Un demi-siècle de changements dans le monde de l'estampe

Conférence de clôture

Antony Griffiths

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/795>

DOI : 10.4000/estampe.795

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2014

Pagination : 98-107

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Antony Griffiths, « Un demi-siècle de changements dans le monde de l'estampe », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 246 | 2014, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/795> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.795>

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

UN DEMI-SIÈCLE DE CHANGEMENTS DANS LE MONDE DE L'ESTAMPE

CONFÉRENCE DE CLÔTURE

Antony Griffiths

J'ai été invité à réfléchir aux changements qui ont affecté le monde de l'estampe durant les cinquante dernières années, tâche dont je ne peux m'acquitter que du point de vue de mon expérience personnelle – celle d'un conservateur travaillant à Londres. Je suis avant tout un historien de la gravure peu impliqué dans la scène contemporaine, et ma contribution est tributaire de ce parcours. Les *Nouvelles de l'estampe* furent fondées en 1963, et treize ans plus tard j'entrais moi-même dans le monde de l'estampe en intégrant le département des Gravures et Dessins du British Museum. L'expérience sur laquelle je m'appuie n'est donc pas aussi vaste que celle de bien d'autres participants du monde de la gravure.

J'ai commencé ma réflexion en consultant le premier numéro des *Nouvelles*. On peut lire en première page une allusion au manque de fonds : « ne disposant que de crédits extrêmement limités ». Nul doute que cette remarque soit toujours d'actualité, mais on ne peut en dire autant de la phrase qui suit : « il nous a fallu renoncer à des présentations spectaculaires » ; la revue est désormais aussi bien conçue qu'imprimée, et illustrée de nombreuses planches en couleurs. En parcourant le contenu, on voit que certaines choses sont demeurées inchangées. L'accent est toujours mis sur les nouvelles du monde de l'estampe, et les liens avec le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale restent étroits. Les enrichissements du Département et les dons de graveurs contemporains font toujours l'objet de comptes rendus. En revanche, les rapports de Paul Prouté sur les prix réalisés en ventes aux enchères ont disparu. D'un autre côté, les articles érudits étaient alors inexistant ; tout juste trouvait-on parfois des réimpressions de textes anciens ou de documents. Ce n'est plus le cas aujourd'hui ; ce type d'article forme désormais une part essentielle de la revue et est indispensable pour nous autres historiens de la gravure hors de France.

Il y a cinquante ans, la revue était publiée par le Comité national de la gravure française, qui se composait alors de trente et un graveurs et de sept conservateurs. Aujourd'hui le comité de rédaction des *Nouvelles*, émanation du Comité national de l'estampe, qui compte soixante-quatorze membres, comprend un graveur, six conservateurs et trois professeurs. Ce changement dans la constitution de l'équipe éditoriale fait écho aux changements survenus dans le contenu de la revue, et au nombre important d'articles de fond sur l'histoire de la gravure qui y sont désormais publiés. Cette situation a déterminé le thème de ma contribution, qui s'articulera autour de deux points. D'une part, l'essor des études sur l'histoire de la gravure, qui sera l'occasion d'évoquer les succès accomplis dans ce domaine et ce qui reste à achever. Et d'autre part, la difficulté croissante du grand public à comprendre ce qu'est l'estampe, que

ce soient les gravures précédant l'ère photographique ou la gravure originale telle qu'elle survit de nos jours. Les *Nouvelles de l'estampe* se sont toujours intéressées à la question, mais il s'agit d'un domaine qui fait constamment l'objet de changements.

Il ne fait aucun doute que les cinquante dernières années aient vu d'importants développements dans la connaissance et la compréhension de l'histoire de la gravure, aussi commencerai-je par évoquer ceux-ci. Ger Luijten a parlé du nombre grandissant d'ouvrages publiés sur la question, et bien d'autres livres sont en cours de publication. Les articles abondent ; certains paraissent dans des revues générales d'histoire de l'art, ou dans les publications d'institutions aussi remarquables que la Société de l'histoire de l'art français. Mais le nombre croissant de revues consacrées plus spécifiquement à l'estampe a également joué un rôle déterminant. La voie fut ouverte par les *Nouvelles de l'estampe*, comblant ainsi le vide laissé par *L'Amateur d'estampes*. C'est à Jean Adhémar que nous devons la création de la revue ; je n'ai jamais rencontré ce dernier, mais il était selon un de mes collègues l'énergie personnifiée. D'autres revues ont depuis rejoint les *Nouvelles* : *Print Quarterly*, dont je suis le président, fondée en 1984, et dont le nom fait délibérément référence au *Print Collectors Quarterly* qui cessa de paraître durant la Seconde Guerre mondiale. Aux États-Unis on citera *Print Collectors Newsletter*, qui fut si efficacement dirigée par Jacqueline Brody entre 1970 et 1994 et en Italie *Il conoscitore di stampe*. La plupart de ces revues sont le fruit d'initiatives privées. *Print Quarterly* fut ainsi fondée par David Landau, *Il conoscitore di stampe* par la famille Salomon. Elles survivent avec difficulté, et nous avons été témoins de la disparition d'un certain nombre de revues ces dernières années, notamment celles dédiées à la gravure contemporaine. Lorsque j'entrai au British Museum en 1976, on comptait alors peu de catalogues d'exposition traitant de la gravure. Tous venaient des États-Unis ; le premier dont je me souviens est le catalogue de Richard S. Field consacré aux gravures sur bois allemandes à la National Gallery de Washington en 1965, mais on citera également les catalogues parus pour le centenaire de Dürer en 1971, et celui consacré à Goya publié à Boston en 1974. En revanche, rien d'ambitieux ne voyait alors le jour en Europe ; ainsi, en ce qui concerne le British Museum, il fallut attendre 1978 pour que le premier catalogue d'exposition dédié aux gravures voie le jour. Au cours des années 1980 les catalogues d'exposition se firent plus fréquents, et durant les vingt-cinq dernières années on peut affirmer qu'ils sont devenus un outil essentiel pour introduire à la gravure un lectorat plus large.

Cela ne signifie pas pour autant que les cabinets d'estampes des musées et bibliothèques aient connu un essor similaire. Il y a maintenant moins de personnel affecté au département des Gravures et Dessins du British Museum que lors de mon arrivée. Il me semble que la chose est également vraie pour la majorité des institutions, que ce soit en Europe ou aux États-Unis. Le monde croit que les musées vivent un âge d'or en raison de la prolifération de nouveaux bâtiments et galeries. Mais cela ne s'est pas traduit par une augmentation du personnel, et les heures de bureau sont aujourd'hui plus longues qu'aux débuts de ma carrière.

Si le cadre institutionnel du monde de l'estampe a peu changé, d'où vient cet essor de la production écrite ? La réponse se trouve dans l'université. En France, pays pionnier en la matière, de nombreux spécialistes de la gravure ont un poste à l'université. Leurs étudiants ont produit et continuent de produire des thèses se démarquant par leur importance et leur qualité. De nombreuses conférences y sont tenues et font ensuite l'objet de publications. Le phénomène est moins évident dans d'autres pays, mais l'intérêt croissant pour l'histoire de l'art constaté dans les universités s'est étendu au domaine de la gravure. Certains professeurs et leurs étudiants publient désormais sur le sujet alors même qu'ils n'en

maîtrisent pas les complexités. C'est une excellente chose, même si la qualité de leurs contributions n'est pas toujours au rendez-vous. L'histoire de l'art traditionnelle, fondée sur la peinture et la sculpture, atteint le stade où la plupart des artistes et écoles ont été étudiés en profondeur. Par contraste, la gravure est un domaine où il reste quantité de matériel à explorer.

La gravure intéresse également d'autres types d'historiens : historiens de la littérature, de la politique et des sciences prennent peu à peu conscience que les images imprimées constituent une source fondamentale pour leurs travaux, au même titre qu'un document écrit ou qu'un texte littéraire. La transformation d'une culture fondée sur le texte en une culture fondée sur l'image qui s'opère dans notre civilisation a suscité un intérêt pour le rôle joué par l'image au cours des siècles précédents. Il est certain que cet intérêt ne fera que croître au cours des prochaines décennies.

Mais tout ceci n'est pas sans causer des problèmes certains. Les gravures ne peuvent être étudiées selon les mêmes termes que la photographie, et elles ne peuvent être considérées comme des illustrations objectives des faits et des personnes. Elles sont au contraire le produit de leur époque, et le point de vue exprimé était toujours influencé par les opinions et besoins de ceux qui les produisaient. En effet, les gravures étaient des produits commerciaux et si l'artiste voulait en vivre, il lui fallait s'assurer que le public soit prêt à les acheter. Quiconque était désireux d'exposer un point de vue personnel devait en assumer le financement lui-même. Il est essentiel de comprendre cette situation si l'on veut saisir ce qu'est une gravure et comment l'interpréter. Or, cela échappe à de nombreux auteurs. Au *Print Quarterly*, nous nous trouvons dans l'incapacité de publier bien des articles qu'on nous soumet. Certains auteurs trouvent étrange ou surprenant quelque chose de parfaitement normal, ou au contraire ne sont pas conscients de faire une découverte qui ouvre pourtant de nouvelles perspectives. Il est donc primordial pour nous spécialistes de l'estampe d'en expliquer la nature complexe, ainsi que les différentes manières de produire et d'utiliser les différents types de gravures.

Je me dois peut-être de glisser quelques mots sur le développement de l'expertise académique dans le domaine de la gravure. À mon sens, la reconnaissance du rôle des éditeurs constitue la découverte capitale de ces cinquante dernières années. Pendant trop longtemps l'histoire de la gravure a souffert de l'obstination à se limiter au point de vue du graveur ou du dessinateur. Les éditeurs étaient à peine évoqués, et il n'existait nulle part où se documenter sur eux – on n'en trouvait mention dans aucune source, à l'exception parfois de celles concernant l'histoire du livre. De nos jours, il est impossible d'imaginer ce que seraient nos recherches sans la référence qu'est le *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime* publié par Maxime Préaud et ses confrères en 1987. Un second développement d'importance a été le nombre grandissant des études consacrées aux collectionneurs d'estampes, car ils formaient la catégorie d'acheteurs de ce que les Hollandais appellent la « konstprent » – la gravure d'art – et une part importante de la production d'estampes leur était destinée. Or quel que soit le type de marché, il est nécessaire pour bien le comprendre d'en étudier les acheteurs aussi bien que les producteurs.

Nous avons été moins heureux en ce qui concerne le marché de la gravure dans sa globalité. Ses participants y jouaient des rôles distincts – éditeurs et grossistes, détaillants et acheteurs, et le réseau de distribution couvrait un champ international. À compter au plus tard de la moitié du XVI^e siècle, les gravures étaient exportées partout. Et cependant l'histoire de la gravure demeure souvent confinée à l'échelle nationale. Il existe d'excellents travaux sur les estampes flamandes, françaises, italiennes, britanniques, espagnoles et allemandes, mais peu sur la façon dont elles étaient distribuées. Les travaux

consacrés aux écoles nationales ont jeté les bases et l'étape suivante consiste à étudier le marché à l'échelle internationale.

Les recherches futures se devront également d'étudier la gravure dans son ensemble, et non simplement d'en sélectionner certains aspects. Il est depuis bien longtemps évident que le commerce de la carte géographique et celui de l'illustration de livre tenaient une place importante. Or l'histoire de la carte géographique est toujours étudiée à part de celle de la gravure alors qu'elle devrait y être rattachée. Et en ce qui concerne l'illustration de livre, il me semble que le sujet a été à peine effleuré du fait de la grande quantité de matériel à appréhender et de la difficulté à déterminer quelle gravure était destinée à quel livre. Malgré le fait que l'histoire du livre est un domaine dans lequel la recherche a avancé bien au-delà de ce qu'on a pu accomplir dans l'histoire de la gravure, il est frappant de voir que le champ de l'illustration de livre demeure si singulièrement négligé.

L'étude de la gravure sur feuille volante n'est pas non plus exempte de problèmes. La majorité des recherches se focalisent sur l'estampe savante, pour laquelle témoignages et documentation existent en abondance. Mais on s'est sans doute trop attaché aux gravures qui d'une façon ou d'une autre sont liées à l'histoire de l'art, alors que d'autres types de gravures à la fonction différente ont été négligées, et ce quand bien même elles seraient exécutées avec finesse. Quand on aborde l'immense section du commerce de l'estampe qu'occupent la gravure demi-fine et l'imagerie sur bois, je pense qu'on ne mesure pas toujours à quel point il s'agit d'un problème colossal pour l'historien. Nous savons que partout en Europe ces gravures faisaient l'objet d'un commerce extrêmement vaste, lequel devait impliquer la moitié des acteurs travaillant dans le commerce de l'estampe. Et pourtant la plupart de ces gravures sont aujourd'hui perdues, et les rares qui nous sont parvenues n'ont pas été suffisamment étudiées, tandis que les sources documentaires ont été peu publiées. On se retrouve donc dans une situation pour le moins extraordinaire où ce qui constituait la majeure partie du commerce de l'estampe nous demeure obscur.

Peut-être puis-je donner un exemple démontrant que certains des problèmes que je mentionne sont en fait liés entre eux. Il y a dix ans, je faisais l'acquisition de quatorze estampes auprès du regretté Arsène Bonafous-Murat, qui avait compris leur intérêt et leur importance. Ces gravures avaient toutes la même provenance et venaient probablement d'un même album. Elles se composaient de deux feuilles et de deux séries de six planches chacune, l'une consacrée à l'histoire d'Adam et Eve, l'autre à celle de Noé. Toutes avaient été produites au milieu du XVIII^e siècle ; toutes sauf une portaient l'adresse d'André Basset à Paris ; et toutes sauf une comportaient des textes en français et en espagnol. On peut donc en déduire qu'elles étaient destinées à être exportées en Espagne. Or, le commerce de l'exportation de gravures sur bois vers l'Espagne par les éditeurs de la rue Montorgueil au début du XVII^e siècle nous est bien connu. Et voilà qu'un siècle et demi plus tard, on trouve le commerce de l'estampe français toujours occupé à alimenter le marché espagnol. Comment ce commerce fonctionnait-il ? Un indice nous est fourni par l'une des estampes de ce groupe, dont le texte est entièrement en espagnol. Y figure le Christ en croix de Veracruz, dont l'intervention miraculeuse avait sauvé un navire menacé de naufrage. La gravure porte l'adresse de Louis Bonardel à la « caille de las ganteras » à Cadix. Or Cadix était le port par lequel transitaient toutes les exportations espagnoles en direction de l'Amérique du Sud. Mais la gravure n'a pas été faite en Espagne. Elle est imprimée sur le même papier que les autres estampes du groupe, et le style ainsi que le lettrage indiquent clairement qu'elle fut gravée et imprimée à Paris par Basset. Cela est confirmé par la dernière estampe du groupe, qui représente l'apparition miraculeuse du Christ dans un arbre qu'un Indien s'apprêtait à abattre. L'adresse qui figure sur cette gravure n'est pas celle de

Bonardel mais celle de Basset à Paris ; cependant, le titre et la légende sont en espagnol, et le sujet est tiré d'une légende populaire du Mexique. On peut donc en conclure qu'en dépit de l'adresse parisienne la gravure était destinée au marché mexicain.

Il y a cinquante ans, c'est sans doute tout ce qu'on aurait pu en dire. Mais les recherches récentes de Laurence Fontaine sur les Bonardel nous permettent d'en savoir plus sur cette dynastie.¹ D'abord colporteurs dans la vallée du Briançonnais dans le Dauphiné, ils se sont plus tard établis en tant que libraires dans plusieurs villes du sud de la France. Ils étaient spécialisés entre autre dans la littérature bon marché (la bibliothèque bleue) et l'imagerie populaire. Dans le même temps, des spécialistes travaillant sur les archives de la famille Remondini, éditeurs à Bassano en Vénétie, ont découvert des lettres de Louis Bonardel qui révèlent qu'il était leur agent principal en Espagne entre 1757 et 1764, et que les Remondini produisaient des estampes répondant à ses directives. Dans une de ses lettres Bonardel indique qu'il était tellement satisfait des estampes envoyées par les Remondini qu'il allait cesser de commander des gravures en France.² Ceci nous permet de mieux comprendre le contexte de création du Christ de Veracruz. Selon l'inscription qui figure sur la planche, le navire fut sauvé du naufrage en 1754. Il est probable que Bonardel, décelant une opportunité, ait immédiatement commandé une planche à Basset à Paris afin de la vendre sur le marché mexicain. Il ne m'étonnerait pas que l'on découvre qu'il était fréquent pour un éditeur de produire ainsi des gravures pour un autre éditeur, dont l'adresse figurerait ensuite sur la planche.

Une autre question se pose au sujet de Basset. Le fameux livre de Jean-Marie Garnier sur l'*Imagerie populaire* nous informe que Jacques-Pierre Garnier, fondateur de la firme Garnier, avait travaillé avec Basset à Paris avant de s'établir à Chartres, et était resté en contact avec la firme parisienne.³ Nous pensons aujourd'hui, j'espère avec raison, que l'industrie de la gravure sur cuivre était centrée autour de la rue Saint-Jacques, tandis que les centres de production de la gravure sur bois se trouvaient à Chartres et autres villes de provinces. Mais qu'en était-il de leurs rapports commerciaux ? Est-il possible que les éditeurs de la rue Saint-Jacques aient utilisé les centres provinciaux tels que Chartres comme dépôts à l'intention des colporteurs, qui vendaient ensuite gravures sur cuivre et sur bois à leur clientèle ? Je trouve les relations entre gravure sur bois et sur gravure sur cuivre, et entre Paris et les centres provinciaux, difficiles à saisir.

D'autres questions fondamentales restent à explorer. L'existence continue d'un important commerce autour de la colorisation des estampes est bien documentée. Que savons-nous de ce commerce, et où sont ces gravures ? Et qu'en est-il de l'accrochage, de l'encadrement et de la mise sous verre des estampes ? Ces pratiques pourtant répandues ont été peu étudiées et les gravures concernées ont par ailleurs disparu. Vous comprendrez dès lors qu'en dépit des avancées faites au cours des dernières décennies, l'histoire de l'estampe n'en est à mon sens qu'à ses débuts. Je suis convaincu que de nouveaux développements verront le jour durant les cinquante prochaines années.

Mais assez de l'histoire de l'estampe. Que peut-on dire des connaissances du grand public sur la gravure ? Le problème est ici très simple. Succédant à quatre siècles de stabilité technologique couvrant en gros la période 1420-1820, les deux siècles suivants ont connu au contraire une révolution constante dans les méthodes d'impression de l'image. L'estampe était autrefois un élément familier de la vie quoti-

1. Laurence Fontaine, *Histoire du colportage en Europe*, Paris 1993, chapitre 3, p. 264.

2. Mario Infelise & Paola Marini (eds), *Remondini, un editore del Settecento*, Milan 1990, p. 20 et 168 ; voir aussi A. W. A. Boschloo, *The prints of the Remondinis*, Amsterdam 1998.

3. Jean-Marie Garnier, *L'Imagerie populaire*, Chartres 1869 (réédition Le Guilvinec 1991, p. 19 et p. 119).

diennne ; en-têtes de lettre et cartes de visites était encore en usage il y a seulement cinquante ans et en France existaient encore les timbres-poste gravés manuellement. Tout cela a disparu du quotidien et même les négatifs photographiques ont été rendus obsolètes par la technologie numérique. Aux yeux du grand public, l'image imprimée se confond à la photographie et, étant donné que tout le monde a un appareil photo, tout le monde sait ce qu'est une photographie. Sur les étagères des libraires, les livres consacrés à l'estampe ont fait place aux ouvrages sur la photographie. Les techniques de gravures exécutées à la main sont désormais enseignées aux nouvelles générations comme un phénomène historique ; et il est malheureusement inévitable que peu se donneront le mal d'en apprendre davantage sur ce qu'ils considéreront comme des curiosités appartenant au passé.

Cela n'a rien de surprenant. Le même phénomène touche tous les procédés manuels qui se sont vu supplantés par de nouvelles technologies ; songez au tissage, à la vannerie, au coulage de bronze et à la céramique. Quand ils survivent, ces procédés sont considérés comme de l'artisanat ; en Grande-Bretagne ils sont enseignés dans les écoles d'art, et non dans les instituts technologiques. Chaque révolution technologique produit son lot de victimes ; une production plus économique ne garantit pas une meilleure qualité, mais peu sont prêts à payer le prix élevé de cette qualité. Le grand public sait ce qu'est une image imprimée : il en voit tous les jours, en accroche à ses murs.⁴ L'imagerie photographique est partout : journaux, magazines, affiches, dépliants, jusqu'aux cartes publicitaires des paquets de cigarette. Tout cela constitue l'image imprimée telle que la conçoit le public ; le concept d'une gravure « originale » faite à la main leur est étranger, pour ne pas dire incompréhensible. Peu de gens seraient à mon avis en mesure d'expliquer ce concept, ou en quoi une gravure originale diffère d'une image imprimée simplement signée par l'artiste. Même les spécialistes peuvent se tromper : il est étonnant de constater à quel point les techniques de gravure peuvent être mal décrites dans les cartels d'exposition.

Revenons au premier numéro des *Nouvelles de l'estampe* de 1963. Paul Prouté cite dans son compte rendu sur le marché de l'estampe deux prix qui m'ont étonné. Le premier concerne un portrait du maréchal de Turenne gravé par Nanteuil, une « superbe épreuve » qui fut acquise pour 1 300 francs. Le second, un premier état sur papier Japon de *L'Orfèvre* de Rembrandt, vendu pour 2 850 francs, soit environ deux fois plus que le portrait par Nanteuil. Je me suis enquis auprès de Christopher Mendez à Londres des prix que ces deux mêmes gravures seraient susceptibles d'atteindre de nos jours ; selon lui, le portrait de Turenne serait estimé probablement à la même somme en euros, tandis que *L'Orfèvre* pourrait peut-être atteindre les soixante-dix mille euros. Donc, au lieu du double du prix du Nanteuil, le Rembrandt vaudrait aujourd'hui soixante fois plus.

À mon sens, nulle autre aspect du monde de l'estampe n'a davantage changé que le marché de l'art. Les répercussions ont affecté marchands, maisons d'enchères et collectionneurs. Les changements sont moins frappants en France qu'ailleurs ; il est toujours possible à Paris d'entrer chez un marchand de gravures et d'y inspecter boîtes et cartons comme par le passé. Mais à Londres, aux États-Unis ou en Allemagne, il n'existe pour ainsi dire plus de commerce de ce type. Les marchands d'estampes travaillent désormais sans avoir pignon sur rue. Si vous voulez leur rendre visite, il faut d'abord les connaître et savoir où les trouver. Les grandes salles de vente à Londres et à New York ne tiennent désormais qu'une ou deux ventes d'estampes par an. Et encore concernent-elles davantage la production moderne et

4. Le terme anglais « print » couvre un champ plus étendu que le terme français « estampe ».

contemporaine que les maîtres anciens, lesquels se réduisent souvent à une poignée de noms – Dürer, Rembrandt, Goya et quelques autres. La situation est un peu différente en France ou en Allemagne, mais le marché des maîtres anciens tend à disparaître. À la *London Original Print Fair* de 2013, on ne comptait que trois ou quatre marchands d'estampes proposant des gravures antérieures à 1850 ; tous les autres vendaient des estampes plus récentes, et pour la plupart contemporaines. Le marché de la photographie est à présent bien plus important que celui de l'estampe, et les prix constatés sont en

La contraction du marché de l'estampe et la division qui s'y opère entre ancien et contemporain a été aussi rapide qu'alarmante. Il est frappant de voir que presque tous les collectionneurs d'estampes modernes – et même certains éditeurs – sont ignorants de tout ce qui concerne l'estampe ancienne. Je crains que lorsque la génération actuelle de marchands d'estampes sera partie à la retraite, il ne restera que peu de spécialistes de la gravure antérieure au XX^e siècle et leurs transactions se feront pour l'essentiel avec les musées. Il est également probable que le nombre de collectionneurs d'estampes antérieures à la photographie sera sur le déclin et que la gravure ancienne deviendra un domaine réservé aux initiés, à l'instar de la numismatique. Je fais ces constatations sans plaisir et j'espère que ce qui semble inévitable à Londres ne le sera pas à Paris.

Partout les gravures antérieures à 1850 se font de moins en moins visibles. Nous savons que de nombreux cabinets d'estampes en regorgent, mais nous devons admettre qu'il ne s'agit pas du lieu le plus accessible pour le débutant qui cherche à en apprendre davantage sur les gravures. Les musées n'organisent pas autant d'expositions sur le sujet que nous pourrions le souhaiter. Le souci de minimiser les niveaux de luminosité fait désormais davantage de mal que de bien car il signifie que d'une part les gravures sont le plus souvent exclues d'expositions générales dans lesquelles l'intensité de l'éclairage est trop élevée, et que d'autre part beaucoup d'expositions de gravures sont trop sombres pour pouvoir y admirer les œuvres. Le directeur de musée moderne, dont la préoccupation première est le nombre de visiteurs, est susceptible d'en conclure que le grand public ne s'intéresse pas aux estampes, et qu'il est donc inutile de les inclure dans une exposition. Le phénomène s'est déjà produit avec les textiles : il est impossible de deviner leur importance dans la culture universelle si l'on s'en tient au nombre infime qu'on en expose de nos jours.

Nos difficultés sont cependant encore plus profondes que cela. Maxime Préaud remarque dans son introduction au dernier volume de l'œuvre des Lepautre dans *l'Inventaire du fonds français* : « aujourd'hui, où l'estampe n'intéresse que quelques amateurs, et encore pas toute l'estampe ». ⁵ Il est étonnant de constater que des pans entiers de l'estampe ancienne sont aujourd'hui relativement – voire complètement – négligés par la plupart des chercheurs. On met l'accent sur les peintres-graveurs et sur l'estampe « originale », par quoi on sous-entend généralement l'eau-forte, à laquelle on attache désormais plus de valeur qu'à aucune autre technique de gravure. L'art de la gravure au burin, qu'on appelle péjorativement gravure de reproduction, fait l'objet d'un mépris quasi-universel. C'est cette façon de penser qui explique que la valeur de *L'Orfèvre* de Rembrandt puisse être soixante fois plus importante que celle du Nanteuil – chose qui aurait stupéfié les amateurs des XVII^e et XVIII^e siècles.

Il est aisé de comprendre comment nous en sommes arrivés là. Lorsque la photographie commença à s'approprier de larges segments traditionnellement occupés par la gravure, le commerce de l'estampe réagit en élevant cette dernière au rang d'œuvre d'art que la photographie n'arriverait jamais à imiter.

5. Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVII^e siècle*, Pierre Lepautre, tome XIII, 2008, p. 13.

C'est donc à cette époque que naquit le concept d'estampe originale. La tactique porta ses fruits, et le fait qu'eaux-fortes et lithographies sont toujours produites de nos jours doit tout à cette stratégie de marketing, dont les effets secondaires ont cependant affecté à la fois la compréhension de la gravure ancienne et la production d'estampes modernes.

C'est la compréhension de la gravure ancienne qui a le plus pâti. La division que l'on fait de nos jours entre estampe originale gravée à la main et image photographique a été transposée aux siècles précédents et la gravure ancienne a été ainsi divisée de façon manichéenne entre deux groupes : l'estampe originale (à connotation positive), et la gravure de reproduction (à connotation négative). Cela a bouleversé la compréhension de la gravure ancienne, pour laquelle une division de ce type n'a aucun sens. Les amateurs des siècles précédents savaient bien qu'une estampe gravée d'après un tableau le traduisait plutôt qu'elle ne le reproduisait. Ils savaient également qu'il existait quantité d'autres gravures dont la fonction n'était pas de traduire ou de reproduire une œuvre, mais d'être utilisées en tant qu'objet fonctionnel. La gravure d'après Juste-Aurèle Meissonnier qui illustre cet article est-elle une reproduction ? Une reproduction de quoi ? Le concept vient de Meissonnier et l'estampe fut gravée par Desplaces d'après un dessin de lui. Mais le concept de Meissonnier ne fut jamais traduit en objet ; il fait partie d'une série de gravures d'ornement représentant des panneaux décoratifs. La gravure est une concrétisation de ces concepts, tout comme la boîte d'argent l'aurait été si elle avait été réalisée. Attardons-nous à nouveau sur l'eau-forte représentant l'expulsion du Paradis publiée par Basset. Beaucoup de mes lecteurs auront remarqué que les figures sont inspirées des fresques réalisées par Raphaël pour les loges du Vatican. Mais rien de cela n'est indiqué sur la gravure ; peut-être Basset l'ignorait-il lui-même. Pour lui il s'agissait simplement d'un type conventionnel copié sur une source intermédiaire. Il ne serait pas venu à l'idée de Basset de considérer cette gravure comme une traduction de la fresque de Raphaël, alors qu'aujourd'hui elle serait considérée comme une gravure de reproduction.

La distinction entre original et reproduction a causé une confusion immense dans l'interprétation de la relation unissant Raphaël et Marc-Antoine Raimondi. Marc-Antoine produisait-il des estampes originales ou de reproduction ? Personne n'aurait posé cette question avant l'ère de la photographie. Il était alors évident que les deux artistes collaboraient et que de cette collaboration naquirent parmi les meilleures gravures jamais produites. C'est seulement à notre époque qu'on a décrété que cette collaboration faisait des estampes de Marc-Antoine ou Raphaël des œuvres inférieures à celles de Dürer ou de Rembrandt. De nos jours, trop d'ouvrages britanniques ou américains sur la gravure se préoccupent de ces problèmes, lesquels ne sont soulevés que parce que la question est mal formulée. Pour ma part, je n'utilise jamais le terme de « reproduction », car il est immédiatement associé à des connotations péjoratives et que l'employer conforterait l'idée qu'il s'agit de la façon correcte d'appréhender la gravure.

À mesure que le concept de création originale prenait le pas sur le reste, les conservateurs de musée eux-mêmes commencèrent à penser en ces termes. Cela est tout particulièrement frappant aux États-Unis, où dans la plupart des collections les estampes sont classées avec les peintures et les dessins, et sont donc en concurrence directe avec ces derniers pour l'obtention de financements. La façon la plus commode de remporter cette bataille est d'acquérir des estampes produites par les mêmes artistes que le département des peintures. La tradition du peintre-graveur a toujours existé, mais alors qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles il ne s'agissait que d'un des nombreux aspects de l'art de l'estampe, elle est devenue durant ces cinquante dernières années le seul genre à intéresser une grande partie des institutions et des

collectionneurs. On a décrété que seuls les grands artistes pouvaient produire de grandes gravures et – puisque l'art se confond désormais avec la peinture – que les seules gravures dignes d'intérêt étaient celles produites par les grands peintres.

Cette situation affecte la production d'estampes contemporaines. Puisque l'on s'est convaincu que les grandes estampes de demain ne pourront être produites que par les plus grands artistes de notre temps, on constate sans surprise que les éditeurs d'estampes contemporaines qui réussissent sont ceux qui les commandent à des artistes en vogue. Peu importe que ces derniers n'aient jamais fait d'estampes auparavant, et que beaucoup ne sachent rien de l'histoire et des techniques de la gravure. Disposant de studios dotés d'un équipement de pointe et de techniciens spécialisés à leur service, les artistes n'ont finalement qu'à donner leurs instructions et à signer le produit fini.

Ce jugement est évidemment trop sévère. De ce processus naissent bien des œuvres remarquables. Mais cette façon de penser complique singulièrement la vie des artistes formés dans les écoles de gravure. Non seulement ils ne sont pas peintres, mais ils ont désormais peu de chances d'être considérés sérieusement en tant qu'artistes par le monde contemporain. Ils se retrouvent confinés dans un marché de niche qui n'est pas desservi par le marché de l'art principal. Je n'arrive pas à voir comment ce fossé entre estampe de graveur professionnel et estampe d'artiste peut être comblé.

En ce qui concerne la gravure ancienne, le futur me semble incertain. J'ai évoqué plus haut la hausse de l'intérêt des historiens pour l'estampe en tant que source documentaire. Cabinets d'estampes et bibliothèques abritent quantité de matériel potentiellement intéressant pour eux. Le problème demeure l'accès à ce matériel : comment un historien peut-il trouver un document dont il ne sait pas qu'il existe ? Pendant bien des années le problème essentiel de la gravure ancienne fut la difficulté d'y avoir accès, car peu avaient été publiées ou reproduites. On a cherché à résoudre ce problème ; l'effort le plus héroïque en ce sens reste *l'Inventaire du fonds français* de la Bibliothèque nationale, dont la qualité des volumes a été constamment améliorée, de même pour les volumes de la série Hollstein sur les écoles du Nord. Les volumes les plus récents de ces deux publications sont en outre abondamment illustrés, ce qui est crucial – nous connaissons tous les limites d'une description écrite.

Mais les développements majeurs de ces cinquante dernières années furent sans conteste la généralisation des bases de données informatiques, la numérisation des images et Internet. On oublie aisément à quel point le phénomène est récent. Au British Museum, les premiers ordinateurs sont apparus il y a seulement vingt-cinq ans, dans la douzième année de ma carrière. Nous avons commencé à cataloguer nos estampes en 1993 et fûmes en mesure d'y associer des images pour la première fois en 2002. La base de données fut mise en ligne en 2007. Aujourd'hui, ce sont plus de trois cent soixante-quinze mille estampes (je laisse de côté les dessins) qui sont inventoriés sur notre base ; deux cent quatre-vingt-trois mille d'entre elles sont accompagnées d'une image. Le nombre de recherches sur la base de données du British Museum (qui compte plus de deux millions d'entrées) s'élève à environ 860 000 par mois. La possibilité de consulter nos collections en ligne suscite donc manifestement un intérêt de la part du public⁶. Et dans le domaine des livres, l'impressionnante Gallica et d'autres bases de données similaires ont eu le même impact majeur. Je les utilise constamment pour consulter des ouvrages, car c'est bien plus rapide que d'aller en bibliothèque. Cette révolution s'étendra aux collections d'estampes et, à plus ou moins long terme, tous les grands musées verront la totalité de leurs collections inventoriées, numérisées, et mises en ligne.

6. Le logiciel n'est pas en mesure de donner le nombre de recherches concernant seulement les estampes.

Cela me donne des raisons d'être optimiste. Le monde de l'estampe est un microcosme qui ne peut prospérer que s'il s'ouvre à l'extérieur. Dans cette optique, Internet est à mon avis le meilleur outil dont nous disposons, et c'est pour cette raison que j'ai passé plusieurs années au British Museum à le promouvoir. Une chose remarquable avec Internet est qu'il est impossible de prévoir quelle utilisation les gens feront de l'information qu'ils y trouveront. J'ai été ainsi surpris de constater que notre base de données était utilisée dans les universités pour enseigner l'histoire de la gravure aux étudiants. Je ne me serais jamais attendu à cela.

Il reste donc de l'espoir et du potentiel à exploiter dans le futur. Mais ce futur est incertain. Il dépendra des efforts des générations présentes et futures d'artistes, conservateurs, chercheurs, et collectionneurs. Nous devons poursuivre nos efforts et rendre notre domaine accessible à tous, compréhensible par tous, et intéressant pour tous. Maxime Préaud a conclu sa contribution consacrée aux études récentes sur la gravure du XVII^e siècle par ces mots : « au travail, chers amis », et je ne peux que me faire l'écho de ces paroles d'envoi⁷. L'avenir est entre nos mains. La survie de revues telles que les *Nouvelles de l'estampe* est cruciale si l'on souhaite entretenir cet intérêt, enrichir et partager notre savoir. Et donc, au nom de la communauté des amoureux de l'estampe hors de France, je souhaite aux *Nouvelles* un joyeux cinquantième anniversaire, et un demi-siècle encore plus fructueux à venir.

7. Maxime Préaud, « Les arts de l'estampe en France au XVII^e siècle : panorama sur trente ans de recherches », *Perspective*, 3, 2009, p. 357-390.