Des graveurs artisans ou créateurs ?

Michel Melot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1189>

DOI : 10.4000/estampe.1189

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2011

Pagination : 67-69

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Michel Melot, « Des graveurs artisans ou créateurs ? », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 235 | 2011, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1189> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.1189>

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

DES GRAVEURS ARTISANS OU CRÉATEURS ?

Susanne Anderson-Riedel, *Creativity and reproduction. Nineteenth Century Engraving and the Academy*, Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010, 296 p. ISBN 978-1443819619.

Michel Melot

Issue d'une thèse de doctorat soutenue à l'université de Californie à Los Angeles en 2002 sous la direction d'Albert Boime, cet ouvrage était attendu après les nombreux articles publiés par l'auteur (notamment dans les *Nouvelles de l'estampe*, n°206, mai-juin 2006) sur les graveurs français du XIX^e siècle à l'Académie. Nourri des archives heureusement abondantes de l'Institut de France, de la Villa Médicis et des correspondances d'artistes et d'administrateurs, un tel travail porte un coup de projecteur sur un secteur méconnu (pour ne pas dire méprisé) et cependant crucial pour l'histoire de l'estampe. Si l'histoire des relations entre les graveurs et l'Académie est bien connue au XVII^e siècle (depuis la thèse de Marianne Grivel), lorsque les graveurs y ont été admis en 1655, à l'occasion d'un nouveau règlement de la toute jeune Académie royale de peinture et de sculpture fondée sept ans avant, ainsi qu'au XVIII^e siècle (notamment après les travaux de Christian Michel), nos historiens de l'estampe se sont beaucoup moins penchés sur la suite des événements, pourtant riche en rebondissements et en enseignement pour l'histoire de l'estampe et de l'art en général.

L'abolition de l'Académie en 1793 amena la création, deux ans plus tard, de l'Institut national qui devait en reprendre les fonctions et le prestige, mais curieusement, les graveurs furent exclus de la nouvelle institution, provoquant un débat animé sur l'inclusion de la gravure parmi les beaux-arts. Déjà au XVIII^e siècle la question avait été posée de la création d'un Prix de Rome de gravure, sur le modèle des autres arts. Le surintendant Marigny avait résisté aux pressions et l'influent Quatremère de Quincy s'y opposait farouchement, considérant que la gravure n'était qu'un art subsidiaire de la peinture. Les révolutionnaires épris de néoclassicisme n'avaient pas soutenu ce que les administrateurs de l'Académie centrale appelaient « la frivole prétention des graveurs ». L'histoire de la gravure pendant la Révolution est maintenant bien connue depuis les recherches de Claudette Hould (*L'Image de la Révolution française*, musée du Québec, 1989). Cependant, le marché de l'estampe de reproduction florissait, la concurrence anglaise était redoutable et les soutiens aux graveurs ne manquaient pas pour doter la France d'un art qui servait si bien le commerce de l'art et la propagande nationale. C'est là que commence l'histoire que reconstitue Susanne Anderson-Riedel à travers les minutes, rapports et articles de l'époque. En 1803, une section de gravure était créée à l'Institut de France, à l'étonnement de Napoléon qui se serait écrié : « Et pourquoi pas les serruriers ? ». L'année suivante était alors créé un Prix de Rome de gravure.

Ce n'est pas le moindre intérêt de l'étude de Susanne Anderson-Riedel d'avoir suivi en parallèle les débats concernant la glyptique et la gravure des médailles qui partagèrent le même combat, les mêmes préventions et, à cette époque, la même importance que la gravure de reproduction. Ils eurent droit à un Grand Prix de Rome respectivement en 1805 et 1807. Mais, contrairement au règlement de l'Académie royale, celui de l'Institut de France n'admit pour l'estampe que la gravure au burin, à l'exclusion de toute autre technique de gravure. Ce qui n'empêcha pas les graveurs académiciens de s'intéresser et même de soutenir les progrès de la lithographie comme l'a montré W. McAllister Johnson (*French Lithography, The Restauration Salon 1817-1824*, Kingston, 1977).

La thèse de Susanne Anderson-Riedel prend alors tout son intérêt lorsqu'elle montre que, loin d'être stérilisante, cette exclusivité du burin fut au contraire le creuset du débat sur l'originalité et la création en gravure. C'est au sein même de l'Académie, que se développèrent des tendances stylistiques qu'elle étudia minutieusement, images à l'appui, qui conduisaient à l'estampe originale et à la conception du « peintre-graveur ». À cette occasion elle nous fait redécouvrir la personnalité des graveurs de reproduction, vedettes de l'époque. Les graveurs les plus réputés, notamment Bervic, manifestèrent leur penchant pour une gravure au burin plus picturale, moins linéaire, qui traduit dans le langage sévère du burin la couleur et la sensualité des tableaux reproduits. La comparaison entre son *Saint Jean-Baptiste* d'après Raphaël en 1791 et son interprétation du *Déjanire et Nessus* d'après Reni de 1802 est éloquente. Il ouvre aussi la question d'un possible recours, comme cela était habituel, à l'eau-forte, soit dans la préparation des planches soit dans leur finition pour les détails pittoresques, feuillages ou personnages. Une autre polémique naquit autour de son *Laocoon* (1803), reproduit non selon une idéalisation intemporelle qu'exigeait la doctrine académique, mais encadré d'une façon qu'on pourrait presque appeler « réaliste » dans sa niche du Louvre, comme un objet d'archéologie. La relativisation du beau idéal par son insertion dans un contexte moderne fut l'objet de critiques : « Loin d'être une copie rigoureuse, Bervic créa une image qui interprétait l'œuvre d'art en tenant compte des derniers développements archéologiques » explique Susanne Anderson-Riedel (p. 52). Le chemin de l'originalité passa par l'encouragement aux graveurs de travailler d'après leurs propres dessins préparatoires et non, comme cela était coutumier, d'après des dessins intermédiaires scrupuleux qui venaient s'interposer entre l'œuvre à reproduire et sa transposition sur le cuivre. Le dessin préparatoire, indispensable pour passer des valeurs picturales aux techniques du burin, la nouvelle sensibilité doit déjà traduire le sentiment du graveur et ne pas être une froide et minutieuse copie (p. 123). Le chemin vers ce qu'on appellera pendant tout le XIX^e siècle la gravure d'interprétation distincte de la gravure de reproduction était ouvert. Forts de ces encouragements, les graveurs de reproduction s'enhardirent peu à peu à marquer leur gravures de leur propre griffe, évolution que les administrateurs de l'Académie avaient combattue au XVIII^e siècle. La permissivité n'avait alors plus de limites et l'on vit Richomme introduire en 1813 dans sa reproduction de l'Adam et Ève de Raphaël en 1813, des éléments qui ne figurent pas dans le modèle ou en effacer d'autres qui devraient y figurer ! C'est au sein même de la gravure de reproduction la plus académique que la notion de gravure créative bourgeoonna entre 1803 et 1814, faisant des graveurs de reproduction des « graveurs artistes ».

Analysant le contenu et les méthodes de l'apprentissage dispensé à l'Académie, Susanne Anderson-Riedel souligne la primauté du dessin, raison majeure pour admettre le graveur parmi les artistes. Autour de l'apprentissage du dessin se concentrèrent les débats sur l'opportunité d'envoyer les graveurs à Rome qui ne fut que tardivement pourvu d'un atelier avec une presse. L'institution d'un Prix de

Charles-Clément Bervic, *Laocöon*,
burin, 1809, 343 x 280, BnF, Ef 118
FOL.

Rome de gravure, dès 1804, fut vite remise en cause. Vivant Denon soutenait que les graveurs pouvaient bien faire leurs classes à Paris, sur fond de rivalité entre l'École des beaux-arts et la Villa Médicis. Les raisons économiques contribuèrent aussi à supprimer le Concours et les bourses de cinq ans offertes aux pensionnaires, et à rapatrier les graveurs à Paris dès 1821. Ceci n'empêcha pas l'Institut de « rechercher les talents qui n'avaient pas seulement intégré les principes académiques de composition, de représentation et de style acquis dans leur apprentissage, mais qui promettaient de mettre en valeur leur individualité en tant qu'artistes » (p. 110).

L'étude de Susanne Anderson-Riedel nous invite à réviser l'histoire de la gravure, trop prompte à opposer gravure de reproduction au burin, académique et rigide, et une gravure originale telle que la conçurent les aquafortistes et les peintres-graveurs du XIX^e siècle. Elle conclut sur l'évolution irrésistible de la gravure de reproduction à l'intérieur même de sa forteresse qu'était l'Académie, où s'est développé « un langage indépendant de celui de l'œuvre reproduite ». L'Académie ne changea pas son idée que le graveur de reproduction n'est qu'un artisan, plus proche du serrurier que du peintre, mais en accueillant les graveurs, qui pouvaient s'y frotter aux « véritables » artistes qu'étaient les peintres et les sculpteurs, elle cultivait le paradoxe d'une « reproduction originale et créatrice » et devenait le lieu où s'initia le débat d'où devait procéder la suite de l'histoire de l'estampe. L'œuvre de Manet, d'abord libres reproductions des maîtres puis de ses propres tableaux, de même que tout l'œuvre de Bracquemond y prennent, comme l'a bien vu Susanne Anderson-Riedel, leur place cruciale, à la fois aboutissement et point de non retour. Sa thèse mériterait évidemment d'être publiée en français et entrer parmi les ouvrages de référence de nos bibliothèques d'histoire de l'art.