable à André Chastel, évolue vers une acception large du signal pictural. Leur catalogue établit de façon précise un mode d'appréhension de la question de la représentation de la peinture par elle-même, sous toutes ses formes, en partant toutefois de la création et non de l'effet. Les auteurs s'attellent à un catalogage de ces motifs iconographiques spécifiques, divisés en quatre classes : « La peinture en personne » donne à voir les personnifications et caricatures devenues des types, un exemple notable en étant la mode du singe artiste ; « Fables et héros » revient sur la vaste production célébrant mythes et récits autour de la peinture, des artistes antiques comme Zeuxis à saint Luc et aux artistes de la Renaissance « canonisés » par leurs émules tardifs ; enfin, les « Allégories réelles » tentent de faire la lumière sur les éléments discrets, humbles comme une pipe abandonnée ou un atelier vide, qui mènent sans le dire à réfléchir à la nature du médium pictural là où les « Images du tableau »

41 Péter Bokody, *Images-within-images in Italian Painting (1250-1350), Reality and Reflexivity*, Ashgate, 2015, p.2.

42 Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Droz, Genève, 1999 (1^e édition 1993).

reviennent sur les effets et prouesses techniques qui vont à la rencontre du regardeur⁴³, de la mouche au miroir. Moment important de ce courant métavisuel, l'exposition est encore un point de référence pour les études les plus récentes, mais aussi dans l'élaboration de nouveaux parcours didactiques : en 1992, la National Gallery proposait un court documentaire relatif à ce thème au sein de ses collections⁴⁴ Cette année même, le Prado à Madrid a pu accueillir sa propre exposition consacrée au thème⁴⁵, laissant évidemment une place centrale aux Ménines, sujet métapictural par excellence. Pour en revenir à Péter Bokody, celui-ci insiste malgré tout sur le fait que les caractéristiques propres à chaque médium ne sont pas à écarter⁴⁶, on perçoit en effet différemment une sculpture et une peinture représentées dans un médium bidimensionnel. Mais bien qu'il faille entendre les spécificités de chacun pour en démêler les intrications, les questions sont différentes suivant qu'il s'agit d'un médium qui se représente lui-même ou en représente un autre. Bokody s'en tient pour sa part à la production touchant aux panneaux et à la peinture murale. De notre côté, l'approche est transmédiatique, mais les recherches sur un tel sujet sont rares, et c'est donc bien encore la théorie métapicturale qui nous aiguille. En effet, si notre ambition est d'englober une variété de productions autour d'un fil thématique commun, nous nous approchons des ouvrages précédemment cités. Pour autant, il nous sera nécessaire de faire appel aux recherches qui ponctuent ce champ encore imprécis, mais dont l'orientation peut sensiblement varier, suivant que l'estampe sera objet de l'étude ou porte d'entrée à une enquête que ne se préoccupe pas tant du statut du médium gravé.

2. La place de l'estampe : quelle représentativité ?

43 Ce terme, tel qu'il est utilisé dans plusieurs ouvrages et traductions, offre une meilleure alternative à celui de spectateur, qui insiste sur la passivité de la personne face à l'œuvre, et permet de mieux traduire le terme anglais de « viewer », distinguant les divers niveaux de perception visuelle. Nous l'utiliserons nous-mêmes à plusieurs reprises.

44 National Gallery, *Themes and Variations at the National Gallery : Pictures in pictures*, VHS couleur, 25min, Londres, 1992.

45 Javier Portús, *Metapintura, Un viaje a la idea del arte en España*, [exposition du 15 Novembre 2016 au 19 Février 2017], Musée du Prado, Madrid.

46 Péter Bodoky, 2015, p.3.

Pour mieux appréhender l'extension et les limites de notre étude, il est nécessaire de discuter de manière globale de la place accordée en peinture à l'estampe, ainsi que de la nature de notre corpus qui, loin d'être exhaustif, se veut représentatif mais ne peut en aucun cas constituer notre seule matière de recherche.

Une imbrication à sens unique ? Ambition de l'estampe et absences.

Le déséquilibre dans la relation entre peinture et estampe est indéniable, et se perçoit très clairement dans la manière dont la peinture est représentée dans cette dernière. Il n'est pas ici question de la gravure d'interprétation, qui reproduit directement une œuvre, dans un but de commercialisation et de diffusion du motif, mais de l'estampe d'invention, qui va d'elle-même chercher à représenter la peinture. Cette production est due en partie à la nature même du médium et de ses usages.

De manière indirecte, l'estampe peut représenter le médium pictural par divers biais. Sans chercher à établir une liste exhaustive qui pourrait rejoindre en plusieurs points l'ouvrage de Georgel et Lecoq, il est possible d'établir une typologie. Tout d'abord le portrait d'artiste est amplement développé par la gravure, bien que la puissance et la signification en soient différents lorsque peints, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'autoportraits : la gravure accompagne les noms et récits, ainsi que les albums de reproduction des œuvres⁴⁷. Par son rôle illustratif ensuite, elle devient le relais de la peinture dans les traités théoriques et artistiques, ainsi que pour les autres médiums, et montre aussi bien les techniques, les outils et les méthodes, que des allégories et des visions décoratives des attributs des arts. Enfin, par l'ampleur de sa production et la modeste considération dont elle jouit, l'estampe peut s'autoriser une variété de sujets et de traitements unique, allant du quotidien au grotesque : cela est déjà le cas dès les origines de la gravure mais prend une autre dimension et visibilité avec l'avènement de la lithographie au XIXe siècle, pensons tout particulièrement à la foule de caricatures qui

47 Pensons aux pages titres et aux dédicaces, ainsi qu'au projet de l'*Iconographie* d'Antoon van Dyck. Voir Victoria Sancho Lobis, *Van Dyck, Rembrandt and the Portrait Print*, Yale University Press, 2016. Cette passion des XVIe et XVIIe siècles pour les portraits de figures publiques trouve un écho antique dans les *Hebdomades*, livre perdu de Varron mentionné par Pline (XXXV, 2) et là aussi devenu pour certains un mythe des origines de la gravure.

accompagnent les Salons mais qui commentent aussi le quotidien de la vie d'artiste, professionnel ou amateur.

On pourrait croire que l'ensemble de ces caractéristiques se retrouve chez Abraham Bosse. Cependant, l'objet qui nous intéresse est cette fois une gravure et non un traité : *Le noble peintre*⁴⁸ donne à voir la réussite d'un artiste en regard de la misère d'un autre. Un artiste dans un riche atelier achève un portrait de Louis XIII, tandis qu'un jeune serviteur vient lui présenter une gravure, suffisamment détaillée pour qu'on y reconnaisse la reproduction du tableau *Le Peintre raté* d'Andries Both.

Pour Georgel et Lecoq, « la gravure de Bosse a l'intérêt de rappeler la réalité sociale – celle d'un vaste prolétariat de barbouilleurs – sur laquelle se détache la petite élite des “nobles peintres” »⁴⁹. Pourtant, plusieurs éléments viennent signaler les discordances de la scène, au-delà de la critique sociale. Carl Goldstein revient plus en détail sur cette gravure dans un article dédié⁵⁰, où il entend analyser le complexe jeu de miroirs et rapport de forces qui dépasse une certaine tradition de la représentation du statut social des artistes. En effet la gravure est au centre de l'œuvre et ce de plusieurs manières : tout d'abord, la planche présente un cadre décoré aux armoiries de la guilde de Saint Luc, qui suggérerait que le motif gravé, s'il n'est pas peint, est tout du moins égal à une peinture par la nature du sujet et son exécution. On a déjà souligné la similitude entre les noms et initiales d'Abraham Boss et Andries Both. C'est une gravure qui vient animer la scène, provoquer la discussion dans un cadre d'élite, l'atelier d'un peintre acquis aux arts libéraux. Ainsi cette gravure semble-t-elle pouvoir jouer sur une célébration du statut du peintre pour mieux revendiquer la place d'égal de son créateur.

Ce jeu complexe d'Abraham Bosse, qui représente le graveur au travail contrairement au peintre posant dans toute sa noblesse, comme mentionné précédemment, marque un désir partagé par nombre de praticiens de faire valoir la noblesse de leur art. Mais comme le rappellent Georgel et Lecoq, « Le “noble peintre” de l'âge classique est trop bien élevé pour s'abandonner à cette “communication” impétueuse »⁵¹ ; une telle mise-en-scène, bien qu'elle présente un peintre, est exclusive à la gravure. La conclusion

48 Abraham Bosse, *Le noble peintre* ou *L'atelier du peintre*, eau-forte, vers 1642.

49 Pierre Georgel, et Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, A. Biro, Paris, 1987, p.136.

50 Carl Goldstein, « The Noble Painter », dans *Notes in the History of Art*, no. 1, Automne 2011, p.21-28.

51 Georgel et Lecoq, 1987, p.136.

logique en est que la gravure se représente et se met en scène abondamment, autant par l'écrit qui a longtemps été le fait des graveurs eux-mêmes, que par le motif. Mais quelle place lui donne-t-on, hors de ce cercle auto-congratulateur ?

Ainsi en venons-nous à observer que la gravure est très peu représentée dans le cadre de la célébration des arts. Des noms et quelques figures allégoriques méritent de figurer sur certaines façades d'écoles et musées, dans le cadre de programmes architecturaux ambitieux. Une évocation isolée reste pourtant très rare. Le tableau allégorique *La gravure*, attribué à Simon Vouet [N°41] est un petit format, et s'attache par ses attributs davantage aux arts gravés de la médaille et de l'intaille qu'à celui spécifique de l'estampe. En peinture donc, où le sujet des attributs et allégories des arts est apprécié, on ne peut que dénoter l'absence flagrante de l'estampe parmi les pratiques dignes d'être représentées. Un contre-exemple notable est le décor de la salle 38 du département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, au premier étage de l'aile Sud du Musée du Louvre ouvert par Charles X : commandé en 1826, ce décor réunit stucs, peintures et reliefs. Alexandre-Evariste Fragonard a pour sa part réalisé huit grisailles donnant l'impression de bas-reliefs intitulé *Les Sciences et les Beaux-Arts rendant hommages à leurs dieux protecteurs* [N°197], où figurent la peinture, l'architecture, la sculpture, le dessin mais aussi la gravure qui, comme les arts précédents, se voit consacré un relief en trompe-l'œil isolé, où des putti s'affairent à la pratique. Leur concentration est marquée par un recroquevillement significatif, et il faut aussi noter que l'un des deux est dénué d'ailes, comme pour les Putti présentant le dessin à l'architecte. Cette distinction peut être entendue comme un rappel de la dimension intermédiaire de la gravure, entre un art mécanique inférieur et l'invention et la pratique qui lui sont propres.

Mais en grande majorité, les associations et le paragone sempiternel sont tout entiers concentrés sur la peinture et la sculpture, les deux arts « partagent l'affiche » que ce soit en bas-relief (Jacques Buirette, *La Peinture et la Sculpture*, 1663, marbre, Paris, Musée du Louvre) ou en trompe-l'œil imitant le bas-relief (Piat Sauvage Tournai, *La Peinture et la Sculpture protégées par Minerve*, 1778, huile sur toile, Lille Musée des Beaux-Arts). Souvent, la figure tutélaire de l'architecture ou du dessin vient compléter

cette trinité artistique. Les peintures d'attributs ne divergent pas tant de cette formule, et la présence d'une gravure est bien plutôt le fait de nos conjectures. Plusieurs tableaux ont en effet attiré notre œil mais qui ne pouvaient à aucun moment assurer de cette représentation. *Les attributs des arts*, commande passée à Jean-Siméon Chardin pour un dessus de porte de l'Hôtel de Choisy en 1764 présente exclusivement les outils du peintre, du sculpteur et de l'architecte ; il en va de même dans sa *Nature morte aux attributs des arts* conservée au Musée de L'Ermitage ou dans le tableau semblable d'Anne Vallayer-Coster de 1769. Nous ne pouvons que supputer la possible présence d'estampes parmi les papiers roulés ou les cartons, qui insistent sur l'importance du dessin avant toute chose. Anciennement attribué à Chardin, *Les Beaux-Arts* de Nicolas Henry Jaurat de Bertry [N°165] se fait un effort d'inclure la gravure et ses instruments, on reconnaît notamment une gouge. La présence d'un cachet et de pièces signale toutefois une ouverture plus large aux arts gravés et sculptés, tels que regroupés par Cellini. Ces tableaux soulignent une production en vogue à l'époque, mais qui tient ses origines dans la nature morte et les vanités aux arts libéraux. Si l'on remonte jusqu'aux *Ambassadeurs* de Hans Holbein le Jeune, l'absence de la gravure parmi toute la variété des outils et des objets disposés devant le spectateur est significative. Les livres sont fermés, on trouve certes des partitions et globes. Il n'y a pas de signe de la gravure pour la gravure.

a) Formes et fonctions

La confusion induite en langue française par le terme de gravure est idéologique, telle qu'on l'a vue chez Papillon ou Bosse. Les gravures bibliques, préhistoriques mêmes, ne seraient qu'une ramure plus ancienne. Pourtant, les pratiques qui leur sont contemporaines telles que la gravure de sceaux ou la ciselure d'objets d'arts ne doivent plus appartenir à la même catégorie que ce qui doit désormais constituer une forme artistique spécifique. Dans l'histoire de la gravure et de l'impression cependant, les créations sont diverses et variées et toutes n'atteignent pas au même statut. Un autre enjeu est l'usage même de ce que nous considérerions comme gravure : il est important de ne pas trop réduire cette production à la perception contemporaine que nous avons

de celle-ci. Notre sujet n'est pas spécifiquement attaché à l'estampe d'art, ou populaire, mais il tente de faire converger les regards sur ce que la représentation de la gravure en tant qu'art mais aussi objet peut dire de sa perception par les artistes et le public de ces époques.

La technique de la gravure et les possibilités des presses mécaniques ont par exemple donné naissance au papier peint. Sa fonction unique est décorative, mais introduit dans le motif pictural, le papier-peint offre aux artistes des possibilités créatives et d'effets visuelles nouvelles. Figuratif, géométrique, répétitif ou panoramique, le papier-peint est un pan de la production gravée absolument unique⁵², interrogé seulement depuis peu, mais que nous ne pouvons-nous permettre d'incorporer à cette étude. Le papier gravé se colle aussi bien ailleurs qu'aux murs. Ainsi les images imprimées ont été immédiatement réappropriées, pour de multiples usages. Les boîtes à estampe par exemple avaient une gravure collée à l'envers du couvercle, de nature religieuse, dans l'idée de protéger son contenu ainsi que d'être visible à la personne ouvrant la boîte. Plus familièrement et plus proche de nous, les éventails ont longtemps présenté des estampes pour qu'apparaisse le motif une fois les brins déployés, l'estampe était donc pliée voire découpée et contrecollée pour servir au mieux sa fonction. De bien des manières, l'estampe venait en décor surajouté, intégré à la surface d'un mobilier ou d'objets divers. Elle se fond dans l'objet qu'elle décore, à l'opposé des trompe-l'œil qui jouent sur la matérialité de l'estampe qui n'est pas réellement présente sur des surfaces telles que placards ou tables. L'estampe, en un sens, perdait son statut propre pour servir entièrement son support. Cette double invisibilité va à l'encontre de notre propos, quoique l'étude de la représentation de tels objets ait son intérêt. Sa détection nécessiterait une tout autre approche d'une part, et le discours qui s'ensuivrait appréhenderait moins les natures et appréciations iconographiques de l'estampe, le possible discours métapictural théorique qui s'en suit, que les pratiques transmédiales ayant rapport à la décoration.

À l'inverse, un objet très présent dans la peinture mais qu'il est nécessaire et évident d'exclure est le livre musical, et la partition qu'il contient. Tirées des presses, après que les lignes de musique ont été gravées dans le métal, les partitions n'ont de gravé que la

52 Pour une histoire des relations artistiques au papier peint, voir : Marilyn Oliver Hapgood, *Wallpaper and the artist : from Dürer to Warhol*, Abeville Press, 1992.

technique. Leur contenu, d'une part, est exclusivement composé d'un langage codé spécifique, la retranscription d'une mélodie, les instructions pour son interprétation. Il ne s'agit pas d'une image qui, malgré ses codes, reste dans une certaine mesure lisible et appréciable par un regardeur même dénué de véritable connaissance du sujet. La partition a l'option de renvoyer immédiatement au concept de musique, ou bien elle peut être lue, dans ce cas par une personne versée dans l'art, et renvoyer à une pièce de musique en particulier. Il faut rappeler malgré cela qu'en tant qu'art libéral, la musique et sa lecture était une corde essentielle au concert des connaissances demandées aux classes supérieures⁵³. Si les cadres de mise en scène de la partition sont limités, ils peuvent malgré tout jouer de combinatoires similaires à ceux de l'estampe dans l'interprétation du sujet d'une œuvre. C'est par exemple le cas dans le portrait de *Frederich Chrysander* par le peintre allemand Leopold Karl Walter von Kalckreuth [N°291] : la partition mise en évidence est l'opéra *Ottone* de Georg Friedrich Haendel. Ce choix est évident lorsqu'on sait que Chrysander a fait de la publication de l'œuvre de Haendel son projet de vie, c'est par ailleurs l'atelier qu'il a aménagé chez lui pour graver et imprimer les partitions qui est visible en arrière-plan. Ici, le ressort musical de la représentation est enrichi d'une dimension biographique. Pourtant, notre intérêt se focalise sur ces estampes qui décoorent le mur, qui ne sont pas réellement lisibles, sans doute difficilement identifiables, mais qui décoraient peut-être réellement l'atelier. Ces situations sont assez exceptionnelles, particulièrement attachées à des figures individuelles du monde de la musique. Les partitions sont attachées à une unique thématique, on le voit dans les allégories de l'ouïe ou les vanités, elles opèrent un renvoi direct à cet art, une expression directe du génie humain. Il n'est pas réellement question d'une appréciation de l'objet en lui-même. Jusqu'à un certain point, on pourrait arguer que c'est aussi le cas de la représentation de certaines estampes d'interprétation, dont la présence se fait relais pour suggérer une œuvre peinte, le nom d'un artiste même, mais en aucun cas des images, dont le sens explicite octroie une certaine autonomie, ne pourraient être réduites à un même type de renvoi.

53 Ce rôle est prévalent dans la peinture de la Renaissance, tel que le montre Harry Colin Slim dans *Painting Music in the Sixteenth Century: Essays in Iconography*, Ashgate, 2002.

Un second objet, similaire non plus dans la forme ni la thématique mais dans l'effet, est la carte à jouer. Les cartiers ont développé une véritable industrie dès le XVe siècle, grâce à la xylographie⁵⁴ ; les jeux et codes déjà présents au Moyen-Âge sont dès lors démocratisés et démultipliés. En tant que pratique populaire et objet imprimé, la carte à jouer se voit intégrée dans certaines histoires de l'estampe, particulièrement l'estampe populaire au XIXe siècle, et bénéficie de ses propres chercheurs⁵⁵. De plus, ses possibilités d'utilisation sont ne sont pas restreintes au seul jeu, mais à des usages tirant vers l'occulte et les superstitions. Une fois encore cependant, une étude spécifique est nécessaire, ce qui a déjà été mené partiellement, dans le cadre de la peinture néerlandaise et flamande ou de la peinture espagnole⁵⁶. Les cartes à jouer demeurent des signes, sans la portée visuelle ni la variété iconographique de l'estampe. Elles renvoient directement le regardeur à l'idée du jeu, et on peut ainsi en noter deux usages principaux dans la représentation : les parties de cartes ou plus largement les scènes d'intérieur populaires, et d'un autre côté, comme pour la partition, le sujet des vanités. Cette restriction iconographique ne doit pas remettre en cause la complexité de son interprétation, ni la variété des mises en scènes. La symbolique d'une carte peut être plus complexe derrière la couleur ou la figure, par sa position, une main dans le dos suggérant la tricherie ou une carte au bord de la table l'éphémère nature des plaisirs quotidiens ou bien encore une critique des jeux d'argent.

Nous souhaiterions enfin évoquer le globe, et ceci par opposition à la carte géographique. Le choix de conserver dans notre corpus ce dernier objet peut alors paraître surprenant, au vu de ce qui a été dit précédemment. À la Bibliothèque Nationale Française, le Cabinet d'Estampe et de Photographie intègre d'ailleurs les

54 Des exemples très anciens de gravure sur cuivre sont à noter, comme *Le Maître des Cartes à Jouer*, dont l'influence comme modèle iconographique a été noté par Kathryn M. Rudy, « Les fonctions de la gravure au XVe siècle », dans Séverine Lepape, *Les Origines de l'Estampe en Europe du Nord (1400-1470)*, [exposition, Paris, Musée du Louvre, 17 octobre 2013-13 janvier 2014], Le Passage, 2013.

55 Comme exemples d'anciennes études sur la carte à jouer, nous pouvons citer : Jean-Joseph Rive, *Eclaircissements historiques et critiques sur l'invention des cartes à jouer*, Didot, 1780 ; Gabriel Peignot, *Recherches historique et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*, Lagier, 1826. Pour un commentaire historiographique de tels travaux et une étude plus contemporaine de la carte à jouer, voir Jean-Pierre Seguin, *Cinq siècles de carte à jouer*, Bulletin du Vieux Papier, 1963.

56 Jean-Pierre Etienvre, « Le symbolisme de la carte à jouer dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles », dans *Les Jeux à la Renaissance, Actes du XXIIIe colloque international d'études humanistes, Tours, Juillet 1980*, Vrin, Paris, 1980, p.421-444.

cartes à jouer dans ses collections, mais il est strictement séparé du département des Cartes. Ce choix subjectif sans doute de notre part, nous a pourtant paru évident. On pourrait penser que la carte présente un sujet qui renvoie immédiatement à une réalité géographique, sans que la carte soit forcément lisible comme une image, mais la carte est non seulement un objet de recherche ou de démonstration politique mais entre aussi dans les intérieurs comme élément de décoration. Peu commentée au sein d'études anciennes, elle est pleinement intégrée par les historiens de l'art moderne dans leurs enquêtes sur l'image et l'estampe. Eveline Koolhaas-Grosfeld rappelle notamment comment la carte, en tant qu'estampe, n'est pas limitée au sujet géographique, elle peut accueillir dans ses bordures ou en plein cadre des motifs particuliers, des costumes traditionnels dans l'exemple qu'elle donne⁵⁷. La carte n'est pas seulement une représentation codifiée de l'espace, duquel elle deviendrait le référent immédiat à l'instar d'une partition référant à un morceau de musique, sans que la planche en elle-même puisse être appréciée.

L'existence des globes, comme celle des cartes géographiques, cartes à jouer ou partitions, précède l'avènement de l'estampe. La gravure et la presse ont permis d'étendre la production et le marché aussi de cet objet. Auparavant peints ou gravés en intaille, les globes peuvent désormais être réalisés par l'application de « fuseaux », technique répandue au XVI^e siècle, qui consiste en des gravures au burin imprimées sur des bandes de papier et découpées, joignant généralement les pôles ou réduits à un hémisphère, collées sur une armature de carton⁵⁸. Et comme pour d'autres objets qui ont pu être mentionnés tels que les éventails, la gravure qui les sert se fond dans leur nature. Le sujet est présent, visible, mais s'agit-il seulement encore d'une gravure ? La portée visuelle d'un globe n'est donc pas remise en question. Son aspect décoratif est par ailleurs assez peu mis en avant dans la peinture, préféré pour trois situations bien particulières : la mise en scène du scientifique et plus particulièrement de l'astronome, les galeries et cabinets de curiosités, et enfin comme pour la partition et les cartes, la vanité⁵⁹. Très anciennement, le globe, confondu avec l'orbe, a signifié le pouvoir sur le

57 Voir pour une telle appréhension globale de l'image l'article d'Eveline Koolhaas-Grosfeld, « Une nouvelle image des Pays-Bas : l'identité nationale par l'estampe », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n°326, 2001.

58 Alain Roger, « Petite histoire des globes », dans *INSPEL*, n°30, 1996, p.188-191.

59 Elly Dekker, Rudolf Schmidt, « The Globes in Holbein's Painting *The Ambassadors* », dans *Der Globusfreund*, n°47/48, The International Coronelli Society, 1999, p. 19-52.

monde, orbe reprise dans l'iconographie chrétienne pour symboliser sa nature de Creator Mundi, un pouvoir qui dépasse le temporel⁶⁰. Plus tard, cet insigne devient partie intégrante des regalia. Ainsi dans le cadre politique le globe a une fonction unique, propagandiste. Associé à des instruments de mesure, le globe est un renvoi là encore à un art libéral, l'astronomie, ou bien de manière plus large et morale à la place de l'homme dans le monde, et dans une optique religieuse à la création divine. Cet objet, où la gravure intervient avant tout dans sa chaîne de production par convenance économique, ne connaît pas la même flexibilité intermédiaire et iconographique que la carte, dans un champ restreint, et l'estampe, dans un horizon plus large.

b) Un corpus éclaté

Le choix ou plutôt les contraintes qui ont dirigé la création de notre corpus sont multiples. Malgré les restrictions présentées dans la partie dédiée à la compréhension de l'estampe, la question s'est sans cesse posée de considérer si telle image ou telle autre relevait réellement du sujet. Cette indécision était encore accentuée par la possible confusion entre l'estampe et d'autres arts graphiques ou sur papier. En effet, notre biais dans la recherche d'estampes peut mener à des conclusions hâtives sur la nature d'une image dans l'image⁶¹. Inversement, la présence d'estampes a pu être facilement outrepassée dans certains cas par des analyses peu attachées à la question ou de la persistance de considérations et titres tenus pour réalités. Du fait de la spécificité du rendu pictural, sans une insistance particulière sur les détails, des feuilles volantes proposant des sujets monochromes (parfois même des albums) peuvent être interprétés comme dessins ou estampes. Un exemple d'une telle confusion est la présence extrêmement fréquente dans les peintures d'intérieurs modestes ou ruraux de David Teniers le Jeune (1610-1690) de feuilles fixées au mur, souvent les dessus de cheminée, présentant le motif d'un profil d'homme. La connaissance des gravures de

60 David Woodward, « Medieval *Mappaemundi* », dans Harley et Woodward, *The History of Cartography*, vol. I, University Press of Chicago, 1987, p.334-342.

61 Sur les problématiques engendrées par l'identification d'objets dans la peinture, les obstacles posés par les précédents historiques, leur assertion et les limites pratiques et iconologiques d'un tel travail, voir Mark Roskill, « On the Recognition and Identification of Objects in Paintings » *Critical Inquiry*, Vol.3, n°4, 1977, p.677-707.

ces types populaires par l'artiste ou ses contemporains tels qu'Adriaen van Ostade (1610-1685) nous ont longtemps fait nous poser la question de la nature de ces feuilles, mais la petitesse des gravures comparée aux feuilles représentées, ainsi que l'aspect très esquissé des figures nous ont fait comprendre qu'il s'agissait bien de dessins. Ceux-ci sont d'ailleurs décrits ainsi dans les catalogues consacrés à l'artiste⁶², mais aucune réponse n'est apportée quant à leur existence ou origine. On pourrait imaginer qu'il s'agit d'inventions de l'artiste, de l'incorporation de dessins préparatoires, de l'écho de certains faciès croqués. Bien souvent, des images semblables sont établies comme dessins sans qu'il soit question d'en discuter la nature plus avant. C'est ce qui nous apparaît être le cas dans le tableau de Lorenzo Lotto [N°5] dont le titre aujourd'hui donné par la National Gallery est *Portrait of a Woman Inspired by Lucretia*, mais que l'on retrouve communément nommé *A Lady with a drawing of Lucretia*. Une femme tient à la main, froissant le papier, une feuille figurant Lucrèce la Romaine s'appêtant à se poignarder. Le trait du peintre pourrait suggérer le dessin, mais aussi les tailles servant à modeler les formes et les ombres du nu féminin. Surtout, l'ensemble de la figure est encadrée d'une zone d'un gris plus foncé, qui suit le papier selon des lignes droites, formant des marges régulières semblables à celles que l'on pourrait retrouver sur une feuille imprimée. Un autre détail est l'existence sous-jacente d'une autre version de Lucrèce, en couleurs, dont l'attitude, bras gauche levé et tête penchée, visible par transparence est particulièrement proche de *La Mort de Lucrèce*⁶³ par le graveur Marcantonio Raimondi. L'estampe de Marcantonio était-elle en la possession de l'artiste ou de la femme portraiturée ? Lorenzo Lotto, le ou la commanditaire ont-ils préféré suggérer une version inédite du sujet, la gravure serait-elle encore non identifiée ou disparue, ou bien s'agirait-il d'un dessin peut-être réalisé par l'un des partis ? Les problématiques divergent suivant que l'on a affaire à un dessin, objet unique, ou une gravure qui signale un déplacement et une diffusion.

Ces interprétations deviennent des obstacles dans la recherche active de sujets. De nombreuses bases de données en ligne fonctionnent au mot clé, mais si les œuvres plus connues bénéficient d'une certaine attention, la plupart voient leur description

62 Margret Klinge, *David Teniers, Paintings, Drawings*, Anvers, Snoeck Ducaju, 1991.

63 Marcantonio Raimondi (1480 – 1527/34), *La Mort de Lucrèce*, d'après Raphael, vers 1511-1512, 21,6x13,4cm, Bartsch XIV.155.192, I/II; Passavant 123.

numérique extrêmement réduite ; bien souvent, les œuvres dont la gravure sera mentionnée la voient mise en évidence dans la composition, partie intégrale, première du sujet. Il nous apparaît pourtant très intéressant de rechercher toutes les situations possibles de l'insertion d'estampes dans le cadre, mais cela, pour des raisons compréhensibles de temps et de lecture, ne peut pas être fourni par les bases de données. Les possibilités et facilités de recherche d'aujourd'hui sont amenuisées par un manque d'ergonomie de ces plateformes. Surtout, la recherche par le détail, si ce détail est l'estampe, s'avère bien moins pertinente que pour d'autres thématiques, tels que les livres, les instruments de musique, les sculptures ou divers objets mathématiques, religieux ou à la symbolique clairement établie. La sous-représentation de l'estampe induit une plus mauvaise accessibilité aux œuvres qui la montrent.

L'autre difficulté principale, dans la constitution d'un corpus comme le nôtre qui réunit des œuvres par un détail au-delà des bornes de collections, de provenance dans le monde occidental et de datation, est la proportionnalité du contenu. Une tentative de répertoire exhaustif est encore inenvisageable, quant à un tableau des réponses fournies par les bases de données, il s'agirait d'une étude statistique à part entière sur les modalités et la représentativité des œuvres dans les collections numérisées. De plus, notre prospection ne s'en est évidemment pas tenue à ces catalogues en ligne. Partant aussi des ouvrages sur la métapicturalité, puis trouvant des exemples particulièrement parlant dans les susdites bases, nous avons tenté de produire dans notre corpus un échantillon d'artistes dont une partie intégrante de la production est liée à la représentation de l'estampe. C'est le cas notamment de Sébastien Stoskopff, Gaspard Gresly ou Louis-Léopold Boilly dont les catalogues donnent accès à des œuvres de collections particulières autrement inaccessibles. Aucune assurance ne peut donc être donnée sur la représentativité des œuvres listées par rapport à la production peinte réelle de l'époque moderne. Outre ces collections privées qui ont eu l'occasion d'être étudiées, ce sont presque uniquement des musées de Beaux-Arts qui abritent ces tableaux. Quasiment aucune œuvre dite « ethnologique », par le caractère local et hors des circuits de production traditionnels de leur réalisation, ne figure. Les collections du MuCEM par exemple contiennent de telles peintures comme la *Vue d'intérieur alsacien* d'Emile Stahl [N°349] ou *L'atelier de peintre* de Coulon [N°351], et la représentation de

la gravure qu'elles offrent pourrait fournir la base d'autres travaux davantage centrés sur une compréhension plus exclusivement sociologique de la place réelle de la gravure dans le quotidien. Mais les collections traditionnelles hébergent toutefois certains objets particuliers, comme le *Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House* de Samuel van Hoogstraten [N°61]. Plusieurs panneaux peints réunis en une boîte forment un intérieur dont tout le jeu perspectif est orienté autour d'un point de vue donnant l'illusion d'une pièce. Si nous avons retenu ce curieux ouvrage, c'est que celui-ci se veut plus particulièrement représentatif des intérieurs néerlandais, et que l'un de ses éléments distinctifs est une carte fixée à l'un de ses murs.

De manière générale, l'ensemble de tableaux que nous avons sélectionné comprend une variété de genres et sujets, lesquels s'entrecroisent, se perpétuent ou régressent en popularité, marquant des évolutions dans l'appréhension du médium gravé. Une poignée d'œuvres de la sélection ne présente aucune gravure, ou bien de manière à peine esquissée, car elles participent aussi à en évoquer la production, par les portraits de graveur, la diffusion par les marchands, ou bien l'appréciation par des amateurs. Là où la gravure n'est pas mise en évidence, elle est suggérée. Cette dimension de sa représentation est une extension essentielle choisie pour notre discussion, nécessaire à une meilleure compréhension des rapports entre médias. Les genres picturaux qui représentent l'estampe sont extrêmement variés, suivant que sa présence est inhérente à la compréhension du sujet ou anecdotique, et leurs spécificités seront développées tout au long de l'étude, comme autant de facettes donnant relief à un objet trop peu investi par l'observation de sa mise en peinture.

c) Perte de

3. Les potentialités sémiotiques de l'estampe

«On a beau dire ce que l'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit et, on a beau faire voir par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.»

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 1966

Si l'on prend l'estampe telle qu'elle figure dans le cadre d'une œuvre picturale, celle-ci vient s'incorporer à une multitude de signes qui, ensemble, forment non seulement une vision spécifique, mais pris un à un nourrissent un commentaire particulier sur l'œuvre. Suivant la nature du tableau, le spectateur peut alors en déduire des informations narratives ou symboliques : la diversité des sujets et mises en scènes de l'estampe offre une variété qui lui est propre dans ces potentiels discours visuels.

a) Une narration masquée

L'unité de temps et d'espace est un élément essentiel pour une peinture moderne qui prétend à un rendu réaliste du monde, quand bien même ce réalisme fait intervenir allégories, divinités et représente l'inimaginable⁶⁴. La coïncidence de plusieurs moments d'une narration dans un même cadre, à savoir la présence d'une même figure à plusieurs endroits et plans de la peinture est un élément iconographique encore très présent dans la peinture des Primitifs. Il est intéressant de rappeler que l'estampe populaire joue souvent de ce langage, le thème des Âges de la vie en étant une réitération particulièrement flagrante. En peinture, la division scénaristique a lieu notamment à travers l'évolution des tableaux d'églises et retables⁶⁵, qui réduisent à des saynètes périphériques, à d'autres cadres, des moments précis d'un récit, d'une vie. Cette unité de temps, division des moments, devient très vite pour les artistes peintres une illusion à maintenir en même temps qu'ils développent une variété de stratagèmes pour permettre de retrouver un sens de lecture, permettre au tableau non seulement d'apparaître mais de se dérouler au fur et à mesure que les éléments nous sont communiqués.

64 Il n'est pas ici question d'établir cette prétention comme pleinement acceptée ni rigoureusement suivie dans le monde occidental par les artistes à partir des XVe et XVIe siècles.

65 Un exemple en serait le *Saint François d'Assise recevant les stigmates* de Giotto di Bondone (1265-1337), vers 1295-1300, Musée du Louvre, Paris, où divers miracles et moments de la vie du saint sont indiqués à la prédelle. Pour un commentaire de cette partition dans l'œuvre giottesque et « les principes de la scène unitaire moderne », voir : Hubert Damisch, « Figuration et représentation : le problème de l'apparition », dans *Annales. Histoire et Sciences Sociales*, 26^e année, n°3/4, 1971, p.664-680.

L'introduction d'une peinture aurait un sens plus allégorique, une valeur morale : dans le tableau *Der Liebesbote* ou *Le Messenger de l'amour*⁶⁶, Pieter de Hooch place en évidence au-dessus des deux protagonistes un tableau représentant Noé rendu ivre par ses filles pour souligner l'aspect érotique de la scène. Dans ses deux versions de *Femme buvant avec deux hommes*⁶⁷, il intègre dans un cas l'iconographie du Christ et de la femme adultère et dans le second celle de l'Éducation de la Vierge. Mais Sutton, dans son catalogue de Pieter de Hooch⁶⁸ note que pour ce qui est de la présence de gravure dans la pratique de l'artiste, celle-ci est bien souvent convoquée pour mettre en valeur un détail d'une peinture, et que l'œuvre dans l'œuvre perd ainsi de sa spécificité iconographique. Cet usage moral de la mise en abyme n'est pas interdit à l'estampe, au contraire : dans son tableau *Het dronken paar*, ou *Le couple ivre* [N°72], Jan Havicksz. Steen fait surplomber les deux protagonistes d'une gravure représentant une chouette portant des lunettes à côté d'une chandelle, signifiant la bêtise d'un tel animal incapable de voir en plein jour. Cette thématique est extrêmement récurrente dans l'art néerlandais, mais il faut aussi souligner que la présence d'une gravure peut être considérée comme un signe de la bassesse morale autant que de l'extraction sociale. Une pratique similaire, voire encore plus extrême, se retrouve chez Hogarth et son cycle du *Mariage à la mode*⁶⁹. Les tableaux envahissent les murs de la plupart des compositions, et offrent des détails ironiques ainsi que des commentaires sur chaque moment de la vie de couple ; ils servent aussi à rapporter les étapes précédentes ou au contraire à anticiper sur l'avenir des personnages. Il en va ainsi pour *Jupiter et Io* du Corrège dans "The Countess's Morning Levee" ou bien du *Martyre de Saint Sébastien* dans "The Marriage Contract" annonçant la mort de l'homme de loi. L'aspect cyclique de l'ensemble de l'œuvre ainsi que des cadres intermédiaires sont à souligner car l'ensemble des peintures fut réalisé pour servir de modèle à la gravure, comme un ancêtre déjà de la bande dessinée où chaque case vient servir la narration. Si donc il s'agit de peintures représentées, c'est un langage plus propre à l'estampe qui est en réalité utilisé, celui d'une sérialisation et d'un montage en cadres, dont l'abandon par la

66 Pieter de Hooch (1629-1684), *Der Liebshote*, 1670, Hambourg Kunsthalle.

67 Pieter de Hooch, *Femme buvant avec deux hommes*, 1658, Paris, Musée du Louvre ; *Femme buvant avec deux hommes et servante*, 1658, Londres, National Gallery

68 Peter C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Londres, Yale University Press, 1998, p.67.

69 William Hogarth (1698-1764), *Mariage à la mode*, vers 1743, suite de 6 peintures, Londres, National Gallery.

peinture moderne offre au médium graphique la pleine association, parfaitement réapproprié par la caricature et le dessin de presse.

Aussi, l'estampe dépeinte et lisible peut apporter à l'artiste cet élément essentiel de contextualisation, la possibilité d'introduire un avant, et ce de manière plus directe et avec une plus grande variété iconographique et thématique que la peinture. C'est le cas dans le tableau d'Ilya Répine, *Celui que l'on n'attendait plus* [N°275]. Dans ce tableau conservé à la Galerie Tretiakov de Moscou, le peintre russe réaliste, appartenant au mouvement des « Ambulants », met en scène le retour d'un homme. La porte est encore ouverte et l'homme se tient dans son cadre, l'air ahuri. Les quatre regards, deux femmes et deux enfants, qui occupent la pièce se tournent vers lui. La nature des relations n'est pas claire, l'une de ces femmes est peut-être sa femme, l'autre sa sœur, les enfants sont-ils les siens ? Pour mieux comprendre le contexte de cette scène de réunion familiale bouleversante, Ilya Répine fait appel à plusieurs images. Sur le mur de droite, une image iconique de la période est visible, celle du Tsar Alexandre II sur son lit de mort en 1881. Une photographie fut prise alors, ensuite reproduite en lithographie ou par des moyens photomécaniques dans de nombreux journaux en Russie et à l'international : il est certain que cette image était à l'esprit des regardeurs de l'époque. À côté de cette image, une carte est accrochée décrivant la Sibérie. Sur le mur central, au-dessus du piano, une estampe représentant la Résurrection du Christ est aussi visible. La trame narrative filée par ces images permet de comprendre que l'homme revient d'exil au goulag où furent déportés de nombreux Russes en réponse à l'attentat anarchiste qui avait causé la mort du Tsar. Certains d'entre eux, et il peut donc en être question ici, eurent la possibilité de rentrer lors de l'accession au pouvoir du Tsar Alexandre III à l'époque du début de la création de la peinture en 1883. Ce tableau exemplifie ce jeu sur plusieurs cadres. Il insiste sur ce dont il est question à partir du moment où une image est insérée dans une autre, et qui est la duplication des couches temporelles. La simple présence d'une image, en particulier celle d'une image connue et reconnaissable, implique que son existence précède celle de l'image qui la contient. Jean Lauxerois parle, à propos du fait pictural, d'une « affaire de couches et une

poétique du retard »⁷⁰. Couches physiques, celles-ci deviennent des couches temporelles, et le cadre d'une autre œuvre maintient comme autant de bulles d'une autre temporalité ces espaces fragiles qui composent la peinture de Répine. Le regardeur n'est plus tant pris entre sa position et le cadre réflexif de l'œuvre métapicturale dont l'agentivité le place dans un espace intermédiaire regardé et regardant sa propre activité ; le regardeur est face à un livres d'images, où chaque estampe est l'illustration d'un temps donné, une bulle de temps et de compréhension.

b) Une image dans l'image vaut mille pages : estampe et savoirs

Si l'estampe ouvre un champ de lecture particulier, c'est aussi que l'image imprimée est apparentée à un symbole de transmission de connaissance. Il n'existe pas de sciences modernes sans la gravure et l'impression à caractères mobiles. La publication et la transmission des savoirs et théories a trouvé là un appui essentiel pour permettre aux penseurs d'Europe et au-delà de dialoguer, expliquer et compléter leurs connaissances. Les conventions iconographiques des figures scientifiques y ont été particulièrement sensibles et, inspirées par celles déjà mises en place depuis l'antiquité et l'époque paléochrétienne, ont désigné les scientifiques et pseudo-scientifiques, chercheurs et théoriciens de tous bords par l'amoncellement physique du savoir, par le livre. La gravure vient dès lors s'ajouter au livre comme indice d'une connaissance spécifique. Les livres sont souvent mis en avant, leurs dos parfois lisibles permettant d'en déchiffrer la nature, mais l'estampe apporte un surplus de compréhension : elle donne à voir, non plus seulement à la figure portraiturée, mais à toutes celles qui partagent son regard. Il y a une forme d'agentivité à introduire entre le sujet du tableau et son regardeur un élément intermédiaire qui parle pour lui et pour soi, invite à enquêter de son côté. Il en va ainsi du tableau de Lavinia Fontana [N°11] ainsi que de celui attribué à Jean Demetrius [N°64]. Les deux scientifiques portraiturés, Gerolamo Mercuriale (1530-1606) et Sir Charles Scarborough (1615-1694) appartiennent à deux siècles différents, mais tous deux présentent à ceux qui le veulent une planche tirée du même ouvrage : le *De*

70 Jean Lauxerois, « Encore une couche », *Art Press*, Hors-Série « Où est passé la Peinture », n°16, 1995, P.12.

Humani Corporis Fabrica d'Andreas Vesalius. Le titre du livre est lisible chez Lavinia Fontana, et l'époque du tableau est éloignée de quelques décennies seulement de la première publication de l'ouvrage en 1543. On reconnaît la planche de la page 164 de l'édition originale, « *Humani corporis ossium caeteris quas sustinent partibus liberorum suaque sede positorum ex later delineatio* ». Plus d'un siècle plus tard, l'ouvrage est toujours tenu pour une somme dans la communauté scientifique et au-delà, et l'on retrouve le « *Secunda Musculorum Tabula* » de la page 174. Mais ce succès n'est pas seulement synonyme de rééditions, si bien que le texte comme les illustrations ont été maintes fois copiées⁷¹. Et dans les deux cas, le soupçon de copie pèse, car les deux planches célèbres nous sont présentées inversées par rapport aux illustrations originales, sans que l'on puisse véritablement définir si ce changement est dû au livre dépeint par l'artiste ou à une meilleure lecture souhaitée par ce dernier, pour éviter l'ombre chez Fontana et mieux mettre en valeur la position mélancolique du squelette ou pour répondre à la statue des Dompteurs de Chevaux du Quirinal en arrière-plan de Sir Charles Scarborough, par ce geste de main levée, comme invitant à la contemplation. Et en effet, ces gravures attirent l'œil pour mieux inviter à la réflexion sur l'anatomie humaine, suggérant la comparaison artistique avec Dürer ou les canons antiques, les sciences venant à la rencontre des arts. Nous partageons la lecture avec les scientifiques portraiturés, comme une première leçon de ce que doit être la posture à adopter, et ce grâce au partage du livre ouvert sur les images. Nombre de portraits d'écrivains et savants les présentent accompagnés de leur œuvre, mais comme dans le cas de l'herbier de Paul Quthe dans son portrait par François Clouet dit Janet en 1562, cette œuvre, symbole de leur commerce ou de leur pensée, est tournée vers eux plutôt que nous. La gravure est intermédiaire, symbole d'une connaissance sur laquelle aussi bien eux que nous pouvons nous appuyer et avancer.

Ainsi la gravure est-elle un outil qui entre dans les collections, et de la même manière dans la représentation de ces collections. Dans son ouvrage *Le géant, la licorne et la tulipe*⁷², Antoine Schnapper prend le temps de se concentrer sur le rôle des images, et

71 Michel Sakka, *Histoire de l'anatomie humaine*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997, p.66-69.

72 Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe : histoire et histoire naturelle*, Champs Flammarion, 2012 (2^e édition).

plus particulièrement de la gravure, comme suppléant aux cabinets et collections Le traité de Quiccheberg (1565) établit un programme incorporant la gravure dans la disposition des collectons de curiosité, mais la diffusion limitée de cet ouvrage suppose un appel peu entendu, si ce n'est par Filhol, cité par Schnapper⁷³, rare exemple "en dehors des collectionneurs d'estampes spécialisés, pour exploiter les ressources encyclopédiques de la gravure."

Suivant la richesse et les ambitions des collectionneurs, les images pouvaient en effet être peintes, dessinées ou gravées : Schnapper mentionne que « l'amateur peu sûr de sa main pouvait se contenter de colorier à sa guise les gravures qui illustrent les livres classiques de botanique ou de zoologie »⁷⁴. Il y a là l'idée d'accéder à des objets hors de portée ou de fixer sur papier des trésors périssables. L'idée que les cabinets soient un microcosme doit être nuancée. Il n'est pas tant question d'offrir une vision globale du monde selon les lois de la nature que d'en extraire les exceptions et accidents dignes d'un regard singulier. La gravure tire son épingle du jeu par sa nature de reproductible, offrant la possibilité de partager cette unicité. Ainsi Guy de la Brosse en 1641 parle d'un recueil de plantes exotiques « que nous avons fait peindre, afin que l'idée nous en demeure toujours présente » et dont il veut faire « un juste volume que nous ferons imprimer, Dieu aydant, dedans cet an, afin que tous les Curieux en jouissent et louent Dieu »⁷⁵. Quelques planches seulement furent finalement gravées par Abraham Bosse, mais les motivations sont claires, si le dessin permet de conserver la mémoire, seule la gravure offre la possibilité du partage. L'illustration peinte la plus fameuse d'un tel *Cabinet de Curiosités* est celle de Domenico Remps [N°84]. Cet exemple de *kunstkammer* va jusqu'à jouer sur la forme de son support pour renforcer l'illusion, la peinture en un sens vient surpasser l'ambition globalisante du cabinet de curiosité pour tenter d'englober elle-même tout ce microcosme au seul moyen de la virtuosité picturale. Parmi tous les objets présents, une gravure attire particulièrement notre regard : elle est fixée par-dessus deux petits tableaux et forme un carré blanc sur le volet droit du cabinet, qui déséquilibre ce chaos de formes et de couleurs, une blancheur jaunie certes, mais qui signale immédiatement la nature irréaliste du médium

73 Idem, p.381-391.

74 Ibid, p.119.

75 Ibid, p.122.

gravé. Cette gravure n'est ni l'objet, ni l'idée immédiate de l'objet, mais elle signale malgré tout quelque chose de particulier, hors du cadre et qui peut-être ne vaut pas tant à être imité que « mentionné ». Contrairement à l'illusion parfaite d'un trompe-l'œil ou à la fenêtre ouverte par un tableau, la gravure fait corps avec l'idée que le cabinet est une réduction du monde, et manifeste sa nature illusionniste plutôt que de la dissimuler.

Dans le cabinet du Président de Robien, partiellement conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes, l'ambition des peintures en trompe-l'œil est différente. En effet, quatre tableaux furent commandés à Jean Valette-Falgore, dit Penot, pour venir représenter, à l'intérieur même de ce cabinet, une réduction ou plutôt un résumé. Trois d'entre eux dépeignent les portes des placards du cabinet, le quatrième reprend l'intérieur de ceux-ci. Les portes sont ici couvertes de divers objets, instruments, petites œuvres et gravures. Dans le *Trompe-l'œil à la paire de pistolets* [N°171] plusieurs estampes sont placardées sans façon, peut-être en lien avec la chasse, et deviennent alors des symboles thématiques pour l'ensemble du tableau, et d'une partie de la collection : l'estampe n'est donc pas là, une fois de plus, pour suggérer un objet mais pour signaler un ensemble, et devenir par là même appréciation d'une quantité de choses. C'est par cette capacité à être tout à la fois objet unique, multiple, et part d'une collection que l'estampe dépasse le cadre qui la représente, et revient à son unicité, en tant qu'objet, appréciable. « Le rapprochement avec le cabinet de curiosités, que l'on pourra reprendre à propos d'un élément habituel des bibliothèques, la collection d'estampes, peut se faire explicite »⁷⁶. Contrairement aux cabinets de curiosités toutefois, les bibliothèques n'offrent pas le même défi pictural, et les représentations de celles-ci décorées des gravures qui les habitent en sont limitées en peinture.

c) La carte et le territoire

La carte est un objet complexe, dont l'usage iconographique se rapporte à plusieurs traditions et peut donner lieu à une multitude de commentaires, suivant qu'il s'agit d'un portrait de puissant ou d'un intérieur bourgeois, d'une famille ou d'un géographe. La

76 Ibid, p.268-269.

présence de globe est inhérente à certains sujets, et ne peut donc être totalement ignorée, mais rappelons une fois de plus que là où le globe est un objet spécifique dont l'estampe n'est qu'un attribut, qui ne peut varier qu'en taille et en style, la carte, elle, réelle ou imaginaire, est une gravure qui se veut un détail, un choix spécifique de décoration ou de démonstration.

Dans notre corpus, le premier élément cartographié ne l'est que de nom, il s'agit de la *Cosmographia* de Sebastian Münster, originellement publiée en 1544 et visible dans *l'Allégorie de la Vue* de Brueghel et Rubens [N°15] alors même que des globes sont placés en évidence. Le livre fermé permet de véritablement signifier la totalité des savoirs qui y sont conservés. Aucune carte signifie alors toutes les cartes, se rapprochant de l'ambition totalisatrice des globes. De manière classique, la carte est souvent associée au globe, en particulier dans la représentation de certains intérieurs de scientifiques et penseurs. Le cas le plus exemplaire en serait *Le Géographe* d'un anonyme Néerlandais [N°87] : le globe replace l'homme dans le monde là où la carte le place au milieu des autres hommes. La composition est encadrée d'un pendule et d'un clepsydre, motifs tendres de la vanité, qui confrontent ainsi l'éphémère des puissances terrestres mais aussi des savoirs face à l'éternité.

La carte comme le globe sont aussi affaire de taille. Le tableau de Nicolas Testelin représentant une scène imaginaire de Louis XIV à l'Académie des Sciences [N°75] montre de part et d'autre du tableau un globe terrestre et céleste dont la tentative de maniement en est presque comique. À l'opposé de la diagonale dynamique que compose l'homme tentant de tourner le globe et Colbert se courbant devant le Roi, un homme monte à l'échelle pour tenter d'accrocher une carte aux dimensions monumentales. Il s'agit du projet de Canal des Deux Mers qui doit relier l'Atlantique à la Méditerranée et dont la commande a été passée l'année du tableau et de la constitution de l'Académie des Sciences. Projet grandiose, la carte y répond par sa taille : on peut deviner sur le motif de celle-ci plusieurs tracés qui indiquent plis et jointures, car elle aura certainement nécessité pour sa constitution plusieurs feuilles chacune imprimées d'une portion de la carte totale. La carte est à la fois la démonstration du pouvoir de Louis XIV, de son contrôle territorial et de ses ambitions, mais aussi une démonstration

de prouesse artisanale pour un projet qui nécessite lui-même le génie de ces académiciens réunis.

De manière plus générale, la carte est un indéniable outil visuel pour mieux préciser une fonction, notamment politique. Ainsi Jacques Aved dépeint-il *Saïd Pacha* [N°115] avec un indice supplémentaire pour le spectateur. Ce n'est pas en effet au portraituré lui-même que s'adresse la carte du livre ouvert qui montre le Pont-Euxin. Il est évidemment bien au courant de là d'où il vient, et son attachement à ses origines repose tout entier sur le vêtement ainsi que sur la page d'écritures arabes qu'il pointe du doigt, comme fier et attendri tout à la fois, visiblement un document officiel, peut-être l'intitulé de sa mission. La carte, qui provient d'un livre écrit en arabe, est un point de repère pour nous, un code de lecture. De la même manière, le rideau se lève sur un arrière-plan qui n'est autre que l'entrée d'un cortège ottoman à Paris. La carte est l'intermédiaire entre nous et le protagoniste, permettant de réduire à une page un voyage entier, qui se conclue en arrière-plan, invitant à l'accompagner dans sa mission. L'effet est très différent chez un autre ambassadeur, portraituré à la même époque par David Luders [N°127]. P.G. Chernyshev, Russe à la cour anglaise, est représenté avec l'ensemble de sa famille. Au centre du tableau, sa fille ainée tient une carte, tournée vers son père, et d'un doigt pointe Londres. Nous ne sommes pas directement interpellés comme par Saïd Pacha et le livre ouvert tel une figure repoussoir. La carte et le doigt amènent certes à mieux considérer la situation de l'ambassadeur, mais ce sont ici sa fille et sa femme qui tiennent et montrent la carte, et l'on pourrait lire qu'un attachement réel au lieu est ici signifié. La formule de J.B. Harley de « symbolic realism »⁷⁷ comprend cette idée selon laquelle même dans son aspect factuel l'estampe n'en reste pas moins un élément signifiant. Au contraire, la précision d'une estampe, sa qualité de réalisation est un « new talisman of authority »⁷⁸ comme Harley le décrit à propos du tableau de Louis XIV.

La présence de la cartographie n'est cependant jamais aussi saisissante que dans la peinture hollandaise.

77 J.B. Harley, « Maps, knowledge, and power », dans J.B. Harley et Paul Laxton, *The new nature of maps: essays in the history of cartography*, John Hopkins University Press, 2001, p.51-82.

78 Idem, p.77.

« There was perhaps no other time or place such a coincidence between mapping and picturing based on a common notion of knowledge and the belief that it is to be gained and asserted through pictures. »⁷⁹

La précision des cartographes et graveurs semble inspirer la rivalité des peintres. C'est en tout cas un aspect particulièrement étudié de la peinture de Vermeer⁸⁰. Ainsi, son *Art de la Peinture*⁸¹ représente une carte des dix-sept provinces des Pays-Bas (Germania Inferior), réalisée par Nicolas-Joannis Visscher (155. - 1612) dans une édition de son descendant, Nicolas Claesz. Visscher (1618-1679). La minutie du rendu par Vermeer permet d'observer chaque détail de cette gravure, au montage de laquelle s'ajoute de part et d'autre neuf vues de villes néerlandaises. Ce détail est à signaler car il permet de prendre pleinement conscience de toute l'industrie impliquée derrière cette production : les ornements de gravures pouvaient être sélectionnés par l'acheteur, montés et colorés selon son désir. Vermeer n'est cependant pas dans notre catalogue afin de ne pas se focaliser sur un nom par qui tout commence, notamment l'essay d'Alpers, et ouvrir le propos à différents artistes que l'historienne de l'art ne mentionne que brièvement. Car la même carte est visible chez plusieurs autres peintres contemporains, tels Nicolaes Maes ou Jacob Ochtervelt. Nous retrouvons en effet dans le tableau de ce dernier, *L'achat de raisins* [N°77] la même côte des Pays-Bas, l'Ouest orienté vers le haut, dans un montage plus sobre. Dans un autre tableau, conservé à la National Gallery [N°80], Ochtervelt montre l'*Americae nova descriptio* publiée par Danckerts en 1661. Là aussi, la sobriété de la présentation peut se faire l'écho d'une touche moins attentive au détail. Peut-être la simple reconnaissance du motif des Amériques permet-il de comprendre la référence aux richesses des colonies et de la République mercantile. Pour trouver des cartes richement ornées, il suffit de s'approcher du *Petit-Déjeuner* de Karel Slabbaert [N°49] qui en présente une encadrée non seulement de bois mais aussi de vignettes rondes. Les couleurs sont aussi mises en avant, et la richesse du motif est plus

79 Svetlana Alpers, « The mapping Impulse in Dutch Art », dans David Woodward, *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press, 1987, p.54.

80 À propos des études sur les rapports de Vermeer avec les cartes, qui sont visibles dans près de dix tableaux sur les trente-sept qu'on lui connaît, voir James A. Welu, « The map in vermeer's art of painting », *Imago Mundi*, vol.30, n°1, 1978. Le site « essentialvermeer.com » offre quant à lui une appréciation interactive des œuvres de l'artiste et entre autres une analyse en profondeur des détails cartographiques.

81 Johannes Vermeer, *De Schilderkonst*, vers 1662-1668, huile sur toile, 120x100cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 9128.

frappante encore chez Dirk Hals, dès la première moitié du XVI^e siècle [N°23]. Chez cet artiste, la touche colorée importe plus que le détail, pour donner un effet d'ensemble vibrant, mais permet de distinguer clairement le portant et le montage doré, ourlé de tissu, qui célèbre la magnificence de la carte. À propos d'une autre *Joyeuse Compagnie* de Dirk Hals, celle -ci de 1630 conservée à la Galerie Nationale de Prague, Stoichita approfondit le statut de la carte comme plan sur lequel bute l'espace fictif de la toile. La perspective choisie par le peintre ainsi que la porte ouverte sur l'extérieur contrastent avec la carte, qui ne permet pas d'intégrer l'illusion du tableau. Dans les deux œuvres, il faut le reconnaître, la carte n'est pas placée au même niveau que les ouvertures, elle n'est pas même parallèle ni à la surface des toiles ni à leur espace dont elles soulignent la nature fictive : « elle est l'unique image qui ne "prolonge" pas l'espace, mais le "représente" uniquement sur un plan »⁸².

Aussi Svetlana Alpers se concentre-t-elle particulièrement sur le tableau susmentionné de Vermeer pour sa minutie et son attachement au rendu physique de la carte, le fait que l'on voit la gravure dans son intégralité et qu'il a signé sur celle-ci. Mais elle note que ce tableau tardif témoigne de la somme des rapports des peintres, de la société de l'âge d'or hollandais, à la cartographie. Un paradoxe s'en suit : la précision de Vermeer rend avec justesse le détail de la carte, prouesse du peintre que peu cherchent ou réussissent à égaler. On pourrait penser que la simple esquisse d'une carte suffit à entendre la nature, au moins pour le spectateur contemporain, le sujet et son implication. Vermeer semble moins parler de ce que représente la gravure que de la qualité du savoir-faire du peintre, comparable à celui des cartographes qui relèvent la réalité pour la mettre à plat. *Descriptio* était le terme qui désignait les cartes, et c'est celui mis en avant par Vermeer, qui devient « *descriptator descriptionis* », là où Nicolaes Maes et autres Ochtervelt sont de simples « *descriptatori* », qui relèvent les cartes comme des faits géographiques des intérieurs bourgeois, dont la signification patriotique et capitaliste serait déjà contenue avant même leur recadrage en peinture.

« We can suggest that pictures in the north were related to graphic description, rather than to rhetorical persuasion as pictures were in Italy. This map-picture link was

82 Stoichita, 1999, p.244.

confirmed only recently in the definition of a map offered by Robinson and Petchenik: "A map is a graphic representation of the milieu." »⁸³

Ainsi, dans la poursuite de la tradition hollandaise, la carte continue de marquer un espace intérieur, mais devient malgré elle un symbole réel, celui d'une culture picturale, de codes, comme Édouard Manet en fait usage dans *Le Déjeuner* [N°227]. La carte, de la même manière que la nature morte historicisante sur la chaise, prend valeur de citation. Il n'est plus question de la décrire en détail, car sa richesse est toute donnée, celle de l'histoire de l'art qui précède Manet.

83 Alpers, 1987, p.69.

II/ Matière et mémoire

«Le travail sur papier entretient une relation de un à un avec le spectateur,
et la peinture sur toile s'adresse au collectif.»
François Langlois, *Entre gravure et peinture*, Rennes, 2001.

1. La matérialité de l'estampe

a) Un objet du quotidien, une présence attendue

Si notre quotidien est en permanence animé d'images et motifs, la vie domestique médiévale en occident et jusqu'à la fin du XVe siècle fut essentiellement « vierge d'image »⁸⁴ quoique certains motifs, ornementaux pour la plupart, soient à déceler dans le mobilier. L'image était ainsi synonyme de réunion, dans les églises, hospices ou maisons de justice, auberges ou cimetières. Pour une catégorie aisée et minoritaire de la population, son appropriation se fait par les fresques, l'enluminure des livres, les vitraux. L'image demande une certaine capacité de lecture accessible uniquement à la noblesse. L'expansion de la consommation d'images se fait d'abord par le biais par la statuaire mobile. L'industrie de la sculpture d'albâtre au XIVE siècle rayonne dans l'Europe du Nord depuis les carrières de York, Norwich ou Nottingham ; en Italie ce sont les terres cuites polychromes qui investissent les intérieurs aisés dès le XVe siècle. L'image imprimée sur papier, peu coûteuse, trouve à cette même période d'abord un public urbain avant de se développer dans les espaces ruraux au XVIe siècle. Ainsi, peu de représentations d'estampes en feuilles volantes sont visibles au XVe siècle. Les plus anciennes dont nous ayons témoignage par le biais de la peinture [N°1 ; N°2 ; N°6] représentent des intérieurs bourgeois, richement agrémentés ; l'exception est la gravure de la Madone de Forlì dont le miracle a mené à sa mise en peinture, qui témoigne, en Italie, d'une présence hors des seules maisons riches privées, mais donc aussi dans un cadre de dévotion publique. Des images de saints et de scènes religieuses

84 Danièle Alexandre-Bidon, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53^e année, N°6, p.1169.

peuplaient les intérieurs italiens, suivant les conseils de traités et sermons⁸⁵. Dans les pays du Nord, *Les noces paysannes* de Pieter Brueghel [N°10] est l'une des signalisations les plus anciennes de la reconnaissance en milieu rural de leur présence et accrochage. Le fait qu'elles soient attachées au banc, comme dans *La visite à la ferme*, peut indiquer un usage communautaire de ces gravures, mais aussi qu'elles n'étaient pas exclusivement destinées à une consommation lors de festivités mais encore au quotidien.

La plupart sont par ailleurs fixées sans grande considération. « The vast majority of the prints made in the fifteenth and sixteenth century were simply disposable commodities » nous rappelle Jan van der Stock⁸⁶. Si l'on observe plus en détail *L'Annonciation* de Campin [N°1], la feuille fixée à la cire au-dessus de la cheminée est déchirée en plusieurs endroits, elle se détache aussi dans l'angle supérieur droit. Cela est visible même dans le cas d'une feuille plus richement garnie, comme avec le *Portrait d'un jeune homme* de Petrus Christus [N°4] : un angle se rebelle, défaisant l'élégant liseré de tissu rouge qui la maintenait sur le bois par le biais de clous dorés sur son pourtour. Séverine Lepape⁸⁷ rappelle qu'il existe près de 5200 xylographies du XVe siècle conservées à travers le monde, et 93% en un unique exemplaire, paradoxe pour un médium reproductible. Cette rareté suggère d'une part une production réelle beaucoup plus importante, d'autre part un usage de l'estampe supposant sa destruction programmée. Les pratiques de conservation de la gravure, que ce soit par appréciation des œuvres ou conséquence d'un usage particulier, sont longtemps restées mineures par rapport à cette production définitivement perdue. Cet aspect de la matérialité de la gravure n'est pas à prendre à la légère, car on pourrait presque le croire intrinsèque à la représentation du médium. Chez Caspar Netscher encore [N°68], l'estampe se corne, tout comme dans le *Portrait d'un graveur* de Ferdinand Tellgmann [N°190] où la feuille est visiblement jaunie et présente un certain degré d'empoussièrement. Sans même entrer dans le cas particulier des trompe-l'œil et natures mortes qui rivalisent de dégradations physiques et partant morales, on observe bien la conscience et la représentation de la nature fragile et peu durable de l'estampe.

85 Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior, 1400-1600*, 1991, p.261-265.

86 Jan van der Stock, *Printing images: The introduction of printmaking in a City, Fifteen Century to 1585*, Rotterdam, 1998, p.173.

87 Séverine Lepape, 2013.

« Before about 1700 prints were commonly tacked (or fixed with wax) to walls. »⁸⁸ Il en allait ainsi des placards, caricatures, images de propagande politiques. La transformation des pratiques de mise en valeur et de conservation des estampes, ou plus généralement des arts graphiques en général, a eu lieu relativement tard. Un indice de ce changement peut se trouver dans un motif très particulier de la gravure en trompe l'œil, celui du verre brisé [N°126 ; N°160 ; N°166 ; N°184]. Ce sujet est établi comme une invention du milieu du XVIIIe siècle, et doit être conçu en relation avec la nouvelle disponibilité à grande échelle des verres transparents pour l'encadrement. Contrairement aux tableaux plus résistants et vernis, les feuilles dessinées ou imprimées ne pouvaient bénéficier d'une protection particulière, et les encadrements de marie-louise ou passe-partout, s'ils tendent la feuille, apportent de la profondeur et la maintiennent à plat, ne protégeaient pas la gravure même. Mais s'il devient rapidement l'usage d'en faire bénéficier les aux dessins et pastels pulvérulents, la gravure, elle, ne souffre pas le même degré d'urgence. Dans les représentations d'intérieur, mêmes bien dotés, on découvre donc toujours des gravures sans encadrement spécifiques. Ainsi, dans les deux tableaux de Pietro Fabris représentant l'intérieur de la demeure de *Kenneth Mackenzie, 1st Earl of Seaforth* [N°143 ; N°144], il est aisé de remarquer les gravures, même parmi des tableaux peints en grisailles ou des dessins à la sanguine encadrés, il s'agit des feuilles aux sujets gris en ovale et aux marges blanches qui sont montrées fixées par de simples clous. Ainsi, dans un même intérieur, la gravure ne reçoit pas le même traitement que les autres arts en deux dimensions. L'absence de cadre, paradoxalement, peut aussi évoquer une certaine compréhension de la gravure comme œuvre achevée et comme œuvre amenée à être manipulée. Liliane Louvel explique ainsi que : « la prétendue humilité de l'œuvre sans cadre permet aussi de dévoiler les "coulisses" de l'art, "l'obscène" pour parler comme Rougé »⁸⁹.

La présence de l'estampe sur les murs avant le XIXe siècle est donc sujet à relativisme. Il semble que l'on puisse en particulier noter celle de gravures de dévotion ainsi que de

88 A. Hyatt Mayor, *Prints & People: A Social History of Printed Pictures*, New-York, 1971, non paginé.

89 Bertrand Rougé, « En-visager l'absence, ou la circonstance du vis-à-vis. Autour d'un cadre dans un tableau de Vermeer », *Cadres et marges*, CICADA, PUP, 1995, p.35., cité par Liliane Louvel dans « De quelques problèmes théoriques : marges et cadres. De la coupure comme principe théorique. La coupure et le cerne », *Polysèmes*, n°11, 2011, p.3.

grands sujets. Toutefois la gravure était pour de nombreux intérieurs pauvres et ruraux l'une des seules options pour l'introduction d'une image, religieuse ou décorative. Mais Marianne Grivel s'oppose à l'idée que « [...] l'estampe servait au XVIIe de substitut au tableau, trop cher pour bien des bourses modestes. [...] Il est bien évident que les tableaux possédés ne sont ni des Poussin, ni des Mignard. Ce sont, pour la plupart, des scènes de dévotion anonymes, certainement fort médiocres. Mais il faut noter que le Parisien préfère avoir chez lui un tableau, même de valeur artistique nulle, plutôt que des gravures, certainement moins coûteuses mais, qui, tirées en noir et blanc, font moins d'effet »⁹⁰ À Paris en effet, Marianne Grivel observe que si 20% des habitants sont propriétaires d'estampes, c'est plus de 55% qui possèdent un ou plusieurs tableaux, et ce quelle que soit l'extraction sociale de ces foyers. Pour elle, l'argument décisif serait la polychromie manquante aux gravures. Aussi, avant les innovations, d'abord du XVIIIe siècle puis du XIXe, pour rationaliser puis mécaniser une production en couleurs, il ne se trouvait que des tentatives dispersées de mise au point de certains procédés comme le camaïeu⁹¹ ou la bichromie en taille douce, réalisations trop rares et d'ambition individuelle pour satisfaire un plus large marché. La gravure devait être mise en couleur à la main, par les techniques du pochoir, de la poupée voire à l'aquarelle ou à la gouache. Il est donc difficile de rendre compte de la représentation peinte de ces gravures rehaussées, presque littéralement mises au rang de peintures lorsque le motif n'y est même plus visible. Nous pourrions dire qu'il en va presque de même en ce qui concerne les images dans les livres au XVe siècle, où l'enluminure cède progressivement le pas à l'estampe mais où celle-ci, collée dans un livre, se voit entièrement effacée sous le travail de peinture de l'enlumineur.

Pour en revenir à la présence de la gravure dans les intérieurs, celle-ci ne doit donc pas être totalement déconsidérée, la recherche de Marianne Grivel se focalisant sur la ville de Paris au XVIIe siècle. L'historienne offre une perspective intéressante sur le degré d'importance attaché à la peinture en milieu urbain. Cependant, il faut aussi mieux se représenter et revenir à la notion de l'estampe en feuille comme objet de consommation

90 Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1986, p.195.

91 Développée par Ugo da Carpi dès le XVIe siècle, cette technique sur bois qui imprime chaque couleur à partir d'une planche connaît un regain d'intérêt notamment chez les amateurs parmi lesquels le Comte de Caylus ou bien encore Pierre Crozat qui y incorpore une planche d'eau-forte.

rapide. S'il y a 20% de propriétaires d'estampes déterminés par Grivel, c'est qu'il n'y a que 20% de propriétaires dont les inventaires après décès se concernaient de l'estampe, et que sans doute une grande partie de celles réellement possédées ne sont pas transmises, aussi du fait de leur usure, un état auquel elles étaient amenées par leurs modes de conservation ou d'accrochage. S'il ne faut pas voir dans l'estampe un simple substitut de la peinture, c'est aussi qu'il faut pouvoir mieux évaluer leur complémentarité, et ce grâce à l'étude des intérieurs tels qu'ils apparaissent en peinture ou en littérature. Dans les intérieurs hollandais du XVIIe siècle, la prééminence de la peinture laisse toutefois une place à la gravure, et ce sous forme de cartes [N°49 ; N°58 ; N°64], de portraits [N°26 ; N°38], ou de copie d'autres œuvres [N°47 ; N°68].

La frénésie de l'estampe au XIXe siècle est sujet à commentaire pictural et littéraire, quoique la présence dans les archives reste réduite à moins qu'il ne soit question de collection⁹². Plusieurs raisons peuvent expliquer cette frénésie, qui contraste fortement avec ce qui a été dit sur la place du médium aux XVIIe puis XVIIIe siècles. La première d'entre elle vient de la production et de la commercialisation de l'estampe elle-même : on observe dans la première moitié du XIXe siècle une prolifération de la lithographie et un nouvel essor de la gravure d'interprétation. Des maisons d'éditions fleurissent comme Bulla frères, Aubert et Cie, Goupil et Vibert. Un véritable réseau d'échange international fixe les goûts, offre différents produits pour différents budgets, et s'adapte aux nouvelles structures de vie.

« Cette époque était toute entière tournée vers le rêve, était meublée de rêve. Le changement de style, gothique, persan, Renaissance, etc., tout cela voulait dire : une salle de banquet de César Borgia vient s'appliquer sur l'intérieur de la salle à manger bourgeoise, une chapelle gothique surgit dans le boudoir de la maîtresse de maison, le bureau du maître de maison se métamorphose par irisations successives en chambre de prince persan. »⁹³

Le rêve est changeant et la gravure, par son coût et la variété de son catalogue, l'est aussi. La nécessaire adaptation aux commodités modernes rend aussi l'estampe plus apte à fournir aux désireux une option intéressante.

92 Pour une étude de la relation à l'image reproductible dans les intérieurs du XIXe siècle, voir : Pierre-Lin Renié, *Une image sur un mur : images et décoration intérieure au XIXe siècle*, Musée Goupil, 2005.

93 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, fragment II, 6, Paris, Cerf, 1989, p.231.

« Je suis allé, il y a huit jours, dans la rue Godot-de-Mauroy pour chercher un appartement. J'ai été frappé de l'exiguïté des pièces [...]. Le siècle de la peinture est passé, me suis-je dit à moi-même en soupirant ; il n'y a plus que la gravure qui puisse prospérer. Nos moeurs nouvelles, en abattant les hôtels, en démolissant les châteaux, rendent impossible le goût des tableaux ; la seule gravure est utile au public, et par conséquent peut être encouragée par lui. »⁹⁴

C'est peut-être aussi par réaction, par une « critique amère » que la peinture vient mettre en lumière cette gravure d'intérieur, parce qu'il est impossible de l'éviter. Bien évidemment, l'estampe est un outil mis au service du peintre dans la création puis la lecture de son œuvre, mais cette amertume semble planer, comme par exemple dans *El Camino de la gloria artistica* de José Gonzalez Bande [N°210]. Un homme est alité dans une chambre sous les toits. Ce qui devait s'apparenter à une chambre d'artiste est désormais une salle de jeux pour deux enfants, tandis qu'une femme impassible s'occupe de l'homme visiblement désespéré. Aussi, les images ne sont plus seulement des signaux du métier et de la production de cet homme. Dans ce capharnaüm, celui qui aimerait être artiste se voit submergé par les images, les reproductions gravées et sculptées qui occupent les enfants.

Chastel souligne à propos de la peinture hollandaise : « si les visiteurs étrangers sont frappés par la quantité de tableaux présents dans les intérieurs bourgeois, ces tableaux sont conçus pour ces intérieurs ; leur taille, petite ou moyenne, suppose un regard rapproché que satisfait un détail bien rendu. »⁹⁵ La gravure, plus encore, amenuise cet écart, non seulement dans les intérieurs réduits du XIXe siècle, mais par sa nature même, une nature tactile.

b) Entre vision et toucher : allégorie des sens

L'estampe est un objet particulier, une œuvre sur papier, fluide et fragile, mais dont la création repose sur le travail d'une matrice, elle résistante et rigide. Elle est aussi un objet dont le possesseur ou l'admirateur s'approche, ou la relation de distance est

94 Stendhal, « Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk », 2e article, Le journal de Paris, 2 septembre 1824, repris dans *Salons, Paris, le Promeneur*, 2002, p.67-68 (édition de Stéphane Guégan et Martine Reid).

95 Chastel, 2012, p.122.

effacée pour offrir une expérience visuelle, mais sans doute pas uniquement. De la même façon que l'imprimeur dit du papier qui retient l'encre qui s'y transfère depuis les creux ou reliefs de la matrice qu'il est « amoureux »⁹⁶, un transfert émotionnel et sensible s'opère dans l'appréciation d'une gravure. Si elle n'est pas encadrée, enchâssée, l'estampe est en vue sur une table où elle attire le regard et la main : dans les représentations de galeries [N°16 ; N°46] la plupart des personnes présentes sont réunies autour des gravures, qu'ils prennent en main, tandis que quelques autres admirateurs s'attachent à la contemplation de la peinture. La gravure peut aussi être tirée de son carton [N°159 ; N°185 ; N°241] pour le seul plaisir de son appréciation. Les mains tiennent par les coins, délicatement, la feuille, la posent à plat peut-être. Le visage s'approche, le doigt aussi peut-être, pour tenter de sentir le relief laissé par la matrice, voire celui de l'encre, plus particulièrement dans le cas de gravures en creux. L'œil tente de discerner, derrière chaque trait ou chaque aplat toute la matière qui n'est plus, la finesse du travail du graveur. Cette relation de proximité est inédite, plus semblable à la caresse attendrie et pieuse des pèlerins auprès de la statue de Saint Pierre au Vatican, au désir de sentir le marbre lisse du Bernin ou le coup de grattoir de Rodin qu'au respectueux recul face aux tableaux, la crainte d'endommager le motif d'un dessin au fusain ou d'un pastel. En ce sens, nous pourrions presque dire que la matérialité de l'estampe se rapproche plus de la sculpture que d'arts bidimensionnels. Cet usage jusqu'à l'usure imprègne l'histoire de l'estampe depuis ses débuts, comme précédemment évoqué.

Aussi, dans sa représentation picturale, la gravure semble pouvoir intégrer deux mondes, celui de la vue et celui du toucher. Les peintures allégoriques ou natures mortes dédiées aux sens peuvent selon nous suggérer ce double rapport à l'estampe. Les questionnements philosophiques et scientifiques autour des sensations ont

96 Dans l'article « Amour, Amoureux », tiré de son *Dictionnaire technique de l'estampe*, Paris, 1998, (1^e édition, Bruxelles, 1977), André Béguin revient sur ce vocabulaire sentimental dans la production de l'estampe. « AMOUR, AMOUREUX. En termes d'imprimerie et d'une manière générale, l'amour caractérise l'attraction d'un élément par un autre. [...] Le papier est amoureux lorsqu'il retient bien l'encre. En taille-douce, on brosse le papier humide pour qu'il ait ainsi plus d'amour. Trop d'amour rend le tirage lourd et empâté ; un manque d'amour le rend trop pâle. Le cuivre est plus amoureux que le zinc, c'est-à-dire que le premier prend mieux l'encre et la retient davantage que le second. On dit qu'une encre ou qu'une colle sont amoureuses ou sont amour ou ont de l'amour lorsqu'elles montent bien sur les cylindres quand ceux-ci tournent et qu'elles se répartissent d'une manière régulière. [...] On peut dire d'une belle impression : "elle est amour !". » Cité par Johanna Daniel, « De l'amour en estampe... », 9 mars 2013, <http://peccadille.net/2013/03/09/de-lamour-en-estampe/>, consulté le 29 Juillet 2017.

indirectement projeté dans les cadres des systèmes de pensée, et les artistes ont pu développer leur propre réflexion visuelle. La représentation des cinq sens remonte aux temps médiévaux, bien qu'elle se fonde sur des théories antiques, et sa portée morale est essentielle⁹⁷. L'usage des cinq sens doit être mesuré, car leur abus mène au péché, comme tout plaisir terrestre et physique. Mais au-delà de cette doctrine, les considérations sur les facultés sensorielles donnent lieu à de nombreux débats, en particulier dans leur mise en relation avec les sens intérieurs comme l'imagination, leur interconnexion ou encore l'existence potentielle d'un sixième sens. La doxa des cinq sens est donc la morale et l'iconographie dominante, mais qui n'empêche pas d'intégrer d'autres suggestions et relations.

Le cycle de peintures de Jan Bruegel et Rubens conservé au Prado, dont nous avons extrait *La Vue* [N°12] est une innovation particulière dans la manière d'aborder la représentation des cinq sens. Comme le rappelle Else Jongeneel⁹⁸, ces tableaux poursuivent la tradition des allégories des cinq sens, mais y introduisent le genre nouveau du cabinet d'amateurs. Dédiés à Albert d'Autriche et l'archiduchesse Isabelle d'Espagne, cette série combine une optique universelle et une célébration individuelle, bien qu'il ne s'agisse pas d'une mise en scène de la collection du couple. Les renvois sont nombreux, d'une part à la qualité sensorielle des objets et de l'autre à leur appréciation toute particulière par les dédicataires. La portée morale est en grande partie effacée, les personnifications sont tout entières investies dans la consommation, et sont submergées d'évocations. La gravure est secondaire dans ces vues microcosmiques, mais sa présence reste notable. Dans *l'allégorie du Toucher* de la même série⁹⁹, la gravure est suggérée par la présence d'un burin, dans l'angle inférieur droit, sous un singe à lunettes et à côté d'une foule de lettres et d'une plume. Dans son ensemble, ce tableau suggère la violence, celle des guerres par les armes et armures, celle du Christ, celle de la chirurgie par un panel d'instruments. Un feu central ou chauffe un tison met en valeur le travail du métal comme central, l'arrière-plan pourrait s'apparenter à une fonderie mythique. Ce simple outil, perdu dans un coin plus apaisé,

97 Carl Nordenfalk, « The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.48, 1985, p.1-22.

98 Else Jongeneel, « Les deux modes picturaux des *Allégories des Cinq Sens* », dans *Revue du Nord*, n°416, 2016, p.557-576.

99 Pierre Paul Rubens et Jan Brueghel l'Ancien, *Le toucher*, 1618, huile sur toile, 64x111cm, Madrid, Musée du Prado.

sous la protection du baiser de paix de Vénus et Cupidon, manifeste la forme la plus stylisée du travail du métal. Si l'on revient à l'allégorie de la Vue, la gravure est explicitement présente, dans l'angle inférieur gauche. Loin des tableaux, plus proche des outils d'astronomie et des monnaies, les feuilles traînent au sol. Toutefois, cette position à première vue insignifiante doit être repensée. Un télescope est à la droite des estampes, dont la lunette pointe vers l'angle supérieur droit, obstrué sans doute dans cet espace fictif par Cupidon, et à l'autre extrémité se dirige directement vers les estampes. Et en effet, c'est sur ces estampes que Brueghel a signé son nom. De plus, il est aussi possible d'envisager que le bas du tableau soit une indication supplémentaire de la proximité de l'estampe avec le regardeur, cet emplacement est celui que privilégient les peintres, et se retrouve dans diverses compositions comme *Art Room with a woman in front of a mirror: allegory of sight* de Jan van Kessel [N°59]. L'ambivalence esthétique est fondamentale à l'appréciation de l'estampe, qui peut être conçue comme vile, modeste et moins intellectuelle, mais est aussi l'art mis à la portée des hommes et une plateforme privilégiée pour observer le monde. Dans une autre allégorie plus tardive de Jan Brueghel, associé cette fois à Hendrick van Balen et Gerard Seghers [N°17], la gravure retrouve une place similaire, au plus près de la bordure inférieure du tableau ainsi que du télescope et des instruments de mesure du monde. L'œuvre associe par ailleurs les sens de la vue et de l'odorat, peut-être par simple restriction dans la réalisation d'un cycle allégorique, ou dans l'idée que les choses qui sentent bon sont aussi de belles choses, mais cette coprésence nous renvoie par ailleurs aux théories et discussions tant scientifiques que philosophiques qui animent l'époque moderne. Dans le cas de l'estampe, toucher et vue sont intimement liés, et cette complémentarité est au cœur des débats. La problématique de la nature trompeuse des sens occupe les penseurs depuis Platon, et le rationalisme cartésien par exemple se fait chantre du rejet de toute crédulité vis-à-vis du monde visuel. Là où le peintre place la vue au sommet d'une hiérarchie des sens, comme étant le plus noble d'entre eux, le philosophe dénonce la vue comme le plus trompeur, la peinture participant de cette fraude. La question émise par William Molyneux et reprise par John Locke dans son *Essai sur l'Entendement Humain* à la fin du XVIIe siècle offre une nouvelle énigme à l'Europe : il s'agit de savoir si une personne aveugle de naissance,

qui aurait appris à distinguer par le toucher un cube d'une sphère saurait, ayant miraculeusement obtenu l'usage de ses yeux, les distinguer uniquement par la vue. Un tel problème pour des philosophes du XVIIIe siècle comme Leibniz trouve une réponse positive, si tant est que le cube et la sphère soient bien indiqués comme étant disposés devant l'aveugle guéri, pour qu'il « ne [s'avise] pas d'abord de penser que ces espèces de peintures qu'il s'en [fait] dans le fond de ses yeux, et qui pourraient venir d'une plate peinture sur la table, représentent des corps »¹⁰⁰. La vision demande une crédulité absente du toucher. La gravure appartiendrait-elle à cet entre-deux où l'illusion n'est plus tant active qu'elle est entre les mains du regardeur ? La manière dont les allégories peintes semblent envisager la gravure tend à laisser penser que la proximité avec le regardeur offrirait un mode d'appréciation différent de celui de la peinture. Il s'agirait d'images dont la collection permettrait de recréer un microcosme, mais dont l'illusion est aussi avouée, rendant la considération du sujet plus immédiate : l'évocation n'est plus tant une tromperie de notre sens de la vue qu'une capacité d'imagination et de recreation provoquée par cette confrontation du visuel et du tactile.

c) A Touch of Relief

Ce que l'allégorie manque d'exprimer, c'est le caractère plus bassement matériel et physique de la gravure, non plus en considération de ses formes d'accrochage ou de destruction, mais dans le rapport dépeint entre l'individu et la gravure. La proximité instituée par l'estampe est aussi un enjeu iconographique.

Dans son *Portrait d'une femme inspirée par Lucrece* [N°5], Lorenzo Lotto fait tenir à la portraiturée une gravure, et cela à bout de bras. Mais entre ses doigts, l'estampe marque un pli, elle tient droite par cette tension qu'anime la femme dans la feuille. L'estampe s'en trouve déformée, l'image de Lucrece proprement froissée par ce traitement du support. Il y a de la part de la jeune femme un rejet de l'image, voire une moquerie ambiguë teintée de révérence. Si son vêtement et regard ont pu être commentés comme soulignant son statut social ou suggérant l'infidélité, l'estampe

100 Leibniz, 1990 : 108. Cité par Catherine Halpern, « Faut-il toucher pour voir ? Retour sur le problème de Molyneux », dans *Terrain, Anthropologie et Sciences Humaines*, n°49, 2007, p.27-36.

seule, telle qu'elle est présentée, raconte une autre histoire, à deux trames, comme les deux Lucrèce peintes l'une sur l'autre. À l'inverse, dans le portrait de *Mr. Huddesford and Mr. Bambfylde* par Sir Joshua Reynolds [N°146], la tension est toute entière positive. L'esthétique inspirée des portraits d'amitié masculine de la Renaissance rejailit dans le rapport à la gravure. Ici, une confusion entre les mains égare le regardeur quelques secondes, avant que l'on ne réalise que chaque homme tient d'une main un bord de la gravure. La tension de la feuille est ici bien différente, qui connecte les deux amis et inclut aussi Joseph Warton, leur professeur, dont c'est le portrait par Reynolds qu'ils tiennent. Le jeu des regards est appuyé par lui. L'un des deux hommes nous regarde, nous spectateur mais avant tout Reynolds, l'autre regarde la gravure, Warton pourrait enfin être en train de regarder le premier gentilhomme. Chez Vivant-Denon [n°181], le geste affectif est encore plus clair. L'estampe n'est ici plus en feuille, il s'agit du frontispice des *Œuvres* de Nicolas Poussin. S'il tient d'une main l'encombrant ouvrage, l'autre est à peine posée sur l'image, paume retournée. Son geste est ambigu, car il ne pointe pas tout à fait, et cache partiellement le visage du peintre, le caressant presque du dos de la main, allant à rebours de la manipulation attendue d'une estampe ou même d'un livre. Dans chacun de ces tableaux, les figures portraiturées esquissent un mouvement significatif vis-à-vis de l'estampe, chaque fois ils insistent sur la part iconique de l'œuvre, la part référentielle, mais toujours le papier reçoit un mouvement expressif que seule l'estampe peut susciter.

Cette sensibilité à l'estampe prend des formes plus ouvertement connotées, particulièrement dans le cadre de l'expression du désir ou d'une objectification de la femme. En effet, le champ des sujets traités par l'image imprimée est extrêmement large, parmi lesquels certains sont de nature plus tendancieuse. C'est un tel sujet que l'on suppose entre les mains des vieillards du tableau de Pier Celestino Giraladi [N°249]. Par transparence, il semble que l'on puisse reconnaître la chromolithographie d'une femme dansante, un jupon levé. Leur expression est tout à fait contraire à la froide et sérieuse observation des *Collectionneurs d'estampes* d'Honoré Daumier [N°204]. L'homme tenant la feuille se frotte l'œil, lui et son acolyte au verre de vin offrent un large sourire, le troisième s'étouffe sur la fumée de sa pipe et en renverse le vin. Ce sujet, caricatural et moqueur, est déjà présent de manière plus insidieuse chez Emily Mary

Osborn dans son plus fameux tableau *Nameless and friendless* [N°214]. Alors qu'une jeune femme endeuillée se présente pour vendre un tableau accompagné d'un jeune garçon, deux hommes en haut de forme sont dépeints qui la regardent avec attention. L'un d'eux, assis, tient une lithographie en couleurs de danseuse de ballet, dont la pose laisse apparaître ses jambes. Toute la tension de leur regard concupiscent se contient entre le fantasme de cette estampe et la réalité pathétique que nous donne à voir la peinture. De manière plus théorique, on pourrait avoir affaire à ce que Deborah Cherry définit comme « the sexualised encounters and economies of the modern city, its spaces of pleasure, exchange and consumption »¹⁰¹. La femme bourgeoise en arrière-plan quitte la boutique, échappant presque à notre regard, la jeune femme pauvre est quant à elle mise au premier plan mais n'est pas à sa place. Ces deux hommes semblent la regarder avec désir et dédain, incapables de projeter tout à fait sur elle ce qu'ils voient dans la lithographie. La femme de l'estampe est celle du fantasme des hommes, de leurs désirs, dont la proximité charnelle est impliquée par celle avec le papier. Ce n'est sans doute pas tant le motif d'une danseuse de ballet qui est critiqué, innocent en tant que tel quoiqu'il puisse impliquer un certain mode de vie, que la confusion et la violence du regard des hommes entre le fantasme de l'estampe et la réalité, entre l'estampe objet et la femme sujet. De manière plus anodine, on peut noter que l'estampe est prétexte à un détournement du regard. Elle n'est pas illusion mais projection, et le rapport tactile à l'estampe implique un désir de rapport tactile avec une réalité extérieure. Une phrase populaire à la fin du XIXe et jusque dans le XXe siècle était « Want to come up and see my etchings? »¹⁰² : sa première apparition recensée serait dans un roman de Horatio Alger en 1890, où c'est une femme qui prend l'initiative de cette invitation lourde de sous-entendus. Mais ce prétexte séducteur d'iconophile est quasi exclusivement réservé aux hommes. Ainsi, jusque dans la culture orale, l'estampe est-elle associée à un contenu explicite, où l'homme est spectateur prédateur, la femme objet menacé, l'estampe transfère d'une sensation esthétique à charnelle.

101 Deborah Cherry, *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture in Britain, 1850–1900*, Routledge, Londres, 2000, p.24. Cité dans Alison Smith, « Summary of Nameless and friendless », octobre 2015 : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/osborn-nameless-and-friendless-the-rich-mans-wealth-is-his-strong-city-etc-proverbs-x-15-t12936> : consulté le 1^{er} août 2017.

102 « Tu veux monter et voir des gravures ? » (traduction personnelle). Pour une histoire de la phrase, voir : <https://mic.com/articles/126987/was-this-old-school-meme-the-first-ever-netflix-and-chill#.PnOqK2ou3>, consulté le 30 Juillet 2017.

En tant que sujet de tableau, les femmes sont bien souvent éloignées de l'image. La proximité avec l'estampe semblerait l'apanage quasi exclusif des hommes jusqu'au XIXe siècle. L'estampe est tenue par des hommes, soit en tant qu'amateur dans une galerie, collectionneur, créateur, soit en tant qu'insigne de sa fonction et de son pouvoir. La figure féminine comme substitut, intermédiaire, parle de l'homme autant que de la femme : lorsque John Hamilton Mortimer fait le portrait de sa femme [N°149], celle-ci tient l'une de ses estampes. Aussi affectueuse que puisse être l'œuvre, la femme sert à mettre l'homme en valeur, tout au mieux pourrait-elle suggérer une allégorie du génie, de l'inspiration¹⁰³. De là, la distanciation effective entre un sujet masculin et l'estampe semble être parlante sur les possibles rapports entre cet homme et le sujet de ladite image. Par contre, l'estampe entre les mains d'une femme est, avant le XIXe siècle, ce qui déroge à la règle. C'est pour cette raison qu'il nous semblait particulièrement frappant que la carte dans le portrait de l'ambassadeur Chernyshev [N°127] soit placée entre les mains de sa fille. Cette distance entre la femme et l'œuvre gravée est d'autant plus prégnante dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle, et l'influence durable de cette dernière sur le genre.

À partir du milieu du siècle, la paix de Westphalie et la scission des Pays-Bas suite au traité de Münster font enfin s'accorder la stabilité politique internationale à l'esprit des citoyens avec la paix qui était leur quotidien à échelle individuelle¹⁰⁴. Ce quotidien était celui de la famille nucléaire protestante fondée sur le mariage, tenu pour la plus haute consécration et institution humaine. Une nouvelle littérature avait émergé, publiée avec des illustrations, qui célébrait le mariage et mettait en avant le rôle des femmes dans cet ordonnancement patriarcal. La préparation puis la mise en application de la tenue du ménage et de la vie de famille étaient leurs uniques missions, comme inculquées longuement par Jacob Cats dans ses poèmes moraux ou son Livre d'emblèmes le plus fameux, le *Houwelyck*. C'est cet ouvrage que tient ouvert au chapitre « Femme » l'épouse dans *Portrait of a Family* d'un anonyme du cercle de Pieter de Hooch [N°57],

103 Il faut malgré tout noter que les femmes participaient souvent à la tenue des commerces d'estampes et d'édition, ce qui peut être aussi le cas ici. Témoignage de cette activité les nombreuse « veuves de » parmi les noms de l'édition aux XVIIe et XVIIIe siècles.

104 Sutton, 1998, p.68-75.

tandis que sa fille plus âgée semble déjà pointer l'illustration du doigt, indiquant l'exemple qu'elle va suivre.

Face à cette réalité donc, la peinture a pu trouver un sujet exprimant autant l'apaisement que la fierté et la richesse néerlandaise. Le sujet des femmes s'occupant de l'intérieur ainsi que d'enfants dans un univers séculaire est une nouveauté introduite par les peintres du siècle d'or néerlandais. On le retrouve traité par Gerard Dou ou Nicolaes Maes, avec une intention parfois moralisante pour les servantes paresseuses ou qui dérogent aux règles [N°53], ou une absence totale de mise en valeur du sujet de la gravure, dont se détourne le sujet [N°52]. La place de l'estampe est alors ambiguë. Placée en évidence ou comme unique décorum visible, très proche des sujets du tableau, il ne lui est pourtant accordé aucune attention. C'est le cas chez Johannes van der Aack [N°51] où la femme cousant tourne le dos au portrait gravé d'un général de la guerre de Trente Ans. À l'inverse, ce même genre de portrait est offert à la vue des clients dans la *Scène de café* de Cornelis Troost [N°121], où un homme observe avec attention la feuille gravée, peut-être en pleine lecture de sa lettre. Le thème de la dentellière est particulièrement friand de cette distraction qui ne retient que le regard du spectateur. Dans *La Dentellière* de Caspar Netscher [N°68], l'estampe est au niveau des yeux de la jeune femme, mais son travail l'accapare entièrement¹⁰⁵. Il ne nous reste qu'à laisser dériver notre regard sur les quelques rares détails intrigants, tels que les coquilles de moules au sol, car nous n'aurons jamais la concentration ni la patience de ces travailleuses figées dans leur labeur. Les tâches peuvent varier, mais la femme reste confinée à ces intérieurs où tout est à faire. Bien plus loin dans la tradition de ces scènes de genre, entre les Hollandais et Chardin, et avec l'attention naturaliste de la fin du XIXe siècle, le peintre Louis-Edmond Pomey représente une cuisinière [N°282]. Elle semble exténuée, les légumes et la bassine posés à terre, elle prend un temps de repos. Au-dessus d'elle, une estampe d'almanach, un calendrier. C'est aux femmes d'avoir toujours la notion du temps. Les cartes et vues de villes dans les peintures de l'âge d'or sont des distractions, des perspectives d'échappée qui ne conviennent pas aux femmes.

105 Pour mieux comprendre le développement de l'économie et de la représentation de ces dentellières, fileuses et dévideuses, notamment en rapport avec l'évolution de l'iconographie de la Vierge, voir : Nicole Pellegrin, « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVIe-XVIIIe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol.46, N°4, 1999, p.747-769.

Cette dimension genrée se remarque aussi dans le trompe-l'œil, où les attributs associés au genre féminin sont très peu présents. Une opposition nette est faite dans les deux tableaux de Jean Valette-Falgore de notre corpus, un *Trompe-l'œil à la gravure de Sarrabat* [N°170] et le second *Trompe l'œil à la paire de pistolets* [N°171]. À la pratique masculine de la chasse, où les gravures sont celles de scènes d'extérieur, la femme se voit réserver les ciseaux de coutures et gravures de madones. Une telle présence est si rare dans la tradition du trompe-l'œil qu'elle a aussi pu entraîner des jugements hâtifs de la part de chercheurs et chercheuses. Dans son article sur le trompe-l'œil, Susan L. Siegfried revient ainsi sur le travail de M. L. d'Otrange Mastai¹⁰⁶ qui insiste pour attribuer à une artiste femme anonyme le premier tableau, alors même que l'ensemble appartient à un cycle pour le décor d'un cabinet de curiosité commandé à Jean Valette-Falgore.

La dentellière de Gerard Dou [N°70] est distraite. Assise à la fenêtre en trompe-l'œil, elle lève les yeux vers le spectateur. Un livre illustré posé en équilibre précaire sur le rebord devait déjà la déconcentrer, d'autant qu'on note une fleur déposée sous lui, laissant penser à un possible scénario galant. Images et séduction sont liés, la distraction mène à la chute. La rêverie de la jeune femme de Claes Hals [N°63], certainement une servante à voir les combles où elle est cantonnée, est considérée comme une faiblesse de caractère. Elle se tient accoudée à un tabouret, la tête reposant sur son poing, dans l'attitude reconnaissable de la mélancolie. Là où la lettre entre les mains d'une femme suggère une narration amoureuse, l'image évoque plutôt la confrontation de celle-ci à la solitude. L'image en elle-même n'est pas condamnable, cette proximité, cet intérêt en revanche le sont. Les images bonnes sont celles qui inspirent la morale, comme les illustrations du livre d'emblèmes de Jacob Cats. Le décor, les images, sont tout entier offerts au spectateur qui devient gardien de la vertu de ces femmes, récepteur des images qu'il peut voir contrairement à elles, mais qui sont aussi pour lui une mise en garde. L'absence de cadre autour de l'estampe vaut presque tentation et c'est à nous de faire cadre : pour Liliane Louvel, « une remarque s'impose en ce qui concerne le cadre et la marge et leur rapport au genre (au sens de gender)

106 M.L. d'Otrange Mastai, *Illusion in Art. Trompe l'oeil. A History of Pictorial Illusionism*, New York, 1975, p.210. Cité dans Susan L. Siegfried, « Boilly and the Frame-up of "Trompe l'œil" », *Oxford Art Journal*, Vol.15, N°2, 1992, p.27-37.

[...]. Le cadre c'est la limite, la frontière, la loi du rigide [...] : le cadre protège. La marge est un espace de liberté. [...] C'est l'espace de transition, rêveur, comme l'état suspendu du réveil, entre veille et rêve, vers le dessin, la gravure ou le texte »¹⁰⁷.

2. Quelle appréciation de l'estampe ?

«Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).»

Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*.

a) L'amateur

Pour Abraham Bosses qui publie en 1649 l'un des premiers ouvrages consacrés à la pratique des connaisseurs, *Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, desseins & graveurs et des originaux d'avec leurs copies*, le véritable collectionneur se doit d'acquérir des compétences particulières et un vocabulaire précis pour juger convenablement l'œuvre d'art, ce qui le distingue du simple amateur qui se contente d'y rechercher le plaisir du regard. Aussi, dans le *Portrait d'un collectionneur* d'Aert de Gelder [N°81], la gravure nous est montrée, signe d'opulence, car il s'agit de la planche la plus fameuse de Rembrandt. Le portraituré s'adresse à ses semblables, et donne à voir une pièce maîtresse de sa collection. Il ne la regarde pas lui-même mais, telle la carte d'une région qui lui appartiendrait, il soulève la feuille avec fierté. Une telle mise en scène est rare, où la figure peinte présente une gravure moins pour ce qu'elle représenterait, une discipline, un lieu, que pour la valeur de l'objet même. Face à cette définition du collectionneur attiré par le bel objet, et qui en connaît la valeur, c'est toutefois le terme d'amateur qui prend l'ascendant, comme en témoigne la distinction faite par L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture française : le comte de Caylus offre même un discours consacré à la question. Cet amateur académique correspondrait à l'esprit des *Cognoscenti* du tableau conservé à la National Gallery de Londres [N°16], ayant l'ambition d'un regard analytique et capable de tout capturer. À cette vision élitiste et aux critères sélectifs s'oppose dès lors l'amateur « diderotiste », qui se reconnaît un « rôle dans la formation d'un espace public et civique du goût »¹⁰⁸,

107 Liliane Louvel, 2011, p.5.

108 Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'Art à Paris au XVIIIe siècle*, Champ Vallon, 2008, section 23.

hors des cercles fermés, et dont la parole serait aussi libérée de certains discours. Pourtant, le rapport à l'estampe se joue aussi sur un autre plan. Il n'est pas seulement question de savoir si l'amateur, pas forcément collectionneur, possède un certain regard, un talent discursif qui lui ouvrirait les portes des cabinets, ou bien s'il propose à tous de voir et admirer, engageant le non initié. Pour ce médium, la dualité s'exerce aussi sur un autre plan, car s'il est apprécié et mis en valeur tant par le Comte de Caylus que Diderot, il se voit presque restreint dans la pratique de l'amateur à être le support d'une appréciation des arts peints et sculptés, et non de la gravure en elle-même. C'est là que la figure d'Aert de Gelder trouve toute son originalité, dans un genre où la gravure est sous-représentée. Au XVIIIe siècle même, et encore au-delà, l'estampe est considérée comme traduction¹⁰⁹ :

« Le graveur est pour les peintres dont il imite les tableaux, ce que le traducteur est pour les auteurs dont il interprete les ouvrages ; ils doivent l'un & l'autre conserver le caractere de l'original, & se dépouiller de celui qu'ils ont ; ils doivent être des protégés : on ne lit une traduction, & l'on ne consulte pour l'ordinaire une *gravure*, que pour connoître les auteurs originaux. »¹¹⁰

Étienne La Font de Saint Yenne va plus loin encore dans ce sens, déclarant « que ce que sont la plupart des Estampes, d'infidèles traductions d'excellents originaux, où l'on ne trouve ni âme, ni vie, ni la vraie pensée de l'auteur »¹¹¹, critique acerbe pour paradoxalement mieux valoriser l'un de ces graveurs d'interprétation, mais l'attention est encore toute entière portée sur la peinture.

C'est ici qu'entre en jeu la représentation de la figure de l'amateur, et l'expansion du regard permis à l'aube des révolutions de la fin du siècle. Les amateurs et amatrices peuvent être regroupés en une catégorie particulière de portraits ou d'études de genre, leur contemplation devient un sujet d'intérêt propre, qui intrigue le peintre et consécutivement le spectateur. Car le plus souvent, il n'est pas possible de définir la

109 Sur la question de ce parallèle au XVIIIe siècle, voir Christian Michel, « Réflexion sur la comparaison entre gravure et traduction au XVIIIe siècle », dans F. Fossier, *Delineavit et Sculpsit Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 151-161.

110 Watelet, Diderot, Montdorge, Papillon, "Gravure", dans *L'Encyclopédie*, Tome 7, 1757, p.888.

111 Étienne La Font de Saint Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture*, 1754, cité dans René Démoris, Florence Ferran, *La peinture en procès : l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p.254.

nature de l'estampe entre les mains de la figure de l'amateur. La naissance de l'amateur d'estampe moderne, figure distincte comme peut l'être chaque spécialiste ou obsessionnel des autres collectionneurs, est souvent établie au XIXe siècle parallèlement à l'extrême développement de la production d'images¹¹². À propos du collectionneur de livres, Eugène Dutuit s'exprimait ainsi : « 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 auxquels ont poussé certaines raretés bibliographiques, je ne serais pas surpris si l'on pensait que l'amour du livre exige les mêmes conditions que la guerre. »¹¹³

L'estampe ne fonctionne pas comme la guerre, et encore plus certainement au XIXe siècle. Un contre-exemple assurément est le *Portrait de Mr. Storer* par Sir Martin Archer Shee [N°185]. Là, le collectionneur d'estampes est montré dans toute sa noblesse, dans la tradition du portrait britannique importée par van Dyck. Le vêtement, le drapé de velours rouge sont emblèmes d'opulence, mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici est le précieux carton en cuir où l'amateur conserve ses estampes et sur lequel il est possible de lire « Prints », un détail de sa richesse qui se veut particulièrement significatif pour le portraituré et sa relation à l'estampe. Mais au-delà de ces quelques nobles figures héritées du siècle précédent, le portrait d'amateur permet de voir germer toutes sortes de silhouettes. L'un des premiers tableaux véritablement appréciés comme l'une de ces représentations est à trouver chez Louis-Léopold Boilly en 1810 [N°182]. Une femme, dans sa longue robe blanche d'époque Empire, nous tourne le dos. Un homme face à nous mais le visage tourné de profil se tient à son côté. On ne voit dépasser de ce groupe qu'un angle de papier, qui explicite le sujet. Plus en retrait sur la gauche, un deuxième homme tient des binocles pour mieux apprécier l'estampe. Ce pourrait être nous, si nous n'étions encore relégués en arrière. Il y a

112 Il n'est pas question de nier des pratiques similaires aux siècles précédents, mais d'insister sur le caractère spécifique de cet engouement au XIXe siècle et de son impact sur la production picturale. Pour une appréciation plus globale et une bibliographie enrichissante sur le sujet avant le XIXe siècle, voir Marianne Grivel, « L'amateur d'estampes en France aux XVIe et XVIIe siècles », dans *Le Livre et l'Historien*, n°24, Librairie Droz, 1997, p.215 à 228.

113 Eugène Dutuit, Discours de réception à l'académie de Rouen, 1846, cité par José de Los Llanos, « La collection Dutuit, deux frères, un musée », dans *Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art : Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris*, 2015, p.5. Notons par ailleurs que les frères Dutuit ont participé à la production littéraire à échelle européenne de « livres de l'amateur d'estampes », indice supplémentaire du rapport nouveau entre le médium et un public en évolution.

comme deux figures repoussoirs qui jamais ne nous permettent de véritablement connaître le sujet de l'œuvre. L'invisibilité de l'œuvre, la distance imposée, la rend plus noble. Il n'est plus fait mention de quel type de représentation se trouve sur l'estampe, celle-ci est le sujet de toute l'attention et mérite donc la nôtre. Mais la plus fameuse image à cet égard est certainement celle offerte par Daumier, lithographe et caricaturiste avant d'être peintre. C'est en réalité une double image puisqu'une version de ce sujet est conservée au Petit Palais [N°216] et une autre à Philadelphie [N°217]. Dans les deux œuvres, un homme en chapeau est représenté dans un intérieur aux murs couverts d'estampes dont les sujets classiques sont à peine esquissés. Parmi les œuvres en noir, une seule émerge, en effet de sanguine, juste au-dessus du carton ouvert par l'amateur. La touche est large et l'ensemble brouillé, sans réelle possibilité de point de focalisation. La deuxième composition est peut-être plus emphatique, car l'homme y semble encore plus courbé. Deux indices sont constitutifs de la vision que l'on garde encore de l'amateur d'estampe, ce fouillis absolu qui noie le regard, et ce dos voûté qui va pour chercher l'estampe. Dans le portrait d'un *Collectionneur d'estampes* par Edgar Degas, nous retrouvons une variation de ces deux éléments [N°224]. D'une part, les estampes se confondent avec les livres et papiers, au mur, sur la table, dans le carton, elles attirent et dispersent l'attention par ces appels floraux et colorés. D'autre part, la figure centrale est celle d'un homme fatigué, assis, dont les jambes sont écartées pour maintenir un carton plein, les coudes sur les cuisses et le dos voûté, prêt à s'écraser sur lui-même ou bien à se laisser couler entre les feuilles. Cette cambrure pourrait presque rappeler celle du graveur lui-même, un artiste minutieux, à la tâche physique, tel qu'il peut être représenté par Carl Wilhelm Anton Seiler [N°270]. C'est un recroquevillement similaire, outrancier, qui est capturé par Adolf Shroedter dans son *Don Quichotte* [N°191] ; on y retrouve la caricature d'un bibliomane, une iconographie qui pourrait remonter jusqu'à la *Nef des Fous* de Sebastian Brant. L'homme écrasé, plié dans son fauteuil comme sous le poids des mots et des images devient le sujet d'une moquerie sous-tendue d'un discours moral. Un trio d'amatrices chez Lorenzo Valles [N°281] reprend aussi l'ensemble de ces codes et, cachant totalement de notre vue l'objet de leur admiration, se serrent et se courbent pour mieux voir le détail de l'intérieur de l'ouvrage. Marià Fortuny, dans son interprétation du *Collectionneur d'estampes*

[N°223], le porte presque jusqu'au sol, assis sur un siège si bas qu'il en paraît accroupi tandis qu'un autre homme derrière lui semble assis sur ses talons. Le sol est comme le second accrochage de l'estampe. Après l'y avoir vue dans les peintures allégoriques ou de cabinet, ses amateurs la rejoignent et s'y pressent. Chez Gustave Courbet, le raccourci provoqué par les jambes étirées au pied du poêle de *Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes* [N°201] écrase les distances. Il apparaît presque assis au sol, dos au mur, dans un espace si restreint qu'il en devient un cocon.

Peut-être est-ce ce même cocon auquel un public féminin de la gravure a pu aspirer. Discuter d'une telle différenciation est nécessaire, au vu de la qualité genrée de la consommation de tout type de média et de l'accès à certains types de cultures. Cette mention n'interdit ni ne s'oppose au rapport spécifique de la femme dans son intérieur à l'estampe qui s'y trouve. Les différents modes de consommation de l'image et du livre auxquels différentes catégories sociales de femmes ont pu accéder au fil des siècles¹¹⁴ parlent en creux de celles qui n'y touchent pas, et établissent malgré leur rareté des jalons pour comprendre ce qui, devient une réalité sociologique exprimée en peinture. L'une des peintures qui suscite ce propos est la *Scène d'intérieur* de Jean-Jacques de Boissieu [N°140]. Une femme est assise au centre de la pièce, tirant des gravures d'un carton sous le regard d'une figure masculine bedonnante. Une nature morte aux artefacts sculpté et musical accompagne les gravures déposées sur la table. Au mur sont accrochés deux tableaux de paysages nocturnes tandis qu'un bas-relief orne le dessus de porte. Ce riche intérieur est signifiant, et se réfère non seulement à l'habitation française mais aux peintures néerlandaises. Par ailleurs, la porte s'ouvre sur une autre pièce où deux femmes, des servantes, s'occupent des tâches de la maison et d'un enfant ; elle implique un contraste socio-économique, mais souligne aussi le rôle de cette protagoniste en tant que maîtresse de maison. Il y a comme un retournement, par rapport aux précédentes peintures de femmes tout entières consacrées à ces mêmes travaux et qui ne se concernaient pas des images environnantes. Ici, la

114 À propos de ces pratiques de consommation des femmes, citons Kathleen Smith, *Curating the collector: exploring representations of early modern German women book collectors (1650-1780)*, University of Illinois, 2012 ; Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*, University of Toronto Press, 2008 ; Ruth E. Iskin, *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*, Cambridge University Press, 2007 ; sur la culture féminine de l'album : Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England: "Ladies, Mothers and Flirts"*, Routledge, 2017.

maitresse de maison trouve, sous la supervision de l'homme, une échappatoire culturelle. L'avènement d'une culture de masse au XIXe siècle permet de nouvelles pratiques et une nouvelle dignité, et ce non plus seulement aux femmes de milieux privilégiés. Pour Susan L. Siegfried¹¹⁵, le *Portrait de la femme de l'artiste* par Louis-Léopold Boilly [N°159] est plus qu'un portrait amoureux ou encore une représentation de la muse de l'artiste. Extrayant une gravure du carton posé sur la chaise, elle regarde le spectateur, le confrontant à cette nouvelle dignité qui lui est acquise, cette liberté de jouissance et d'appréciation de ces œuvres. Une main masculine esquisse un geste juste au-dessus des siennes, mais il ne s'agit que d'un plâtre, un fragment, comme si la modernité frappait de démantèlement l'emprise des hommes. De cette dignité émerge une nouvelle liberté, et la possibilité pour les femmes d'apprécier l'estampe avec autant de relâchement que les hommes. La décontraction de la femme représentée par William Merritt Chase dans *L'Estampe japonaise* [N°281] n'est pas innocente, elle répond à toute une histoire de la représentation féminine, à la moralisation de la posture. La contemplation de cette estampe est partagée avec nous, et nous sommes ainsi invités au relâchement nous aussi. Certes, l'artiste et le regardeur apprécieront de telles poses, auxquelles certains créateurs ont parfois même pu sciemment ajouter un caractère lascif. Manguin va jusqu'à représenter un nu féminin dans la posture d'amatrice ou curieuse. Son tableau, *Les Estampes* [N°297], dont le titre une fois de plus ne souligne même plus les actrices mais uniquement leur centre d'intérêt, représente une femme assise, un livre d'estampes sur les genoux et une feuille à la main. Elle présente celle-ci à sa voisine, nue, assise et tournant le dos au regardeur. Cette décontraction, peut-être entre deux séances de pause, désamorce activement le regard prédateur sur le nu, par cet intérêt tout entier pour l'estampe, renversant ainsi la position de regardeur, démontrant son agentivité.

b) La représentation de la pratique

115 Susan L. Siegfried, *The Art of Louis-Léopold Boilly: Modern Life in Napoleonic France*, New Haven, Yale University Press, 1995, p.176.

La gravure dans la gravure est un sujet récurrent, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'illustration d'ouvrages pratiques est une exclusivité du médium, qu'il s'agisse des traités d'Abraham Bosse ou de l'Encyclopédie, l'estampe est un sujet traité comme tout est traité par elle. Ensuite, discourir sur leur art et profession ainsi que promouvoir l'estampe semblent des motivations exclusives aux praticiens et amateurs de gravure. Pourtant, il n'est pas vrai que la peinture ne se préoccupe pas du monde de l'estampe et de ses acteurs. Sans doute les exemples en sont-ils peu nombreux et occultés, et leur résonance moindre, mais ils peuvent participer à l'appréciation du statut de l'estampe, sa possible évolution.

Le portrait de graveur est probablement l'objet le plus évident de cette considération sociale, où le graveur se met en scène sous la direction du peintre. Plusieurs artistes vont intégrer l'une de leurs compositions pour signifier leur pratique et montrer un exemple, peut-être leur œuvre la plus reconnaissable à l'époque du portrait, de leur production. La figure d'*Arnoud van Halen* [N°108] est certainement complexe à appréhender. On revient ici sur les traces de l'amateur, aux ambitions de collection impressionnantes. Aussi, sa mise en avant d'une gravure ainsi que d'un tableau au milieu de pièces de collection ramène à la fois le sujet à ses qualités artistiques et se réfère à l'art accumulé. La présence de l'activité de graveur est là, mais assourdie par toutes les autres disciplines dont van Halen se fait une fierté. De manière similaire, le pastel de *la Marquise de Pompadour* par Delatour fait état des qualités de graveuse de la portraiturée, par l'intermédiaire du *Traité des pierres gravées* de Pierre-Jean Mariette dont une estampe est visible, signée « Pompadour sculpsit ». La véritable planche est de la main du Comte de Caylus, mais sans doute est-il possible de voir dans cette mention une référence à l'appréciation et à la pratique de la gravure par la Marquise, d'autant qu'à ses pieds, juste sous la feuille, se trouve un carton à ses armes et contenant des estampes.

En 1778, Nicolaes Muys représente son frère, graveur, dans un cadre particulier : par l'intermédiaire d'un trompe-l'œil, il nous introduit au couple formé par Robert Muys et Maria Nozeman. Celui-ci, debout derrière sa femme, tient une de ses créations dans la main droite et pose la gauche sur l'épaule de sa femme, qui détourne le regard de ce côté. En arrière-plan, une porte ouverte mène à l'atelier du graveur que l'on reconnaît

facilement au filtre incliné entre la fenêtre source de lumière et le plan de travail. La peinture incorpore le processus créatif dans la narration du sujet, et la fenêtre en trompe-l'œil pourrait même, quoiqu'il s'agisse d'un motif très apprécié à l'époque, venir faire écho à la qualité de la gravure qui reproduit une scène de théâtre. Ce tableau est un exemple rare de mise en avant de l'artiste graveur et, en filigrane, de son travail, un exemple qui bénéficie du lien qui unit le peintre et son sujet. Cette proximité est aussi une caractéristique du portrait de *John Smith the Engraver*, représenté par Sir Godfrey Kneller en 1696 [N°85]. Dans un large habit qui suggère un vêtement d'atelier, l'artiste pose tenant dans une main, le doigt pointé vers elle, une manière noire particulière, puisqu'il s'agit du portrait du peintre lui-même, réalisé en 1694. Un tel jeu de mise en regards et de miroirs est alors signe de l'amitié entre les deux hommes. De tels liens sont ainsi fréquents, qui unissent peintre et graveur. Le *Portrait du graveur lyonnais Pierre Drevet* par Rigaud [N°104] insiste de manière différente sur cette relation, non sans exprimer un certain déséquilibre. Pierre Drevet est représenté à sa table, tenant droit devant lui une plaque de cuivre dont la surface creusée n'est pas visible mais qu'il pointe malgré tout du doigt. Juste au-dessus de cette plaque et de ce geste, un autoportrait peint de Hyacinthe Rigaud est mis en évidence. Le sujet de la gravure en préparation est alors explicite, Rigaud est représenté par Drevet. Aussi cette mise en scène est-elle extrêmement favorable à la place du peintre, qui est présent par le truchement d'un autoportrait, et par un second portrait suggéré quoique non dévoilé, et dont la présence est signalée par le regard que lui accorde le graveur. Les trois plans de l'action, celui face à la toile peinte, celui du portraituré, et l'arrière-plan suggérant une antériorité de la peinture, accueillent Rigaud en leur sein. Mais un même artiste peut offrir une approche entièrement différente, comme c'est le cas dans son portrait de Gérard Edelinck [N°86]. Stephan Perreau dans son catalogue établit la date d'exécution à 1707, année de la mort du graveur¹¹⁶. Rigaud aurait laissé le portrait inachevé. L'inscription quant à elle postérieure veut insister aussi sur la réelle amitié entre les deux hommes. Malgré cela, l'ensemble ressort selon nous comme une image qui évoque un lien étroit avec la gravure, en particulier si l'on prend en compte le fait que Gérard Edelinck a réalisé le portrait gravé de son auteur. Hyacinthe Rigaud préparait

116 Stephan Perreau, *Hyacinthe Rigaud, catalogue concis de l'œuvre*, Broché, 2013, p.986.

ses toiles d'une couche rouge et réalisait les visages dans leurs moindres détails avant de peindre quoi que ce soit d'autre. Cette préparation donne ici l'impression d'une plaque de cuivre parfaitement polie d'où émerge le visage du graveur, la lettre persiste dans cet effet, rappelant celle d'une estampe, se faisant l'écho de celle écrite sous le portrait de Rigaud par Édelinck¹¹⁷.

En réalité, ce tableau s'inscrit plus concrètement dans la longue lignée des portraits en bourgeois où, à la manière de l'*Autoportrait aux Gants* de 1498 d'Albrecht Dürer, ils figurent sans plus aucun attribut qui se réfère à la pratique de leur art. Ainsi, de nombreux portraits n'intègrent aucunement l'estampe dans leur composition, et l'on ne peut se fier qu'à l'identification des portraiturés pour savoir qu'il s'agit d'un graveur. C'est ainsi que cherchent à être perçus *Willem Jabosz. Delff* [N°32] ou *Constantin Huygens* [N°95] au XVIIe siècle, fraise d'une blancheur impeccable, gants à la main, loin de tenir une quelconque pointe, gouge ou burin. Cette pratique persiste donc en France comme nous avons pu le voir, et même en période révolutionnaire où l'on cherche la considération en tant que citoyen avant tout [N°163].

Entre la représentation avec son œuvre achevée [N°114] et celle sans attributs [N°164 ; N°167 ; N°168], nous pouvons donc observer un spectre assez large de mises en scènes du graveur, ou parfois même le type prend le pas sur l'individu, qui sert de support à une représentation plus stéréotypée ou dont le nom s'est perdu avec le temps.

Certains portraits n'assumeront que les outils les plus fins, à la manière d'un peintre qui ne présenterait qu'une palette, comme *Le graveur Laurent Cars* qui pose en buste, à la manière de ces si nombreux portraits « bourgeois », mais il ramène près de lui une pointe de graveur, comme une mention discrète pour ne pas déstabiliser l'effet d'ensemble. L'attitude de Francesco Bartolozzi dans son portrait par Lemuel Francis Abbott [N°178] est encore intermédiaire. Le regard est dirigé vers la gauche, sa main tenant un burin vers la droite. On comprend dès lors qu'il observe le détail d'une peinture qu'il s'apprête à reproduire, mais celle-ci est presque totalement hors cadre, de même que la plaque de métal. Il ne reste que l'artiste entre deux médiums, dans une posture dynamique mais qui efface le travail à proprement parler.

117 Henri Vicomte Delaborde, *Gérard Édelinck*, 1886, p.82, note 1.

La représentation du graveur au travail dans la peinture est un sujet délicat pour les portraités, qui prend son véritable essor avec le renouveau de l'estampe au XIXe siècle et l'établissement des peintres graveurs. Dans la première moitié du XVIIIe siècle, le portrait du graveur *Jan Caspar Philips* [N°118] est d'un type très rare. On reconnaît un atelier très similaire à celui en arrière-plan chez Robert Muys. Le graveur est entouré de gravures, dont une juste à droite de sa main qui vient de poser l'outil où l'inscription « J.C. Philips 1745 » est discernable, sous la signature du peintre placée sur l'écran. La situation du graveur est donc ici encore ambiguë, puisque l'artiste s'interrompt pour interagir avec le spectateur, comme chez Rigaud et Drevet. Il est par ailleurs entouré d'œuvres déjà imprimées, et la plaque de cuivre est à peine visible sous sa main. Une certaine discrétion semble encore de mise. Une lecture chronologique simpliste pourrait presque laisser à penser que le graveur se réconcilie avec l'idée d'être représenté au travail. Une telle évolution semble particulièrement lisible sur la scène anglaise dont nous avons tiré plusieurs exemples : ainsi *William Woollett* [N°151] ne semble-t-il que très momentanément distrait, la pointe à peine relevée de la plaque de cuivre tandis que son sujet d'interprétation, *La mort du Général Wolfe* de Benjamin West, est signalé en arrière-plan. Chose plus surprenante encore, Richard Morton Payne [N°152] élargit le cadre de l'atelier pour mieux donner à voir l'étendue de ses savoirs et pratiques. De plus, quoiqu'il soit peintre et graveur, il ne grave pas une peinture de sa propre composition mais de Nathaniel Dance. La toile vient témoigner d'une activité réellement contemporaine plutôt que d'une mise en scène destinée à faire manifeste. Enfin, si là encore le graveur se retourne vers nous, cela est justifié par les restrictions de l'autoportrait. L'éclairage nocturne à la bougie reflétée dans un miroir rend compte d'une concentration extrêmement intense. Le tour de force pictural post-caravagiste se veut aussi parlant pour le tour de force de la réalisation de la gravure.

Au-delà de ces quelques mises en scènes, des plus discrètes aux plus dramatiques, c'est donc véritablement au XIXe siècle que s'amplifie la représentation du graveur au travail, grâce à la curiosité d'un nouveau public, l'avènement de la lithographie ainsi que le renouveau et la réhabilitation de l'eau-forte originale puis des techniques sur bois à la toute fin du siècle. La peinture se veut plus intimiste chez Edgar Degas, lorsqu'il représente Desboutin et Lepic [N°243], plaque sur les genoux, dans un intérieur tamisé,

désormais totalement imperturbables. Dans le portrait de Félix Jasinski par Vallotton [N°258], l'atelier trouve des résonances avec celui de Morton Paye, bouteilles d'acide et torchons laissant imaginer les différentes étapes de création. Jasinski est tout entier à son ouvrage, sans une considération pour nous ou une recherche de reconnaissance. Lorsque le graveur n'est plus au travail, il est représenté debout, dans toute sa hauteur, parfois même à échelle. C'est ainsi que l'envisage Jacques-Émile Blanche pour son collègue et ami Henri Guérard [N°265]. Plus reconnaissable, plus noble encore, Félicien Rops réunit toutes ces qualités dans son portrait par Paul Mathey [N°279]. L'artiste est représenté au travail, examinant attentivement l'estampe qu'il vient de sortir de la presse, visible par transparence grâce à la lumière venant directement de derrière et qui illumine aussi l'artiste. Il est, iconographie inhabituelle pour le graveur, debout au milieu de l'atelier, dans une position légèrement penchée vers l'avant qui lui confère du dynamisme, venant culminer en une construction pyramidale formée par l'opposition du bras de la presse. Le portrait du graveur trouve sans doute ici son expression la plus noble, complexe et aboutie, iconique aussi.

Les codes de ces représentations vont jusqu'à créer un type. Le graveur devient une figure aux multiples facettes, mais toujours identifiable dans une sorte d'imaginaire commun. La peinture réaliste de Stacy Tolman [N°263] apporte une certaine grandeur et noblesse à l'artiste, William H. Bicknell, mais aussi au métier dont l'aspect physique et matériel n'est plus occulté, le titre ne mentionne d'ailleurs pas ce dernier, ami de la peintre, qui a pu poser pour représenter sa pratique et non pour un simple portrait. Cette perspective est pleinement assumée par Carl Wilhelm Anton Seiler [N°270], dont la représentation de l'aquafortiste reprend tous les poncifs non seulement du genre, mais de celui des ateliers de peintre et de représentations du vieil artiste, d'un temps passé par les nombreux cadres ornés et le riche mobilier, la barbe mal taillée, la pipe et la position recroquevillée. Le titre du tableau de Billotte *l'Aquafortiste aiguisant sa pointe* [N°221] est significatif de ce niveau de décomposition opéré par les peintres pour toujours varier et permettre d'apprécier jusque dans les rituels de création la pratique des graveurs.

c) Interpréter l'estampe : jalon créateur et non production finale

L'évidence de l'usage de l'estampe par les artistes eux-mêmes, non à des fins commerciales mais de documentation ou d'inspiration, est une réalité qui nous échappe encore trop souvent. Et pour cause, si la représentation de la création picturale est un thème très large et qui réunit de nombreux sujets et iconographies, la place de l'estampe dans ce processus est très peu soulignée. Il est tout à fait compréhensible de prétexter recevoir son inspiration des muses ou d'un génie des arts, avec toujours Saint Luc en unique référent, et de prétendre que la technicité investie est de l'ordre de l'intuition pour les plus grands. C'est aussi dans ce cadre de célébrations que l'histoire de l'art depuis Vasari a longtemps persisté. La nécessaire perpétuation de l'image de l'artiste noble ainsi que les différents discours sur les hiérarchies des genres, profondément ancrés en France notamment, ont mis au banc les représentations plus triviales de leur travail, qui ne passaient pas par le biais du sujet historique comme le mythe d'Apelle. Le faire du peintre doit garder une sorte d'aura, dans la portraiture aussi. La place de l'estampe y est donc d'autant plus modeste.

Il est très rare d'observer la présence d'une estampe dans la mise en scène d'une création. Un exemple particulièrement intéressant est celui du sculpteur Scheemakers [N°111]. Chargé de la réalisation d'un buste du célèbre médecin William Harvey, il se met ici en scène auprès du buste achevé, tenant fièrement la gravure qui lui a été envoyée pour seul modèle. Il est possible d'y voir une référence directe à la réalisation du buste de Richelieu par Le Bernin, d'après un portrait sous trois angles différents par Philippe de Champaigne. À sa réception, Richelieu se serait dit déçu du manque de ressemblance¹¹⁸. L'estampe que brandit le sculpteur est donc une démonstration de ses compétences, d'autant qu'il ne disposait que d'un unique point de vue, offrant au regardeur une comparaison avec le buste. De manière plus large, nous revenons au sujet du paragone, selon l'argument de la supériorité de la sculpture sur les arts bidimensionnels, mais le fait qu'une peinture achève de mettre en situation cette opposition, rendant celle-ci indirecte, peut desservir le propos du sculpteur. Il n'en reste

118 Chantal Grell, Milovan Stanić, *Le Bernin et l'Europe*, Presses Paris Sorbonne, 2002, p.XVIII, note 9.

pas moins que la gravure est bel et bien reconnue ici comme un médium de première utilité dans la diffusion de modèles, mais aussi pour des commandes spécifiques. Plus surprenant encore est le tableau d'Henri Valton. Intitulé *Portrait de Dominique Morlot copiant l'Hercule et Déjanire de Guido Reni*, il montre le peintre, palette en main, achevant son tableau visible au second plan, tandis que sa main droite repose et indique nonchalamment la gravure qui lui a servi de modèle. Le sujet est en effet surprenant puisqu'il est question d'une copie à partir d'une copie, d'une peinture à partir d'une gravure. Une telle liberté de représentation n'aurait sans doute pas été permise avant le XIXe siècle. Qui plus est, le tableau original est conservé au musée du Louvre, entré dans les collections royales du temps de Louis XIV, c'est une œuvre qui attire un certain public, au nombre desquels les copistes. Nombre de représentations pittoresques de telles scènes dans les galeries de musées ont été réalisées dès l'ouverture des premières institutions modernes, où les apprentis artistes comme les plus chevronnés pouvaient se réunir pour travailler auprès des plus grands maîtres. Il n'est plus question ici d'une salle, ni d'une foule, mais d'un individu. Celui-ci résidant à Langres n'avait pas le même accès aux œuvres ; et quand bien même il aurait pu visiter et prendre le temps d'esquisser quelques notes et croquis auprès de l'original, l'estampe apporte un avantage et un confort bienvenus, ce pour quoi Morlot est très reconnaissant. C'est en effet ce que l'on pourrait tirer d'une œuvre qui tient à une telle mise en évidence de la gravure, et qui brise pour cela les codes admis de la dignité picturale, affichant au contraire une fierté presque de revanche dans la peinture de copie ainsi que la reproduction d'après une gravure.

S'il est peu courant de rencontrer la gravure dans de telles mises en situation, sa présence est attestée plus régulièrement dans l'apprentissage de la peinture et son usage en atelier. Dans son *Autoportrait* de 1856 [N°211], Carlos Maria Esquivel y Rivas réalise une nature morte qui se rapproche des peintures d'attributs, mais qui, y associant son portrait peint, se transforme en une évocation de sa pratique en tant que peintre. C'est peut-être ce qu'il manque à la *Table d'un atelier d'artiste* de Jean-Baptiste Oudry [N°124], qui ne compte pas d'attributs de la sculpture ou de l'architecture, et semble ainsi strictement se contenir aux pratiques de l'artiste. Cependant, la gravure

partiellement dévoilée a pour sujet un homme au dessin dans la nature. Une autre est à peine visible sous l'ensemble de ces objets, mais peut sans doute être plus évocatrice de la production d'Oudry en tant que dessinateur pour la gravure. Chez Esquivel y Rivas, la gravure est de la même manière employée plutôt en tant que référent extérieur. Il s'agit d'une planche anatomique d'un livre ouvert, qui vient évoquer l'étude du corps humain qui fait partie intégrante des acquis nécessaires du peintre. Sa mise en scène suggère sa maîtrise, presque comme démonstration du niveau atteint. L'artiste espagnol se targue donc à travers la présence de cette planche de ses connaissances et du réalisme de sa production.

L'étude du corps humain par la gravure est avant tout une obligation dans le parcours artistique classique, c'est par elle que commence l'apprentissage dans les règles. Cette étape est attestée de manière directe, comme dans l'étude d'une *Jeune fille assise dessinant* de Gabriel Metsu [N°62]. Celle-ci est représentée dans un intérieur pouvant s'apparenter à un cabinet d'amateur. Toute affairée à sa feuille de dessin bleue, elle ne prête plus ici attention aux modelli ainsi qu'à la gravure qui devaient lui servir d'inspiration quelques moments auparavant. Cette dernière, seulement en partie visible, est tournée vers le spectateur pour une meilleure compréhension du sujet, qu'un contemporain aurait très vite reconnu. Il s'agit du *Christ à la Colonne* de Lucas Vorsterman d'après Gerard Seghers. Le prétexte biblique permet sans doute une étude qui se serait révélée plus moralement condamnable s'il avait été question d'un nu ou même d'une étude anatomique, car ce tableau de Gerard Seghers est un travail de précision sur la musculature du corps, le Christ ayant les mains liées dans le dos, à la manière du *Captif* de Michel-Ange. Cette difficulté de l'apprentissage du dessin anatomique est un leitmotiv des luttes de femmes artistes jusqu'à la fin du XIXe siècle¹¹⁹. C'est ce dont témoigne le tableau de Marie Bashkirtseff [N°253] qui représente les femmes de l'Académie Julian durant une séance de modèle. L'entrée des femmes à cette Académie fut difficile, mais un premier obstacle de franchi. Des études de nu masculin et féminin sont accrochées sur la partie supérieure des murs, en surplomb de la salle. Mais celles-ci contrastent avec le jeune garçon habillé en saint Jean-Baptiste

119 Sur la place et les différents profils de femmes peintres au XIXe siècle à Paris, voir : Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°19, 2004.

sur la scène face à la communauté de femmes artistes. Un autre rappel par Marie Bashkirtseff est le regard de l'enfant, qui si on le suit vient rencontrer un squelette de taille adulte pendu à l'extrême droite du tableau, soulignant encore la petitesse du modèle, dénonçant aussi l'inaccessibilité au modèle adulte des femmes dans leurs études. Au centre du tableau, une unique estampe se détache par son cadre doré et ses marges blanches sur le fond bleu-gris de l'atelier. Si le sujet est difficilement discernable, on peut y deviner une scène de peinture historique, guerrière, avec la figure d'un homme tout à droite, des fumées s'élevant dans l'arrière-plan de la composition. Samuel Montière revient sur cette ambition vers une peinture et des genres picturaux réservés à la gente masculine, et se réfère pour cela à Catherine Legonnard et Elizabeth Lebovici¹²⁰ : « L'importance du "caractère masculin" apparaît dans les sources de la fin du XIXe siècle comme un leitmotiv permettant d'accorder une certaine reconnaissance à la production artistique des femmes. Bien souvent, l'habileté que manifeste une femme pour les arts est présentée comme un "don naturel" – et non comme le résultat d'un travail ou d'un apprentissage sérieux »¹²¹. L'estampe, centrale et malgré tout secondaire, est à la fois un référent à l'art passé dominé par les hommes et à l'ambition de certaines artistes telles que Marie Bashkirtseff ou Louise Catherine Breslau.

Car la place de l'estampe dans les ateliers est souvent très anecdotique. Dès lors qu'il n'accueille pas un public comme nous l'avons vu [N°281 ; N°298], l'atelier semble refermer le carton d'estampes. Certes, celles-ci persistent à habiter les tables et murs encombrés des peintres et sculpteurs tels ceux du *Sculptor's Studio* dépeint par Louis Moeller [N°266] dans un effet de réalité. Ainsi chez Sébastien Giraud [N°206] l'estampe apparaît-elle au sein d'un capharnaüm de petits tableaux, sculptures, militaria et autres objets.

Toutefois, la consultation de l'estampe n'est pas un interdit, et parle de la manière de différents artistes. Marguerite Gérard suggère discrètement leur usage dans une scène d'*Artiste peignant le portrait d'une musicienne* [N°179], où les gravures au pied du

120 Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici. *Femmes artistes : artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 31.

121 Samuel Montière, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens, Paris, 1880-1900*, thèse présentée à la faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, 2011, p.153.

chevalet ont été hâtivement rangées dans leur carton. Lorsqu'Antonin Personnaz est représenté par Alphonse Osbert [N°254], les multiples cartons d'estampes se déversent au sol, tandis que l'artiste, indifférent au désordre, en observe une. Une scène similaire dans *Un atelier de peintre* de Boilly [N°176] voit une artiste tirer une gravure d'un carton. Une jeune fille derrière elle semble anxieuse d'entamer sa leçon de dessin. Notons le modello d'un écorché, peut-être d'après Edme Bouchardon, qui marque un certain accès à l'étude anatomique. Susan L. Siegfried fait remarquer que si Boilly a déjà représenté des femmes artistes avant la Révolution, celles-ci n'obtiennent le droit de participer librement aux Salons qu'à partir de 1791. Boilly s'attache peut-être à leur donner une crédibilité et une dignité plus importantes, rompant le regard habituel vers le spectateur, en les montrant concentrées, peu préoccupées de l'avis des critiques masculins¹²². Alors l'estampe aurait une double fonction, celle directe de montrer l'artiste au travail, à l'étude pour une future œuvre, et celle indirecte de distraire du peintre et du spectateur, stratégie pour éluder le regard.

3. Un discours transvisuel

a) Révéler ses inspirations

Dans le langage visuel de la peinture, l'estampe est un outil de citation, qui trouve ses défenseurs et ses opposants. En effet, la représentation explicite d'un motif artistique extérieur, si celui-ci n'est pas l'antique, est une pratique souvent déconsidérée. C'est la réflexion à laquelle Sir Joshua Reynolds invite, lorsqu'il déclare qu'il est possible de réaliser une œuvre originale par la réinterprétation réfléchie d'autres œuvres, comme l'observe Catherine Roach qui le cite : « Sir Joshua Reynolds had argued forcefully that original paintings could be created by the informed and selective transformation of previous works; he claimed that an artist re-employing a motif who "so accommodates it to his own work, that it makes a part of it, with no seam or joining appearing, can hardly

122 Siegfried, 1995, p.177.

be charged with plagiarism” »¹²³. Elle souligne la différence entre cette allusion tout à l’honneur de la culture et de la dextérité du peintre, et l’inclusion, où le cadre de l’image, sa différenciation du reste de la composition, situe la citation comme un motif externe, qui précède la création de l’œuvre par son existence même en tant que telle dans l’espace créé par l’artiste. Dans son étude du peintre anglais George Everett Millais, principalement associé au mouvement préraphaélite, C. Roach s’attache ainsi à l’étude d’œuvres antérieures à la fondation du mouvement. Le portrait de *Mrs James Wyatt Jr et de sa fille Sarah* [N°203] est un travail complexe dans le jeu opéré par Millais entre la peinture et la gravure. Trois estampes sont encadrées au mur, un tondo de Raphaël, *La Madone à la chaise* et *La madone d’Alba*, de chaque côté d’une reproduction de *La Cène* de Léonard de Vinci. Le contraste entre la *Madone à la Chaise* de Raphaël et la composition de Millais est évident, et vaut en cela comme un manifeste pré-raphaélite selon Malcolm Warner¹²⁴. À la composition en courbes et ondulations de Raphaël répondent les figures de la mère et de la fille, droites, presque hiératiques. S’il est possible que de telles œuvres aient été au mur de la maison des Wyatt, c’est bien Millais qui joue sur l’effet de la juxtaposition avec l’œuvre. Signe supplémentaire de son opposition au conformisme artistique, moderne anti-modernité¹²⁵, les trois œuvres sont tangentes au cadre, juste assez coupées pour décaler notre perception du cercle parfait, de la perfection de l’œuvre. Quant au rapport à la représentation de l’estampe même, C. Roach souligne la spécificité de la touche de Millais qui tient selon elle à montrer qu’il n’est pas question d’une gravure, mais d’une peinture de gravure, dont la plasticité est toute différente, dont la touche est foncièrement sienne, jouant sur une texture en relief pour apporter au noir et blanc si unique à la gravure une qualité toute picturale.

Le référent est ici clairement établi mais lointain, d’autant qu’il est question d’une source d’opposition plus que d’inspiration. Millais élabore un discours beaucoup plus vaste qui

123 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, édition de Robert R. Wark, Yale University Press, 1997, p. 107 ; cité par Catherine Roach, « The Artist in the House of His Patron: Images within-Images in John Everett Millais’s Portraits of the Wyatt Family », dans *Visual Culture in Britain*, Vol. 9, n°2, 2008, p.3.

124 Malcolm Warner, « The Pre-Raphaelites and the National Gallery », *Huntington Library Quarterly*, vol.55, n°1, 1992, pp.1–11.

125 Pourrions-nous parler, à la manière de Linda Nochlin dans *The Body in Pieces* de la fragmentation d’un corps d’œuvres comme métaphore de la modernité ?

revient sur des siècles d'histoire de l'art. Mais la plupart de ce type de citations, d'inclusions, se veut la démonstration d'une filiation beaucoup plus immédiate. La référence à l'œuvre d'un contemporain, d'un confrère ou d'une consœur dont l'enseignement a pu être marquant, est un hommage tout à la fois discret et patent, une mention qui vaut comme une leçon d'influences pour les regardeurs qui perçoivent la référence. La peinture elle-même devient un manifeste de ce que l'artiste est devenu sous sa bienveillance et bénédiction, comme un portrait de famille où les absents se manifestent par voie de peintures ou sculptures à leur effigie. Ainsi le peintre Thomas Eakins, de retour aux États-Unis après avoir étudié en France, insère-t-il dans plusieurs compositions parmi lesquelles *The Chess Players* [N°242] une reproduction de son maître Jean-Léon Gérôme. Celle-ci est certes mise en valeur par son cadre ainsi que l'ordonnancement du reste du décor, mais elle reste discrète. Et peut-être l'œuvre faisait-elle réellement partie du mobilier de cet intérieur. On pourrait de plus signaler que Gérôme, par le biais de la maison Goupil, bénéficia d'une audience internationale dans la diffusion de reproductions de ses tableaux, élément biographique et stratégie commerciale qui peut en avoir révolté plus d'un : « Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. »¹²⁶

La peintre et graveuse Suzanne Valadon intègre de manière plus évidente encore au portrait de sa nièce *Marie Coca et sa fille* une reproduction d'Edgar Degas, plus précisément de son tableau *Répétition d'un ballet sur la scène* conservé au musée d'Orsay. Cette peinture en grisaille crée un effet particulier similaire à celui de la gravure, et il est considéré qu'elle a pu être réalisée pour servir de modèle. Le choix de cette image n'est sans doute pas anodin, quoi qu'il puisse s'agir ici d'une photographie, cadeau de Suzanne Valadon à sa nièce ou simple pièce suppléée au décor. L'hommage à Degas est certes évident dans la filiation picturale, et rappelle la longue amitié qui les lie, mais cette reproduction note aussi le rôle de Degas en tant qu'initiateur aux techniques de la gravure.

126 Émile Zola, "Nos peintres au Champ-de-Mars", 1867, dans *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1994, p.184.

Hors du cadre de cette parenté établie entre un artiste et une œuvre, une inspiration toute particulière est particulièrement mise en avant à travers l'estampe dans la seconde moitié du XIXe siècle, celle de l'estampe japonaise. La présence de l'art japonais dans la production des artistes est un témoignage de leur inspiration, bien au-delà d'une simple mode. Celle-ci existe, et sa représentation en peinture est l'insigne de l'appropriation culturelle caractéristique de la production occidentale impérialiste. Chez des peintres tels que William Merritt Chase [N°261 et N°271], la passion pour les mœurs japonisantes tels que le maquillage des geishas ou la cérémonie du thé mène ainsi les modèles à porter le kimono¹²⁷, et cela aussi au quotidien. L'estampe japonaise est un objet d'où les artistes tirent des motifs ainsi qu'une nouvelle appréciation de la couleur et des règles de représentation. Avant même de voir véritablement apparaître l'inclusion verbatim de l'estampe japonaise dans leurs peintures, on peut en trouver des allusions, comme c'est le cas dans *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet. De ce tableau longtemps caché, palimpseste lui-même pour la *Terre érotique* d'André Masson, on retrouve en effet une estampe derrière la composition. « Hitotsumatu », de la série *Ômihakkei* ou *Vues du lac Ômi* est une estampe d'Utagawa Kuniyoshi publiée en 1833. Si le motif sexuellement explicite intrigue et fascine les artistes, celui-ci reste dissimulé dans la peinture, de la même manière que la peinture reste cachée derrière une autre. Mais contrairement à cette production référencée, l'inclusion d'une estampe japonaise n'est pas à relever comme indice d'une corrélation directe. Le renvoi est bien sûr plus large, et prend tous ces éléments de fascination, d'exotisme en considération. Aussi, un sujet comme *Le Repos* d'Édouard Manet [N°236] évoque le Japon mythique et érotique, mettant en opposition la figure héroïque d'une pêcheuse et celle abandonnée et rêveuse de Berthe Morisot qui peut suggérer la facette plus crue de la production japonaise, et notamment du même Utagawa Kuniyoshi. C'est aussi un renvoi à la pratique de la collection, comme en témoigne bruyamment le portrait du *Père Tanguy* de Vincent Van Gogh [N°295]. Ce dernier était avec son frère un collectionneur assidu d'estampes, et celles-ci ont profondément influencé sa quête esthétique. Dans ce tableau, sept estampes aux motifs distincts, Mont Fuji, arbre en fleurs, paysage de

127 Pour une première compréhension plus globale du japonisme dans ses aspects d'apport esthétique et d'appropriation exotique dans un contexte commercial et culturel mondialisé, voir : Kenji Kitayama, « Qu'est-ce que le japonisme ? », Tokyo, Université de Seijo, 2010.

champs ou personnages de kabuki, témoignent de la diversité de la production japonaise et consécutivement des possibilités offertes aux artistes occidentaux dans tous les genres picturaux. L'association de ces estampes au Père Tanguy, qui était marchand de couleur à Arles, amplifie encore ce plaidoyer pour l'esthétique japonaise. Chez l'Écossais Samuel John Peploe, cette esthétique est mise en application de façon singulière. Les estampes se fondent dans ses compositions [N°289 ; N°310 ; N°312] pour venir créer un réseau coloré dans des natures mortes rythmées d'aplats et de touches épaisses. L'estampe se distinguerait presque par une matière plus lisse et épurée, venant pleinement correspondre à cette idée que l'on conçoit de la gravure japonaise, et faisant ainsi le pont entre le style de l'artiste et ses vues sur une culture fantasmée.

b) Circulation des imaginaires

Là où l'inspiration se présente comme un écho plus direct à l'appréciation du peintre, l'imaginaire est un élément qui marque son indépendance par rapport à lui. Son influence n'en serait, au moins en apparence, que limitée. Ce n'est plus tant le japonisme dans lequel verse les peintres, mais l'omniprésence de l'estampe japonaise. Ainsi, elle est le seul motif visible dans l'atelier où est portraituré Jacques-Émile Blanche [N°265], Elle n'y caractérise plus tant la pratique et la création du peintre, ou même l'inspiration d'une figure portraiturée comme ce pourrait être le cas chez Alice Chase [N°271] ou Félix Fénéon [N°290]. Ligne difficile à tracer, la différenciation entre inspiration et imaginaire est à situer lorsque l'intégration d'une œuvre n'est plus tant part intégrante du discours du peintre qu'un filtre social à travers lequel, ou malgré lequel, outil par défaut de communication, le peintre peut s'exprimer. Les citations de Raphaël appartiennent en majorité à ce registre. Si Millais en fait un référent précis [N°203], figure tutélaire à laquelle il s'oppose, c'est aussi en partie dû au fait que Raphaël occupe déjà un espace extrêmement large dans l'horizon visuel, mais il en retire un propos spécifique qui établit un dialogue direct avec l'œuvre. Raphaël est toutefois présent très tôt sous forme de gravure peinte. Il figure déjà chez Willem van Haecht dans son *Atelier d'Apelle*. La scène regorge de ces tableaux qui constituent l'horizon visuel et culturel de

l'époque, mais le détail de la gravure de Raphaël est autrement plus signifiant. Trois femmes font face au peintre d'Alexandre le Grand. Au centre pose Campaspe tandis que deux autres femmes se disputent sa suite, peut-être dans l'espoir de devenir la nouvelle muse du peintre ou la nouvelle compagne du Conquérant. Dans les mains d'une d'entre elles, une gravure : il s'agit de la scène du Jugement de Pâris telle qu'elle a été représentée par Raphaël et interprétée par son graveur, Marcantonio Raimondi. Le motif original, bien plus large, a été tronqué pour ne conserver que la scène qui appuie directement la lecture de l'œuvre. Ici, la gravure prend un sens exemplaire, il s'agit de l'iconographie du Jugement de Pâris telle qu'elle peut le mieux être représentée.

Un exemple dont nous avons dans notre corpus plusieurs œuvres à notre disposition est celui du Jugement Dernier. En effet, cette iconographie est devenue récurrente à la Renaissance non pas en tant que sujet, mais en tant que motif iconographique inséré dans un sujet. Celui-ci est bien particulier puisqu'il s'agit de la représentation de Saint Jérôme. Lui qui était cardinal à Rome et avait quitté la ville éternelle pour vivre en ermite dans le désert était depuis longtemps représenté en tant que lettré. À l'origine de la Vulgate, traduction latine de la Bible, cette iconographie fait sens, il est devenu saint patron des métiers du livre. Plusieurs codes ont complexifié les compositions au fil des siècles, parmi lesquels le lion, le vêtement cardinal abandonné, le crâne servant de memento mori. Ce qui nous intéresse ici est l'inclusion du Jugement Dernier sous la forme d'illustration d'une bible ouverte face au saint. Nous avons sélectionné trois œuvres représentatives : la première est de l'atelier de Jan Massys [N°7], la seconde elle aussi du milieu du XVIe siècle est de Marinus van Reymerswaele [N°9], la troisième, du siècle suivant, est de l'Espagnol Antonio de Pereda y Salgado [N°36]. Les compositions de Massys et Reymerswaele sont proches tandis que celle de Salgado appartient pleinement au XVIIe siècle ibérique. Toutes trois cependant font apparaître le même motif, et plus important, une iconographie similaire du motif. Jan Massys et son atelier ne semblent pas s'être arrêtés à une seule image. Dans la composition comme dans la gravure insérée dans le livre, notre *Saint Jérôme* du Prado est très proche de deux autres attribués à Jan Massys, conservés au Kunsthistorisches de Vienne : dans ces trois variations, une même illustration du Jugement Dernier est observable quoique

celle du Prado soit collée sur la page de gauche et non de droite de l'ouvrage. Plusieurs détails la distinguent de celles de Reymerswaele et de Pereda, le fait que Jésus tienne en main la palme, que l'archange Gabriel se trouve sous lui et que le niveau terrestre soit plus étendu. Tandis que l'iconographie de Massys, par ailleurs non identifiée, n'est répétée que par les reproductions de son propre atelier, celle de Reymerswaele est aussi réappropriée par Pereda et l'on reconnaît la gravure tirée de la Petite Passion d'Albrecht Dürer. Il est donc intéressant d'observer cette restriction du choix, malgré une première offre de multiples variations autour du même thème, dont la représentation était extrêmement codifiée avant même l'apparition de la gravure et qui a dû attendre la maîtrise d'artistes comme Dürer pour y intégrer un programme aussi complexe. Évidemment, il ne s'agit pas là des seules intégrations d'une scène de Jugement Dernier, mais le nom de Dürer, la disponibilité et l'accessibilité, aussi grâce aux imitations en circulation, ont permis d'établir cette estampe-ci comme modèle.

Pour en revenir à Raphaël, le nom et la reconnaissance immédiate de ses œuvres par le public jusqu'au XIXe siècle le place comme épicerie et figure iconique de la Renaissance italienne, comme Dürer en Allemagne ou Rembrandt aux Pays-Bas, dont Karel Ooms réalise un portrait [N°244] à valeur de scène historique tant le rayonnement et la reconnaissance de la figure du peintre et graveur ont marqué les esprits. Leur œuvre, reproduit en estampe ou retiré lorsqu'il s'agit de gravures dont les planches ont été conservées, est diffusé comme un type, un corpus qui habite l'imaginaire des curieux et connaisseurs, jusque dans les habitations bourgeoises. Aussi un portrait comme celui de Delaroche par Joseph Nicolas Robert-Fleury [N°215] est-il intéressant car on retrouve un portrait de peintre dans la promotion de son statut social bourgeois. Dans son riche intérieur, cette gravure monumentale se voudrait presque peinture, mais on peut simplement y voir l'aménagement classique d'un intérieur opulent du XIXe siècle, comme dans le portrait de la Comtesse de Calderon par Portana [N°198]. Mais il y a aussi l'ambition latente du peintre, cette « anxiété de l'influence »¹²⁸ qui selon Harold Bloom saisit les poètes confrontés à la grandeur des figures passées et l'appréhension de ne pas avoir les moyens, dans cette ère nouvelle où tout le monde produit et produit

128 « Anxiety of influence », formule de Harold Bloom dans, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973 ; cité par Heather J. Vinson dans *Répétitions: Memory and Making in Degas's Ballet Classroom Series*, University of Michigan, 2013, p.24, note 54.

en masse, d'approcher un statut similaire. Et sans doute y touche-t-il lui-même, grâce notamment à sa maîtrise du marché. Delaroche investit très tôt dans la reproduction de ses peintures au burin¹²⁹ et développe ainsi un réseau de diffusion important, s'enrichissant d'un nouveau public par l'inondation des marchés internationaux, une pratique mercantile à laquelle son élève Jean-Léon Gérôme se consacre tout entier puisqu'il intègre la famille de la célèbre maison de reproduction Goupil¹³⁰. Nous retrouvons ainsi des tableaux de Paul Delaroche dans l'appartement de Shattuck [N°220] ou chez Charles Baugnet [N°283]. Chaque artiste imprime sur ces œuvres une signification particulière, l'intègre dans le flux d'une narration, mais il faut donc bien avoir conscience de ce que ces images sont ici présentes parce qu'elles ont brûlé la rétine du public, ce sont des icônes modernes de la culture visuelle, au même titre que le *Ave César* de Gérôme reproduit par Eakins, qui jusqu'aux classiques pepla hollywoodiens façonne les imaginaires.

Si au XIXe siècle la fin du parcours commercial des estampes, encadrées dans des intérieurs bourgeois, est particulièrement représenté, il en va autrement de leur diffusion. Toute proportion gardée, on pourrait dire qu'il y a autour de la diffusion des médiums reproductibles le même effacement iconographique qu'il a pu y avoir pour le travail préparatoire du peintre. L'estampe regorge évidemment de ces mises en scènes et caricatures qui montrent la vente d'images, et ce depuis les siècles précédents où l'on représentait volontiers non seulement les graveurs, imprimeurs et éditeurs, mais aussi les petits métiers et cris, les vendeurs d'images. La circulation matérielle de l'imaginaire n'est pas une entreprise à laquelle les peintres semblent avoir attaché une grande importance, malgré quelques exceptions, et plus particulièrement le traitement qu'en fait la peinture réaliste et naturaliste. Car le commerce d'estampes est très peu figuré avant le XIXe siècle. Et quand bien même il le serait, une partie de ce monde cherche à renvoyer une image qui ne corresponde pas aux poncifs peu reluisants des siècles précédents. Ainsi Octave Tassaert représente-t-il l'éditeur d'estampes *Monsieur Dubreuil* [N°240] comme un bourgeois accompli, à la manière du Monsieur Bertin d'Ingres.

129 Pierre-Lin Renié, 2005, non paginé.

130 Régine Bigorne, « Une politique éditoriale », dans *Gérôme et Goupil*, Paris, RMN, 2000, p.77-91.

La confiscation des biens dans l'atelier d'un artiste par François Bunel de Jonge [N°12] appartient à une production peu mise en valeur dans les collections, et qui a l'originalité de représenter l'interaction entre l'artiste et la rue dans le cadre urbain, de manière plus évidente encore que ce que Watteau réalise au XVIIIe siècle avec *L'enseigne de Gersaint*. Décrit comme atelier, le lieu est installé sous les arcades d'un bâtiment, totalement ouvert sur la rue. La gravure est l'une des productions visibles par les passants, faisant face à une rangée de statues, tandis que la peinture occupe la plus grande partie de l'espace. On peut se demander s'il s'agit de gravures qui servaient au peintre s'il s'agit bien d'un atelier, ou si leur visibilité n'indique pas qu'il s'agissait d'un objet disponible à la vente, peut-être réalisées par ou d'après des œuvres dudit artiste, ou encore qu'elles étaient achetées par lui pour pouvoir diversifier sa production. Comme pour beaucoup de sujets intermédiaires et populaires, c'est à la gravure que l'on se réfère plus volontiers pour trouver des représentations de scènes urbaines, de la foire Saint-Germain et autres. Le tableau de Pierre-Antoine de Machy *Les marchands d'estampes sous le guichet de la Colonnade* est un intéressant contre-exemple, qui s'attache à témoigner de la vie parisienne de la fin du XVIIIe siècle. Mais l'artiste, dont la production de vues architecturales et plus particulièrement du Louvre est importante, donne une importance autrement plus grande au bâtiment et ses voûtes hautes. L'estampe est représentée par effet de réel. Ce n'est qu'une fois de plein pied dans le XIXe que l'observation plus spécifique de l'estampe prend son essor. Ernest Hébert se focalise sur un groupe et non plus une vue d'ensemble avec *Le Marchand d'images* de 1857 [N°213]. Il cherche à dépeindre une scène urbaine populaire, où des passants d'extraction sociale inférieure, hommes, femmes et enfants, observent avec intérêt des images. La peinture est inachevée comme en témoigne la préparation encore visible dans les marges. Il s'agit peut-être d'une étude. Les dimensions et le fait que le support soit un panneau de bois et non une toile peuvent aussi indiquer l'ambition très modeste de ce tableau. Celui-ci n'est pas tellement plus grand que les gravures de vues de marchés et stands d'images. Alexandre Antigna entreprend de donner plus de grandeur à un sujet similaire, celui du colporteur : dans son *Marchand d'estampes* [N°218], un vieil homme est montré demandant l'attention du public, alpaguant la foule de femmes et d'enfants, pour montrer ses nouveautés, dont la première est une feuille représentant

le baptême de Clovis, accompagné d'oraisons dans la manière classique des estampes populaires éditées par des fabriques telles que Pellerin à Épinal. À la ville ou à la campagne, c'est avec un émerveillement similaire que la jeunesse semble observer les images. Aussi Paul Emmanuel Legrand trouve-t-il comme Antigna un intérêt particulier à cette représentation de la diffusion des images et de l'impression qu'elles ont sur l'imaginaire. *Devant "Le Rêve"* de Paul-Emmanuel Legrand [N°273] signale dès son titre la confrontation à l'image. L'estampe d'après le célèbre tableau de Detaille conservé au Musée d'Orsay est en vente chez une marchande de journaux ; le kiosque apparaît couvert d'images républicaines, parisiennes et populaires, portrait présidentiel, vue de l'Arc de Triomphe. Plus spécifiquement, Legrand semble offrir un commentaire critique sur cet imaginaire que l'on vend et qui s'imprime sur les jeunes rétines. Le tableau original par Detaille, peint en 1888, représente une mission d'entraînement de jeunes soldats. Endormis à l'aube, ils rêvent d'une armée menée par Jeanne d'Arc qui traverse les nuées pour les mener à la victoire. Cet esprit de revanche après la défaite de 1870 est nourri par nombre de discours, décisions et représentations des glorieux vaincus, de la perte de l'Alsace-Lorraine sur les cartes de France des écoles etc. Ici, Legrand se permet de prendre du recul vis-à-vis de cette peinture militariste académique. Il montre l'impact profond que cela a sur la jeunesse masculine, qui associe cette image à l'Arc de Triomphe tout proche, alors même qu'à la droite du kiosque, un invalide se tient debout, une prothèse à la jambe droite. Aussi, la peinture ne commente-t-elle pas seulement son précédent, mais la reproduction même, cette qualité spécifique à l'estampe et aux moyens de copie photomécaniques qui diffusent et forment les imaginaires.

c) Onanisme : l'estampe comme célébration de sa propre création

Le célèbre portrait d'Émile Zola par Édouard Manet [N°228] semble être tout cela à la fois, un jeu d'inspirations et un travail sur l'imaginaire. L'estampe d'Utagawa Kuniaki II (1835-1888) d'un lutteur de Sumô *Ashû Ônaruto Nadaemon* ainsi que le paravent font référence à l'esthétique japonisante et sa pénétration dans la société française. La reproduction de *Los Borrachos* de Velasquez, probablement une lithographie de

Célestin Nanteuil (1813-1873), établit la source d'inspiration de Manet comme filiation directe. La photographie de son Olympia participe quant à elle d'un discours particulier, celui de remerciement adressé à Émile Zola pour sa défense du tableau. Il faut noter que pour renforcer ce lien, Manet retouche la photographie, faisant tourner son regard qui n'est alors plus droit dans la confrontation avec le regardeur, mais dirigé vers l'écrivain.

La réintroduction par un artiste de sa propre œuvre dans ses créations suivantes est un motif récurrent et ancien, souvent motivé par l'économie de moyens et la facilité de copie que cela incombe lorsqu'il n'est question que d'allusions partielles. L'artiste moderne est aussi caractérisé par la rumination et le retour aux mêmes thèmes et sources artistiques, de sorte que l'on peut voir des jeux de références internes à un même corpus. La répétition d'une même œuvre est aussi un modèle économique pour les ateliers et artistes¹³¹.

L'inclusion cependant relève d'un autre discours. Si l'on prend l'exemple de Paul Gauguin, celui-ci n'a eu de cesse, dans ses peintures des îles, de réintroduire les motifs déjà travaillés dans ses gravures sur bois de Noa-Noa, repensant les figures, mythes et atmosphères, créant un univers mental et esthétique. Mais dans son *Autoportrait au Christ Jaune*, nous retrouvons l'inclusion de tableaux ainsi que d'une poterie de sa main, des inclusions manifestes du discours plus classique du peintre dans son atelier et de sa pratique singulière. Mais la promotion de soi par la gravure peut être considérée comme ayant ses ressorts et motivations propres.

Louis-Léopold Boilly a pratiqué l'auto-citation dans un contexte bien particulier, celui du trompe-l'œil, comme l'a découvert et analysé Susan L. Siegfried¹³². L'artiste joue avec les codes du genre, qu'il maîtrise parfaitement, à une époque où l'attitude vis-à-vis de la nature réelle de ce qui est montrée change, aussi du fait de critiques faites par les Lumières au XVIIIe siècle. Boilly contrevient par ses trompe-l'œil à ce que l'on attend d'eux, car il expose la fausseté du motif dans le même temps qu'il la met en scène. Un aspect économique intéressant est mis en jeu, puisque le peintre insère dans ses

131 Sur le sujet de la répétition des œuvres dans la culture et l'art, voir Eik Kahng, *The repeating image : multiples in French painting from David to Matisse*, Yale University Press, 2007.

132 Siegfried, 1992, p.31.

tableaux des sortes de cartes de visite. La gravure autoréférentielle intervient plus particulièrement dans l'un de ses tableaux, *Une collection de dessins [avec Boilly et Elleviou]*, identifié par Siegfried. La peinture, exposée au Salon de 1800, incorpore une gravure de l'œuvre qu'il avait exposé au Salon deux ans auparavant « Boilly was drawing attention to his own works, using the self-referential iconography of the painting to reinforce in the viewer an association between a past controversy and his own name, which (lest anyone miss the point) appears twice within the painting. »¹³³

Certains artistes aujourd'hui peu connus mais qui ont beaucoup fait de leur vivant pour atteindre à une certaine reconnaissance et toucher un large public ont ainsi pu utiliser la citation par la reproduction à des fins économiques : Pierre-Lin Renié lors de son exposition au Musée Goupil de Bordeaux cite plusieurs exemples de tels usages¹³⁴. Le peintre Jules-Emile Saintin (1829-1894) introduit ainsi dans son tableau de 1870 *Indécision*, où une femme debout dans un salon regarde anxieusement par la fenêtre, une lithographie de l'un des tableaux les plus reproduits de son contemporain Jean-Léon Gérôme, *Le Duel après le bal*. À la renommée internationale de cet artiste, Saintin qui a travaillé en France et aux Etats-Unis s'associe en proposant une deuxième estampe, cette fois de l'un de ses précédents tableaux, *Deuil au Cœur*, elle aussi diffusée par Goupil. Le discours avancé semble alors de nature mercantile, par association d'images. Il ne s'agit cependant pas de renforcer la diffusion de l'image multiple à travers une image unique. L'ambition non voilée est d'égaliser la popularité de Gérôme, non pas tant purement en termes artistiques et esthétiques, mais en termes de diffusion et de reconnaissance par la reproduction. Un autre artiste a pu fonctionner de manière similaire, Leo Herrmann, qui dans son œuvre *Une bonne histoire* de 1876 intègre un tableau précédent, *À bout d'arguments*, deux œuvres reproduites chez Goupil. La combinaison de ce réseau d'images et de leur diffusion a pour effet souhaité d'établir une marque identifiable de l'artiste, chez Leo Herrmann en l'occurrence, l'antycléricalisme. Il s'agit de la représentation de cardinaux dans des compositions comiques, où l'image est alors introduite pour marquer tout à la fois une distance ironique et l'établir par sa présence dans un intérieur bourgeois comme élément d'un décor de bon goût. La temporalité d'une œuvre sous-tend le fait que l'image reproduite

133 Idem, p.32.

134 Pierre-Lin Renié, 2005, non paginé.

précède celle que l'on a sous les yeux. En projetant sa propre production sur les murs des intérieurs, ces artistes tentent de faire pencher l'imaginaire collectif vers leurs créations.

À ces productions tout entières insérées dans un système capitaliste d'expansion transatlantique de création d'une demande pour mieux établir leur offre, certains artistes, hors des grands boulevards académiques, intègrent aussi à leurs œuvres des estampes de leur propre création. Le chef-d'œuvre *Arrangement in Grey and black n°1* de James Abbott McNeill Whistler [N°235] joue aussi sur cette imbrication. L'une de ses gravures se situe juste au niveau du regard de la mère de l'artiste, encadrée de fines tiges de bois noir et d'une marie-louise blanche qui font se détacher l'œuvre du mur. Il s'agit du *Black Lion Wharf*, une gravure qui prédate la réalisation de ce tableau de douze ans, mais qui ne fut pas publiée avant 1871. Whistler semble vouloir tenir au courant de l'actualité le regardeur contemporain, lui signaler cette nouvelle parution. L'enjeu économique est réel, celui de mettre en avant une production dans un autre médium et d'en alerter le public. Mais on peut aussi y percevoir une référence autobiographique : l'artiste américain a quitté le nouveau continent, ses racines, pour s'installer à Londres, où il réalisa cette gravure peu de temps après. La gravure encadrée marque ce moment précis, une image fixée dans la rétine, quand le portrait de sa mère dans sa longue robe noire suggère des attaches et une vie, un pan entier d'existence. Le rideau orné de son monogramme voile ce qui est à gauche de ce moment, vers quoi regarde sa mère. Mais peut-être un autre moment se dessine-t-il à l'avenir, ce que pourrait suggérer le second cadre très partiellement visible tout à la marge du tableau.

À la toute fin du siècle Félix Vallotton, lui aussi peintre et graveur, investit ses toiles et cartons de diverses incorporations. Son esthétique unique de la gravure sur bois est très aisément reconnaissable. Et c'est peut-être un aspect de cette pratique d'auto-citation dont il joue, appelant le regardeur à reconnaître son style. Contrairement à Whistler où le gris répond au gris, Vallotton fait s'opposer une gravure, tout particulièrement sa xylographie, tout en noirs puissants et en blancs brillants à une peinture en aplats de couleurs mates et à la matière apparente sous une lumière crue.

Misia Nathanson était l'une des femmes les plus importantes dans le monde de la culture à son époque ; Thadée Nathanson, son mari, était directeur de *La Revue Blanche* et Vallotton participa par ses gravures à la publication. Aussi dans le portrait de *Misia à sa coiffeuse* [N°278], une estampe orne la pièce qui est immédiatement reconnaissable par cet aplat noir et la découpe de silhouettes blanches. Sans qu'il soit possible d'identifier assurément la xylographie, on comprend très vite la promotion artistique et l'amitié dont Vallotton se réclame à travers sa présence, dont on ne peut qu'assumer qu'elle l'était effectivement dans la maison bourguignonne du couple. Mais cette présence n'est pas simplement réservée à de tels portraits de la haute société avant-gardiste, puisqu'elle s'observe dans diverses mises en scènes d'intérieurs, très nombreuses dans la production picturale de l'artiste. C'est le cas dans son *Intérieur avec femme en rouge de dos* [N°292], où Vallotton offre une perspective de pièces jusqu'à la chambre. Juste au-dessus du lit, un cadre intégrant plusieurs motifs en noir sont visibles, dont on suppose immédiatement qu'il s'agit de gravures de Vallotton lui-même. L'artiste a pour ainsi dire éveillé notre sensibilité à la reconnaissance de ses propres œuvres. C'est vraisemblablement le même intérieur, que l'on reconnaît du fait de la décoration, qu'il dépeint dans son tableau de 1903-1904 conservé à l'Ermitage [N°294]. Le point de vue est cette fois depuis un angle de la chambre, auprès du lit, mais les estampes sont bien représentées par un jeu de miroirs, comme si Vallotton s'amusait à forcer leur présence, à multiplier les cadres intermédiaires, cadres de portes puis miroirs.

Cette pratique de l'autocitation semble à première vue très peu présente chez les artistes femmes. La lutte constante de celles-ci pour leur reconnaissance et leur indépendance, en particulier à partir de la Renaissance et de l'établissement de guildes et plus tard d'académies masculines, ainsi que de mesures républicaines restrictives, a motivé la production d'autoportraits et de scènes représentant des femmes en atelier ou à l'étude¹³⁵. Mais il est très rare de trouver un comportement similaire à celui des artistes

135 Une figure exemplaire de cette production est l'*Autoportrait avec deux élèves* d'Adélaïde Labille-Guiard commenté et contextualisé par Laura Auricchio, « Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 "Self-Portrait with Two Students" », *The Art Bulletin*, Vol.89, n°1, 2007, p.45-62 ; voir aussi Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol.49, n°3, 2002, p.140-167.

précédemment mentionnés. Un exemple serait le tableau *A Lady Reading*¹³⁶ de Gwen John conservé à la Tate. Deux dessins de chats par l'artiste, que j'ai d'abord pris pour des gravures, sont accrochées au mur sous une autre image encadrée, celle-ci peut-être une gravure de mode. On peut cependant penser que l'intention derrière ces dessins est anodine, puisque l'artiste a peint sa chambre parisienne. D'un autre côté, comme mis en évidence par Maria Tamboukou¹³⁷, ce tableau se voulait inspiré par Albrecht Dürer, le visage de la jeune femme étant directement inspiré d'une Marie de l'artiste allemand. Dans la seconde version de son tableau¹³⁸, la référence à Dürer est effacée, un autoportrait étant préféré à cette vision idéalisée, mais ce sont aussi les dessins de chat qui animaient le mur qui ont disparu. La référence à Dürer se poursuivait-elle jusque dans les dessins animaliers, les dessins ont-ils été décrochés entre-temps ou bien peut-on penser que cet effort d'auto-référence était considéré de trop, ajouté à l'autoportrait ? Il n'est pas question de spéculer outre-mesure sur ces questions. Les œuvres de peintres femmes ont été largement moins reproduites, mais il faut aussi noter une présence moins importante chez des artistes comme Marry Cassatt ou Suzanne Valadon, qui maîtrisaient les deux médiums, de la coprésence explicite de leurs deux pratiques.

136 Gwen John, *A Lady Reading*, 1909-1911, huile sur toile, 40,3x25,4cm, Tate Britain, Londres, N03174

137 Maria Tamboukou, *Nomadic Narratives, Visual Forces: Gwen John's letters and paintings*, Peter Lang, 2010, p.54-57.

138 Gwen John, *Girl Reading at a Window*, 1911, huile sur toile, 40,9x25,3cm, MoMA, New-York, 421.1971.

III/ D'abyemes en labyrinthes : les intrications de l'image imprimée

1. Faire foi de tout papier

«Der liebe Gott steckt im Detail»
Aby Warburg

a) L'image comme réactivation du sentiment vrai

"Bientôt Armance se vit religieuse. Il y eut des moments où elle était étonnée des ornements mondains qui paraient sa petite chambre. - Cette belle gravure de la *Madone de San Sisto* que m'a donnée Mme de Malivert, il faudra la donner à mon tour, se dit-elle."
Stendhal, *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*

La gravure et le fait religieux sont intriqués dans l'estampe dès les origines de cet art. Ce sont aussi bien les pratiques individuelles que les enjeux sociaux qui sont bouleversés par l'introduction de l'image reproductible : ces icônes nouvelles sont très largement disponibles et se vendent lors de fêtes patronales, festivals, pèlerinages et autres manifestations similaires. Certaines sont supposément produites par les abbayes. Il est avéré en tout cas que les moines et nonnes consommaient ces images, les intégrant parfois dans leurs ouvrages de dévotion personnelle, se les appropriant¹³⁹. La formule « *pictura laïcorum litteratura* » de Honorius Augustudonensis a longtemps été le va-tout de la compréhension de l'image médiévale, finalement très récemment remise en cause par les historiens. Car au-delà de cette fonction didactique, limitée par les codes mêmes de l'image qui requièrent déjà une certaine connaissance livresque, les images développent une puissance propre qui a pu être l'objet réel de l'affection de leurs propriétaires. Selon Hélène Toubert, « il semble que le coefficient de diffusion

139 Pour plus de détails sur les pratiques relatives à l'appropriation de l'estampe à la Renaissance, voir : Suzanne Kathleen Carr Schmidt et Kimberly Nichols, *Altered and adorned: using Renaissance prints in daily life*, [exhibition, Chicago, Art institute of Chicago, from April 30 to July 10, 2011], Yale University Press, 2011.

d'une image dans un lieu et une technique donnés puissent rendre compte d'une fonction populaire et sans doute d'une relation effective entre l'image et les fidèles [...]. On ne peut toutefois savoir dans quelle mesure l'image était bien vue. Il est sans doute probable que, négligeant le message transmis, les fidèles se soient attachés à l'image pour sa vertu prophylactique et magique [...] »¹⁴⁰. La gravure conquiert les pays du Nord à partir de la fin du XVe siècle, et les différentes figures saintes sont associées à différentes protections, « contre les incendies, tel Florian, ou contre les animaux prédateurs, telle Gertrude à la quenouille »¹⁴¹.

De cette nouvelle économie et performativité des images religieuses sont nées autant de pratiques. Leur reconnaissance dans les arts picturaux est extrêmement modeste, en particulier dans les premières phases de l'essor de l'estampe, mais peut apporter une perspective particulière sur les usages qui en étaient faits. La nature fragile, voire éphémère de ces impressions sur papier est à opposer à la durabilité des œuvres peintes ou sculptées.

Il en va ainsi de l'image visible au mur de *L'Annonciation* de Joos van Cleve [N°6]. Celle-ci serait selon A. Hyatt Mayor une xylographie colorée à la main de Moïse, réalisée par Jacob Cornelisz. Van Oostsanen¹⁴², dont il ne resterait aujourd'hui plus d'exemplaire. Elle est présentée dans un décor contemporain de l'artiste, et s'inscrit naturellement dans ce lieu, entre l'autel et le lit, juste au-dessus de la Vierge et de la colombe du Saint Esprit.

Dans cette *Annonciation*, l'estampe est fixée juste à côté du lit, une pratique qui se retrouve encore plus tard [N°102]. Un tel usage, sensiblement lié au rappel de la prière, met en exergue les nouvelles dispositions de la dévotion. De manière plus générale, l'estampe religieuse reste plus qu'aucune autre une estampe populaire. Et c'est par l'estampe populaire religieuse que la gravure se trouve propagée à tous les niveaux de la société, dans tous les genres artistiques. Ce décalage est essentiel et peut expliquer en partie la défiance des peintres et la sous-représentativité du médium. Il s'observe lorsqu'on distingue la nature des estampes collées dans les représentations de la Vulgate que nous fait voir Saint Jérôme [N°7 ; N°9 ; N°36]. Celles-ci se veulent des

140 Hélène Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Le Cerf, Paris, 1990, p.30.

141 Danièle Alexandre-Bidon, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53^e année, n°6, 1998, p.1171.

142 Mayor, 1971, non paginé.

références à Dürer ou un contemporain à la production aussi appréciée. Il s'agit d'estampes riches, laissées à l'appréciation des artistes, peut-être même tirées de leur propre collection de motifs, protégées entre les pages, et non celles qui peuvent être vues fixées sans considération dans les intérieurs de toute l'Europe. À ces œuvres-ci, évocatrices de noms d'artistes, nous pourrions mettre en miroir les gravures anonymes qui ornent les murs et forment l'horizon visuel de tout un chacun. Cette différenciation est plus particulièrement mise en évidence dans la peinture du XIXe siècle qui établit une nette séparation entre l'estampe populaire des intérieurs pauvres et celle désignée comme artistique dans les habitations plus riches. Face à l'œuvre de Delaroche *Marie au désert* chez la famille Shattuck [N°220], qui inspire une piété toute bourgeoise, *Los Guardianes de casa* [N°267] de Tomàs Moragas ne se permet qu'une estampe populaire directement fixée au mur, symbole d'une religiosité rurale très appréciée du public, une sorte d'exotisme du proche pour le XIXe siècle urbain désormais éloigné de cette autre réalité.

Dans la *Visite à une femme malade*, huile sur cuivre attribuée à un suiveur de Frans II Francke [N°102], l'estampe fixée au dossier du lit est une crucifixion telle qu'ont pu en être produites d'innombrables variations depuis le XVe siècle, sans que de majeures évolutions stylistiques ne soient perceptibles qui viendraient bousculer une iconographie volontairement atemporelle. Aussi, l'estampe et son sujet prennent d'autant plus d'importance lorsqu'une estampe de facture plus fine est dépeinte. On peut évoquer l'image qui orne l'intérieur du tableau de *Anciana sentada*, attribué à Antonio Puga [N°43]. L'artiste laisse voir esquissée la lettre de l'estampe, juste sous le motif, qui indiquerait le nom du graveur et du peintre interprété. Cette image de saint moine tenant bâton n'est pas identifiée, mais se veut l'évocation explicite d'un artiste. Dès lors, c'est la perception de l'ensemble de l'intérieur qui change, et celle de la vieille femme, quoique l'estampe elle-même conserve assurément l'aura et les propriétés qui lui sont attribuées. Il est impossible de séparer la production populaire de celle d'un intérêt artistique plus explicitement déclaré, les xylographies frustes et les burins maniérés. Leur fonction originelle était la même, mais les épreuves aujourd'hui plus appréciées, à l'esthétisme plus ouvertement reconnu, ont très rapidement rejoint des collections, autant qu'elles ont été copiées et continuellement diffusées. La différenciation se joue

non pas tant sur l'usage que sur des questions d'accessibilité et de choix artistique, ainsi que sur notre regard contemporain. Dans le tableau de Puga, la gravure se trouve juste à côté d'un tableau de la Crucifixion, vers laquelle semble se diriger le saint gravé. Comme plus tôt chez Joos Van Cleve, gravure et peinture sont extrêmement rapprochées. Dans les deux cas, la peinture est partiellement obstruée, par le panneau droit du triptyque chez Van Cleve, par la femme elle-même chez Puga. L'estampe est pleine et entière, elle est le chemin vers l'ouverture du tableau, elle est le rapport direct du laïc au divin, et ce avant la peinture.

Aussi, nous retrouvons comme précédemment évoqué certaines mises en scènes qui signalent une pratique particulière de l'estampe, qui engage ses propriétaires à une relation de proximité. Dans le tableau précédemment mentionné de Tomàs Moragas [N°267], un détail nous a intrigué. À gauche de l'estampe se trouve un chapelet pendu à un clou, qui évoque le rituel qui accompagne la prière devant l'estampe, mais on observe aussi une branche ou plutôt une fleur qui dépasse de la marge haute de la feuille. Celle-ci a séché avec le temps. La pratique de l'estampe s'enrichit d'éléments rapportés, décoratifs, comme pour mieux orner un autel privé. Cette fleur nichée auprès de l'image se retrouve plusieurs fois dans notre corpus, chez Melotte tout d'abord [N°219] où une branche aux feuilles vertes submerge la représentation de la Vierge, et de nouveau chez Charles Chaplin [N°222] où la petite branche glissée dans un coin inférieur de l'estampe, à la hauteur du regard des enfants, signifie qu'il s'agit là d'un usage de ces jeunes filles. Elles jouent à présent au Loto, mais du petit tiroir de la table dépasse encore le chapelet, permettant de reconstituer la scène : les jeunes filles revenues de l'extérieur, peut-être de la messe du dimanche, ont glissé cette petite offrande, décoration affectueuse, auprès de l'image sainte qu'elles ont pu saluer, avant de préparer leur jeu. Il s'agit là d'un mode d'appropriation trop peu représenté, qui pour certains dépassent les considérations voire les capacités de représentation de la peinture. Cet exemple rare permet néanmoins d'attester d'une relation à l'estampe et à la religion qui diverge de l'imaginaire souvent diffusé, témoignage presque anthropologique qui peut d'ailleurs se voir confirmé par certaines traditions maintenues par endroits.

b) Icône et réalisation

«[...] nec separatur substantia, sed extenditur... Manet integra et indefecta materia matrix.»

Tertullien, Apologétique, 21, 11-12.

Face à ces pratiques, il n'est pas absurde de vouloir mieux comprendre la conscience que pouvaient avoir ses usagers de la véracité de l'image pieuse. Et si la représentation des us et coutumes entourant l'estampe disent une chose, la représentation de l'estampe en elle-même peut en dire bien davantage. Il peut être important d'envisager ici ces estampes comme image telle qu'appréhendée par Hans Belting¹⁴³ pour mieux saisir les enjeux de leur présentation, et non pas tant de représentation, par l'intermédiaire de la peinture.

Quelle est alors la nature de l'image dans *L'Annonciation* [N°1] dite de Bruxelles attribuée à Robert Campin ? Deux versions sont connues de *L'Annonciation* par son atelier. La première, celle du triptyque de Mérode au Metropolitan de New-York, montre un intérieur ouvert, par les deux volets qui la composent, mais aussi par le ciel nuageux réaliste visible par la fenêtre. Cette Annonciation met en valeur un livre d'heures, mais aucune illustration gravée n'est présente. À l'inverse, *l'Annonciation* qui ouvre notre catalogue, conservée aux Musées Royaux de Belgique, ne s'étend sur aucun espace réaliste. Tout est contenu dans cette chambre, et l'horizon que nous offre l'extérieur est celui des Primitifs à fond doré. Ici nous retrouvons la gravure, une xylographie typique de la production des années 1420-1430 en Souabe, que l'on rapproche souvent du *Saint Christophe de Buxheim* dont l'unique exemplaire conservé est à Manchester¹⁴⁴. Il n'y a pas de confusion à voir entre une estampe représentant un évènement de la vie du Christ et le fait qu'elle se lise dans la même scène où l'annonce est faite à Marie. Il est ordinaire dans la codification des peintures religieuses d'annoncer le destin de Jésus par divers éléments et indices ; il est toutefois question ici d'une image explicite et non d'un détail dont la symbolique renvoie à l'évènement. Peut-être est-ce parce que cet

143 Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 (1^e édition, Munich, 1990). Si Belting s'attache à cette « époque avant l'art », nous pouvons néanmoins évoquer des persistances transmises à l'image reproductible à cheval entre cette période et la suivante.

144 *Saint Christophe de Buxheim*, vers 1440-1450, Souabe, xylographie, 289x206mm, Rylands Library, Manchester. Datée de 1423 à sa découverte en 1769 par le baron de Heineken du fait d'une inscription, la gravure a depuis été reconsidérée plus récente, vers 1440-1450. Et en effet, sa réalisation est plus fine que celle dépeinte par Campin.

espace clos, plein, est véritablement conçu hors du temps. Le mobilier et le costume font évidemment référence à une époque contemporaine ou si proche pour le regardeur d'alors, invitant à une expérience au temps présent de la scène, et l'estampe participe de cet effort. Mais cet englobement temporel se voudrait une visualisation de l'expérience spirituelle : le Seigneur possède le pouvoir temporel et spirituel tout ensemble, et dès lors l'estampe est un rappel de l'action permanente du temps, que peuvent souligner ses déchirures, et du pouvoir divin qui circonvient à toute temporalité.

Le potentiel d'agentivité de l'estampe nous semble encore plus important dans *L'Annonciation* de Joos Van Cleve mentionnée plus tôt [N°6]. Sa présence est ambivalente : si simple dans un décor si riche, elle est visiblement fixée au mur par des clous, mais la nudité de cette surface la fait se détacher, la colombe est l'unique autre détail qui se découpe visiblement du mur. Moïse est traditionnellement établi comme une figure prophétique de la venue du Christ, sa mise en scène n'est pas innocente : devrait-on aller jusqu'à penser que les clous aux quatre coins de la feuille, plutôt que la cire rouge souvent visible, sont une annonce de la Crucifixion ? Dans ce cas, la nature même de l'estampe est mise en jeu : la consubstantiation entre ce que subit l'image et ce que subit le Christ impliquerait une nature divine de l'image. Le regardeur, s'il considère la peinture comme représentative du miracle de l'Annonciation, voit dans cette xylographie un acteur, un agent du miracle. Si l'image représentée n'est pas elle-même miraculeuse, elle fait se tourner le regardeur vers l'estampe réellement en sa présence, et lui fait lui insuffler les qualités d'une image mystique, magique, miraculeuse. Dans son introduction, David S. Areford convient en effet que la représentation d'une gravure peut avoir pour incidence de suggérer ou rappeler à la mémoire la puissance de l'image, mais il doute que la reproduction elle-même ait un pouvoir similaire¹⁴⁵.

Chez le théologien Tertullien (165-225), la discussion autour de la nature de la substance divine prend un tour imagé et qui peut nous intéresser en égard à la nature de l'estampe. En effet, celui-ci parle d'une « *materiae matrix* », une matrice de la

145 Areford, 2010, p.1-23.

matière. Dieu lui-même n'est pas matière, mais de sa totalité émerge ce qui est toujours lui : « le soleil est dans le rayon, parce que c'est un rayon du soleil, et que la substance n'est pas divisée, mais étendue, comme la lumière qui s'allume à la lumière. La matière-source demeure entière et ne perd rien, mais elle communique sa nature par plusieurs canaux »¹⁴⁶. De là, si la substance divine est en capacité de rendre l'unité à la Trinité, il est possible d'extrapoler dans la pensée chrétienne médiévale cette même capacité à créer des multiples identiques. On peut comprendre dès lors comment l'estampe peut tout à la fois être en soi présentation, image réelle de son objet, et une simple feuille dont le dépérissement ne renie en rien cette puissance de l'image.

Cette puissance n'a sans doute jamais été aussi célébrée et révérée qu'en ce qui concerne la Madone de Forlì, Madone du Feu. Dès 1950, A. Hyatt Mayor y voit la première estampe connue du monde occidental moderne¹⁴⁷. La récente étude globale réalisée par Lisa Pon¹⁴⁸ entreprend de couvrir tous les aspects attenants à la question de cette gravure miraculeuse : elle y décrit ainsi le contexte urbain social mais aussi intellectuel et les jugements portés sur l'estampe qui nous ont été transmis ; elle analyse par la suite les circonstances qui ont permis de développer l'ancrage et la diffusion du culte ainsi que la procession qui aujourd'hui encore est célébrée le 4 février. Ce même jour, en 1428, la maison du professeur Lombardino da Ripetrosa, qui accueillait aussi en son sein l'école communale, brûle dans un incendie. De la maison en ruine un pan de mur est cependant resté intact sur lequel était placardé une estampe représentant une Vierge à l'Enfant entourée dans ses marges d'un cortège de saints.

Encore à l'époque de ce miracle se pose la question de l'image comme icône, au sens d'une œuvre où la nature divine est révélée, réellement présente non pas comme idée, en-deçà du motif, mais à sa surface, dans une consubstantiation de la production humaine et de la création divine. C'est le cas d'images comme le *Salus Populi Romani* à Sainte Marie Majeure dont la vénération se développe au XIIIe siècle, et l'estampe ne dérive pas de cette structure d'appréciation. Gerhard Wolf parle de « *Spiel der Realitätsbezüge* », un jeu avec les référents du réel à propos de l'icône romaine¹⁴⁹. La

146 Tertullien, *Apologétique*, 21, 11-12. Cité dans : Jérôme Alexandre, *Une chair pour la gloire : l'anthropologie réaliste et mystique de Tertullien*, Beauchesne, 2001, p.42.

147 A. Hyatt Mayor, « The First Famous Print », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n°9, 1950, p.73-75.

148 Lisa Pon, *A Printed Icon: Forlì's Madonna of the Fire*, Cambridge University Press, 2015.

149 Gerhard Wolf, « Regina Coeli, Facies Lunae, "et in Terra Pax": Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n°27/28, 1991-1992,

créance autour des images surnaturelles, non faites de main d'homme, est une problématique encore d'actualité. Giuliano Bezzi eut le privilège d'écrire la toute première monographie consacrée à une oeuvre graphique, *Il Fuoco Trionfale*, publié en 1637, l'année suivant la réalisation d'une nouvelle chapelle dédiée à la gravure. Dans ce texte, Bezzi n'hésite pas à louer la nature divine de l'oeuvre sous ses différents aspects, désignant Dieu comme le premier imprimeur, sous-entendu que cette gravure aurait été la première : « Una imagine di nostra Signora rozzamente stampata in legno sopra un foglio... Era ancor nuovo allhora quell'arteficio, e chi sà, che non fusse la prima stampe, che uscisse dal suo primo Artefice, come la Vergine fù la prima ad uscire dalle mani del Facitore del tutto? »¹⁵⁰. Avant lui déjà Andrea da Bussi et le Pape Léon X louaient la nature divine de l'estampe. Dans les textes, les verbes imprimere, compugnere, incidere se révèlent être utilisés aussi bien pour la réalisation de gravures que pour la prière¹⁵¹. Il est intéressant de voir comment la manifestation de cette nature divine mène à réécrire toute la création de l'oeuvre.

Ce qui nous intéresse plus spécifiquement est ce que David Freedberg considère être la troisième étape dans la vie d'une icône, sa multiplication¹⁵². Cette question même de la multiplication pose la question de ce qui va être l'objet de diffusion : la pratique des « brandea »¹⁵³, un tissu mis au contact des reliques, reproduit l'image, ou plutôt lui emprunte sa substance, en conserve l'aura, dans la lignée du voile de Véronique, et matrice et réceptacle sont associés au miracle de l'incarnation. De nos jours, des photocopies sont utilisées lors de la procession¹⁵⁴, pour retrouver une appropriation individuelle de l'image. Mais qu'en est-il des peintures qui reproduisent l'évènement ? Le panneau peint a tempera par Giovanni di Mastro Pedrino, réalisé vers 1450-1460 pour la chapelle honorant l'icône [N°3] est une image intrigante. Sa structure décompose en deux évènements le récit de l'oeuvre, le miracle en lui-même d'une part et sa déposition à l'église de l'autre. Il est à noter que l'artiste insiste sur l'aspect

p.324-326. Cité par Lisa Pon, 2015, p.40.

150 « Une image de notre Vierge Marie imprimée brusquement depuis le bois sur le papier... Cette technique était alors encore à ses débuts, et qui sait, s'il ne s'agissait pas de la première gravure, sortie de la presse du premier Imprimeur, comme la Vierge fut la première à sortir des mains du Façonneur du Tout ? » (traduction personnelle), Giuliano Bezzi, *Il Fuoco Trionfale*, 1637, p.7.

151 Lisa Pon, 2015, p.57.

152 David Freedberg, *Power of Images*, University of Chicago Press, 1991, p.99-104.

153 Lisa Pon, 2015, p.59.

154 Idem, p.195.

communautaire : l'incendie contre lequel il a fallu lutter puis la reconnaissance du miracle confèrent pour ainsi dire à la peinture un rôle de gardien de la mémoire. L'œuvre ne se préoccupe pas tant de réalisme, et n'indique la nuit que par un fond sombre, l'image dans la maison en feu est de taille humaine, comme pour personnifier autant que signaler sa nature miraculeuse et sa corporéité. Il s'agit donc bien d'une représentation codifiée, qui place entre son regardeur et la gravure plusieurs intermédiaires : si l'image et son miracle sont véritables, c'est par leur témoignage, leur expérience. Giovanni di Mastro Pedrino s'attache donc à rendre compte de la vérité d'une expérience miraculeuse, à apprécier et imiter leur vision dans l'intention que nous la reproduisons une fois nous-mêmes confrontés à l'image. La seconde partie de l'image, dans une lecture encore primitiviste qui entend la coprésence de différentes temporalités, voit celle-ci consacrée, en train d'être posée sur l'autel, dont ce panneau lui-même fit autrefois partie. Cette représentation de l'acte en cours d'exécution contient tout la dimension rituelle, sans cesse recommencée de la célébration et de l'adoration de l'image. Mais il est aussi question de la transformation de son statut, son encadrement par l'Église. Cette peinture reflète la métamorphose d'une image, sa transition d'un statut de dévotion communautaire séculaire à une icône cultuelle. Il ne s'agit pas de l'estampe réelle car il n'y a plus d'estampe en tant que telle, uniquement cette image divine, consubstantielle du papier qui la recueille et vers laquelle la peinture ne peut être qu'un signe.

Un second tableau, du peintre Aureliano Minali, vit le jour en 1725 dans la chapelle Saint Pellegrino Laziosi à l'église San Marcello al Corso à Rome. La version intégrée à notre corpus est une étude conservée au Minneapolis Institute of Arts [N°107]. Le choix de l'insertion du cardinal Paolucci comme figure de dévotion pour accompagner l'image miraculeuse est évident dès lors qu'on sait que celui-ci, originaire de Forlì fut canonisé l'année suivante. L'image est montrée en suspension, le peintre brochant ainsi autour du récit pour une composition visuellement plus frappante. Il désolidarise l'image du mur, de son aspect corporel, et ne la représente pas entièrement : les bordures habitées de saints disparaissent ainsi que les couleurs. Entourée de flammes, l'image apparaît surimposée à la scène, dont seule son inclinaison la fait prendre pour un objet et établit la connexion. Nous sommes comme les figures dans la rue qui regardent vers le haut,

cependant que ces derniers ne nous invitent pas, en tant qu'intermédiaires, à regarder cette image d'une image mais encore au-delà. En effet, une peinture sur cuivre reprenant le motif de la gravure surmontait la composition, aujourd'hui conservé dans le trésor de l'église. Si la gravure originelle est de bois, peut-être est-il possible d'envisager malgré tout dans ce support de cuivre un écho à la matrice première¹⁵⁵. Surtout, cet ajout qui outrepassa le cadre de la peinture offre un effet de réalité, non seulement par sa ressemblance avec l'estampe, dont elle devient une doublure, mais au sujet même de la peinture qui passe de la scène miraculeuse à la scène historique, attestée tant par le cardinal contemporain que ce supplément imagier.

c) Présence ou abandon

Image qui se veut présence, l'estampe peut aussi être celle d'un isolement. La puissance évocatrice de celle-ci peut à la fois s'en retrouver diminuée ou d'autant plus exacerbée. Cette question est au cœur des drames picturaux du XIXe siècle, où l'enjeu réaliste a l'ambition d'apporter un commentaire tout ensemble social et spirituel.

Deux représentations du suicide attirent dès lors notre attention. La première est *Le Suicide* d'Octave Tassaert [N°202], représentation polémique mais appréciée puisque plusieurs versions en sont connues : lui-même fait référence au motif dans une mise en toile ultérieure de son atelier. Ici, la corde dramatique est tirée à son maximum : une mère est assise dans un intérieur vétuste, sa fille à ses genoux. Présenté au Salon de 1851 sous le titre *Une famille malheureuse*, l'enjeu réel du tableau se laisse découvrir à mesure que les éléments sont à intégrer à la narration. C'est l'hiver. La main ballante de la mère pointe vers le brasero qui rougeoie, l'autre caresse la tête de sa fille qui semble endormie sur ses genoux. Mais la fenêtre fermée et les charbons sur le feu (ainsi qu'un poème sur les âmes de ces deux figures envolées sur les toits de Paris qui était accroché auprès de la peinture) font comprendre les intentions réelles de la vieille femme, le suicide par asphyxie. La tension principale cependant réside dans le regard

155 « When a sign is indexical to something, as an engraving is indexical to a copperplate, the human recipient of the sign will tend to transfer the indexical relationship, not necessarily legitimately, to some preferable object, a point of origin more interesting than the mere copperplate. » Christopher Wood, *Forgery Replica, Fiction*, University Press of Chicago, 2008, p.40.

porté sur l'image populaire au mur, au-dessus du lit, une madone. Le thème des vicissitudes de l'hiver est récurrent en peinture, et l'estampe est souvent présente comme figure moralisante. Dans l'*Allégorie de l'Hiver* de Sebastian Vrancx [N°14], nous faisons face à une maison en ruine, sans toit ni mur, béante sur un paysage neigeux que traversent des figures qui ne prêtent visiblement aucune attention à cette misère. Au premier plan, une nature morte qui suggère l'abondance, dont le contraste avec le second plan en fait un intermédiaire, sous forme de vanité, entre les richesses attribuées au regardeur et l'isolement double de la figure auprès de la cheminée, prise entre cette abondance et ce paysage qui ne correspondent pas à la réalité qu'elle vit. Dans son fauteuil, celle-ci tourne le dos et ne trouve qu'un maigre réconfort dans la chaleur du feu ; une image est fixée au-dessus de celui-ci, celle d'une figure sainte. Là où tous les murs sont tombés, celui de l'image est resté debout, comme l'icône de la Madone de Forlì. L'épreuve de l'hiver est aussi une épreuve de la foi, mais qui n'est pas à traverser seule ici. Cette idée est bien plus évidente encore dans le tableau de Michael Sweerts, *La visite aux malades* [N°39], qui fait partie d'un cycle iconographique des actions charitables. Certes, il n'est pas explicite que ce soit l'hiver, mais un groupe de figure est assis auprès de la cheminée dans laquelle un feu est allumé, comme chez Sebastian Vrancx. Cette femme âgée et l'enfant à son côté sont un écho direct à l'estampe de la Vierge à l'Enfant fixée au-dessus de la cheminée. Cette visite aux malades devient alors une sécularisation du sujet de l'Adoration des Bergers, une louange faite à la préoccupation des siens dans une communauté, telle qu'insufflée par la religion.

Dès lors, si l'on en revient à l'image d'Octave Tassaert, c'est ce double esprit, ces deux piliers de l'espoir qui se sont évanouis. Le premier est celui de la résilience qu'inspire l'image chez Vrancx, le second est celui de partage et de communauté chez Sweerts. Dans *Le Suicide*, Tassaert présente le renoncement malgré elle de la mère. Personne ne lui viendra en aide, le regardeur est lui-même complice de cet abandon. Comme le remarque Théophile Gautier, « les mains de la pauvre enfant, prise trop tôt par le travail, n'ont pas cette finesse aristocratique des mains de la vieille, sur lesquelles elle se penche avec une effusion résignée »¹⁵⁶. La jeune fille est entièrement détournée du

156 Théophile Gautier, « Salon de 1850-1851 », *La Presse*, 22 mars 1851.

regard de l'image, contrairement à la mère, dont peut-être cet hypothétique passé plus heureux a pu lui permettre de faire confiance à la religion. Mais le papier peint décrépit annonce le décollement progressif de l'estampe, la perte totale de repères. Les ciseaux de la jeune fille suggèrent son travail dans les métiers du fil, profession féminisée comme précédemment commentée, mais peut suggérer aussi le fil de la vie, coupé trop tôt. Comme trois âges de la vie, comme trois Parques aussi, ces figures n'ont plus qu'elles-mêmes et restent muettes les unes des autres, chacune remettant sa confiance et son amour à l'autre sans pour autant qu'il y ait d'échappatoire heureuse.

L'interaction est toute différente chez Édouard Manet, qui lui aussi réalise une image du suicide. Il n'y a que deux protagonistes dans cette petite toile réalisée vers la fin de la vie du peintre [N°252], le troisième serait le spectateur, qui arrive trop tard, seulement pour constater le drame qui vient de se dérouler. Par son format et sa composition, l'œuvre pourrait déjà nous faire penser à une autre estampe, *Le Massacre de la rue Transnonain* d'Honoré Daumier. Ici toutefois, la main responsable est présente, celle-là même du jeune homme mort effondré sur le lit. Au-dessus de celui-ci, se remarque de nouveau une estampe religieuse, populaire, une grande image de Marie. L'iconographie est cependant bien différente, il ne s'agit plus d'une mère à l'enfant. La composition d'ensemble rend l'impression d'une piété démembrée, fractionnée, la Vierge Mère dans un cadre, celui de l'estampe, et le Christ dans l'autre, celui de la peinture. Voilée d'un bleu sombre, la figure dans l'image est tournée vers le cadavre. Deux touches d'un noir brillant, d'un relief peu commun à l'estampe, désignent les yeux indubitablement dirigés vers celui-ci. Nous serions presque témoins d'une image miraculeuse, animée par la tragédie. Comme nous, son regard se pose trop tard sur la figure dont elle devait se faire protectrice. Le désenchantement est total, le charme rompu, peu importe la réalité, la puissance de l'image si elle n'agit qu'après le coup de feu. Rappelons que Manet a déjà usé de cette transformation de l'image dans l'image, d'un transfert d'intention ; dans son portrait de Zola, son *Olympia* avait elle aussi le regard détourné vers l'écrivain, cette fois dans une complicité affective et positive. Ici, l'image pieuse et le spectateur sont témoins impuissants d'un drame social et humain.

À l'inverse l'estampe peut aussi porter l'humain au religieux, dans le sens le plus bas de l'humanité, renversant cette considération de l'estampe religieuse face aux turpitudes humaines. Ainsi, cette peinture anonyme du XVIIe siècle conservée au SMK [N°60] a pour sujet *Le Christ chassant les marchands du Temple*. L'œuvre offre une vision panoramique qui ne prend pas en compte le seul temple mais la ville, et les activités qui l'animent. Une telle composition fourmillante peut faire écho à la peinture néerlandaise qui tenait à la représentation des proverbes dans ces scènes aux nombreux personnages, comme brillamment réalisé par Pieter Brueghel l'Ancien. Mais un autre élément peut s'entendre comme référent de cette tradition. Il s'agit d'une image, un carré blanc dans cette composition aux teintes chaudes, fixée sur le mur à gauche de l'entrée du temple. Celle-ci représente un homme simultanément vomissant et déféquant, motif scatologique récurrent dans l'art néerlandais et particulièrement dans un contexte religieux chez Hyeronimus Bosch¹⁵⁷. Le contraste créé n'est sans doute pas à interpréter de manière univoque, mais son inclusion est riche de sens dans un sujet religieux, là où c'est généralement une image religieuse qui s'insère dans une scène moralement répréhensible. Pied de nez à une iconographie respectable, rabaissement matériel d'une iconographie pieuse, l'estampe ne manque pas de donner au regardeur un recul sur le tableau, comme sous le coup d'un brusque rappel au réel. La feuille dans la peinture est-elle une distraction de l'image vraie, ou participe-t-elle au contraire à la méditation sur la véracité de la scène ?

2. La grande égalisatrice

Mise à plat du monde et de toutes les choses vues, l'estampe embrasse toutes les conditions comme elle diffuse tous les sujets. Aussi apporte-t-elle, à la vie à la mort, une remise à égalité dont sa présence en peinture s'est fait le reflet.

« Deux estions, et n'avions qu'ung cueur ;

S'il est mort, force est que devie,
Voire, ou que je vive sans vie,
Comme les images, par cueur,

157 Ce rapprochement n'a pas manqué d'être remarquée par les multiples commentateurs puisque le SMK de Copenhague qui y voit une copie d'après Hyeronimus Bosch ou Pieter Brueghel l'Ancien et l'ont rapproché de mêmes sujets conservés à la Glasgow Art Gallery et au Palais Kadriorg à Tallinn.

Mort !»
François Villon, *Le Grand Testament*, 1641

a) Sébastien Stoskopff, la vaine image

«Deux estions, et n'avions qu'ung cueur ;
S'il est mort, force est que devie,
Voire, ou que je vive sans vie,
Comme les images, par cueur,
Mort !»
François Villon, *Le Grand Testament*, 1461

L'introduction de la gravure dans les natures mortes et vanités a connu un lent développement, marqués par plusieurs étapes. Production des pays du Nord, la nature morte masque ses objets autant qu'elle les expose. Chez Jan Lievens par exemple, [N°25], le désordre de la composition est un obstacle pour le spectateur, et peu d'objets sont offerts à une appréhension véritable, totale. Tout est imbriqué, et la gravure n'est qu'un de ces objets sans considération particulière, une feuille parmi les feuilles. La gravure est pourtant un élément central dans l'autonomisation de l'iconographie de la vanité et ce très tôt : pensons notamment aux planches de Barthel Beham, *mors omnia aequat*, celles de Jan Saenredam d'après Bloemaert ou aux livres d'emblèmes.

Pour Sylvia Böhmer, Sébastien Stoskopff est un maillon essentiel dans la production de natures mortes en France, mais aussi tout particulièrement de l'insertion de l'estampe comme élément spécifique, signifiant unique, dans ce genre pictural et le trompe-l'œil¹⁵⁸. Il se trouve en effet peu de précédents aussi attachés à cette mise en toile de la page, mais on peut signaler la production de Frans Francken II, aux natures mortes d'art et d'objets esthétiques parmi lesquels la gravure, souvent motif d'invention ou d'anonyme cependant, trouvait sa place, comme des réductions de ses vues de galeries et allégories rêvées.

La *nature morte aux livres et à la chandelle* du Musée Boijmans de Rotterdam [N°21] est exemplaire dans l'usage radical qui est fait de l'estampe. Un album est ouvert, qui forme un ruban blanc occupant le tiers central du panneau et reliant presque ses deux extrémités. Tout à sa droite, on reconnaît le « Paysan portant sa pelle sur son dos », de

158 Sylvia Böhmer, « Imitation et invention picturale - les gravures peintes dans les natures mortes de Sébastien Syoskopff », dans Michèle-Caroline Heck (dir.), *Sébastien Stoskopff: 1597-1657 un maître de la nature morte*, [catalogue d'exposition, Strasbourg, Aix-la-Chapelle], 1997, p.94-105.

la série nancéenne des *Caprices* de Jacques Callot. Cette figure, appuyée sur une canne, semble dominer un paysage depuis le haut d'une butte, mais de paysage quasiment aucune trace. Et si la blancheur du papier est altérée et distingue le coup de planche du reste de la feuille, c'est cependant une même étendue de vide, s'étalant jusqu'au verso vierge de la page précédente, que semble contempler l'homme.

La perspective ne prend toutefois pas fin avec le bord relié de cuir de cet album, car une autre verticale s'élève, campée sur la même ligne d'horizon que formaient sans se joindre la butte du paysan et le bord de la table où a été disposée cette nature morte : il s'agit du très mince filet de fumée qui s'échappe de la bougie peinte dans l'angle inférieur gauche du tableau. On peut douter que le même souffle éteigne la bougie et soulève légèrement l'angle de la page gauche de l'album, car l'élévation de la fumée est parfaitement rectiligne. On rejoint malgré tout Michèle-Caroline Heck dans cette interprétation de l'œuvre : « une évocation de la vie de l'homme, souvent comparée, dans les livres d'emblèmes, à une bougie qui s'éteint »¹⁵⁹. Il serait possible d'aller plus loin. Il serait possible de voir dans cet album d'estampes dont les pages se tournent pour découvrir autant de figures diverses de Jacques Callot, cette diversité des destinées humaines dont le chemin de vie n'est jamais encore tout tracé, mais qui connaissent toutes la même fin. La difficulté du travail du paysan est surimposée à la complexité de la production d'un album d'estampe, ouvrage qui demande la rigueur et l'intervention de plusieurs corps de métier. L'insistance de Stoskopff sur la nature de l'objet pousse à voir au-delà de sa matérialité et d'en considérer les origines, comme pour reformer la biographie d'un objet, devenu véritable interlocuteur du spectateur.

Les *Caprices* de Jacques Callot sont parmi les œuvres gravées les plus connues de l'époque. La suite fut publiée en 1622 soit trois années à peine avant la réalisation de ce tableau. Aussi, il n'y a réellement rien d'unique à cette figure, non seulement archétypale, mais surtout imprimée à plusieurs milliers d'exemplaires, recopiée et de nouveau reproduite. Quel est alors l'individu, si ce n'est une figure isolée dans la page, mais partie d'une œuvre une fois l'album refermé, et indissociable des milliers d'autres ? Si ce premier panneau présente une nature morte extrêmement épurée et au nombre d'éléments réduits, Sébastien Stoskopff peut étendre son répertoire, comme il le fait

159 Michèle-Caroline Heck, 1997, p.134.

déjà dans une œuvre du début de sa carrière conservée au musée du Louvre [N°22]. On peut ainsi y observer des coquillages, une œuvre de verrerie, une statuette. L'estampe est, semble-t-il, en retrait vis-à-vis de cet ensemble. Mais de cette position relativement périphérique elle vient embrasser l'ensemble de la composition, comme si celle dernière allait s'imprimer sur la page gauche, vierge, e répondre à la droite. Il s'agit à nouveau d'une gravure de Jacques Callot, cette fois « Le paysan accroupi ». Si l'on peut y voir un commentaire sur la condition paysanne, celui-ci est ambigu : faut-il à la manière de Frans II Francken déprécier le paysan dont le travail est tenu pour basse besogne, et donc son existence pour plus anecdotique ? Le contraste chez Frans Francken II était tout à l'honneur de la culture et rabaissait l'ignorance et la bêtise associées au monde paysan. Ici pourtant, la gravure trône au sommet d'une pile de livres, stable contrairement au verre ouvragé proche du bord de la table. Les coquillages pourraient venir commenter par métonymie la richesse du sol. Le paysan est accroupi là où s'élève une statuette ocre de femme, mais la place centrale de cette dernière ne la met pas réellement en lumière, et son socle mange aussi le couvercle de la boîte, suggérant la possibilité d'un déséquilibre. La page blanche est lumineuse. Doit-on espérer plus de la vie humaine dans un sujet qui pointe du doigt la vanité des choses ? La tonalité du sujet varie ainsi grâce aux estampes de Callot. Dans sa nature morte *Livres, chandelle et statuette de bronze* elle aussi conservée au Louvre [N°20], Stoskopff intègre cette fois deux figures des *Gobbi*. La première, celle à laquelle le livre est ouvert, est le « Guitariste masqué », mais il est possible de distinguer celle qui la précède par transparence du papier, « Un nain qui joue du violon avec un gril ». Un double jeu d'opposition est à l'œuvre, celui de ces figures comiques assumées face à la grandeur dramatique du guerrier d'une part, mais surtout surplombant l'ouvrage ouvert du jésuite Hermann Hugo, *Pia desideria animae*. Publié en 1624, l'ouvrage reçoit là de la part du peintre un commentaire qui se voudrait presque une caricature d'actualité. Les figures de *Gobbi* portent avec eux d'autres symboliques. Tous deux musiciens, c'est une pique adressée à l'un des arts libéraux ; ils peuvent aussi rappeler les figures de *La Nef des Fous* de Sebastian Brandt, et dans cette perspective suggérer que malgré leur apparence les autres artefacts devraient aussi y figurer, chacun relevant d'une folie

particulière. La gravure renvoie une image déformée de chaque autre objet de la composition.

Le corpus gravé qui alimente la peinture de Sébastien Stoskopff est extrêmement spécifique, on ne lui connaît que trois artistes connus comme référents : Jacques Callot (1595-1635), Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669) et Michel Dorigny (1617-1665), quoique certaines estampes encore non identifiées habitent certains de ses tableaux. Ces trois artistes lui sont bel et bien contemporains, entre la France et les Provinces Unies. Dans sa pratique de la réinterprétation, il met aussi en œuvre diverses approches, la citation exacte, le changement d'échelle et le changement de contenu. Les précédents exemples, tous attachés à des albums de Callot, présentaient ceux-ci avec exactitude, jusque dans le format, mais ce choix gardé par l'artiste de modifier la gravure, surtout de la modifier dans un cadre où il s'agit du seul élément dont la modification peut être identifiée, est d'autant plus significatif.

Un tel changement est visible dans *Les Cinq Sens et l'horloge de table* [N°29] qui n'intègre cette fois pas une estampe de Jacques Callot mais de Rembrandt, *Portrait du père de l'artiste*. La fonction de cette estampe est plus obscure, particulièrement dans un sujet qui se veut une allégorie des sens. Mais l'idée de la génération, du temps qui passe¹⁶⁰ est sans doute un fil à suivre. La gravure, coincée entre deux ouvrages et frappée d'une lumière frontale, n'est pas à plat, mais participe presque de l'ordonnancement quasi architectural de la pile. Parmi les différents symboles, la gravure renvoie, en tant qu'œuvre d'art, à la vue. Mais contrairement à eux, elle répond à cette réduction, répond à notre regard. Sébastien Stoskopff a volontairement modifié la gravure pour permettre cette tension qui inspire le respect. La gravure établit une agentivité unique pour une vanité, tout en établissant un rapport frontal qui la fait s'extraire de l'ensemble de la composition et ainsi se référer en tant qu'œuvre autonome, se référer à une œuvre gravée d'actualité, dont le regardeur a pu faire l'expérience : l'inclusion de la gravure partage une symbolique avec le reste de la nature morte, elle est un signe privilégié vers nous spectateur, d'une réflexion sur notre propre contrôle de ce que nous voyons.

160 Un autre tableau, celui-ci conservé au Detroit Institute of Art, intègre une image de la mère de Rembrandt.

La place de la gravure dans la peinture de nature morte et de vanité prend son essor plus particulièrement dans la seconde moitié du XVIIe siècle, grâce notamment à cette première impulsion qu'a pu donner Sébastien Stoskopff. Plusieurs noms circulent qui se sont essayés à l'inclusion du motif de l'image reproductible dans leur œuvre, dans la suite duquel se place le trompe-l'œil. Parmi eux, nous pourrions nommer, Degant (actif au XVIIe siècle)¹⁶¹ ; Damien Lhomme, « le maître de l'Almanach » (actif à Troyes vers 1640-1650)¹⁶², Antoine Frot-Bras di Forbera (actif au XVIIe siècle)¹⁶³ N.L. Peschier (actif au XVIIe siècle).

Toutefois, ce motif reste limité, et la gravure peut être appréciée comme élément démonstratif de la qualité des peintres qui veulent se faire une place sur les foires artistiques. Plus largement, la gravure dans les vanités est une clé symbolique bien plus restreinte de tableaux souvent enclins à la multiplication des référents visuels. Une de ces œuvres exemplaires en est la *Vanité aux autoportraits* de David Bailly [N°47]. Largement commentée, celle-ci joue sur les âges de la vie (un motif particulièrement apprécié dans l'estampe populaire) et les échanges et productions d'agentivité entre les multiples représentations peintes et dessinées, voire esquissées au mur comme c'est le cas de la défunte femme de l'artiste. Les intrications visuelles et citations culturelles sont nombreuses, et une unique gravure est présente. Elle est restée un élément bien moins commenté que les autres tropes classiques de la vanité. Celle-ci est une reproduction du *Bouffon au luth* de Frans Hals, œuvre réalisée quelques vingt-cinq années plus tôt et aujourd'hui conservée au Louvre. Dans ce tableau où tout est signe, plusieurs éléments sont à mettre en exergue autour de cette image. Tout d'abord, elle n'est pas fixée au même mur que le dessin ou l'ombre, mais à un mur qui, dans l'espace établi par l'artiste, semble lui faire face. Le deuxième élément est la palette vide. Si celle-ci est à mettre en rapport avec la peinture et que sa forme peut faire écho aux ovales des deux portraits sur la table, cette forme se retrouve aussi dans la gravure, juste sous laquelle elle est accrochée. Stoichita met en rapport ce tableau avec une citation de Montaigne dont, au moins dans la formule, il assure que l'artiste était familier : « l'homme est une carte

161 Les seules natures mortes signées de Degant qui nous sont parvenues mettent en scène des livres et des gravures.

162 On lui attribue une proximité avec Linard et Stoskopff.

163 On ne connaît de lui que des trompe-l'œil, dans la lignée de Jean-François de Le Motte.

blanche préparée à prendre du doigt de Dieu telles formes qu'il lui plaira y graver »¹⁶⁴. L'historien de l'art se focalise uniquement sur un petit papier blanc dans le coin inférieur droit de la table, peu avant que le sablier posé non loin au-dessus ne vienne buter contre la marge de la toile et en parachever la narration. C'est sur cette pensée qu'il conclut son analyse. Nous souhaitons y revenir car, par son opposition diamétrale au papier si cher à Stoichita, nous voyons la gravure et la palette vide comme réponse au blanc, où il est selon Montaigne question qu'y soit gravée sa vie. Dans une œuvre où tout rappelle la finitude de notre destin, la figure gravée porte son regard hors du cadre et derrière l'artiste. La palette peut exprimer la vanité de la création artistique mais aussi l'idée selon laquelle tout est encore à peindre. À contre-courant de l'obsession de la mort, la gravure, objet multiple, est l'incarnation du spectateur dans l'œuvre, faisant face à l'artiste et regardant à l'opposé du sablier, « bouffon » sans doute en ce sens mais dont la simplicité est peut-être à louer. Il possède avec lui cette capacité d'écriture de son destin par la palette encore vide. Si la feuille où le divin nous a imprimés est sale et grise, nous ne sommes pas démunis pour nous échapper et créer, aussi vain cela puisse-t-il paraître. C'est à cette possibilité de création, face aux turpitudes dont l'a gravé le doigt divin, que fait appel Bailly, qui concentre toute sa biographie et invite à ne pas laisser la feuille blanche.

b) Devenir adulte : une éducation

«[...] des idées ne peuvent être excitées dans leur esprit par le son des paroles mais par les choses elles-mêmes ou par leurs images »

John Locke, *Pensées sur l'éducation*, 1693, p.246.

Dans son article inspirateur, Isabelle Michel-Évrard¹⁶⁵ pose les mêmes questions que celles qui nous ont dirigés jusque-là, à savoir celles des moyens, modalités et spécificités de la représentation de la gravure en peinture. Elle s'intéresse tout particulièrement au rôle de l'image multiple dans l'éducation. Elle reconnaît

164 Montaigne, *Les Essais*, Livre II, ch.XII, p.534. Cité dans Stoichita, 2013, édition Droz, 2016, p.172.

165 Isabelle Michel-Évrard, « Les échos visuels et philosophiques de la gravure dans la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles », dans P. Wachenheim. et al., *La gravure : quelles problématiques pour les temps modernes ?*, William Blake & Co., 2009, p.123-131.

immédiatement sa place selon l'ambition de l'accumulation de connaissances, non pas dans une volonté d'imitation à partir de celle-ci mais de signification. Dans le même temps, le respect de la matérialité de cette image exige un rapport matériel respectueux indirect à son objet. Cette qualité attribuée à l'estampe est semble-t-il essentielle selon le philosophe John Locke, qui veut impliquer l'image dans l'éducation comme stimulation nécessaire à la conservation de l'intérêt. L'estampe permet d'offrir un référent d'expérience directe. Dans sa représentation picturale, la gravure est vectrice de sens en tant qu'elle appartient à un réseau signifiant mais elle décuple les ouvertures par-delà celui-ci en suggérant une variété émotionnelle et morale qui devient fondamentale dès lors qu'il est question d'instruction. L'image permet de plaire et instruire, et cette représentation se développe avec l'expansion de la production destinée à la jeunesse. L'image imprimée devient un outil du « placere et docere » au XVIII^e siècle, et trouve un usage éducatif spécifique¹⁶⁶. C'était dans une certaine limite déjà le cas de la diffusion des images et leur intégration aux galeries et cabinets d'amateurs, qui étendaient leurs horizons et connaissances par l'image, qui devenait exemple, sujet de conversation, référent au réel.

Avant tout, l'estampe est donc un élément de partage, et cet échange est primordial dans la représentation des liens familiaux, le changement de statut de ceux-ci ainsi que le bouleversement autour des considérations sur l'enfance. Le jeune âge est peu représenté en tant que sujet propre et non religieux dans les premiers temps de la peinture moderne, où il est symbole d'une misère économique ou d'une richesse patrimoniale, évocation de loin en loin de la figure du Christ enfant. L'évolution de cette attention pour l'enfant en contexte sécularisé est à remarquer encore une fois dans la peinture néerlandaise. Les textes de Jacob Cats inculquent une morale pieuse et de soumission de la femme dans le mariage, comme dit précédemment. Mais le rôle des mères est particulièrement mis en avant pour permettre à la société d'établir une nouvelle approche de l'éducation et de la relation aux enfants. Jacob Cats aspirait en effet dans ses écrits à une éducation douce et ludique. Le contexte d'isolement et de

166 C'est sur cet usage qu'Isabelle Michel-Évrard a travaillé pour sa thèse d'histoire de l'art : *L'image dans le livre d'éducation en France (1762-1789) : instruire et plaire*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007.

confinement de la femme, perçu alors comme garant de paix et d'intégrité morale, est aussi celui d'une éducation nouvelle, d'un certain épanouissement même, que l'on retrouve dans notre corpus chez Karel Slabbaert [N°49], Nicolaes Maes [N°52], Peter de Hooch [N°57] ou Jacob Ochtervelt [N°77], ce dernier suggérant l'ouverture possible sur le monde extérieur qui vient à la porte. De manière plus ambivalente, un écho de ce changement est aussi perceptible dans la représentation des enfants dans les intérieurs pauvres, ruraux et paysans où une nouvelle dignité et une certaine tendresse sont conférées aux figures enfantines, comme chez Van Ostade [N°67] ou Thomas Wijck [N°73]. Peut-être, comme l'enfant démuné, le spectateur trouve-t-il dans la vision de l'estampe une occupation à la fois distrayante et inhérente à l'expérience de l'œuvre, comme de la vie. Les interactions se ressentent parfois comme limitées, les positions raides, les distances encore importantes dans certains de ces tableaux, où ce ne sont par ailleurs pas des mères mais des domestiques qui sont mises en relation avec les enfants. L'estampe devient l'occasion de créer un lien véritable au XVIIIe siècle, plus particulièrement dans les portraits de famille. Cette proximité avec l'œuvre devient une intimité complice pour un homme et un garçon dans le *Portrait de David van Mollen et sa famille* de Nicolaas Verklje [N°116]. Notons dans le portrait de l'ambassadeur russe par David Luders déjà étudié [N°127] que ce dernier tient son fils par la main tandis qu'il se montre tout entier à l'écoute de sa fille qui tient une carte entre elle et lui. Chez Maurice-Quentin Delatour, autant pour convenir aux nouvelles normes de représentation sociale que pour établir le lien dynastique, Marie-Josèphe de Saxe tient l'un de ses fils par la main, levée juste au niveau du portrait gravée de Marie Leczynska. Le XVIIIe siècle institue véritablement cette mise en évidence des rapports affectifs avec les enfants, là où le XIXe va jusqu'à leur offrir une autonomie dans le tableau, accompagnés par l'image et le jeu.

La représentation de l'éducation n'est certes pas une invention du XVIIIe siècle, et avant même cette époque l'iconographie a pu se distancier de la référence à l'éducation du Christ. Dans *Le Géographe* de Pier Francesco Mola [N°93], le groupe formé par le jeune homme et son instructeur semble davantage inspiré par des figures de philosophe de l'antiquité, dont l'échange des regards et des gestes autour de l'estampe rappelle le

dialogue de *l'Académie* de Raphaël. Milani dans sa réinterprétation du sujet de la *Madone du Feu* [N°107] dans le premier quart du XVIIIe siècle revient sur une présence en filigrane qui était peu abordée, celle de l'école. En effet, il innove dans l'iconographie très spécifique de cette icône en revenant à la nature même du lieu où a été trouvée la gravure. Pour cela, il offre aussi à voir dans sa composition des enfants en bas âge et une nature morte d'objets tirés d'une salle de classe. Le drame de l'incendie prend une nouvelle dimension et devient un drame pour l'instruction, le miracle de l'image devient une bénédiction sur les enfants témoins de la scène. Il y a une vertu de l'image, au-delà même de sa potentielle dimension miraculeuse, à participer à l'instruction des enfants.

Le *Portrait de M. Gaudry et de sa fille*, aussi intitulé *La leçon de Géographie* [N°183], reprend les codes précédemment énoncés qui révèlent une nouvelle relation parentale, en particulier l'implication plus soutenue du père auprès de ses enfants. La carte est à plat sur la table, participant d'une nature morte dans les règles de la représentation de l'érudition. L'homme a les deux mains sur celle-ci, mais son regard est tourné vers sa fille, qui a les deux mains posées sur son épaule à lui tandis que son regard est directement tourné vers la carte. Cette intrication physique de la feuille dans la proximité émotionnelle associe la carte à ce moment de partage. Un élément de la carte toutefois est tout entier dédié au regardeur, il s'agit d'un élément allégorique, semblable à un cartouche et qui représente un sphinx et une pyramide. On comprend ainsi qu'il s'agit de cartes d'Égypte, et qu'il est indirectement fait référence aux campagnes napoléoniennes et aux travaux scientifiques qui les ont accompagnées. Cet élément de contexte parle pour la peinture, c'est un motif qui s'imbrique dans le réseau signifiant de la toile, peut-être même est-il évocateur de la biographie de M. Gaudry. Il ne dit rien de la jeune fille cependant. La carte ne parle pas d'elle, elle parle à elle. Cette relation avec l'objet va dans le seul sens du savoir que peut lui fournir celui-ci. L'enfant est la page blanche.

Dans son étude sur l'usage intermédial du texte et de l'image à la fin du XVIIIe siècle, Beth S. Wright¹⁶⁷ observe les deux temps de lectures, voire les deux générations, proposés par l'image reproductible. Elle observe pour cela la toute première image de

167 Beth S. Wright, « L'éducation par les yeux : texte et image à la fin du XVIIIe siècle », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005, n°57, p.153-171.

L'Alphabet républicain de Chemin-Dupontès¹⁶⁸ qui représente de manière schématique le Parlement. Si l'enfant apprend à peine à lire, le travail d'accompagnement de l'adulte est requis et sous-entendu, et c'est à lui que s'adresse un détail plus particulier, la référence aux deux portraits des martyrs révolutionnaires Marat et Le Peletier peints par David et effectivement présentés à l'Assemblée¹⁶⁹. Il y a donc deux registres d'entente, qui prennent en compte les besoins différents de chaque lecteur, le second stimulant la curiosité et la discussion du premier. Il s'agit pour Wright d'un très court moment de liberté politique engageant à penser par soi-même, l'image n'étant pas pantomime mais emblème à déchiffrer. Pour Daunou : « Enseigner n'est pas dicter ce qu'il faut croire [...], ce n'est pas même révéler à un élève le résultat des recherches que l'on a faites avant lui ; c'est le diriger lui-même dans ces recherches »¹⁷⁰. C'est l'idée qui nous apparaît encore présente chez Boilly, quoique la pensée républicaine ait déjà eu le temps de revenir à cette instruction formatée tant redoutée. Dans son tableau, le cartouche de l'estampe, comme la réponse à une énigme, est laissé au seul regard du spectateur, connaissance partagée avec le père. La fille se voit offerts les instruments de lecture, accompagnée dans un cheminement, dans la lecture d'une carte. Pour Boilly, cet enjeu éducatif n'est peut-être même pas uniquement réservé à la jeunesse, en particulier grâce à la diffusion plus massive de l'image, et donc de l'information. Dans un tableau presque contemporain de l'époque impériale, il représente une famille entière, plusieurs générations, réunies autour d'une immense carte détaillant les mouvements des armées napoléoniennes. Un jeune homme en fait l'explication à un vieillard tandis que plusieurs autres jeunes figures écoutent, plus ou moins passionnément ou distraitemment, une famille, une communauté se rassemble et se soude autour de la carte mise à plat. Les enfants trop jeunes eux jouent aux petits soldats, le jeu complète ce que l'estampe, objet aux codes plus complexes, ne peut permettre d'appréhender.

L'essor de la représentation autonome de l'enfant, hors d'un contexte de portrait dynastique s'entend, a véritablement lieu dans la seconde moitié du XIXe siècle. En France, l'impulsion de Charles Blanc sous la IIe République pour promouvoir l'estampe

168 Idem, p.155.

169 À propos de la diffusion de ces deux images, par la répétition peinte, voir Kahng, 2007.

170 P.C.F. Daunou, *Essai sur l'instruction publique*, 1793 ; cité dans Wright, 2005, p.166.

éducative a pu être un facteur déclencheur. La présence adulte se retire de la toile, et l'enfant est laissé à la seule supervision de l'estampe [N°222]. Une telle image est à voir dans *Le Manège* d'Uranie Alphonsine Colin-Libour [N°269]. Le bambin est littéralement fixé au poteau central, dressé et maintenu droit par une corde. Au fond de cette pièce qui sert vraisemblablement de foyer et de cuisine, auprès de la porte, une estampe populaire continue selon les croyances traditionnelles à protéger la maison, et donc l'enfant. Mais les enfants ont aussi accès à une nouvelle variété d'images, comme Jean-Paul Haag le représente dans une multitude de situations. Ces petits sujets d'une peinture que l'on pourrait presque qualifier de mignardise offrent une perspective singulière sur ce rapport de l'enfant à l'estampe. Dans son tableau *Un nouvel élève* [N°287], il représente une petite fille assise sur une chaise en bois ajustée à sa taille. Sur le bras d'une chaise d'adulte est fixée une estampe populaire divisée en quinze cases, qui offre sans doute un récit connu à la portée de l'enfant. Au mur, une estampe similaire est accrochée, et un coin vient mordre sur une autre feuille. Il pourrait s'agir d'un dessin, cinq personnages sont montrés de face, le trait semble encore peu sûr. On retrouve ce que prônait déjà Daunou à la fin du XVIIIe siècle, qui est que le dessin fasse partie intégrante de l'apprentissage des enfants, en tant qu'il permet d'encourager la recherche et l'analyse par « la géométrie des yeux », mais développe aussi le sens de la motricité et de la coordination¹⁷¹. Les enfants grandissent entourées de ces images, et on ne peut que remarquer le caractère genré des discours auxquels viennent participer l'estampe. Ainsi, une *Jeune fille à la poupée* [N°285] contraste foncièrement avec *Le jeune soldat* [N°286]. La première s'attache à des activités qui la préparent à la vie domestique, et l'estampe au mur, quoiqu'indéfinie, est ornée d'une paire de ciseaux, dans une association similaire à celle de Valette-Falgore dans son *Trompe-l'œil à la gravure de Sarrabat* [N°170]. Il est dès lors possible de spéculer sur un sujet religieux, en rapport à l'éducation de la vierge ou du Christ enfant. Le jeune garçon au contraire joue avec des figurines militaires au sol, et l'on retrouve dans la perspective de la bouche de son canon miniature, non seulement le camp de figurines adverses mais, au-dessus d'elles, des estampes populaires qui sans doute évoquent la grandeur et la

171 Cité dans Wright, 2005, p.159.

nostalgie de l'armée française, dans un contexte de revanche déjà évoqué à propos du tableau de Paul Emmanuel Legrand [N°273].

3. L'estampe, ombre et non fenêtre sur le monde

«Ista repercussa, quam cernis, imaginis umbra est»

Ovide, *Les Métamorphoses*, III, ver. 432

a) Le trompe-l'œil ou « théorie de la vitre brisée »

Samuel van Hoogstraten, théoricien du trompe-l'œil et peintre, dont la curieuse boîte perspective a été intégrée à notre corpus [N°61], signale combien il y a une nécessité de faire preuve de toujours plus d'originalité pour pouvoir tromper à nouveau. Certes, Sébastien Stoskopff a fait preuve d'innovation en intégrant la gravure aussi à ses rares peintures en trompe-l'œil¹⁷². À propos de cette fausse gravure de Galatée, Sylvia Böhmer rend compte du témoignage de Joachim von Sandrart, présent à la cour de Ferdinand III à qui fut présenté le tableau :

« Monseigneur Hans de Nassau (ayant beaucoup d'œuvres de cette main excellente) offrit en 1651 à Sa Majesté Impériale Ferdinand III deux tableaux [...] l'autre était une gravure sur cuivre feinte, représentant un satyre et des nymphes dans un paysage, elle semblait faite sur papier et fixée avec de la cire sur un chevalet, de manière si judicieuse, que lorsque je la présentai très humblement à Sa Majesté Impériale Ferdinand III, Elle voulut enlever de sa main la gravure peinte, si bien qu'à la fin Elle-même rit de cette savante tromperie et loua grandement l'œuvre. »¹⁷³

Toutefois, confronté plus tard à un nouveau trompe-l'œil, Ferdinand III annonce qu'il ne se laissera pas berné à nouveau. Et c'est aussi là que repose l'appréciation en demi-teinte de ce genre pictural, qui demande à ce qu'il y ait une qualité qui fasse s'intéresser et revenir à l'œuvre une fois l'illusion rapidement dissipée. C'est par exemple la

172 Sébastien Stoskopff, *Trompe-l'oeil à la gravure de Galatée*, vers 1650, huile sur toile, 65x54cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. La gravure est la *Galatée* de Michel Dorigny d'après Simon Vouet, dont il modifie la composition en supprimant la lettre ainsi que deux putti, peut-être pour en simplifier la composition.

173 Joachim von Sandrart, *Academia todesca della architettura, scultura e pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste...*, Nuremberg, 1675, t.II, liv. 3, chap. 19, p.310.

recherche de peintres comme l'Écossais Thomas Warrender dont nous avons sélectionné une nature morte [N°105] : l'amoncèlement de divers objets, écrits à la plume ou imprimés, portrait gravé non identifié et quelques possessions. Une note indique entre autres « explanation in the keeping of the family », défiant ainsi toute tentative de percer le mystère de l'œuvre. Le portrait, s'il s'avérait être reconnu, pourrait être une clé de compréhension de ce sujet.

Malgré tout, il s'avère qu'il existe peu de textes et de théories du trompe-l'œil à cette époque, et la confrontation entre les deux médiums apparaît à sens unique puisque la gravure ne peut pas (alors) réellement reproduire l'effet d'une peinture. Cette peinture est avant tout la prise en compte de la présence, et la possible concurrence de la gravure comme art décoratif. Autant que faire se peut, par de nouveaux outils et l'usage d'une diversité d'encre, elle a pu imiter les variétés de types de dessins, mais même avec les innovations de la gravure en couleur au XVIIIe siècle, l'illusion n'est pas au niveau de celle qu'opèrent les peintres.

Si le trompe-l'œil prend plus particulièrement son essor à la fin du XVIIe pour connaître son apogée au milieu du XVIIIe, cela est autant dû à la perte de vitesse de la vanité du fait de l'essoufflement de ce que Pierre Chaunu considère comme la pression de la religiosité « baroque »¹⁷⁴. Peut-être est-ce ce moment qui conditionne l'épanouissement de la mise en abîme, comme un dernier sursaut de la tension métaphysique ou bien au contraire la rupture entre la puissance visuelle et l'impact moral qu'ont ces œuvres ? Pour Sybille Eberth-Schifferer¹⁷⁵, qui observe la production non seulement à cette période en Europe mais aussi son renouveau à la fin du XIXe siècle aux États-Unis, c'est à une économie bourgeoise aux marchés capitalistes locaux qu'il faut attribuer sa place de premier choix au trompe-l'œil. Plus précisément, si ce genre reste déconsidéré par les institutions et l'élite, c'est le goût d'une classe autrement plus médiane et qui souhaite voir ses propres objets et possessions qui commande à l'offre.

174 P. Chaunu, *La mort à Paris, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, éd. 1984, p.432.

175 Sybille Eberth-Schifferer, *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*, Washington DC: National Gallery of Art, 2002, p.95. Voir aussi Frances K. Pohl, *Framing America: A Social History of American Art*. Thames & Hudson, 2012, p.295.

Pour ce qui est de la présence de la gravure, celle-ci peut donc avoir plusieurs sources possibles. « Le trompe-l'œil est une peinture qui veut faire oublier sa qualité de peinture et qui feint d'être un morceau de réalité ». ¹⁷⁶ À travers le trompe-l'œil, la peinture veut se dépasser elle-même, et pour cela, l'imitation d'autres arts est l'ultime tour de force. C'est aussi l'un des enjeux du paragone entre la peinture et la sculpture.

« Flottant entre le réel et l'imaginaire, la mise en abyme d'un art au sein d'un autre art ne peut donc réussir à suturer la rupture entre des codes sémiotiques différents. [...] La mise en abyme serait donc le discours utopique (flottant dans un "nulle part" inassignable) qui fait croire à la pure visibilité de représentations toujours partiellement insaisissables. » ¹⁷⁷

C'est là que réside toute la force provocatrice de la vitre brisée. Il s'agit d'un supplément signifiant, d'un repère spatial autant que de la fiction de cette espace. Le peintre originaire de Besançon Gaspard Gresly joue un rôle capital dans cette réflexion. Le motif gravé est central à sa production, dont les thèmes s'attachent encore aux sujets de la vanité, mais qui trouve un public plus particulier chez les lettrés et dans les cabinets d'amateur, comme le Comte de Caylus qu'il rencontre à Paris.

La recherche d'un espace interdimensionnel se veut une différenciation du trompe-l'œil comme décor, pour se voir associé à la peinture de chevalet, ses peintures vont ainsi poser « le problème de la communication entre les espaces, espace réel, celui du spectateur devant un tableau, espace pictural, tableau qui représente une gravure » ¹⁷⁸. Il intègre à la fois des gravures anciennes et nouvelles, et son sujet, par la présence de la vitre, est d'autant plus réaliste. La vitre induit que le seul objet représenté est la gravure, il n'y a pas d'autre composition. Dans son *Trompe-l'œil à la gravure des patineurs* [N°116], Gresly n'offre comme subtile modification que la présence de son nom à la place de celui de Larmessin dans la lettre de l'estampe. Son utilisation du verre brisé est ici particulièrement adaptée au sujet, qui représente des figures sur la glace. Le verre se brise, dans un moralisme qui se réfère à un sous-entendu érotique de l'infidélité. *Le trompe-l'oeil à la gravure de Bouchardon* [N°126] est au moins aussi impressionnant de maîtrise, Gresly allant jusqu'à donner l'illusion des traits de gravure, jouant sur la disparité de couleur entre le verre et les variations de gris de l'œuvre. Pour Marie-

176 C. Sterling, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959, p.12.

177 Isabelle Gadoin, « De l'autoportrait à l'anti-portrait », dans Lemardeley Brugière et Topia *L'art dans l'art : littérature, musique et arts visuels*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p.79.

178 Marie-Dominique Joubert, *Gaspard Gresly : 1712-1756, un peintre franc-comtois au XVIIIe siècle*, Besançon, 1994, p.28.

Dominique Joubert¹⁷⁹, cette peinture tire ses référents d'une production contemporaine, qui fait aussi écho des liens entre Gresly et le Comte de Caylus qui fréquentait le sculpteur et dessinateur Edme Bouchardon. Mais elle estime qu'il y ait aussi pu y avoir un enjeu beaucoup plus local, concernant les relations de l'aristocratie comtoise avec ce même Comte de Caylus ou encore Jean-Baptiste Bouchardon, père de l'artiste. Le verre brisé est à la fois un commentaire sur les possibilités de la peinture, mais peut aussi receler un secret relatif à des relations humaines dont il faudrait pouvoir connaître la teneur. Si le premier réceptionnaire de l'œuvre avait pu savoir exactement où se positionner, dans quel espace il était inclus, nous sommes aujourd'hui définitivement maintenus hors du cadre.

Mais le trompe-l'œil est aussi un genre qui se veut sous certaines conditions non-narratif, qui oppose l'hyper-réalisme de sa représentation à la mise en scène de son objet dans un espace indéfini et autonome. C'est à cette difficulté de lecture que Boilly répond, ajoutant à la réflexivité des œuvres et plus particulièrement par cet effet de vitre brisée. L'artiste joue même en peignant de fausses gravures inventées pour l'occasion, dont on remarquera qu'il s'agit de portraits. Dans celui de Chénard [N°160], Boilly reprend un motif parodique du chanteur en sans-culotte, quelques années après la Révolution. Le sujet en grisaille associé au verre brisé soulignent la déception, l'essoufflement de l'esprit révolutionnaire. Dans son *Portrait de Thomas Palmer en trompe-l'œil* [N°186], le sujet est ailleurs : si cette peinture illusionniste est à la mode, Boilly peut tout autant insister sur la fausseté de son œuvre, moquer cette lubie bourgeoise qui préfère un faux effet de gravure à un tableau peint sans ambiguïté. L'effet, la dextérité du peintre ne sont plus reconnus dans sa peinture même mais dans sa capacité à imiter d'une gravure. On préfère apprécier un effet de cadre brisé qu'un portrait positif. Cet usage du motif est déjà sensible, dans le tableau précédemment mentionné de Boilly *Une collection de dessins [avec Boilly et Elleviou]*¹⁸⁰ dont un détail déjà noté par Susan L. Siegfried est particulièrement révélateur : le portrait dessiné de Boilly qui accompagne le trompe-l'œil à la gravure est glissé entre deux morceaux de verre. « The strange effect created by the layering is that the face has somehow gotten

179 Idem, p.102.

180 Voir II/ 3. c)

caught in the illusion: Boilly, or rather his image, is suspended in a representational limbo midway between the illusion and us »¹⁸¹. Boilly est tout à la fois maître et responsable de sa peinture, et constamment soumis au jugement et à l'appréciation qui le distancient de son œuvre. Aussi, la tridimensionnalité avouée par ces peintures est-elle celle de la hauteur, de la largeur, et d'une troisième distance indéfinie et indistincte, qui ne se situe ni forcément entre le sujet et le regardeur, ni entre l'artiste et son œuvre ou son critique. Le verre brisé peut être lu comme un indicateur de la santé de l'art, la vitre se voulant provocation, destruction des schémas, elle attire en réalité plus de vitres brisées. La relation d'intentions se perd, il y a comme une décrédibilisation de l'hyper-réalisme.

b) Vers la désignification de l'estampe

Il nous apparaît finalement que l'estampe connaît trois modulations dans son inclusion en peinture, pratiques qui se croisent, se chevauchent et se superposent dans l'histoire de l'image dans l'image : celle d'une qualification en tant qu'objet décoratif, celle de sa pleine et entière reconnaissance en tant que cadre autonome à l'intérieur de l'œuvre, et enfin celle de sa dilution dans la matière de l'artiste. Ce que nous entendons par « désignification » peut toutefois couvrir ces trois temps, ces trois modulations. Car l'estampe peut être à la fois désamorcée en tant qu'objet décoratif et amenée à corrompre son propre sujet, comme destituée de toute nature propre par l'artiste.

La gravure, dans les représentations qui nous en sont données, peut alors se dévoiler plus comme fenêtre spirituelle qu'imitative, attenante à un domaine moral, intellectuel ou religieux. Cette ouverture relative est permise par la création d'un réseau de signes qui tendent vers une lecture approfondie de l'œuvre qui « font participer les gravures à la syntaxe de la peinture suivant un système d'échos visuels et philosophiques »¹⁸². Physiquement proche de son détenteur mais parfois seulement esquissée par le

181 Susan L. Siegfried, 1992, p.32.

182 Michel-Évrard, 2009, p.129.

peintre, elle met en jeu deux distances : celle du spectateur au tableau, la « juste distance » poussiniste, et la représentation de la distance soulignée par Félibien.

Le miroir est un autre objet dont les caractères spirituels présentent une certaine affinité avec ceux de l'image imprimée. Souvent réduit à un cadre au mur, il offre une image dans l'image, d'une ou plusieurs personnes. Il reflète à la fois les vices, dénonce les vanités humaines et la luxure, mais par ambivalence dans la pensée chrétienne, il est aussi capable de refléter la seule capacité de l'homme à n'être que par sa réflexion : « L'homme n'est au monde que pour voir par reflexion, & connoître Dieu, soy-même, & toutes les créatures dans le miroir de la sagesse divine. »¹⁸³. L'estampe n'est cependant pas le miroir immédiat. Là où le miroir dans la peinture accède à un espace limité, élargit la contenance du tableau, celle-ci, comme on l'a vue, est l'écho d'un ailleurs, autant qu'un signe plein dans le cadre présenté. Elle peut s'approprier un discours sur les potentialités de multiplication et de réalité de l'œuvre. Le miroir qu'est l'estampe n'est pas tant littéral que projection d'un monde, elle contient et ramasse une vision et nous la réfléchit. L'omniprésence de l'estampe, sa capacité d'englobement de tous les sujets et sa diffusion fait d'elle un miroir prosélytique. Meyer Schapiro évoque le spectacle unique introduit par le miroir dans *Bar aux Folies Bergère* d'Édouard Manet¹⁸⁴. Ce miroir immense occupe la majeure partie du tableau, il donne à voir selon Schapiro le monde qui l'occupe entièrement. Mais face à ce dernier, la femme est en décalage. Nous repensons au portrait de Lotto [N°5], où la femme au centre de l'image tient à son côté la gravure de Lucrece, comme un miroir déformé, comme un miroir où de notre point de vue nous attendons quelque chose qui n'est vraisemblablement pas ce que la femme figurée par l'artiste a en tête. En tant que réflexion donc, la gravure peut imbriquer le monde, voire le diffracter.

L'estampe est-elle jamais insignifiante ? Même lorsque simplement suggérée à l'intérieur d'un carton. En tant que motif, sa présence peut ouvrir une autre piste esthétique. Cette perte de signification qui nous questionne est un surplus de valeur accordé au médium. C'est paradoxalement une mise en relief que d'aplatir le motif.

183 Père Filière *Le Miroir sans tache*, 1636, cité dans R. Dekoninck, *Ad Imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 2005, p.51.

184 Meyer Schapiro, *Impressionism. Reflections and perceptions*, George Braziller, 1997, p.131-132.

L'estampe esquissée, au motif insaisissable, est un objet régulièrement visible dès le début du XVIIe siècle hollandais, souvent pour suggérer une carte ou un décor d'intérieur. Par sa nature même, monochrome et sur papier, les images semblent se fondre dans le mur, quoiqu'un rappel de leur réalité plastique est souvent observable. Elles font comme partie intégrante d'une appréciation tonale, venant illustrer l'adéquation d'une lumière, d'une coloration locale et d'une logique décorative, au sein de leur production artistique. Mais il est encore plus intéressant d'observer comment à la fin du XIXe siècle, cette introduction de l'estampe tonale dans la peinture devient tout autrement attirante.

« Nul plus que James MacNeill Whistler n'incarne mieux cette primauté de la "couleur seule", presque privée parfois du support d'une "quelconque anecdote" et affichée, non sans provocation, par les titres rhématiques qu'il donne à ses œuvres »¹⁸⁵. Si l'on revient en effet à son tableau *Arrangement in gray and black n°1* [N°235], l'artiste américain donne un titre extrêmement moderne à sa toile, une négation de son sujet. La gravure est au cœur de son image et au cœur de cette tension puisqu'elle apparaît à la fois comme un élément biographique, relevant de cette discursivité classique de l'œuvre, et tout autant élément de la modélisation de ses choix chromatiques, appelant à la monochromie en noir et gris comme l'estampe a pu la pratiquer depuis le XVe siècle. Sa peinture n'est certes pas un véritable monochrome mais « nombre d'œuvres de Whistler portent des titres qui annoncent une monochromie abstraite et musicale que dément seule une figuration au moins suggérée »¹⁸⁶. L'estampe y est tout à fait identifiable, mais sa mise en valeur plastique souligne cette reconsidération de la peinture, et la leçon de la gravure dans ses qualités non illusionnistes rayonne sur l'ensemble du tableau.

La question est encore différemment posée chez Vilhelm Hammershoi, le peintre danois. L'artiste représente des intérieurs souvent vidés de toute présence humaine, ou bien si isolées et rétives que toute chaleur les a quittés. Cette impression ressort d'une peinture appréciable par ce jeu tonal, dans la tradition d'un certain genre néerlandais, mais aussi de l'aspect des œuvres rares qui décorent ces pièces. Nous avons sélectionné *Intérieur, Strandgade 30* [N°295] parmi un éventail d'œuvres évidemment

185 Denys Riout, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Harmonia Mundi, 1996, p.178.

186 Idem, p.179.

large. Encadrées et fixées avec toute la modernité bourgeoise d'autres artistes comme Vallotton, les deux images au-dessus de la table sont indéfinissables, peut-être s'agit-il plutôt de photographies voire de dessins. Leur présence engendre cependant un inconfort, non pas tant parce qu'elles ne représentent rien, un effacement du sujet pouvant être observé depuis des siècles dans la représentation de la gravure, mais parce que ce rien apparaît comme miroir du reste de l'œuvre.

Lorsqu'Amy Powell¹⁸⁷ se penche sur l'intégration des peintures dans les intérieurs néerlandais, elle ne prend pas en compte dans son corpus la présence ni la spécificité des gravures. Elle note cependant la nécessaire variation et les difficultés qui incombent à la production de tels tableaux de chevalet dont il n'est pas possible d'anticiper la situation dans son lieu d'accrochage à venir. Ces obstacles ont selon elle poussé à un discours métavisuel de la condition de ces œuvres dans la représentation d'intérieur. Elle en vient à mettre en parallèle cette perturbation de la condition définitive de l'œuvre et la crise du tableau de chevalet au XXe siècle chez les artistes plasticiens, et s'intéresse tout particulièrement au travail d'Allan McCollum. Ses « surrogate paintings » manifestent un travail où l'imitation pousse jusqu'à l'inversion du processus de reproduction et le rendu flou de toute image. Selon nous, c'est une énonciation qui correspond d'autant mieux à la représentation de la gravure en tant qu'élément décoratif tout au long des siècles, mais aussi particulièrement chez les Néerlandais de l'Âge d'Or. En effet, chez McCollum, le travail de dématérialisation de l'image rend le motif abstrait, signal d'une peinture sans que la peinture y soit réellement perceptible. Si Amy Powell s'attache à démontrer cette condition (au sens de maladie) dans la peinture néerlandaise, la gravure est en ce sens d'autant plus concernée qu'elle n'est le flou de rien. La peinture floue est un signe pictural qui s'intègre plus sensément à une perspective d'éloignement, une fenêtre sur un autre lointain, aussi esquissée soit-il. La gravure n'est même plus le motif d'une contemplation ou d'une appréciation, mais celui d'une occupation par défaut, par hasard de l'image. Et le vide iconographique, le flou de ce cadre aux teintes grises, n'est plus seulement symptomatique d'un traitement

187 Amy Powell, « Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior », *Oxford Art Journal*, Vol.33, n°2, 2010, p.145-166.

inconsidéré de l'estampe, c'est une négation de ce cadre comme perspective d'extériorisation, d'ouverture hors peinture.

c) Une transition des codes vers la reproduction photomécanique

De la même manière que la gravure n'a pas immédiatement été pensée comme objet singulier dans la représentation peinte qui a parfois pu en être faite, ni même dans les usages qui intégraient la gravure jusqu'à en effacer sa spécificité¹⁸⁸, la transition de l'estampe à la reproduction photomécanique n'a pas été une rupture aussi tonitruante que l'on pourrait croire. Tout d'abord, le commerce de l'image lui-même a promu les deux pratiques, les maisons comme Goupil offraient diverses versions des œuvres de son catalogue, la gravure restant plus noble et donc coûteuse, et les usages de la photographie ont malgré tout été rapidement optimisés. La confusion installée au XIXe siècle nous a laissé en droit d'inclure dans notre corpus sans se préoccuper des conditions réelles de réalisation de ces images interprétant des motifs picturaux, puisque ceux-ci étaient de la même manière appréciés et considérés suffisamment pour être reçus en élément de décor.

Un autre aspect à considérer est celui de l'amateurisme. La qualité graphique de l'estampe est une spécificité avec laquelle on peut penser que les modes de reproduction mécaniques n'ont pas cherché à entrer en compétition. Bien plutôt, l'amateur a trouvé dans des objets d'une nature nouvelle, spécifique à la photographie, des modes et conditions d'appréciation encore différents de l'estampe, préservant pour chacun leurs domaines. De cette diversité pourrait témoigner le tableau de Jacob Spoel conservé au Rijksmuseum, *Groupe de femmes regardant des photographies stéréoscopiques* [N°226]. Si le titre met l'accent sur la nouveauté, visible en partie droite chez les trois femmes qui se partagent les lunettes de vision stéréoscopique, quatre autres sont visibles sur la gauche, peut-être un peu plus à l'ombre, tirant des estampes de cartons pour les admirer. Il y a une parfaite harmonie entre les deux pratiques qui provoquent un enthousiasme nouveau d'une part, renouvelé de l'autre.

188 Sur ces pratiques des premiers temps de la gravure, voir Karr Schmidt et Nichols, 2011.

Cette coexistence est montrée aussi dans la représentation du commerce de l'estampe dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans son tableau *Exposición pública de un cuadro* [N°260], le peintre espagnol Joan Ferrer Miró met en scène la rue et les magasins, un sujet trop peu visible, ou uniquement de l'intérieur. Nous repensons notamment aux scènes de *Devant le rêve* de Legrand [N°273] ou de *Friendless and nameless* d'Emily Mary Osborn [N°214]. Ce qui attire la foule en particulier est un cadre, une œuvre peinte aux dimensions plus importante que toutes les autres images visibles en vitrine. Ce qui attire notre regard cependant, pour le propos qui nous concerne, est l'enseigne de la boutique, qui annonce « Photographers » et en-dessous, plus réduit « Booksellers ». La mention d'estampes est absente, alors même qu'elles apparaissent pourtant clairement en vitrine, sans doute indissociablement mêlées à des reproductions photomécaniques, déjà en vogue. Le choix, en 1888, n'est sans doute plus entre les mains du peintre mais bien cette fois du commerçant, et il est donc à noter combien l'estampe est parfaitement assimilée, et jusqu'à un certain point cède sa place : si elle est prééminente dans la représentation, elle ne l'est déjà plus tant économiquement. Un autre sujet peut donner une idée de cette association jusque dans la confusion, *The Printseller's window* de Walter Goodman [N°256]. Nous pouvons dès à présent noter que, contrairement à l'œuvre de Miró, le sujet indiqué par le titre met l'estampe au premier plan. Mais à l'inverse du tableau précédent, il peut être difficile au premier coup d'œil de les distinguer dans la profusion d'images qui occupe ce trompe-l'œil moderne. Les photographies sont épinglées et encadrées au centre du tableau, accompagnées de divers bibelots, tandis que les gravures occupent les murs, s'écrasent et s'effacent sous la mise en avant de ces petites choses. La gravure n'appartient plus tant à la production artistique noble vers laquelle elle a tendu si longtemps qu'à cette frange de la nouvelle consommation d'images et de memorabilia. Au-delà des considérations plus mercantiles, on peut aussi voir l'ambition purement plastique de Goodman. Le peintre met en scène la vitrine dans un cadre-fenêtre réminiscent d'artistes tels que Gerard Dou ; il remet en évidence la supériorité du peintre non seulement dans son aspect illusionniste mais par la complexité atteinte par sa pratique, que ne peuvent atteindre les formats et sujets uniques de photographies ni le noir et blanc de ces images tirées en positif.

Comme le soulignent plusieurs études sur les débuts et l'épanouissement de la photographie comme médium de diffusion de masse, si la photographie a provoqué un large débat face à la peinture, annonçant tout à la fois la chute de cette dernière et l'impossible équivalence entre les deux pratiques, elle a autant servi comme auparavant l'estampe pour la pratique et la diffusion de l'œuvre des artistes peintres. Mais cette tension est bien différente entre estampe et photographie, laquelle est tout autant innovation dans la suite de cette première, complémentarité technique, nouvelle opportunité, outil technologique à partir duquel l'estampe elle-même peut se renouveler. C'est ainsi que Michael Leja¹⁸⁹ observe avec intérêt une production hybride, celle née de la collaboration d'un photographe et d'un graveur, Edward Anthony et Thomas Doney. Il faut noter que le daguerréotype utilisé à l'époque ne rendait qu'une image unique et inversée, objet de prédilection pour la gravure qui pouvait dès lors travailler sans avoir à réfléchir à conserver le sens original de l'œuvre. Le travail du graveur comme traducteur de l'image photographique n'était pourtant très souvent pas crédité. Si cette pratique a pu être rattachée aux daguerréotypes, la photographie présentant l'intermédiaire d'un négatif devrait pouvoir prendre son indépendance. Mais le tirage à partir d'un négatif unique trouve toujours ses limites et l'estampe prend le relais et persiste dans la diffusion de ces images. Un tel exemple est visible dans le portrait de Lincoln que John Frederick Peto insère dans son trompe-l'œil de revers de cadre [N°276]. Il s'agit en effet d'une estampe, d'après une photographie de Matthew Brady. Cette nature particulière est observable par l'effet d'estompage, non pas seulement des bords de la feuille découpée, mais en plein motif de la bouche de l'ancien président. Cette appropriation critique de l'œuvre fonctionne très spécifiquement avec la gravure dont la matérialité a été mise à l'épreuve dès ses débuts. Mais le choix même de ce médium plutôt que d'une photographie, pourtant largement diffusée, pourrait aussi avoir à faire avec la considération de l'estampe comme d'un objet dépassé, une survivance de l'ancien temps.

Et c'est cet ancien temps qui remonte à la surface, périodiquement, dans les nouveaux usages ouverts au XXe siècle par les artistes de l'avant-garde. L'inclusion matérielle de la gravure ancienne est rare. Encore aujourd'hui, nous pouvons penser à Anselm Kiefer

189 Michael Leja, « Fortified Images for the Masses », dans *Art Journal*, Vol.70, n°4, 2011, p.60-83.

qui intègre ses propres bois gravés à ces œuvres plus monumentales, et qu'il exploite comme une référence à l'art de l'impression, aux livres anciens et au savoir. Mais dans le cadre des papiers collés, les motifs sont plus souvent tirés du texte ou de la décoration que de véritables estampes. Ces dernières conservent une aura qui infléchissent leur présence vers un art figuratif dans la perpétuation de ce que nous avons pu jusque là décrire. Aussi voulions-nous finir sur un tableau de Francis Gruber, *Hommage à Callot*, peint en 1942 et conservé au Musée des Beaux-Arts de Nancy. Cet hommage est la célébration d'un artiste nancéen, la reconnaissance de son influence. C'est aussi l'actualisation de ses sujets, la confrontation des drames dont témoignait déjà l'artiste et ceux du temps présent. C'est enfin un adieu, une sépulture pour la gravure qui a fait son temps, qui pas plus que la photographie, ne peut rendre compte de la fin d'un monde, l'horreur au-delà de la réalité. L'insertion de cette gravure est comme un dernier remerciement pour tourner la page d'un monde qui ne se contient plus en elle, qui ne peut se retrouver ni dans ses noirs, ni dans ses blancs.

Conclusion

“It's sometimes difficult to think clearly when you're strapped to a printing press.”

Adam West, *Batman, The TV Series*, saison 2 épisode 48, 1967.

Il n'est certes pas aisé d'entreprendre un projet qui couvre une période aussi large et brasse une quantité d'œuvres aussi importante pour toucher à un objet aussi vaste.

Ce panorama métavisuel nous a été inspiré par plusieurs études parcellaires en estampe ainsi que les travaux bien plus engagés dans le champ de la peinture. Il en ressort que si tant est qu'il y ait une appréciation spécifique de la gravure en tant qu'art et de l'estampe en tant qu'objet, sa représentation offre certaines perspectives de rapprochement tout à fait uniques sans qu'une compréhension globale définitive d'un « phénomène », dans le sens de l'apparition de l'image imprimée au regardeur lors de l'expérience picturale, soit possible. Notre appréciation indéniablement subjective de ce sujet nous a porté à vouloir donner une aura à l'objet dans la pénombre de la peinture, celle d'un miroir sans teint à la manière de ceux de Lichtenstein. Si cette théorisation est plaisante, si elle est excessive, nous la maintenons et espérons qu'elle permettra qu'une attention plus particulière soit accordée à ce motif, de la même manière que certaines approches, tout particulièrement celle d'Isabelle Michel-Évrard, ont su bousculer la nôtre. Dans son article sur la représentation de l'estampe aux XVIIe et XVIIIe siècles, elle appelait à de plus nombreuses recherches transmédiales et impliquant plus frontalement les visual studies : « Une étude serait à mener à propos du regard du spectateur sur ces estampes et ses attentes et réflexions à l'égard de celles-ci. »¹⁹⁰.

Nous nous sommes faits en quelque sorte médiateur et prisme d'un tel engagement. Notre humble ambition fut de pouvoir évoquer la diversité de ces estampes et regards pour espérer voir de plus nombreuses pistes déblayées, dans l'optique de travaux qui impliqueraient une concertation et une médiation entre les sciences humaines. Aussi, il nous a paru nécessaire de considérer l'estampe comme objet unique dans ses

190 Isabelle Michel-Evrard, 2009, p.129.

différentes modalités, objet essentiel dans la création d'un horizon visuel pour le monde occidental au-delà des productions limitées à une certaine sphère d'influence. L'étude de l'estampe prend bien souvent sa diffusion comme point de départ d'un commentaire esthétique, pour des considérations d'influence et de relation dont elle est un maillon ; il s'est agi pour nous de renverser l'optique, ne pas prendre l'objet vu mais son impression inversée sur la rétine. Il s'est agi d'établir ce point final si particulier pour tenter de comprendre les biais picturaux, ce sur quoi les peintres fermaient les yeux, tout autant que les persistances, ce sur quoi les peintres ne focalisaient pas leur attention sans pour autant que les images échappent à leur regard. Il s'est agi d'appréhender et caractériser les choix de représentation, une présence bien souvent sous-estimée, bien plus que suremployée.

Nous aurions aimé que notre enquête sur la représentation de la gravure en peinture puisse avoir le lyrisme d'André Chastel, la profondeur iconologique de Stoichita ou la rigueur et la division thématique de Georgette et Lecoq. Dans un temps restreint mais avec l'accessibilité récemment permise par le numérique, nous espérons tout du moins avoir offert un corpus et une variété d'analyses qui se verront utiles pour de prochains questionnements sur l'estampe. Celle-ci cependant n'est pas un tableau, et nous avons tenté d'apporter de tels exemples de sa spécificité. Et cette spécificité est celle d'un objet modulaire. Suivant qu'il s'agisse d'une carte ou d'un sujet pieux, il est bien évidemment possible d'entendre différentes confrontations picturales à l'estampe, mais au sein même de catégories dont nous avons par ailleurs rappelé la porosité, leurs rôles pouvaient varier. La diversité de ces sujets trouvait un écho dans la diversité des rapports tactiles et intimes que l'on a pu observer. L'estampe est un sixième sens, celui d'un toucher qui explore un champ temporel. L'estampe est la mise en scène de la peinture, non pas tant dans sa réflexion métapicturale, celle du cadre dans le cadre, qu'intervisuel et inter-temporel : il nous semble que la présence de l'estampe intervient moins pour mettre le regardeur face à sa situation, son expérience de l'objet peint, que pour l'entraîner dans une relation de coprésence, qui ramène le spectateur à sa propre expérience de l'image reproductible. Car cet aspect pluriel de la gravure est aussi essentiel dans le rapport que chacun est amené à avoir avec sa présence unique dans une peinture, c'est un enjeu parfois économique ou plus simplement un outil de

projection, de véracité, qui rend l'image vue plus proche encore de ce qui est connu. De la même manière que l'estampe est créée par le transfert d'un motif d'une matrice vers un support, un transfert s'effectue par son inclusion qui reproduit notre expérience dans un cadre virtuel.

L'estampe dans le quotidien des XVe au XIXe siècle est un horizon visuel, mais n'est pas la fenêtre que se targue d'être la peinture. Codée et non réaliste, en particulier du fait de l'absence prépondérante de couleurs, elle décrit autrement le monde. Figurée dans les portraits, les vanités, les galeries, les dessus de cheminée, elle oppose cette irréalité à sa présence quotidienne : elle oppose à l'illusion du réel que se veut être la peinture un miroir en décalé, un flou temporel d'une autre expérience, visuelle, tactile ou spirituelle.

Bibliographie

Histoire et étude de l'estampe :

Adhémar J. et al., 1973, *Les estampes*, Paris, Gründ, coll. « Collection de l'amateur ».

Bibliothèque nationale de France et Getty Research Institute, 2015, *Images du Grand siècle: l'estampe française au temps de Louis XIV, 1660-1715* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 Novembre 2015 – 31 Janvier 2016, Los Angeles, Getty center, 16 Juin – 6 Septembre 2015], Paris Los Angeles, Bibliothèque nationale de France The Getty Research Institute.

Bonafous-Murat A. et Bonafous-Murat A., 2012, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression: techniques, procédés & irréguliers de l'estampe, classement chronologique*, Paris, Arsène Bonafous-Murat, coll. « Recueil. Catalogues ».

Colbourne J. et Fishman Snyder R. (éd.), 2009, *Printed on paper: the techniques, history and conservation of printed media*, Newcastle upon Tyne, Arts and social sciences academic press Northumbria University.

D'Arcy Hughes A. et Vernon-Morris H., 2010, *Le grand livre de la gravure: techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramyd NTCV.

Dauphin C. et Pouban D., 2008, *La lettre mise en scène dans les gravures, 1800-1920*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art & société ».

Friedman J.M., 1978, *Color Printing in England: 1486-1870*, [Exposition, New Haven, Yale Center for British Art, 20 Avril – 25 Juin 1978], New Haven], Yale Center for British Art.

Goldstein C., 2008, « Printmaking and Theory », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°71, p.373-388.

Gregory S.L., 2012, *Vasari and the Renaissance print*, Farnham, Ashgate, coll. « Visual culture in early modernity ».

Grivel M., 1986, *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genève [Paris], Droz [diffusion Champion], coll. « Histoire et civilisation du livre », n° 16.

Hind A.M., 2000, *Engraving in England in the sixteenth & seventeenth centuries*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts.

Hults L.C., 1996, *The Print in the Western World: an Introductory History*, Madison, University of Wisconsin Press.

Le Bitouzé C., 1986, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris.

Lepape S. et al., 2013, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord: 1400-1470* [exposition, Paris, Musée du Louvre, 17 Octobre 2013 – 13 Janvier 2014], Paris, New York, Louvre éd. Le Passage, coll. « Collection Edmond de Rothschild au Musée du Louvre ».

Luijten G., 2011, « Où en sommes-nous? L'évolution des questions d'étude sur l'estampe néerlandaise », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, traduit par Raoul Mendegarque, n°2, p. 792-798.

Melot M. et al., 2002, *Unique: l'estampe unique, un paradoxe*, Vevey, Cabinet cantonal des estampes.

Marchesano L. et Michel C., 2010, *Printing the Grand Manner: Charles le Brun and Monumental Prints in the Age of Louis XIV*, [Exposition, Getty Research Institute, Los Angeles, 18 Mai – 17 Octobre 2010], Los Angeles, the Getty Research Institute.

McCreery C., 2004, *The Satirical Gaze: Prints of Women in Late Eighteenth Century England*, Clarendon press, Oxford.

Raux S. et al. (éd.), 2008, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire de l'art ».

Stock, J. van der, 1998, *Printing images: The introduction of printmaking in a City, Fifteen Century to 1585*, Rotterdam.

Van der Waals Jan, *Prenten in de Gouden Eeuw: van kunst tot kastpapier* [exposition, Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen, 2006], Rotterdam, 2006.

Histoire générale de la peinture :

Arasse D., 1992, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».

Auclair V., 1997, *La place de l'invention dans les arts graphiques au XVIe siècle: l'exemple des arts libéraux*, V. Auclair, Paris.

Baynton-Williams R., 2009, *The art of the printmaker, 1500-1860*, Huntingdon, A. & C. Black.

Bonnet M.-J., 2002, « Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol.49, n°3.

Ebert-Schifferer S., 2002, *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*, Washington DC: National Gallery of Art.

Bibliothèque nationale de France et Getty Research Institute, 2015, *Images du Grand siècle: l'estampe française au temps de Louis XIV, 1660-1715* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 novembre 2015-31 janvier 2016, Los Angeles, Getty center, 16 juin-6 septembre 2015], Paris Los Angeles, Bibliothèque nationale de France The Getty Research Institute.

Bonafous-Murat A. et Bonafous-Murat A., 2012, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression : techniques, procédés & irréguliers de l'estampe, classement chronologique*, Paris, Arsène Bonafous-Murat, coll. « [Recueil. Catalogues] ».

Boyer J., 1970, *La Peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux 16^e, 17^e et 18^e S. (1530-1790)*, Thèse, Aix en Provence.

Emison P.A., 2006, *The simple art: printed images in an age of magnificence* [Exposition, Durham, Art gallery University of New Hampshire, 6 septembre – 18 Octobre 2006, Keene, Thorne-Sagendorph Art Gallery, 9 Novembre – 10 Décembre, 2006], Durham (N.H.), Art gallery University of New Hampshire.

Noël D., 2004, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°19.

Riout D., 1996, *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Harmonia Mundi.

Schapiro M., 1997, *Impressionism. Reflections and perceptions*, George Braziller.

Sterling C., 1959, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris.

Histoires conjointes de l'estampe et de la peinture :

Bann S., 2001, *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in Nineteenth century France*, New Haven London, Yale University press.

Boyer J., 1970, *La Peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux 16^e, 17^e et 18^e S. (1530-1790)*, Thèse, Aix en Provence.

Congrès international d'histoire de l'art et Congrès international d'histoire de l'art, 1983, *L'estampe et la diffusion des images et des styles*, Bologna, CLUEB, coll.« Atti », n° 8.

Dyson A., 1984, *Pictures to print: the nineteenth century engraving trade*, London, Farrand press.

Fauchereau L. et al., 2004, *Gravé d'après: la gravure d'interprétation du XVIe au XXIe siècle*, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch.

Garcia Julliard M. et Musée d'art et d'histoire, 2008, *Gravures néoclassiques d'après François-Gédéon Reverdin: quand la copie devient modèle*, Zurich, JRP/Ringier.

Mesplé P., 1960, *L'Estampe japonaise et les peintres d'Occident*, Toulouse, Musée des Augustins.

Panafieu H. de, 2002, *Les âges de la vie dans la peinture et l'estampe occidentales des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Bulletin archéologique du CTHS, coll. « Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques ».

Monographies d'œuvres et d'artistes :

Bigorne R., 2000, « Une politique éditoriale », *Gérôme et Goupil*, Paris, RMN.

Díaz Padrón M. et Royo-Villanova M., 1992, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas* [Exposition, Madrid, Musée du Prado], Museo del Prado, 1992.

Goldstein C., 2011, « The Noble Painter », *Notes in the History of Art*, n°1.

Heck M.-C. (dir.), 1997, *Sébastien Stoskopff: 1597-1657 un maître de la nature morte*, [catalogue d'exposition, Strasbourg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 15 mars-15 juin 1997, Aix-la-Chapelle, Suermondt Ludwig Museum, 5 juillet-5 octobre 1997], Paris, Réunion des musées nationaux.

Hyatt Mayor A., 1950, « The First Famous Print », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n°9.

Joubert M.-D., 1994, *Gaspard Gresly : 1712-1756, un peintre franc-comtois au XVIIIe siècle*, Besançon.

Klinge M, 1991, *David Teniers, Paintings, Drawings*, Anvers, Snoeck Ducaju.

Koester O., 2000, *Painted illusions: the art of Cornelius Gijssbrechts*, [Exposition, Londres, National gallery, 2 Février – 1er Mai 2000], London, National Gallery.

Langlois J.-Y., 2001, *Entre gravure et peinture*, Rennes, École régionale des beaux-arts de Rennes, coll. « Ecrits d'artistes ».

Musée royal des beaux-arts, 2004, *Rubens et l'art de la gravure*, [Exposition, Anvers, Koninklijk museum voor schone kunsten, 12 Juin – 12 Septembre 2004, Québec, Musée des beaux-arts du Québec, 14 Octobre 2004 – 9 Janvier 2005], Gand Amsterdam, Ludion.

Perreau S., 2013, *Hyacinthe Rigaud, catalogue concis de l'œuvre*, Broché.

Pon L., 2015, *A printed icon: Forlì's Madonna of the fire*, New York, Cambridge University Press.

Roach C., 2008, « The Artist in the House of His Patron: Images within-Images in John Everett Millais's Portraits of the Wyatt Family », *Visual Culture in Britain*, Vol. 9, n°2.

Sancho Lobis V., 2016, *Van Dyck, Rembrandt and the Portrait Print*, Yale University Press.

Siegfried S.L., 1995, *The Art of Louis-Léopold Boilly: Modern Life in Napoleonic France*, New Haven, Yale University Press.

Siegfried S.L., 1992, « Boilly and the Frame-up of "Trompe l'œil" », *Oxford Art Journal*, Vol.15, N°2.

Sutton P.C., 1998, *Pieter de Hooch, 1629-1684*, Londres, Yale University Press, 1998.

Vinson H.J., 2013, *Repetitions: Memory and Making in Degas's Ballet Classroom Series*, University of Michigan.

L'art dans l'art, citation, reproductions et métavisuel :

Alpers S., 1987, « The mapping Impulse in Dutch Art », David Woodward, *Art and Cartography: Six Historical Essays*, University of Chicago Press.

Asemissen H.U. et Schweikhart G., 1994, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin, Akademie Verl, coll. « Acta humaniora ».

Battersby M., 1974, *Trompe l'oeil: the eye deceived*, Academy editions, Londres.

Bokody P., 2015, *Images-within-images in Italian painting (1250-1350): reality and reflexivity*, Farnham, Ashgate.

Brilliant R. et Kinney D. (éd.), 2011, *Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, Ashgate.

Buchstaller I. et Alphen I.C. van (éd.), 2012, *Quotatives: cross-linguistic and cross-disciplinary perspectives*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, coll. « Converging evidence in language and communication research ».

Center for Advanced Study in the Visual Arts (U.S.), 1989, *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, actes du colloque, Baltimore, 8-9 March 1985, Washington, National gallery of art, coll.« Studies in the History of Art », n°7.

Dackerman S. et Primeau T., 2002, *Painted prints: the revelation of color in Northern Renaissance and Baroque engravings, etchings and woodcuts* [Exposition, Baltimore Museum of Art, 6 Octobre 2002 – 5 Janvier 2003, Saint Louis Museum of Art, 14 Février – 18 Mai 2003], Baltimore, Pennsylvania State University.

Fiant, Frangne, et Mouëllic (dir.), 2014, *Les œuvres d'art dans le cinéma de fiction*, PUR.

Finnegan R., 2011, *Why do we quote?: the Culture and History of Quotation*, Cambridge, Open Book Publishers.

Gadoin I., 2000, « De l'autoportrait à l'anti-portrait », dans Lemardeley Brugière et Topia *L'art dans l'art : littérature, musique et arts visuels*, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Garroni E., 2013, « Relation interne, relation externe et combinaison des arts », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°11.

Georgel P. et Lecoq A.-M., 1987, *La Peinture dans la peinture*, Paris, A. Biro.

Goudinoux V. et Weemans M. (éd.), 2001, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, la Lettre volée, coll. « Collection Essais ».

Hart Nibbrig C.L., 1987, *Spiegelschrift: Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll.« Suhrkamp Taschenbuch », n° 1464.

Kahng E., 2007, *The repeating image: multiples in French painting from David to Matisse*, New Haven (Conn.), Yale university press.

Leconte B., 2000, *Images abymées: essais sur la réflexivité iconique*, Paris, Montréal, l'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

Lemardeley M.-C. et al. (éd.), 2000, *L'art dans l'art: littérature, musique et arts visuels dans le monde anglophone*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.

Louvel L., 2011, « De quelques problèmes théoriques : marges et cadres. De la coupure comme principe théorique. La coupure et le cerne », *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiales*, 11, p. 21-47.

Michel, C., 2003, « Réflexion sur la comparaison entre gravure et traduction au XVIIIe siècle », F. Fossier (éd.), *Delineavit et Sculpsit Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

Michel-Évrard I., 2009, « Les échos visuels et philosophiques de la gravure dans la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles », dans P. Wachenheim. et al., *La gravure : quelles problématiques pour les temps modernes ?*, William Blake & Co.

National Gallery, *Themes and Variations at the National Gallery : Pictures in pictures*, VHS couleur, 25min, Londres, 1992.

Pon L., 2004, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, Yale University Press.

Portús J., 2016, *Metapintura: un viaje a la idea del arte*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Powell A., 2010, « Painting as Blur: Landscapes in Paintings of the Dutch Interior », *Oxford Art Journal*, Vol.33, n°2.

Stechow W., 1960, « Landscape paintings in Dutch Seventeenth century Interiors », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol.11.

Taounza-Jeminet A., *Prints in Paintings*, document en ligne, consulté le 27 octobre 2016 : <http://reproductibleintheunique.tumblr.com/>

Wood C., 2008, *Forgery Replica, Fiction*, University Press of Chicago.

Zappella G., 2013, *Reimpiegghi, copie, imitazioni, Manziana*, Vecchiarelli Editore, coll. « Architettura delle immagini ».

Théories de l'image et de la perception :

Didi-Huberman G., 2008, « Image, événement, durée », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 1.

Halpern C., 2007, « Faut-il toucher pour voir ? Retour sur le problème de Molyneux », dans *Terrain, Anthropologie et Sciences Humaines*, n°49.

Peirce C.S., 1903, *Elements of Logic*, dans *Collected Papers*, édité en 1960, Harvard University Press.

Weigel S., 2013, « Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 4.

Sources anciennes :

Cellini B., 1568, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, édition de 1847, Léopold Leclanché, Paris.

Diderot, Montdorge, Papillon, Watelet, 1757, « Gravure », *L'Encyclopédie*, Tome 7.

La Font de Saint Yenne E., 1754, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture*.

Papillon J.-M., 1766, *Traité historique et pratique de la gravure*, chez Pierre-Guillaume Simon, Paris.

Vasari G., 1550, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Milan, Società tipografica de classici italiani, édition de 1807 ; Grasset, « Les Cahiers Rouges », édition de 2007.

Étude de divers motifs dans la peinture :

Colin Slim H., 2002, *Painting Music in the Sixteenth Century: Essays in Iconography*, Ashgate.

Dekker E. et Schmidt R., 1999 « The Globes in Holbein's Painting *The Ambassadors* », *Der Globusfreund*, n°47/48, p. 19-52.

Etienvre J.-P., 1980, « Le symbolisme de la carte à jouer dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles », dans *Les Jeux à la Renaissance, Actes du XXIIIe colloque international d'études humanistes, Tours, Juillet 1980*, Vrin, Paris.

Hapgood M.O., 1992, *Wallpaper and the artist: from Dürer to Warhol*, Abeville Press.

Moine S., 2015, *Les pages dans l'image: natures mortes de livres hollandaises du XVIIe siècle*, Mémoire de recherche: histoire de l'art appliquée aux collections (M2), École du Louvre, Paris.

Roskill M., 1977, « On the Recognition and Identification of Objects in Paintings » *Critical Inquiry*, Vol.3, n°4.

Peinture et cadrans solaires: œuvres du XVIIème siècle, document en ligne, consulté le 26 janvier 2017 : http://michel.lalos.free.fr/cadrans_solaires/doc_cadrans/peinture_et_cs/peinture_et_cs_pg17.php

Vanité au cadran solaire : Le blog de Mathilde Gautier, document en ligne, consulté le 26 janvier 2017 : <http://transverses.hautefort.com/archive/2011/10/16/vanite-au-cadran-solaire.html>

Visual studies :

Alexandre-Bidon D., 1998, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53^e année, n°6.

Areford D.S., 2010, *The viewer and the printed image in late medieval Europe*, Aldershot, Royaume-Uni, Ashgate, coll. « Visual culture in early modernity ».

Augustyn W. et Söding U. (éd.), 2010, *Original - Kopie - Zitat: Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit Wege der Aneignung - Formen der Überlieferung*, Passau, D. Klinger Verl, coll. « Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München ».

Aymes S., 2015, « Couleur et transparence à l'ère des procédés photomécaniques », *Polysèmes, Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, n°13.

Bann S., 2013, *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press.

Belting H., 1990, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 (1^e édition, Munich, 1990).

Beyer V., 2006, « How to frame the Vera Icon? », dans *Framing Borders in Literature and Other Media*, dir. par Werner Wolf et Walter Bernhart, Brill.

Bocquentin J., 1998, *La gravure sur cuivre ou taille-douce dans la problématique de l'image au XVe siècle*, J. Bocquentin, Lyon.

Bubenik A.S., 2013, *Reframing Albrecht Dürer: the appropriation of art, 1528-1700*, Surrey, Ashgate, coll. « Visual culture in early modernity ».

Caliandro S., 2008, *Images d'images: le métavisuel dans l'art visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

Carr Shmidt S.K. et Nichols K., 2011, *Altered and adorned: using Renaissance prints in daily life*, [Exposition, Chicago, Art institute, 30 Avril – 10 Juillet 2011], Yale University Press.

Chastel A., 2012, *Le tableau dans le tableau suivi de La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Colloque international Icône-image, 2005, *L'image sosie: l'original et son double. Actes du 1er Colloque international Icône-image*, Musées de Sens, 8-10 juillet 2004, Chevillon, les Trois P., Plumes, papiers, pinceaux.

Compagnon A., 2016, *La seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Éditions Points.

Damisch H., 1971, « Figuration et représentation : le problème de l'apparition », *Annales. Histoire et Sciences Sociales*, 26^e année, n°3/4, p.664-680.

Dekoninck R., 2016, *La vision incarnante et l'image incarnée : Santi di Tito et Caravage*, Paris, Éditions 1 : 1, coll. « Ars », n° 6.

Derlon B. et Jeudy-Ballini M., 2015, *L'art en transfert*, Paris, l'Herne, coll. « Cahiers d'anthropologie sociale », n° 12.

Dibbets J., 2016, *La boîte de Pandore : une autre photographie*, [Exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, du 25 mars au 17 juillet 2016], Paris, Paris-Musées.

Donadieu-Rigaut D., 2008, « Images, mémoire et «longue durée». Les gestes de transmission au Moyen Age », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 1.

Donadieu-Rigaut D., 2009, « Les images médiévales à la recherche de nouveaux cadres », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n°1.

Dubois C., 2006, « L'image « abymée » », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°2.

Duro P. (éd.), 2015, *Theorizing Imitation in the Visual Arts: Global Contexts*, Chichester, John Wiley, coll. « Art history book series ».

Eck C. van, 2015, *Art, agency and living presence: from the animated image to the excessive object*, Boston, De Gruyter.

Feedberg D., 1991, *Power of Images*, University of Chicago Press.

Fernández-Polanco A., 2013, « Mnémosyne à l'époque de la digitalisation globale », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 4.

Fumaroli M., 1994, *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».

Gregory S. et Hickson S.A. (éd.), 2012, *Inganno: the art of deception imitation, reception, and deceit in early modern art*, Farnham, Ashgate, coll. « Visual culture in early modernity ».

Gribenski J. et al., 2007, *La maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe-XXe siècles)*, Presses universitaires de Rennes.

Grivel M., 1997, « L'amateur d'estampes en France aux XVIe et XVIIe siècles », *Le Livre et l'Historien*, n°24, Librairie Droz.

Guichard C., 2008, *Les Amateurs d'Art à Paris au XVIIIe siècle*, Champ Vallon.

Hyatt Mayor A., 1971, *Prints & People: A Social History of Printed Pictures*, New-York.

Leja M., 2011, « Fortified Images for the Masses », dans *Art Journal*, Vol.70, n°4.

Melion W.S., 1991, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*, University of Chicago.

Merli S., 2004, *L'inchostro nel sangue: l'amore dell'incisione e il collezionismo*, Udine, Campanotto ed, coll.« Le carte nascote », n°30.

Merriam S., 2012, *Seventeenth-century Flemish garland paintings: still life, vision, and the devotional image*, Farnham, Ashgate, coll. « Visual culture in early modernity ».

Michot J., 1984, *Art et fidélité*, Paris, Éd. les Heures claires.

Monteyne J., 2013, *From Still Life to the Screen: Print Culture, Display, and the Materiality of the Image in Eighteenth-Century London*, New Haven, Yale University Press.

Mulhall S., 2013, *The self and its shadows: a book of essays on individuality as negation in philosophy and the arts*, 1. publ., Oxford, Oxford University Press.

O'Connell S., 1999, *The popular print in England: 1550-1850*, London, British Museum Press.

Phagan P.E. et Eiland W.U. (éd.), 1996, *Images of Women in Seventeenth-Century Dutch Art: Domesticity and the Representation of the Peasant*, Athens (Ga.), Georgia Museum of Art.

Recht R., 2013, « L'iconologie avant Warburg », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 4.

Remy M., 2011, « Le cadre abymé, le cadre inter-dit », *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, n°11.

René P.-L., 2005, *Une image sur un mur: images et décoration intérieure au XIXe siècle*, [Exposition, Bordeaux, Musée Goupil, 1er Juin – 25 Septembre 2005], Bordeaux, Musée Goupil.

Ressouni-Demigneux K., 2008, « Les paradoxes temporels d'un tableau détruit de Francisco Pacheco », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 1.

Roy S., 1995, *Un aspect méconnu de la gravure révolutionnaire: l'oeuvre et les activités de Paul-André Basset, éditeur et marchand d'estampes parisien, 1789-1794*, Université du Québec, Montréal.

Saffrey H.-D., 2003, *Humanisme et imagerie aux XVe et XVIe siècles: études iconologiques et bibliographiques*, Paris, J. Vrin, coll.« De Pétrarque à Descartes », n°72.

Salaman M.C., 1906, *The old engravers of England: in their relation to contemporary life and art (1540-1800)*, London Paris New York, Cassell and company.

Schefer J.-L., 1969, *Jean-Louis Schefer. Scénographie d'un tableau*, Paris, Éditions du Seuil.

Schmit J. et Tremoureux J.Y., 1981, *La Citation directe*, Bordeaux, Association d'études et de recherches.

Schnapper A., 2012, *Le géant, la licorne et la tulipe : histoire et histoire naturelle*, Champs Flammarion, (2e édition).

Schwartz H., 1996, *The culture of the copy: striking likenesses, unreasonable facsimiles*, New York, Zone books.

Sierek K., 2013, « Image-Animism », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 4.

Sonderforschungsbereich Transformationen der Antike (éd.), 2010, *Das Originale der Kopie: Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin New York, De Gruyter, coll. « Transformationen der Antike ».

Stephens A.R. (éd.), 2004, *The commercial and cultural climate of Japanese printmaking*, Amsterdam, Hotei, coll.« Hotei academic European studies on Japan », n°2.

Stoichita V.I., 1993, *L'instauration du tableau*, Droz, Genève, édition de 1999.

Stoichita V.I., 2000, *Une brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève.

Stoichita V.I., 2013, *Figures de la Transgression*, édition de 2016, Droz, Genève.

Taban C. et International Conference on Word and Image Studies, 2013, *Meta- and inter-images in contemporary visual art and culture*, Leuven, Belgium, Leuven University Press.

Titus-Carmel G., 1992, *La leçon du miroir: imprécis de l'estampe*, Caen, l'Échoppe.

Van Der Stock J., 1998, *Printing images in Antwerp: the introduction of printmaking in a city, fifteenth century to 1585*, Rotterdam, Sound & Vision interactive, coll.« Studies in prints and printmaking », n°2.

Weekes U., 2004, Early engravers and their public: the Master of the Berlin Passion and manuscripts from convents in the Rhine-Maas region, ca. 1450-1500, Londres, H. Miller.

Williams H., 2009, « Autoportrait ou portrait de l'artiste peint par lui-même ? Se peindre soi-même à l'époque moderne », Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art, n°7.