



HAL
open science

Sculpsit et delineavit : Léopold Flameng (1831-1911) ou le métier de "graveur-illustrateur" dans la seconde moitié du XIXe siècle

Alexandre Page

► To cite this version:

Alexandre Page. Sculpsit et delineavit : Léopold Flameng (1831-1911) ou le métier de "graveur-illustrateur" dans la seconde moitié du XIXe siècle. Art et histoire de l'art. Université Clermont Auvergne [2017-2020], 2017. Français. NNT : 2017CLFAL015 . tel-04682013

HAL Id: tel-04682013

<https://theses.hal.science/tel-04682013>

Submitted on 30 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ CLERMONT-AUVERGNE
CLERMONT-FERRAND
UFR Lettres, Langues et Sciences humaines
ED 370
Centre d'Histoire Espaces et Cultures

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

Sculpsit et delineavit : Léopold Flameng (1831-1911) ou le métier de « graveur-illustrateur » dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Soutenue le 7 Juillet 2017 par

Alexandre PAGE

Sous la direction de M^{me} Catherine CARDINAL

VOL. I : SYNTHÈSE

JURY :

M^{me} Catherine CARDINAL, professeur des universités (Clermont-Auvergne), directrice de thèse

M. Laurent BARIDON, professeur des universités (Lyon II), rapporteur

M. Alain BONNET, professeur des universités (Grenoble II), rapporteur

M. François ROBICHON, professeur des universités (Lille III)

M. Pierre SÉRIÉ, maître de conférences (Clermont-Auvergne)

M^{me} Valérie SUEUR-HERMEL, conservateur en chef, département des Estampes et de la photographie (Bibliothèque nationale de France, Paris)

***Sculpsit et delineavit* : Léopold Flameng (1831-1911) ou le métier
de « graveur-illustrateur » dans la seconde moitié du XIX^e siècle**

VOL. I : SYNTHÈSE

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
TABLE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE. LÉOPOLD FLAMENG ET LE MÉTIER DE GRAVEUR DE REPRODUCTION	25
I- Considérations générales sur la question de la reproductibilité en art au XIX ^e siècle	29
II- Léopold Flameng, graveur de reproduction : jeunesse et formation	63
III- Léopold Flameng et sa démarche créative	85
IV- Léopold Flameng, vecteur et créateur de nouvelles dynamiques	157
DEUXIÈME PARTIE. LÉOPOLD FLAMENG ET L'ART DE L'ILLUSTRATION	215
I- De la gravure au dessin d'illustration originale : les raisons d'un choix de carrière	223
II- L'influence du destinataire dans les illustrations de Léopold Flameng	269
III- Léopold Flameng et le livre comme espace	315
IV- Principes esthétiques et stylistiques dans les illustrations originales de Léopold Flameng	363
TROISIÈME PARTIE. LÉOPOLD FLAMENG : SES RÉSEAUX ET LA RÉCEPTION DE SON ŒUVRE	425
I- Léopold Flameng et les réseaux professionnels du graveur : relations multilatérales et dépendances	429
II- Léopold Flameng et le marché de la librairie	515
III- Les réseaux d'amitiés de Léopold Flameng : fraternités et confraternités d'artistes	545
IV- Léopold Flameng : exposition et réception de son œuvre	577
CONCLUSION	619
INDEX DES PERSONNES CITÉES	631
INDEX DES ŒUVRES CITÉES	645
TABLE DES ILLUSTRATIONS	655
TABLE DES MATIÈRES	661

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements aux personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont contribué à cette thèse.

En premier lieu, je remercie ma directrice de thèse, Madame Catherine Cardinal, laquelle a accepté de suivre mes recherches et dont la disponibilité m'a permis de trouver conseils et orientations.

Je remercie encore Monsieur Pierre Sérié et les membres de mon comité de suivi de thèse, Madame Valérie Sueur-Hermel et Monsieur François Robichon.

Je tiens à remercier les institutions qui m'ont procuré leur aide, spécialement pour mon catalogue raisonné qui, sans elles, n'aurait sans doute pas été aussi abouti. Je me permets de les citer ainsi que mes interlocuteurs privilégiés : M. Serge Fernandez du musée des beaux-arts de Bordeaux, M^{me} Emily Rafferty du Fine Art Museum de Baltimore, M^{me} Sharon Lawler et M^{me} Fiona M. Neale de la Bibliothèque universitaire de Glasgow, M^{me} Sarah van Ooteghem, M. Lukas Nonner et M^{me} Ilona van Tuinen de la Fondation Custodia, M^{me} Sandrine Fasoli du musée du château de Compiègne, M^{me} Meghan Constantinou du Grolier Club de New York, M. Jean-Christophe Succilli du musée des beaux-arts de Lyon, M. Jean-François Chassaing, président de l'Association française pour la connaissance de l'ex-libris, M. Olivier Damme de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, M^{me} Mireille Pastoreau de la Bibliothèque de l'Institut de France, M^{me} Christelle Prunier du musée des beaux-arts de Troyes, M^{me} Elenor Ling du Fitzwilliam Museum de Cambridge, M^{me} Claire Lecourt-Aubry de la Maison Victor Hugo, M. Marc Goutierre du musée de Valenciennes, M^{me} Christel Winling du musée du Louvre, M^{me} Sally McKay du Getty Research Institute, M^{me} Josette Gonzalves de la médiathèque de Mâcon, M^{me} Isabelle Vazelle de la Bibliothèque centrale des musées nationaux, M^{me} Anna Juliar du Philadelphia Museum of Art, M^{me} Claire Cauchy du musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, M. Thierry Dewin de la Bibliothèque royale de Belgique, M^{me} Laetitia Guillotin de la Fine Art Society de Londres.

Je remercie aussi les services de la Bibliothèque nationale de France, de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, du musée national de l'Éducation de Rouen, de l'Art

Institute de Chicago, du British Museum de Londres, des Harvard Art Museums de Cambridge, du musée national du château de Versailles et de Trianon, de la New York Public Library, du Museum of Fine Arts de Boston, du Minneapolis Institute of Art, du Rijksmuseum d'Amsterdam, du Spencer Museum of Art de Lawrence, de la Bibliothèque nationale du Portugal, du Indianapolis Museum of Art, de la National Portrait Gallery de Londres, du musée Teyler de Haarlem, de la Bibliothèque nationale de Pologne, du musée des beaux-arts du Canada, de la Folger Shakespeare Library, de la Manchester Art Gallery, du Metropolitan Museum of Art de New York, du Fine Arts Museum of San Francisco, de la Bibliothèque universitaire de Saint-Étienne, de la Bibliothèque universitaire de Poitiers, du musée Carnavalet de Paris, du musée des Ursulines de Mâcon, de la Yale University Art Gallery, de la Wellcome Library de Londres, du Smith College de Northampton, de la Bibliothèque de l'École nationale des Chartes, de la Bibliothèque universitaire et du patrimoine de Clermont-Ferrand, de la Art Gallery of Greater Victoria, de la Chemical Heritage Foundation de Philadelphie, de la RMN et de l'INHA, des Archives nationales de France.

De même je remercie les particuliers, collectionneurs, libraires et marchands d'estampes ayant aimablement répondu à mes sollicitations : M^{me} Sibylle Pandolfi et la librairie Le Feu Follet, M. Jacques Perrochon, M^{me} Marie-Christine Le Hinchet, M^{me} Ingrid Goddeeris, M. Lionel Thura, M. David Baisnée, M. Philippe Leicher, M. Hervé Hardouin, M. James Goodfriend, M. Jean-Jacques Billing, M. Poncet, M. Éric Bibault, la Galerie Idbury Prints, la Librairie Seigneur, Albion Prints, la Librairie du Cardinal, la Librairie Éric Castéran, M. Didier Martinez, M. Peter Keisogloff, M. Michiel Vliegthart, M. Bertrand Malvaux, M. Alexandre Rosinosky, M. Jean-Emmanuel Raux, M. Steve Bartrick, M. Thierry Bombillon, M. Fabien Chambeurlant, M. Neil Philip, M^{me} Guénola Pénicaut, M. Peter Raimond, la Galerie Napoléon, la Librairie Antiquariat, la maison Fatzer, M^{me} Caroline Velk, M. Carl Gudérian, M^{me} Sophie Miara, M. Gérard Grassart, la librairie Anne Colin-Dedet, M. Léon Wilnitsky, les galeries Hirschfeld, l'Antiquarian Print Gallery d'Adelaïde, les antiquités van Vliet d'Holthème, les maisons Gallus et Sos Antikvarium.

Que soient enfin remerciées les personnes qui ont souhaité ne pas être mentionnées dans cette thèse, ainsi que les proches et amis dont le soutien quotidien fut essentiel à son aboutissement.

TABLE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

A-	article de périodique
À dr.	à droite
À g.	à gauche
Art. cit.	article cité
Au c.	au centre
BCMN	Bibliothèque centrale des musées nationaux
Ber.	catalogue Beraldi
Bibl.	bibliographie
BnF	Bibliothèque nationale de France, Paris
C-	acte de colloque ou de séminaire
Ca.	<i>circa</i>
Cat.	catalogue
Col.	colonne
Coll.	collection
Diam.	diamètre
Dim.	dimension
Dir.	dirigé par
E-	catalogue d'exposition
En b.	en bas (dans la marge inférieure de l'estampe)
En dess.	en dessous (dans la marge inférieure de l'estampe, en dessous d'une autre inscription)
En h.	en haut (dans la marge supérieure de l'estampe)
Et coll.	et collaborateur
Fol.	folio
H.	hauteur
Hist.	historique
H.-t.	hors-texte
<i>Ibid.</i>	<i>ibidem</i>
IFF	Inventaire du fonds français
IMEC	Institut Mémoires de l'édition contemporaine
INHA	Institut national d'histoire de l'art
L.	largeur
L.A.S.	lettre autographe signée
M-	monographie
N°	numéro
n. d.	non décrite
n. p.	non paginé
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i>
p.	page
part.	partie
RMN	Réunion des musées nationaux
Repr.	reproduction
S. c.	sans cote
S. d.	sans date
S. e.	sans éditeur
S. l.	sans lieu d'édition
Tr. c.	trait carré
Vol.	volume

INTRODUCTION

1- Présentation du champ historiographique

Étudier un artiste comme Léopold Flameng et s'interroger plus largement sur la situation de la gravure et de l'illustration dans la seconde moitié du XIX^e siècle revient à convoquer un large champ historiographique recoupant des aspects artistiques, économiques et sociologiques. Or, les études sur l'estampe pour la période considérée, en dehors de quelques axes qui ont vu émerger un nombre d'études prolifiques, tel le rapport texte-image dans le livre, restent éparées ou anciennes. Des lacunes nombreuses se font jour, et c'est encore plus vrai si on fait une comparaison avec les études nombreuses qui abordent les périodes antérieures des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles¹.

Il ne s'agira pas d'omettre les travaux toujours d'actualité de Jean-Paul Bouillon qui redonna toute son importance à Félix Bracquemond dans l'histoire de l'art du XIX^e siècle², ni ceux de Janine Bailly-Herzberg, qui la première étudia avec minutie une société de graveurs sous le Second Empire en consacrant sa thèse de doctorat à la Société des aquafortistes d'Alfred Cadart³. Citant Ludovic Napoléon Lepic, Léon Gaucherel, Charles Meryon, en même temps qu'Eugène Delacroix ou Charles Baudelaire, elle permit d'envisager sous un jour nouveau la gravure durant cette période de transition déterminante.

On ne pourra non plus oublier de citer Jean Adhémar, qui dans la continuité de Jean Laran offrit plusieurs études pionnières, notamment, pour le XIX^e siècle, ses publications sur l'illustration romantique⁴.

¹ Encore que nous ne devons pas généraliser, de grands noms de la gravure largement étudiés masquant généralement les faiblesses. Estelle Leutrat, autrice de *Les Débuts de la gravure sur cuivre en France : Lyon, 1520-1565*, Genève, Droz, 2007, p. 12, introduisait son étude en évoquant « le manque d'études [...] sur l'estampe » pour le XVI^e siècle.

² Parmi ses travaux publiés, nous citerons « La Correspondance de Félix Bracquemond », *Gazette des beaux-arts*, vol. LXXXII, décembre 1973, p. 351-386 ; *Félix Bracquemond : le réalisme absolu*, Genève, Skira, 1987, 231 p. ; *Félix Bracquemond, 1833-1914 : graveur et céramiste*, catalogue d'exposition, Paris, Somogy, 2003, 111 p.

³ Janine BAILLY-HERZBERG, *L'Eau-forte de peintre au XIX^e siècle : la société des aquafortistes, 1862-1867*, Paris, L. Laget, 1972, 2 vol., XVI-290-201 p.

⁴ Nous citerons, entre autres travaux, *Les Lithographies de paysage en France à l'époque romantique*, Paris, A. Colin, 1937, XXIV-160 p., et *Le Livre romantique*, Paris, Éditions du Chêne, 1968, 152 p.

De son côté, Michel Melot, en se penchant sur la gravure impressionniste, ouvrit un champ de recherches alors méconnu, d'abord par un ouvrage pionnier en 1971⁵, puis par l'exposition de 1974-1975⁶, et encore en 1994 par une synthèse complète sur le sujet⁷.

Plus récemment, Philippe Kaenel consacra une importante étude à l'illustration en France au XIX^e siècle issue d'une thèse de doctorat⁸. Cet ouvrage déterminant, dont l'ambition était de proposer une « histoire sociale de l'illustration », arrivait après quelques ouvrages majeurs sur le sujet, comme *The Art of The French Illustrated Book 1700 to 1914* de Gordon N. Ray⁹.

L'illustration n'étant jamais bien éloignée de la gravure, on rencontre les noms qu'évoquaient déjà Janine Bailly-Herzberg et Jean-Paul Bouillon. Il est surprenant, cependant, de ne pouvoir se reporter, pour les divers artistes cités, et alors même que l'ouvrage de Philippe Kaenel fut publié à la fin des années 1990, à des travaux récents. Hormis pour quelques figures qui ont concentré les études, comme Gustave Doré, Jean-Jacques Grandville, Félix Bracquemond, les recherches portant spécifiquement sur des illustrateurs ou des graveurs manquent et souffrent d'une absence d'actualisation dans certains cas¹⁰.

Quelques travaux remarquables mais isolés doivent encore être cités, à l'instar de celui de Sophie Bobet-Mezzasalma, qui en 1999 proposait la première grande synthèse sur la lithographie de reproduction entre 1798 et 1913¹¹. Cette étude est d'autant plus importante qu'elle aborde la parente pauvre de la gravure, celle de reproduction ou d'interprétation qui suscite moins l'attention que la gravure originale. Les travaux ci-avant cités de Jean-Paul Bouillon, Janine Bailly-Herzberg, Philippe Kaenel ou Michel Melot se concentraient principalement sur la gravure et l'illustration originales.

⁵ Michel MELOT, Jean LEYMARIE, *Les Gravures des impressionnistes*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1971, XXXII-n. p.

⁶ Michel MELOT, *L'Estampe impressionniste*, catalogue d'exposition, Paris, BnF, 1974, X-183 p.

⁷ Michel MELOT, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1994, 293 p.

⁸ Philippe KAENEL, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, 376 p. Une édition largement augmentée est parue en 2005.

⁹ Gordon N. Ray, *The Art of The French Illustrated Book 1700 to 1914*, New York, Pierpont Morgan Library, 1982, 2 vol., XXXII-557 p.

¹⁰ Nous pouvons par exemple citer le cas du graveur et illustrateur Daniel Vierge, dont la dernière véritable étude le concernant est celle de Noël Clément-Janin, publiée en 1929, et celui de Louis-Henri Brévière, graveur sur bois prolifique, sur lequel ne fut publiée que l'étude de Jules ADELIN : *L.-H. Brévière, dessinateur et graveur, rénovateur de la gravure sur bois en France, 1797-1869. Notes sur la vie et les œuvres d'un artiste normand*, Rouen, E. Augé, 1876, 112 p.

¹¹ Sophie BOBET-MEZZASALMA, *La Lithographie d'après les peintres en France au XIX^e siècle : essai sur une histoire du goût, 1798-1913*, thèse de doctorat en Art et archéologie, sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, 1999, 908 p.

Alison McQueen publia aussi, en 2003, un ouvrage issu de sa thèse de doctorat¹². Il s'agissait d'une étude sur la pérennité de Rembrandt dans l'art du XIX^e siècle¹³, notamment dans la gravure. Par l'originalité de son approche, elle est importante, mais ne suscita pas immédiatement de travaux comparables. Enfin, on pourra souligner, dans la continuité des travaux de Peter J. Edwards sur la revue *L'Artiste*¹⁴, la thèse de Sophie Pauliac¹⁵, dont l'analyse à la fois du texte et de l'image dans cette publication, en 2004, a permis une meilleure connaissance du statut et de la place de la gravure dans les revues d'art.

Il semble, cependant, que depuis quelques années la recherche universitaire dans le domaine de l'estampe du XIX^e siècle ait pris un nouvel élan. En témoignent des recherches plus nombreuses, mais aussi plus représentatives de la diversité de cet art à cette période, et tendant tant à l'aborder sous l'angle de la synthèse que de l'exemple particulier.

En 2007, Frédérique-Edwige Barreteau étudiait ainsi le collectionnisme en matière d'estampes, via l'exemple de Thomas Dobrée¹⁶, tandis que la même année, une thèse sur Jules Chéret abordait le cas de l'affiche publicitaire¹⁷. En 2009, Maya Tanaka étudiait la relation de Gustave Moreau à l'estampe¹⁸ et l'année suivante Claire Chagniot proposait une thèse sur le rapport de Charles Baudelaire à cet art publiée en 2015¹⁹. En 2014, ce sont tour à tour la gravure sur bois et la lithographie qui sont envisagées au sein d'un espace régional bien délimité, la Bretagne²⁰, et Sandrine Doré livrait la première étude universitaire d'importance sur l'illustrateur Albert Robida²¹. Une dynamique que l'on peut aussi envisager à l'étranger, avec notamment la thèse

¹² La thèse fut soutenue en 1998 à Amsterdam.

¹³ Alison McQUEEN, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, 388 p.

¹⁴ Peter J. EDWARDS soutint une thèse sur le sujet : *L'Artiste (1831-1861) : the Literary Role of an Artistic Review*, D. Fordham University, 1973, 766 p.

¹⁵ Sophie PAULIAC, *Les Institutions artistiques françaises en débat dans la revue L'Artiste (1848-1904)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Paris Ouest Nanterre La Défense, 2004, 2 vol., 503-431 p. Les travaux sur cette revue cachent cependant le vide relatif entourant d'autres revues d'importance dans la seconde moitié du XIX^e siècle et, dans le cadre de notre étude, la *Gazette des beaux-arts* et *L'Art*.

¹⁶ Frédérique-Edwige BARRETEAU, *La Pratique et le goût d'un collectionneur d'estampes à Nantes, durant la seconde moitié du XIX^e siècle : Thomas Dobrée (1810-1895)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Marianne Grivel, Université Rennes II, 2007, 1661 p.

¹⁷ Virginie VIGNON, *Jules Chéret, créateur d'une industrie publicitaire (1866-1932)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2007, 237-341-62 p.

¹⁸ Maya TANAKA, *Gustave Moreau et l'estampe*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Barthélémy Jobert, Université Paris IV, 2009, 2360 p.

¹⁹ Claire CHAGNIOT, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, 314 p.

²⁰ Viviane BENOIT-RENAULT, *La Lithographie en Bretagne (1819-1914)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Marianne Grivel, Université Paris IV, 2014 (thèse confidentielle jusqu'en 2019). Philippe LE STUM, *La Bretagne dans la gravure sur bois (1850-1950)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Marianne Grivel, Université Paris IV, 2014 (thèse confidentielle jusqu'en 2017).

²¹ Sandrine DORÉ, *Albert Robida (1848-1926) : un dessinateur fin de siècle dans la société des images*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014, 841 p.

récente de Rosalba Dinoia sur le graveur Luigi Calamatta²², qui en tant que professeur de Léopold Flameng a une importance toute particulière.

Malgré cela, et c'est une des premières difficultés qui se posa à nous dans notre thèse, la gravure et l'illustration jusqu'à la fin du XIX^e siècle manquent d'études et de travaux, à la fois d'études de cas et de synthèses générales. Des graveurs aussi importants pour la période étudiée que Léon Gaucherel, Henriquel-Dupont, Ferdinand Gaillard, Frédéric-Auguste Laguillermie restent méconnus faute de recherches et de publications les concernant. Leurs noms apparaissent parfois au gré d'expositions ne les concernant que de loin, dans quelques ouvrages, dans les dictionnaires d'artistes, mais à moins de se reporter à des sources publiées de leur vivant et des archives, il est difficile d'obtenir d'eux autre chose que des généralités.

Il y a très peu de publications qui, pour le burin ou l'eau-forte, soient aussi déterminantes pour la recherche et pour la période retenue que celles que nous avons évoquées sur la lithographie. On doit, malgré tout, évoquer le travail de Robert Verhoogt et son ouvrage *Art in Reproduction* publié en 2007²³. En partant de l'étude de quelques peintres, comme Jozef Israëls, Alma-Tadema ou Ary Scheffer et de leurs graveurs de reproduction, il proposa une synthèse tout à fait remarquable et pionnière sur la gravure de reproduction en France, en Hollande et au Royaume-Uni au XIX^e siècle. Deux ouvrages de Stephen Bann, *Parallel Lines* et *Distinguished Images* respectivement publiés en 2001 et 2013, ont aussi, par leur appréhension de la peinture et de sa reproductibilité, marqué l'historiographie récente de la recherche sur l'estampe du XIX^e siècle.

Quelques expositions, mais souvent généralistes et d'une ampleur limitée peuvent être mentionnées, à l'image de celle du musée de l'Hospice Comtesse de Lille sur la gravure d'interprétation en 2007, ou celle du Smart Museum of Art de Chicago en 2008-2009 sur la résurgence de l'eau-forte en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis entre 1850 et 1940²⁴. En dehors des artistes eux-mêmes, les études sur la critique d'estampe pour la même période sont très rares. Des spécialistes incontournables de l'estampe comme Philippe Burty, Henri Delaborde, Georges Duplessis, Henri Beraldi, Charles Blanc dans une moindre mesure, restent des figures méconnues et difficiles à appréhender malgré leurs prolifiques travaux²⁵. Ce sont

²² Rosalba DINOIA, *Luigi Calamatta (1801-1869). L'uomo, l'artista, le opere. Temi per una analisi critica*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Ettore Spalletti, Université de la Tuscia de Viterbe, 2007, 309 p.

²³ Robert Maarten VERHOOGT, *Art in Reproduction : Nineteenth-Century Prints After Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, 718 p.

²⁴ Elizabeth K. HELSINGER (dir.), *The Writing of Modern Life : the Etching Revival in France, Britain, and the U.S., 1850-1940*, catalogue d'exposition, Chicago, Smart Museum of Art, 2008, VIII-101 p.

²⁵ On mettra à part le cas Léon Gauchez, éditeur de la revue *L'Art*, critique et spécialiste de l'estampe, qui depuis plusieurs années à fait l'objet d'articles de la part d'Ingrid Goddeeris, notamment « *L'Art (1875-1907) : une revue*

pourtant autant de noms que nous avons nécessairement rencontrés, des personnalités auxquelles Flameng fut lié, confronté parfois.

Un autre aspect délaissé dans l'étude de l'estampe du XIX^e siècle est la dimension économique. Là encore, des travaux d'importance mais épars sont à souligner. En 1992, Elisabeth Parinet faisait paraître sa thèse sur la librairie Flammarion²⁶, une des premières recherches sur un éditeur-libraire du XIX^e siècle, tandis qu'à la même période, Pierre-Jules Hetzel, à l'occasion du centenaire de sa mort, suscitait quelques publications et colloques majeurs²⁷. S'inscrivant dans cette dynamique des recherches sur l'édition dans les années 1980, Henri-Jean Martin et Roger Chartier firent aussi paraître entre 1983 et 1986 leur somme inégalée, *Histoire de l'édition française*²⁸.

En 1996, c'est un colloque international sur le commerce du livre au XIX^e siècle qui fit date sur le sujet²⁹.

Pour autant, Hachette, Michel Lévy, Ducrocq, Jouaust, tous éditeurs incontournables dans la seconde moitié du XIX^e siècle restent méconnus, et ce n'est qu'en 2011, à l'occasion d'un programme ANR, que la maison Mame de Tours, principal éditeur jeunesse à partir du Second Empire, suscita l'attention des chercheurs³⁰. Autre témoignage de ce renouveau récent des études sur l'économie du livre et de l'estampe, en 2011, Viera Rebolledo-Dhuin soutint une thèse sur les réseaux et métiers du livre à Paris entre 1830 et 1870³¹.

Toutefois, si cette relative pénurie de travaux s'est ressentie dans certains champs de nos recherches, dans d'autres cas il nous a été possible de recourir à des études plus nombreuses, notamment en matière de définition de l'espace-livre et de rapport texte-image.

Outre la part importante de Ségolène Le Men, de nombreux chercheurs de littérature comparée ont travaillé sur le rapport texte-image et sur celui du texte avec le lecteur. Aussi, notre thèse doit encore aux recherches d'Evanghélia Stead³² et, dans l'esprit transdisciplinaire de Ségolène

illustrée fondée par le critique et marchand d'art belge Léon Gauchez », *Le Livre et l'estampe*, vol. LV, n° 171, 2009, p. 19-47.

²⁶ Elisabeth PARINET, *La Librairie Flammarion, 1875-1914*, Paris, IMEC, 1992, 404 p.

²⁷ Nous citerons tout spécialement *Un éditeur et son siècle : Pierre-Jules Hetzel, 1814-1886*, dirigé par Christian ROBIN, actes de colloque, Saint-Sébastien, ACL, 1988, 366 p.

²⁸ Henri-Jean MARTIN (dir.), Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1983-1986, 4 vol., 630-654-540-611 p.

²⁹ Les actes furent dirigés par Jean-Yves MOLLIER, *Le Commerce de la librairie en France au XIX^e siècle : 1798-1914*, Paris, IMEC, 1997, 450 p.

³⁰ Cécile BOULAIRE (dir.), *Mame, deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, PUR, 2002, 563 p.

³¹ Viera REBOLLEDO-DHUIN, *La Librairie et le crédit : réseaux et métiers du livre à Paris, 1830-1870*, thèse de doctorat en histoire sous la direction de Jean-Yves Mollier, Versailles-Saint-Quentin, 2011, 1258 p.

³² Bien que ses recherches portent davantage sur la fin du XIX^e siècle, les concepts qu'elle manie, notamment dans son ouvrage *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2012, 566 p., ont nourri en partie notre démarche.

Le Men, nous avons fait appel dans notre thèse à des concepts issus des travaux sur l'iconotexte d'Alain Montandon ou d'Erich Auerbach³³.

2- La place de Léopold Flameng dans l'historiographie

Léopold Flameng, peut-être parce qu'il fut surtout connu comme graveur de reproduction, n'a pas eu la postérité, la fortune critique de certains de ses confrères, à l'instar de Félix Bracquemond ou de Charles Meryon. Souffrant sans nul doute de la minorité touchant la gravure de reproduction par rapport à la gravure originale dans l'historiographie de l'estampe, il n'a, comme Léon Gaucherel, Jules Jacquemart, Ferdinand Gaillard ou Henriquel-Dupont, fait l'objet d'aucune étude globale après sa mort. Les éléments monographiques le concernant et que l'on a pu utiliser dans le cadre de cette thèse proviennent essentiellement de publications faites du vivant de l'artiste ou juste à la suite de son décès en 1911.

Le premier article monographique qui parut sur Léopold Flameng fut celui d'Arthur Dinaux, en 1855³⁴, rédigé peu de temps après le départ de Flameng de Bruxelles pour Paris, et qui nous renseigne utilement sur la jeunesse de l'artiste et ses premières œuvres, dont beaucoup sont aujourd'hui disparues. En 1871, c'est Charles Coligny qui rédigea une petite note sur Flameng³⁵, alors que l'artiste était désormais bien installé. Il donne quelques indications précieuses sur ses premières années parisiennes, Coligny ayant appartenu dans les années 1850 à des cercles de cabarets fréquentés aussi par Flameng.

Il faut toutefois attendre la période de maturité du graveur pour voir apparaître de réelles initiatives ambitieuses le concernant. Deux d'entre elles, par leur complémentarité, ont largement servi de base à notre travail et à nos recherches. La première est le catalogue de l'œuvre de Flameng qu'a établi, en collaboration avec l'artiste, Henri Beraldi dans le volume VI des *Graveurs du XIX^e siècle* paru en 1887³⁶. C'est le premier catalogue de l'œuvre de Flameng. Bien que lacunaire, Beraldi ne tenant par exemple pas compte de ses dessins pour bois, ressemblant plus à une liste de titres qu'à un catalogue, puisqu'il n'y a aucune information sur les gravures, c'est une base de travail essentielle. En effet, Beraldi donne à voir un premier aperçu de l'œuvre de Flameng et il est un point de départ incontournable. *A fortiori*, car le

³³ Nous ajouterons aussi ceux d'Alain-Marie BASSY, dont l'article « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes », *Semiotica*, n° 11, 1974, p. 297-334, a servi de point de départ à notre réflexion sur l'illustration.

³⁴ Arthur DINAUX, « Léopold Flameng », *Archives historiques et littéraires du nord de la France*, vol. V, 1855, p. 117-120.

³⁵ Charles COLIGNY, « Léopold Flameng », *L'Artiste*, vol. II, juillet 1870-novembre 1871, p. 218-220.

³⁶ Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, vol. VI, Paris, L. Conquet, 1887, p. 112-134.

catalogue de Flameng reste un des plus exhaustifs de ceux contenus dans l'ouvrage de Beraldi³⁷, et parce que l'auteur offre, outre une biographie du maître, des éléments sur son style et sa conception de l'eau-forte.

En complément de cette étude centrée sur l'œuvre de Flameng, nous avons utilisé la monographie en deux articles que fit paraître Henry Havard, ami et collaborateur de Léopold Flameng³⁸, dans la *Revue de l'art ancien et moderne* en 1903 et 1904. On peut la considérer comme la seule véritable synthèse sur Flameng jusqu'à aujourd'hui. Bien qu'elle ne soit pas très volumineuse, elle contient un grand nombre d'informations inédites, d'anecdotes essentielles sur le rapport de Flameng à ses commanditaires et les peintres, et sur le rapport de l'artiste au milieu républicain dans les années 1850. Havard est aussi un des rares à mentionner les collectionneurs de Flameng, faisant état de Samuel Putnam Avery de New York et de Jules Charles-Roux de Marseille. Cette étude a été utilisée dans notre thèse car elle conserve, tout comme le témoignage de Charles Coligny, une réelle crédibilité. Henry Havard a toujours eu une grande proximité avec Léopold Flameng et le connaissait mieux que tout autre. Par ailleurs, il relate aussi ses propos quant à sa vision du métier de graveur, à sa démarche créative, à son activité de professeur, autant d'informations que peu d'autres sources nous ont permis d'entrevoir.

Après cela, il faut attendre la fin de la vie de Flameng pour voir émerger un nouveau document majeur : la notice qu'écrivit François Flameng sur son père, publiée en 1913³⁹. Bien que le ton soit plus à l'hommage teinté de poésie, riche en figures de style, et que l'on puisse douter parfois de certains raccourcis employés par l'auteur, néanmoins, lorsque les affirmations peuvent être vérifiées, c'est une source d'informations de première main.

À ces articles plus ou moins scientifiques et fiables, nous pouvons adjoindre d'autres documents incontournables, comme le catalogue de la collection de Flameng qui fut vendue en 1882⁴⁰.

De nombreux articles parurent aussi du vivant du maître, traitant de son œuvre et fruits de ses relations au sein des différentes revues auxquelles il fut lié. Philippe Burty, Charles Blanc, Henri Delaborde, Paul Mantz, Eugène Véron, Thoré-Bürger assurèrent, parmi d'autres, des tribunes régulières dans la *Gazette des beaux-arts*, *L'Artiste* ou *L'Art* sur les œuvres de

³⁷ En particulier car Henri Beraldi a établi ce catalogue avec la collaboration de l'artiste lui-même. Cela ne le rend pas exempt d'oublis, et toute la période postérieure à 1887 est évidemment absente.

³⁸ Henry HAVARD, « Léopold Flameng », *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XIV, juillet-décembre 1903, p. 451-470, et « Léopold Flameng », *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XV, janvier-juin 1904, p. 29-52.

³⁹ François FLAMENG, *Notice sur la vie et les œuvres de Léopold Flameng, lue dans la séance du 4 janvier 1913*, Paris, Firmin-Didot, 1913, 19 p.

⁴⁰ Charles GEORGE, *Catalogue des tableaux anciens composant la collection de M. Léopold Flameng dont la vente aura lieu Hôtel Drouot le vendredi 4 avril 1882*, Paris, J. Rouam, 1882, 31 p.

Flameng. Ils donnèrent parfois, à côté d'informations esthétiques et stylistiques, des éléments sur la genèse des œuvres dont ils étaient, en certains cas, les commanditaires. Parallèlement, la presse étrangère ne doit pas être négligée. Flameng, artiste international renommé aux États-Unis et au Royaume-Uni, a fait l'objet de l'attention d'auteurs anglo-saxons, à l'image de Philip Gilbert Hamerton, directeur de la revue *The Portfolio*. Écrivant sur Flameng, il lui donna une large place dans son volume *Etching and Etchers*⁴¹, véritable mine d'informations sur l'artiste, sur sa conception de la gravure, de la taille, et sur son rapport à Rembrandt.

De manière générale, l'importance de Flameng en tant que graveur et illustrateur dans la seconde moitié du XIX^e siècle et ses nombreuses relations au sein des institutions de l'estampe, de la critique d'art, le rendent presque incontournable dans toutes les publications sur l'estampe à cette période. Dans leurs divers écrits, Philippe Burty, Charles Blanc, Philip Gilbert Hamerton, Thoré-Bürger, plus tardivement Léon Rosenthal et Henri Focillon, font mention de Flameng en donnant parfois, comme Rosenthal dans *La Gravure* et Henri Focillon dans *Techniques et sentiments*, des analyses de premier ordre sur Flameng.

Malgré cela, sa période de maturité arrivant à partir des années 1880, moment où la gravure originale et la gravure sur bois prennent une importance considérable et consacrent des artistes comme Lepère ou Bracquemond, Flameng n'a pas nécessairement eu de son vivant la même attention que certains de ses confrères. Ainsi, une seule exposition monographique fut consacrée à Flameng au Grolier Club de New York en 1891, et en 1912 la retrospective Flameng au Salon ne suscita guère l'attention de la presse, peu sensible alors à l'activité de graveur de reproduction mise en avant dans cette manifestation.

Ce déclin dans les dernières années de sa vie, conjugué à une baisse productive d'œuvres d'art, explique peut-être en partie, qu'à l'inverse de Meryon, Bracquemond ou Lepère, dont le souvenir ne se perdit jamais complètement au cours du XX^e siècle, le nom de Flameng ait disparu pratiquement totalement de l'historiographie de l'estampe après la Première Guerre mondiale. Émile Dacier, en 1931, dans *L'Amateur d'estampes*, se faisait l'écho de cet oubli, vingt ans après la mort de l'artiste :

Je veux bien qu'Eschard de Caen soit digne de louange, comme Godard d'Alençon, mais alors pourquoi J.-J. de Boissieu, dont l'œuvre d'aquafortiste original est si remarquable, n'a-t-il pas le droit d'être cité à ce titre ? Et Léonard Gautier, et les graveurs de décoration Jean Bérain et Daniel

⁴¹ Philip Gilbert HAMERTON, *Etching and Etchers*, Londres, MacMillan and C^o, 1868, 354 p. Une réédition augmentée avec des modifications notables fut publiée en 1876. L'une et l'autre ont été utilisées dans notre thèse.

Marot, et Boucher, graveur de Watteau, et Quenedey, l'homme du physionotrace, et plus près de nous, Léopold Flameng ? N'est-il pas injuste de les oublier⁴² ?

Bien entendu, il était difficile, compte tenu du rôle de l'artiste sous le Second Empire et la III^e République, de parler de Bracquemond ou de Meryon sans mentionner Flameng. Dans une étude sur la Société des aquafortistes comme celle que proposa Janine Bailly-Herzberg, il était impossible de ne pas voir apparaître le nom de Flameng, mais, et peut-être preuve de la méconnaissance dans laquelle il était tenu, il ne fait l'objet d'aucune notice biographique dans cet ouvrage. Alors que Gaucherel, Jacquemart et même d'illustres anonymes sont étudiés par Janine Bailly-Herzberg, Flameng, pourtant adhérent de la Société à partir de 1864, mais peut-être trop lié à la gravure de reproduction, est oublié.

Il est vrai qu'à ce moment-là, l'œuvre originale de Flameng est très méconnue. Malgré l'inventaire de ses gravures à la BnF dans les années 1960, ses créations originales de jeunesse sont presque inconnues. C'est le cas encore de ses illustrations, sûrement parce qu'il ne fut pas reconnu comme un spécialiste, à l'inverse de Gustave Doré ou d'Alexandre Bida⁴³.

Ce n'est qu'au début des années 1990 qu'un article signé Peter S. Samis⁴⁴, entièrement consacré à Léopold Flameng, parut dans la *Gazette des beaux-arts*. Cet article est d'autant plus essentiel qu'il révéla l'activité du Flameng graveur de reproduction, et spécialement de Rembrandt. Peter S. Samis écrivit, en effet, une thèse sur les graveurs d'après Rembrandt au XIX^e siècle, et il fut le premier à redécouvrir l'importance de Léopold Flameng comme « interprète » du maître flamand⁴⁵. Se plongeant plus avant dans l'œuvre du graveur, il redécouvrit aussi, par le biais de gravures comme *Sauvée*, à quel point Flameng fut inspiré par l'art flamand dans son travail original.

C'est encore par le prisme de Rembrandt qu'Alison Mc Queen publia en 2001, dans *Nouvelles de l'estampe*, un article dans lequel elle consacrait une petite étude à Léopold Flameng⁴⁶.

⁴² Émile DACIER, « Sous le signe de Godard d'Alençon », *L'Amateur d'estampes*, n° 1, janvier 1931, p. 41.

⁴³ Quelques manifestations permirent parfois d'interroger le travail d'illustrateur de Léopold Flameng. À l'image du colloque *L'Abbé Prévost*, tenu à l'Université d'Aix-Marseille en 1963, dont les actes furent publiés en 1965, et qui s'intéressait notamment à la *Manon Lescaut* illustrée par l'artiste pour l'éditeur Glady. Cela reste des cas particuliers, et Flameng n'est jamais au cœur des recherches.

⁴⁴ Peter S. SAMIS, « Aemulatio Rembrandti : the 19th Century Printmaker Flameng and His "prises/crises" de conscience », *Gazette des beaux-arts*, vol. CXVI, 1990, p. 243-260.

⁴⁵ Peter S. SAMIS, *The Appropriation of Rembrandt by the Nineteenth Century French Etchers*, mémoire de M. A. en histoire de l'art, Berkeley, Université de Californie, 1988, 306 p.

⁴⁶ Alison MACQUEEN, « Les Copies d'après les estampes de Rembrandt dans la France du XIX^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 179/180, 2001-2002, p. 78-88.

Néanmoins, si l'on omet ces quelques recherches épisodiques touchant Flameng par le biais de Rembrandt, l'absence de travaux sur l'artiste et sa disparition des publications récentes apparaissent manifestes, et sa méconnaissance aussi.

3- Sources et archives sur Léopold Flameng

La faiblesse des études et des recherches sur Léopold Flameng peut être en partie compensée par la documentation inédite et archivistique. Non pas qu'une imposante correspondance⁴⁷ ou que de nombreux documents rares soient conservés de l'artiste, mais malgré tout, nos recherches nous ont amené à trouver des pièces de premier plan pour comprendre, notamment, la relation de Flameng avec ses différents interlocuteurs : collectionneurs, écrivains ou peintres.

La correspondance de l'artiste que nous avons pu retrouver est dispersée dans divers fonds. Ainsi, quelques lettres se trouvent dans les fonds de la bibliothèque municipale de Mâcon suite au legs d'Henry Havard, originaire de cette ville. Le Baltimore Museum of Art conserve une importante correspondance entre Léopold Flameng et un client américain, George A. Lucas. À ces legs, nous pouvons ajouter des achats d'institutions vouées à la préservation de ces documents, comme la Fondation Custodia et l'INHA qui conservent les plus gros fonds de lettres de Flameng. Quelques lettres retrouvées sur le marché de l'autographe ont complété notre documentation, et ont parfois eu une importance déterminante pour notre étude.

Inédites, dispersées, parfois très difficiles d'accès compte tenu de leur localisation à l'étranger, ces lettres ont été réunies et annotées pour la première fois dans notre thèse.

Si une partie fragmentaire mais assez significative de la correspondance de Flameng a pu être retrouvée, en revanche on pourra s'étonner de la faiblesse de certains documents, comme des contrats d'illustrations. Ces pièces, pourtant très enrichissantes sur les rapports professionnels de Flameng avec ses éditeurs, manquent presque totalement. Seuls deux contrats, reproduits en annexes, sont conservés à ce jour dans des fonds accessibles⁴⁸. Ils proviennent de la donation Hachette à l'IMEC, alors qu'Hachette ayant racheté la maison Hetzel avait aussi hérité de son fonds d'archives. C'est parmi elles que se trouvent une grande quantité de contrats d'illustration, notamment ceux de *Picciola* et des *Récits enfantins* que Flameng avait illustrés pour Hetzel.

⁴⁷ La presque intégralité de cette correspondance connue a été transcrite dans le volume III de notre thèse, (correspondance de Léopold Flameng, p. 105-242).

⁴⁸ Voir vol. III, annexe 7 : contrats d'illustration passés entre Léopold Flameng et Pierre-Jules Hetzel, p. 63.

Si cela a pesé sur notre étude, et si l'on peut regretter de ne pas avoir de contrats pour les ouvrages bibliophiliques que Flameng a illustré pour la maison Jouaust, néanmoins, en recoupant à la fois ces sources de première main, les éléments de la correspondance et les informations publiées, il est possible de contourner certaines de ces difficultés. D'autant qu'on peut imaginer que le rapport au commanditaire chez Flameng n'était pas si différent chez d'autres artistes mieux documentés, comme Félix Bracquemond.

Il reste, cependant, une source archivistique bien plus complète, celle issue des commandes publiques de l'artiste. Flameng, en effet, par sa réputation en tant que graveur de reproduction, se vit commander plusieurs œuvres par l'État pour la Chalcographie du Louvre. Ces commandes ont produit une documentation conséquente, et si leur nature ne compense pas l'absence des contrats d'illustrations, elles ont permis d'en savoir davantage sur le principe de la commande publique en matière de gravure, et de mieux saisir le rapport de Flameng à l'institution. D'autant que ce dernier avait des relations politiques étroites, pouvant s'appuyer sur le soutien du sous-secrétaire des beaux-arts Edmond Turquet, et sur celui de son ami Henry Havard, inspecteur des beaux-arts.

Aux fonds d'archives, nous devons aussi adjoindre les fonds d'estampes connus. Le premier d'entre eux est celui de la BnF qui possède un large ensemble des œuvres de Flameng, et qui a bien sûr servi de base fondamentale à notre étude. Les manques ont pu être heureusement complétés avec les fonds de la Bibliothèque royale de Belgique qui conserve plusieurs œuvres de jeunesse inédites de Flameng n'ayant pas fait l'objet de dépôt à la BnF, et avec les fonds du British Museum. Les importants échanges de Flameng avec la Grande-Bretagne se manifestent par des ensembles assez riches d'estampes de l'artiste dans les collections des musées britanniques.

Un fonds majeur seul n'a pu être malheureusement consulté, celui de la New York Public Library, qui par la donation Samuel Putnam Avery possède une collection pratiquement complète de l'œuvre de Flameng.

4- Problématiques

La difficulté première concernant Léopold Flameng tient peut-être dans sa définition en tant qu'artiste. À la fois graveur original, graveur de reproduction, dessinateur et graveur d'illustration, il réalisa même quelques affiches lithographiées. Bien que complémentaires, la pratique de ces diverses activités, dans des proportions certes variables mais rarement marginales chez Flameng, n'est pas si fréquente que cela à cette période. Cette polyvalence

était en effet presque inexistante dans la première moitié du XIX^e siècle, était faible dans la seconde, et Flameng en fut une des premières incarnations véritables dès les années 1850, amenant le graveur de métier, soit le graveur de reproduction, vers l'illustration originale.

Aussi, il apparaît impossible de définir Flameng seulement par le titre de graveur, bien qu'il fût formé à ce métier, ou par le titre d'illustrateur ou de dessinateur, bien qu'il le fût aussi. Parler de lui comme d'un « graveur et illustrateur » est juste. Mais à l'aune des travaux un peu oubliés de Campbell Dodgson⁴⁹, de Louis Gonse ou de Frank N. Doubleday⁵⁰, il nous est apparu plus pertinent de définir Flameng comme un « graveur-illustrateur » et de marquer ainsi davantage le parallélisme entre ces deux activités chez l'artiste. Alors que Doubleday parlait des *painters-illustrators*, c'est-à-dire des peintres pratiquant l'illustration originale, nous pouvons parler de Flameng comme d'un « graveur-illustrateur », en écho à ce terme.

Il y a chez Flameng, si ce n'est une réelle porosité, au moins une complémentarité entre ses deux activités de graveur et d'illustrateur, qu'il ne mettait pas pleinement sur un pied d'égalité, mais qu'il envisageait comme indissociables. Si l'on prend seule la place des modèles flamands dans son œuvre, ils se retrouvent autant dans son activité de graveur de reproduction, puisqu'il copia Rembrandt, Maes, Ruysdael, que dans son activité de graveur original, puisqu'il s'inspira de ces artistes. On retrouve ces influences dans son travail d'illustrateur dans lequel il transféra nombre de ses expérimentations de graveur original.

De même, comment ne pas établir un lien entre le goût que Flameng cultiva pour Rembrandt et sa proximité avec le romantisme baudelairien ; Baudelaire qui lui-même admirait le maître flamand ? Enfin, comment ne pas voir un lien entre l'attention de Flameng pour des maîtres comme Greuze, Gainsborough, et son travail de graveur d'illustration pour des artisans du « rococo revival » comme Leloir ?

Au-delà de cette proximité entre son œuvre de graveur de reproduction et son œuvre d'illustrateur original, le terme de « graveur-illustrateur » semble d'autant plus s'imposer pour Flameng dans l'exclusion qu'il suppose de l'art de la peinture. Il permet en effet d'établir un distinguo entre des artistes qui furent à la fois graveurs de reproduction et illustrateurs originaux mais qui utilisèrent le biais de leur notoriété de peintre comme Félix Bracquemond ou Edmond Hédouin pour glisser de l'une à l'autre, et des artistes comme Léopold Flameng ou Léon Gaucherel qui restèrent pratiquement des peintres amateurs. Ces derniers eurent nécessairement

⁴⁹ Notamment une petite étude méconnue, *French Etching from Meryon to Lepère, Being a Lecture Delivered to the Print Collectors' Club*, Londres, Print Collectors' Club, 1922, 27 p.

⁵⁰ Via un article dans lequel il donne une définition de ce qu'il entend par le terme *painter-illustrator* : « Glimpses of the French Illustrators », *Scribner's Magazine*, vol. XIV, 1893, p. 446-456.

un cheminement artistique différent, et nous avons envisagé Flameng comme l'un des premiers « graveurs-illustrateurs » dans les années 1850, avant même la venue plus tardive de Léon Gaucherel qui eut un rôle déterminant sur la génération suivante des « graveurs-illustrateurs » en formant Adolphe Lalauze.

Cette tentative de définition de l'artiste, qui a servi de filigrane à notre thèse, a été doublée d'une volonté de définir, en partant du cas Flameng, les métiers de graveur et d'illustrateur. Ces derniers se transforment dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les mondes du livre et de l'estampe sont touchés par des évolutions et des changements profonds. Les moyens mécaniques de reproduction se développent et deviennent de plus en plus compétitifs, à la fois pour la gravure de reproduction et la gravure d'illustration. Sur le marché de l'art, l'estampe prend une place de plus en plus prépondérante avec l'attention nouvelle que lui porte des marchands et des galeristes comme Goupil, et l'internationalisation du marché, toujours plus intense, lui donne une importance inédite. De surcroît, les années 1850-1860 sont aussi des années charnières en matière d'évolutions esthétiques et stylistiques. Le romantisme est encore d'actualité, surtout dans le domaine de l'estampe et du livre, le réalisme s'installe, et d'autres mouvements comme le Parnasse influent eux aussi sur les réflexions artistiques du temps. De nouveaux éditeurs émergent, comme Alphonse Lemerre et Poulet-Malassis, et ces derniers apportent leur propre vision de l'art et de l'édition.

Le Second Empire est aussi touché par le bond de la presse non politisée⁵¹, comme les revues d'art emmenées par la *Gazette des beaux-arts* fondée en 1859. C'est encore la période des sociétés d'artistes⁵², et, chez les graveurs, de la fameuse Société des aquafortistes de Cadart. Autant de dynamiques qui s'accroissent dans les décennies suivantes de la III^e République.

Léopold Flameng arrive en 1853 à Paris, alors que la capitale se trouve aux prémices de toutes ces évolutions, et Flameng est au sommet de sa gloire dans les années 1865-1875 en ayant suivi toutes ces évolutions ou, parfois, en s'étant dressé contre.

L'intention de cette thèse est donc, par le biais d'un artiste qui reste une figure centrale de son art à son époque, de s'interroger sur les évolutions en question. Il s'agira de voir comment Flameng a pu se positionner par rapport à elles, comment elles ont pu influencer sur son parcours d'artiste entre 1850 et la fin du XIX^e siècle. Une fin de siècle où Flameng semble moins présent,

⁵¹ À ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage un peu ancien mais toujours d'utilité de Roger BELLET, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 1967, 326 p., qui sans s'attacher spécialement au cas des revues d'art est une bonne synthèse pour comprendre l'état de la presse sur cette période.

⁵² Jean-Paul Bouillon a écrit à ce sujet un article à la fois complet et synthétique : « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. XVI, n° 54, 1986, p. 89-113.

mais peut-être aussi parce que de nouveaux bouleversements sont à l'œuvre et pèsent différemment sur les activités de graveur et d'illustrateur.

Pour cerner au mieux ces évolutions et estimer leur impact sur Léopold Flameng, cela a impliqué que notre démarche soit transdisciplinaire et convoque des concepts issus de champs de recherches divers. Histoire de l'art, histoire du livre, littérature, sociologie, voire même esthétique, peuvent se retrouver avec une place plus ou moins grande à l'origine des réflexions et des approches prises dans notre thèse. En cela, nous avons cherché à nous inscrire dans cette transdisciplinarité portée en matière d'étude de l'estampe par Ségolène le Men, Philippe Kaenel ou Evanghélia Stead. Par sa nature, par son support, par les réseaux qu'elle mobilise, l'estampe, et par extension le graveur ou le dessinateur, est un objet d'étude pour toutes ces disciplines. Pour répondre à nos objectifs, il convenait de les utiliser dans une certaine mesure.

Comment, en effet, définir l'identité du Léopold Flameng illustrateur, sans percevoir celle des écrivains qu'il illustre ? Comment comprendre encore cette identité sans s'attacher à l'espace-livre, et comment comprendre une gravure sans envisager toute la diversité des intervenants qui sont à son origine : graveurs, imprimeurs, commanditaires, etc. ?

L'appréhension de nos problématiques, qui veulent dépasser le simple cas précis de Léopold Flameng et offrir un cadre d'application plus large, a nécessité de trouver trois grands axes sous lesquels résumer les interrogations et les réponses que nous souhaitions respectivement poser et apporter dans notre thèse.

5- Démarche

Notre thèse s'articule autour de trois grandes parties qui sont envisagées comme complémentaires par les problèmes qu'elles soulèvent.

La première est consacrée à la question de la reproduction artistique. Léopold Flameng, bien que très polyvalent et originellement attiré par la peinture, se fit avant tout connaître comme graveur de reproduction, et c'est à cet art qu'il fut formé dans les ateliers du graveur Luigi Calamatta. Son œuvre en la matière est pléthorique, et il s'agit donc, dans cette partie, d'appréhender cette notion de reproductibilité en art sous ses divers aspects, via le prisme de Léopold Flameng. Il est question de connaître la formation de l'artiste graveur dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et de voir si Flameng présente d'éventuelles particularités en mesure d'influer sur l'originalité de son parcours futur. Mais il convient encore d'étudier la manière dont l'artiste considérait la reproduction d'œuvres d'art, la manière dont il procédait, et de

comprendre en quoi une reproduction peut avoir une incidence, comme une œuvre originale, sur la vie artistique du temps.

À ce premier grand axe s'en adjoint un deuxième abordant la question de l'illustration. Il ne s'agit pas dans cette partie d'appréhender, en pendant de la reproductibilité, l'originalité dans l'œuvre de Flameng. Il est surtout question de définir le graveur-illustrateur, et de voir la relation de l'artiste à ce domaine particulier qu'est l'illustration, qui se définit par son support. L'illustration n'est, en effet, qu'une image en regard d'un texte. Deux grandes interrogations se devaient d'être posées ici : comment ou pourquoi Léopold Flameng en est arrivé à l'illustration, spécialement au dessin d'illustration originale qui fait sa singularité, et qu'est-ce que cette activité implique pour son œuvre ? C'est un contexte de création très particulier, avec ses spécificités, et il s'agit de comprendre un paradoxe : comment Flameng a pu envisager l'illustration comme un espace de liberté créative en dépit des contraintes qui pèsent sur cet art ? Liberté, car il apparaît manifeste que Flameng, s'affranchissant de la seule illustration documentaire, a cherché à transférer dans cet art nombre de ses expérimentations et études qu'il avait conduites en tant que graveur original. Ce transfert est aussi au cœur de cette partie.

En d'autres termes, il s'agira de mettre en relief le statut d'artiste « mixte » de Flameng, et de voir, en lien avec la première partie, comment son activité de graveur de reproduction a pu susciter chez lui une quête nécessaire de créativité. Evidemment, il conviendra aussi d'étudier les passerelles nouvelles qui permirent à Flameng de se faire reconnaître dans l'illustration.

Une dernière grande partie est consacrée aux notions de réseau et de diffusion. Cette approche vise davantage à replacer l'artiste dans la société, à cerner ses relations et leurs conséquences. Cette partie s'inscrit dans la continuité, que nous souhaitons donner à notre thèse, des travaux de Philippe Kaenel. Partant du constat qu'une gravure ou une illustration n'est jamais le fruit d'un homme seul devant sa plaque métallique ou sa feuille de papier, et qu'elle doit aussi bénéficier pour être connue de canaux de diffusion, une telle approche était incontournable. *A fortiori*, car les études sur ce sujet restent rares, en dehors de quelques cas d'artistes bien documentés, et parce que Flameng, précisément par son statut de « graveur-illustrateur », conjugue des réseaux vastes de professionnels issus autant du monde de la librairie que de l'estampe. Les réseaux de l'artiste, par sa polyvalence, voient s'entrecroiser écrivains, éditeurs, marchands, imprimeurs, peintres, directeurs de revues, des réseaux rejoignant, dans certains cas, les réseaux « affinitaires » de l'artiste. Ces derniers, en particulier parce qu'ils permettent de mieux contextualiser Flameng et de mieux saisir ses évolutions dans les années 1860, sont aussi envisagés dans cette troisième partie, qui accorde enfin une place aux canaux de diffusion des œuvres. Expositions, interventions des galeristes, des marchands d'art, des collectionneurs,

contrefaçon et publications à l'étranger sont autant de canaux par lesquels les œuvres de Flameng parvinrent à des publics très divers et se firent connaître dans un contexte de plus en plus international. Ce contexte n'est pas sans conséquence sur la polyvalence nouvelle des artistes, et tandis que Flameng devint un graveur de reproduction adulé au Royaume-Uni, il fut aux Etats-Unis réputé essentiellement pour ses illustrations originales.

À l'appui de cette synthèse sur Flameng, nous avons adjoint à notre étude plusieurs outils complémentaires : un catalogue raisonné comprenant plus de 1200 notices, un aperçu presque exhaustif de la correspondance connue de l'artiste et diverses annexes comprenant notamment des archives inédites. Autant d'outils qui, au-delà de l'extension nécessaire qu'ils représentent pour notre synthèse, serviront de fondements utiles à des recherches ultérieures sur l'estampe du XIX^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE :

**LÉOPOLD FLAMENG ET LE MÉTIER DE
GRAVEUR DE REPRODUCTION**

INTRODUCTION

Léopold Flameng fut, avant tout, un artiste graveur de reproduction⁵³. Clément-Janin, dans un article de 1923, citait quelques graveurs de reproduction majeurs du XIX^e siècle comme Henriquel-Dupont, Frédéric Laguillermie, Charles Waltner et Léopold Flameng⁵⁴. Tout en soulignant que ce dernier avait un œuvre original assez vaste, qu'il estimait à cent neuf planches, travaux d'illustration compris, il notait que cela restait malgré tout, à l'échelle du corpus de l'artiste, « l'air à danser d'un compositeur d'oratorios⁵⁵ ».

De surcroît, au-delà des considérations quantitatives, si l'on devait distinguer dans la carrière de Flameng ses œuvres majeures, ce sont bien des gravures de reproduction qui sortiraient du lot : *La Source* d'après Ingres qui obtint une notoriété remarquable, *La Naissance de Vénus* d'après Cabanel qui fut médaillée au Salon, ou encore le *Triptyque des Portinari* d'après Hugo van der Goes qui fut la plus importante commande publique de Flameng. Cette prépondérance n'a rien d'illogique, puisque Flameng reçut bien une formation de graveur de reproduction chez son maître, Luigi Calamatta.

Dans ce contexte, il semblait légitime de considérer en premier, chez l'artiste, ce pan de son œuvre, et de voir comment Léopold Flameng devint un graveur de profession en s'affirmant dans le domaine de la gravure de reproduction. Pour cela, nous avons d'abord envisagé le biais de ses origines, de sa formation, qui ont un profil atypique par rapport à la plupart des autres artistes graveurs du temps. À l'inverse de ses confrères français, Flameng se forma, en effet, à la gravure au sein d'une école des beaux-arts.

Notre étude se poursuit ensuite par une attention particulière portée à la manière dont Flameng concevait son activité de graveur, notamment sur le plan théorique. Comment envisageait-il la reproduction d'une œuvre d'art ? Comment se positionnait-il par rapport aux notions de fidélité et d'interprétation ? Comment s'inscrivait-il, ou au contraire, comment entraînait-il en résistance contre un certain nombre de théories actées au XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle ? Parmi elles, nous pouvons citer le principe de hiérarchie des techniques, l'incapacité jugée manifeste de l'eau-forte pure à servir la gravure de reproduction ou encore la prépondérance du burin dans la traduction des œuvres de grand genre.

⁵³ Une activité que nous distinguons dans notre thèse de celle de graveur de dessins d'illustration. Bien que les deux métiers soient apparentés, graver d'après un dessin ou une composition spécifiquement fait dans ce but ne soulève pas les mêmes problématiques et les mêmes enjeux que le fait de graver d'après une œuvre qui ne l'est pas.

⁵⁴ Noël CLÉMENT-JANIN, « Graveurs contemporains : Émile Sulpis », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XLIV, juin-décembre 1923, p. 179

⁵⁵ *Ibid.*

Cette approche théorique est accolée à une appréciation de la pratique de l'artiste. Une gravure de reproduction est le fruit de toute une démarche préparatoire, incluant à la fois la manière dont le graveur accède à la connaissance de l'œuvre à reproduire et la manière dont il la traduit sur le métal. Cette démarche est d'autant plus originale chez Flameng, qu'il était à la fois un habile praticien de l'eau-forte et un buriniste éprouvé. Il pouvait ainsi conjuguer les avantages de chaque technique et s'adapter aux contraintes extérieures, en particulier aux demandes des commanditaires. Une gravure de reproduction résulte, en effet, le plus souvent d'une commande privée ou publique. Le commanditaire peut avoir des visées très variables pour une gravure, et leurs profils, leurs besoins, évoluent significativement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec une quête toujours constante de rapidité, de réactivité et de productivité. Ce qui implique une nécessaire réflexion sur le rapport entre les nouveaux moyens mécaniques de reproduction, qui remplissaient *a priori* à merveille ces exigences, et les moyens manuels dont Flameng était un des tenants.

En relation avec ces notions de rapidité et de réactivité, auxquelles est de plus en plus confrontée la gravure, la première partie de notre étude se conclut sur la manière dont le graveur de reproduction est davantage appelé à participer aux débats artistiques de son temps et à s'emparer de l'actualité.

I- Considérations générales sur la question de la reproductibilité en art au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle vit de nombreuses évolutions dans le domaine de la gravure de reproduction et autour de la notion de reproductibilité en art. Parmi les évolutions les plus notables, il y a la problématique de la sémantique utilisée pour caractériser une reproduction. Il y a encore une évolution notoire du rapport entre gravure de reproduction et gravure originale, tandis que le XIX^e siècle voit aussi émerger des initiatives pour déterminer un cadre juridique à cette notion de reproductibilité. Celle-ci posait de plus en plus de problèmes. L'arrivée de nouveaux moyens de reproduction nécessitait une reconfiguration de la législation, mais aussi du statut du graveur. Flameng évoluant dans cette période de profondes transformations, se trouvant affecté par celles-ci, il s'agira d'apporter quelques éclaircissements généraux pour mieux contextualiser l'objet de notre étude.

1- Problème de définition

« *Le Graveur :*

*"Copier ! ah ! le terme est nouveau.
Au métier de copiste allez-vous me réduire ?
Non, non ; graver n'est pas copier, c'est traduire,
Voyez-vous ?" »*

Jean-François Collin d'Harleville, *Les Artistes*, Acte II, Scène III.

Aborder la question de la gravure, surtout au XIX^e siècle, c'est être confronté à la difficulté de la terminologie utilisée. Loin d'être un problème secondaire, la caractérisation des estampes n'a pas toujours fait l'objet d'une réflexion pesée. Ainsi, lorsque l'on se confronte à la multitude des sources, tant anciennes que contemporaines, il est surprenant de constater la variété des termes employés pour qualifier une gravure : gravure de reproduction, d'interprétation, de traduction, d'imitation, d'invention, de création, originale... Toutes ces appellations forment un méandre inextricable. D'autant plus lorsque les auteurs les emploient sans l'argumentaire nécessaire, comme s'ils utilisaient des termes interchangeables aux significances équivalentes.

Le premier grand distinguo existant est celui qui oppose la gravure dite « originale » à la gravure dite de « reproduction ». C'est là le prolongement, au XIX^e siècle, de l'opposition

séculaire entre gravure d'invention et gravure de copie. Cette opposition est généralement la moins discutée, partant du principe qu'une gravure originale est établie sur une composition du graveur lui-même et qu'une gravure de reproduction reprend la composition d'un autre artiste, un peintre, dessinateur ou sculpteur. La gravure originale est l'imitation directe de la nature au même titre que la peinture⁵⁶, là où la gravure de reproduction se contente de suivre une imitation déjà existante de la nature. Le graveur de reproduction serait alors plus « artisan » qu'artiste pour reprendre les propos de George Sand⁵⁷, et son art serait inférieur étant assujéti à la pensée créative d'un tiers. Cette conception et l'antagonisme mineur/majeur qui en découle apparaissent largement dans l'historiographie sur le sujet, sans vraiment faire consensus. Certains auteurs peu satisfaits de cette distinction qui remettait en cause le statut de créateur du graveur de reproduction proposèrent une analyse différente. Henri Beraldi écrivait :

*Il n'y a rien de commun entre la gravure de reproduction, qui est la véritable gravure (la gravure c'est la taille), et la gravure originale, qui est à proprement parler un mode particulier de dessin et qui doit être considéré comme une annexe de la peinture*⁵⁸.

Beraldi ne niait pas la distinction entre la gravure originale et la gravure de reproduction, mais proposait une opposition entre les deux fondée sur la technique. Puisque l'étape essentielle de la gravure originale n'est pas l'opération technique, mais l'étape de composition de l'œuvre, à l'instar du dessin, elle ne s'apparente pas à la gravure de reproduction dont l'étape essentielle reste l'opération sur la plaque. Dans ce cas, il n'était pas question de tenter de hiérarchiser la gravure originale et la gravure de reproduction, puisqu'il s'agissait simplement de deux arts de nature différente.

Clément-Janin, dans un article qu'il publia en 1921 dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, plagiant Anatole France, réfutait à l'inverse l'idée que la gravure de reproduction et la gravure originale soient différentes, écrivant que « la gravure originale d'un graveur de reproduction est toujours une gravure de reproduction, ou si l'on préfère, une gravure de reproduction est toujours une gravure originale⁵⁹ ».

⁵⁶ Ce qui a conduit à l'usage au XIX^e siècle, pour caractériser ces artistes spécialisés dans la gravure originale, du terme « peintre-graveur ». Ce terme indique aussi que la plupart des artistes faisant de la gravure originale leur domaine d'expression privilégié étaient des peintres de formation.

⁵⁷ « Le graveur doit être habile artisan avant de songer à être artiste. » George SAND, *Histoire de ma vie*, vol. XVII, Paris, Victor Lecou, 1855, p. 205.

⁵⁸ Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, vol. XII, Paris, L. Conquet, 1892, p. 74.

⁵⁹ Noël CLÉMENT-JANIN, « De la gravure originale et de la gravure d'interprétation : Frédéric-Auguste Laguillermie membre de l'Institut », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XXXIX, janvier-mai 1921, p. 47.

Il défendait sa position par plusieurs arguments. Il mettait en avant la similarité des moyens techniques à la disposition des graveurs, et surtout il expliquait que dans les deux cas le style importe toujours davantage que le sujet. Un graveur de reproduction peut avoir, au même titre que le graveur original, un style personnel qui le définit. Pour pousser le raisonnement de Clément-Janin, celui qui imite directement la nature ne fait pas plus œuvre d'invention s'il l'a copie servilement et sans style, que le graveur de reproduction s'il n'apporte pas une touche singulière à sa gravure. Cette distinction qui repose sur le degré de personnalité de l'œuvre permet d'ouvrir sur une deuxième opposition au sein de la gravure dite de « reproduction », entre la gravure de copie et la gravure d'interprétation.

C'est là une différenciation qui a véritablement commencé au XVIII^e siècle et qui fut au cœur des réflexions théoriques sur l'estampe au XIX^e siècle, notamment au début de la période romantique. Elle déboucha sur l'usage d'une multitude d'adjectifs pour caractériser la gravure de reproduction : copie, imitation, traduction, interprétation, autant de termes qui posent les bases d'une hiérarchie nouvelle. Dès le XVIII^e siècle, la notion du graveur comme « copieur » ou « imitateur » est discutée. Charles-Nicolas Cochin, par exemple, écrivait qu'« on ne doit pas regarder les excellens [sic] graveurs comme des simples copistes⁶⁰ ».

Cette remise en cause se développe face à l'insuffisance du terme « copie » pour définir le travail du graveur de reproduction. La copie définit une reproduction faite dans les mêmes matériaux et avec les mêmes moyens que l'œuvre originale. Ce n'est pas le cas du graveur qui travaille avec une technique et des moyens différents des œuvres qu'il a à reproduire, sauf dans le cas de la reproduction d'une autre gravure. Encore que, même dans ce cas, il est toujours question du respect de la technique originale, puisque l'eau-forte, le burin, la lithographie, la gravure sur bois et leurs différentes variantes ne convoquent pas les mêmes procédés. François Guizot, dans ses *Études sur les beaux-arts en général*, reprenait ce raisonnement en expliquant que la gravure de reproduction « n'est point une copie, puisque le graveur ne se sert pas des mêmes moyens que le statuaire ou le peintre, et ne saurait produire le même effet⁶¹ ». Néanmoins, il y a des exemples de copie, à l'image de *La Pièce de cent florins* de Rembrandt que Léopold Flameng reproduisit dans la même technique que l'originale, selon le procédé du fac-similé.

Malgré tout, les exemples ne sont pas très nombreux, et dans ces conditions ce sont les expressions de « traducteur » ou « d'interprète » qui sont les plus communément admises pour désigner le travail du graveur de reproduction. Le terme d'« imitateur » est parfois employé,

⁶⁰ Charles-Nicolas COCHIN, « Notes historiques sur la gravure et les graveurs », *Mercure de France*, n° XI, aout 1775, p. 141.

⁶¹ François GUIZOT, *Études sur les beaux-arts en général*, Paris, Didier, 1852, p. 143.

mais contrairement aux deux précédents il revêt un caractère péjoratif, assimilant le graveur au contrefacteur, au falsificateur, ou, dans un sens plus neutre, d'artiste qui ne donne qu'une vision biaisée ou incomplète de l'œuvre reproduite.

L'association gravure/traduction n'était pas neuve, Diderot déjà s'en faisait l'écho⁶², mais elle gagna les esprits au XIX^e siècle. Guizot poursuivait son chapitre sur la gravure ainsi :

On a dit que c'était [la gravure] une traduction, et cette comparaison, bien que désapprouvée par de bons connaisseurs, me paraît beaucoup plus exacte : la langue du graveur, en effet, n'est pas la même que celle du peintre, puisque c'est d'une manière différente qu'il parle aux yeux ; il est obligé de conserver scrupuleusement les formes et le style de son modèle ; c'est le devoir de tout bon traducteur⁶³.

Dans sa célèbre *Grammaire des arts du dessin*, Charles Blanc, graveur lui-même, ne disait pas autre chose, et après avoir rappelé la position de Diderot, il écrivait :

Semblable au musicien qui transpose un air, semblable au prosateur qui interprète dans sa langue les poètes d'une langue étrangère en s'attachant surtout et avant tout au génie du poème, le graveur qui burine sur le cuivre une peinture en fait revivre l'esprit⁶⁴.

Ainsi, le graveur, en dépit de ses intentions et de sa précision, ne peut pas rendre et retranscrire le travail du peintre de manière identique. Par exemple, là où le peintre dispose d'une palette de couleurs, le graveur ne peut agir que par le blanc et le noir. C'est ce qui a fait dire que la gravure faisait finalement la même chose que la peinture mais avec des moyens imparfaits⁶⁵, tout en contribuant à éloigner de la gravure l'intégration de la couleur ou à la rendre insupportable à un pan de la critique au XIX^e siècle. Charles Blanc était de ceux-là, évoquant la nécessité de ne pas user des mêmes moyens que le peintre pour éviter au graveur de se transformer en simple copieur :

⁶² « Il ne s'agit ici que du graveur en taille-douce, du traducteur du peintre. » Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, A. Belin, 1818, p. 163.

⁶³ GUIZOT, *op. cit.*, 1852, p. 143.

⁶⁴ Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture*, Paris, Renouard, 1867, p. 701.

⁶⁵ « La gravure n'est qu'une imitation imparfaite, un diminutif de la peinture [...] ; elle fait les mêmes choses que la peinture, avec la différence qu'elle fait moins. » Aristide-Michel PERROT, *Manuel du graveur ou traité complet de l'art de la gravure en tous genres*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1830, p. 13-14.

*S'agit-il d'une peinture, le graveur n'ayant à sa disposition, en ce qui touche la couleur, que du noir et du blanc, cesse d'être un copiste pour devenir un traducteur. Il traduit vraiment en clair-obscur le coloris du tableau et, faisant abstraction des teintes, il n'en donne que la valeur*⁶⁶.

Bien que les termes de traduction et d'interprétation recoupent souvent chez les auteurs une même valeur de sens, il convient pourtant, pour des questions de rigueur, de ne pas les traiter comme des synonymes. Les notions de traduction et d'interprétation sont différentes. Si en linguistique la différence tient au support (écrit et oral), en gravure elle est surtout liée au degré de subjectivité qu'introduit le graveur dans son œuvre. Le traducteur travaille lentement, cherche à être le plus fidèle à l'œuvre originale dans la possibilité de ses moyens techniques, s'effaçant par rapport à son modèle. « Le traducteur est tenu à plus de surveillance de lui-même⁶⁷ », déclarait Clément-Janin. D'une certaine manière, son style transparait malgré lui et malgré ses efforts pour être au plus près de l'œuvre qu'il traduit. Face à lui, l'interprète est plus libre, plus rapide, plus dans l'impression que dans l'exécution fine et précise du détail et se permet d'introduire une part volontaire de subjectivité. S'il perçoit un défaut dans l'œuvre originale, il ne le copiera pas servilement mais le corrigera ou fera en sorte de l'atténuer. Ce contraste s'incarne, notamment, dans la dualité établie entre les burinistes et les aquafortistes. Dans le *Dictionnaire des inventions* publié sous la direction du marquis de Jouffroy, on peut lire à la définition de la gravure à l'eau-forte :

*Simple et prompte dans ses moyens, riche de ton et d'effets se prêtant à l'expression immédiate de la pensée, elle est la gravure des peintres, la gravure du génie créateur, constituant un véritable original et non la traduction d'une traduction, comme la gravure au burin*⁶⁸.

Si l'auteur évoque ici davantage la gravure originale à l'eau-forte, c'est cette part de liberté qui rend plus aisément l'eau-forte « interprétative » face au burin.

La vision de la gravure de reproduction comme traduction ou interprétation se développe aussi au XIX^e siècle face à l'apparition de la photographie et des moyens mécaniques de reproduction⁶⁹. Il est évident qu'à l'aune de ces nouvelles techniques, le statut du graveur et de la gravure ne pouvait qu'évoluer, toute la notion de reproductibilité en art se trouvant bouleversée.

⁶⁶ BLANC, *op. cit.*, 1867, p. 620.

⁶⁷ CLÉMENT-JANIN, art. cit., 1921, p. 48.

⁶⁸ Achille de JOUFFROY (dir.), *Dictionnaire des inventions et découvertes anciennes et modernes dans les sciences, les arts et l'industrie*, Paris, J.-P. Migne, 1860, col. 1403.

⁶⁹ Des moyens mécaniques qui incluent des techniques comme la chromolithographie, l'héliographie, la galvanoplastie.

Si un art – et ce titre lui fut parfois refusé – s'apparentait désormais bien à la notion de copie, la photographie, parce qu'elle pouvait *a priori* atteindre une fidélité plus grande à l'œuvre originale que la gravure, était celui-ci. Dans son ouvrage *L'Art de la photographie*, le photographe Disdéri faisait d'ailleurs de l'objectivité de son art sa force première, le légitimant comme le meilleur procédé de reproduction, devant la gravure qu'il critiquait :

La gravure, considérée comme moyen de reproduire et de répandre les œuvres de l'art, ne mérite pas le même respect. Le premier reproche qu'on peut lui adresser, c'est de ne pouvoir plier le procédé matériel à toutes les exigences d'une parfaite imitation du modèle. Le graveur est obligé d'interpréter l'œuvre qu'il a devant lui, de traduire, par un travail spécial et avec des moyens bornés⁷⁰.

Les photographes et les ardents défenseurs de la photographie rejetaient les graveurs dans l'interprétation pour défendre leur art, se jugeant les plus proches, désormais, de l'imitation la plus exacte de la nature⁷¹. Dans un même temps, les défenseurs de la gravure de reproduction faisaient valoir ce travail de traduction et d'interprétation pour se démarquer de la photographie, tout en considérant que la quête de l'imitation exacte n'a jamais correspondu à la définition réelle de l'art⁷². « Il se mêle toujours quelque chose de nous aux lieux que nous voyons ; l'impression physique que nos sens en reçoivent se transforme au dedans de nous-mêmes et y injecte, pour ainsi parler, une image idéale en harmonie avec nos pensées, nos sentiments, notre être intime », écrivait l'abbé Moigno dans la *Revue scientifique et industrielle* de 1847⁷³.

Finalement, la photographie et les arts de reproduction mécaniques, considérés comme des rivaux redoutables de la gravure, participèrent surtout à accentuer et à accélérer la transition idéologique concernant cet art et entamée déjà au XVIII^e siècle.

Si l'arrivée de ces techniques artistiques nouvelles contribua à faire émerger un art plus fidèle à la perception de l'artiste qu'à la réalité de la nature dans le domaine de la peinture, dans celui de la gravure de reproduction elle amena une refonte profonde du statut du graveur. Ce dernier n'est plus considéré qu'exceptionnellement comme un « copieur ». Il est un « traducteur » et

⁷⁰ André DISDÉRI, *L'Art de la photographie*, Paris, Chez l'auteur, 1862, p. 317.

⁷¹ Il est bon de noter pourtant que la photographie, même de reproduction, ne relève pas de la copie la plus exacte. À l'image de la gravure, elle ne peut traduire la couleur, et il y a dans le traitement des contrastes par exemple, une part de liberté du photographe.

⁷² « La reproduction artistique, en effet, a un but tout autre et plus élevé que celui d'imiter la nature : elle la fait parler. » René VAN BASTELAER, « La Rivalité de la gravure et de la photographie et ses conséquences », *Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale*, vol. LXI, 1901-1902, p. 13.

⁷³ François Napoléon Marie MOIGNO, « Photographie, son histoire, ses procédés, sa théorie », *Revue scientifique et industrielle*, vol. XXX, 1847, p. 373.

surtout un interprète. Si la fidélité est toujours érigée comme une nécessité, ce qui fait la valeur artistique de la gravure par rapport aux moyens mécaniques de reproduction tient à la subjectivité du graveur, jusqu'alors considérée le plus souvent comme une faiblesse et une imperfection.

2- Le graveur de reproduction face aux graveurs originaux : mépris et reconnaissance

a- La prédominance de la gravure de reproduction et le statut privilégié du buriniste

Le XIX^e siècle témoigne d'évolutions et de paradoxes dans le domaine de la gravure. Il révèle, en effet, de nombreuses ambiguïtés quant aux rapports entretenus entre la gravure de reproduction et la gravure originale, appelée, dans une modalité particulière, gravure de peintre⁷⁴. Comme nous l'avons vu précédemment, il est très commun chez les auteurs d'opposer selon une hiérarchie majeure/mineure les deux tendances de la gravure, et rares sont ceux à ne pas faire de distinction de valeur. Cette vision là n'est pas nouvelle, et au XVIII^e siècle, par exemple sous la plume d'Antoine-Joseph Pernety, il était possible de lire :

Les estampes sont de deux sortes ; les unes sont gravées par les Maîtres mêmes, sur leurs propres desseins, et lorsque ce sont des Peintres, on les appelle Gravure de Peintre ; les autres le sont par des Graveurs qui ne se piquent pas d'inventer, et se contentent d'être bons ou mauvais copistes⁷⁵.

Il ne s'agit pas ici de poursuivre le débat terminologique engagé précédemment, mais de considérer que d'après Pernety, il ne fait aucun doute que la gravure originale est de meilleure valeur que la gravure de reproduction, ce qu'il justifie par le degré de « créativité » des artistes. Toutefois, ce type de discours dévalorisant pour la gravure de reproduction n'est pas une réalité que reflète aussi franchement le XIX^e siècle. La gravure originale ne bénéficie pas toujours d'échos très élogieux, ni dans la première moitié du siècle, ni dans la seconde, pourtant souvent considérée comme celle de l'ascension de la gravure de peintre. Encore en 1920, Lucien Monod écrivait à propos d'une gravure originale que « c'est bien une gravure de peintre, dans ce sens

⁷⁴ L'expression peut très facilement prêter à confusion. Elle est souvent exploitée dans son sens le plus strict, à savoir une gravure réalisée par un artiste sur une composition qu'il a exécutée lui-même, qu'il s'agisse d'une peinture ou d'un dessin. Pour autant, l'expression sert parfois de synonyme à la notion de gravure de reproduction libre. Nous préférons, dans la mesure du possible, ne jamais employer l'expression gravure de peintre dans notre étude.

⁷⁵ Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, gravure et architecture*, vol. I, Paris, Chez Onfroy, 1781, p. 289.

qu'elle ne témoigne pas d'une grande virtuosité de métier⁷⁶ ». En 1923, Clément-Janin s'étonnait qu'on considérât le graveur Émile-Jean Sulpis comme un graveur de reproduction, alors même que son œuvre original, comptant six-cents pièces, dépassait largement son œuvre de reproduction. Le prestige des récompenses institutionnelles, parmi lesquelles son prix de Rome, l'avait fait spécialiste de reproduction aux yeux du public et de la critique alors qu'une grande partie de son corpus original était inconnu⁷⁷.

En réalité, il y a toujours une vision prédominante, au moins jusqu'à la fin des années 1880 : la gravure est l'affaire de professionnels, de gens de métier. Le but légitime de la gravure, la raison même de son existence est de servir la reproduction d'œuvres d'art, et un graveur de métier ne peut être qu'un graveur de reproduction. Par là même, son instrument naturel est le burin⁷⁸. En face, la gravure originale, c'est la pratique d'un artiste dilettante, un peintre généralement, qui n'a pas la technique du burin, mais qui s'essaye à la lithographie, à l'eau-forte, moins exigeantes et plus proches du dessin. C'est pourquoi la gravure au burin, qui sert presque exclusivement la cause de la reproduction au XIX^e siècle, est valorisée dans le discours critique. Ainsi, lorsque Charles Blanc décida d'illustrer son ouvrage sur Ingres en 1870 en reprenant notamment des gravures de Léopold Flameng publiées dans la *Gazette des beaux-arts*, il écrivait à la fin de son avant-propos :

*C'est le privilège des maîtres classiques et de ceux qui le deviendront, que leurs œuvres traduites par le burin du graveur conservent et immortalisent ce qu'il y a de plus essentiel dans leurs qualités, le dessin, et ce qu'il y a de plus élevé dans l'art, le style*⁷⁹.

Dans un autre article de 1926, c'est Aman-Jean qui déclarait que « la grande gravure classique, le burin prestigieux [...] ne peut être employé que par des hommes du métier, tant il est redoutable et ardu⁸⁰ ».

Le burin ne peut-être manié avec justesse que par des artistes ayant mené dans ce domaine des études sérieuses, puisqu'il ne supporte pas l'approximation⁸¹.

⁷⁶ Lucien MONOD, *Le Prix des estampes anciennes et modernes*, vol. V, Paris, Albert Morancé, 1924, p. 103.

⁷⁷ CLÉMENT-JANIN, art. cit., 1923, p. 180.

⁷⁸ Johann David PASSAVANT dans *Le Peintre-Graveur*, vol. I, Leipzig, Rudolph Weigel, 1860, p. 191, établit même un parallèle d'évidence : « L'invention de la gravure au burin ou de l'art de reproduire indéfiniment, par l'impression sur papier, les sujets figurés gravés sur cuivre. »

⁷⁹ Charles BLANC, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1870, p. II.

⁸⁰ André DEZARROIS, « Aman-Jean, graveur et lithographe : conversation », *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XLIX, janvier-mai 1926, p. 45.

⁸¹ Gilbert-Urbain, GUILLAUMIN (dir.), *Dictionnaire du commerce et des marchandises*, vol. II, Paris, Guillaumin et C^{ie}, éditeurs, 1841, p. 1058.

Valorisée dans le discours, la gravure au burin l'est tout autant au niveau institutionnel. Le grand prix de Rome de gravure en taille-douce restait un concours de burinistes et de graveurs de reproduction. Des initiatives furent tentées pour faire évoluer cette réalité. Dans le procès-verbal de la séance de l'Académie des beaux-arts du 15 mars 1828 était évoquée l'idée de faire exécuter par les pensionnaires graveurs de Rome, une planche totalement réalisée à l'eau-forte⁸². Cette initiative resta lettre morte, et ce n'est qu'en 1913 que François Flameng⁸³ souhaitant voir imposer aux pensionnaires l'exécution d'une planche gravée d'après leurs propres dessins originaux parvint à convaincre l'Académie des beaux-arts. De même, en 1863, une réforme importante toucha l'École impériale et spéciale des beaux-arts de Paris qui devait comprendre, dès lors, onze ateliers, dont un de gravure en taille-douce. Il s'agissait d'un atelier de gravure au burin dirigé par Henriquel-Dupont, lequel, depuis son *Hémicycle des beaux-arts* d'après Paul Delaroche⁸⁴, avait acquis un statut de maître incontesté du burin.

Enfin, Philippe Kaenel rappelait que dans les années 1860, l'eau-forte de reproduction n'était pas encore totalement acceptée. L'auteur citait l'exemple de Félix Bracquemond qui en 1863 réalisa par l'eau-forte, pour la Chalcographie du Louvre, un *Portrait d'Érasme* d'après Holbein (ill. 1). Chose rare pour une œuvre de commande, il fut simplement refusé au Salon⁸⁵.

Même si l'eau-forte de reproduction n'est pas totalement dévalorisée⁸⁶, il y a une froideur des institutions pour la gravure à l'eau-forte et une déconsidération perceptible dans les propos de certains auteurs par rapport au burin. La suprématie du burin fut pourtant remise en question au cours du XIX^e siècle. Objet de critique chez Beraldi, qui en 1889 n'hésitait pas à dire que « le beau burin n'existe plus »⁸⁷, il fit face aussi à une forte progression de l'eau-forte comme moyen de reproduction.

⁸² « Un membre propose qu'on mette au nombre, soit des travaux obligatoires du pensionnaire graveur à Rome, soit des travaux pour le concours d'essai une planche préparée ou même exécutée entièrement à l'eau-forte. » Jean-Michel LENIAUD (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts*, vol IV, Paris, École des Chartes, 2006, p. 123.

⁸³ « [...] il nous paraît absolument utile d'élever le niveau de l'éducation, d'émanciper les jeunes graveurs, d'en faire des artistes créateurs, des dessinateurs savants, et non plus seulement des manœuvres et des outils brillants et adroits, et d'introduire dans le programme des concours de Rome l'étude directe, immédiate et libre de la nature, s'ajoutant ainsi à l'étude des maîtres. » ANONYME, « Académie des beaux-arts : séance du 22 novembre », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 36, 6 décembre 1913, p. 284-285.

⁸⁴ L'œuvre, exécutée sur trois cuivres totalisant une longueur de deux mètres soixante, fut exposée au Salon de 1853 et valut à son auteur la médaille d'honneur.

⁸⁵ « En 1863, le *Portrait d'Érasme* par Holbein, exécuté avec un très grand fini par Bracquemond pour le compte de la Chalcographie est refusé. » Philippe KAENEL, *Le Métier d'illustrateur : 1830-1880*, Genève, Droz, 2005, p. 117. Il ne faut cependant pas voir, peut-être, dans ce refus, une hostilité tant à l'égard de l'eau-forte qu'à l'égard de la tentative d'imitation de la régularité et du fini du burin qu'elle représente.

⁸⁶ Léopold Flameng fut, par exemple, récompensé au Salon de 1864 pour *La Naissance de Vénus* d'après Alexandre Cabanel.

⁸⁷ Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, vol. IX, Paris, L. Conquet, 1889, p. 267.



1. Félix Bracquemond, *Portrait d'Érasme*, 1863, eau-forte, H. 32,2 ; L. 25,4 cm.

b- La situation et l'évolution de l'eau-forte dans la seconde moitié du XIX^e siècle

En réalité, la distinction entre les deux techniques du burin et de l'eau-forte est souvent artificielle lorsqu'il s'agit de caractériser une gravure. Il est plus que commun qu'un graveur au burin prépare d'abord sa planche à l'eau-forte. Dans une encyclopédie de 1847, il était expliqué :

On divise les gravures de ce genre en eaux-fortes de peintre et eaux-fortes de graveur. Ces dernières ne sont, ainsi que je l'ai dit, qu'une sorte d'ébauche, de préparation destinée à éviter au graveur au burin une grande partie de son travail⁸⁸.

La gravure à l'eau-forte pure n'apparaît donc pas comme une technique adaptée à la reproduction, et à l'auteur de poursuivre en arguant la sécheresse et la régularité monotone de la technique face au burin⁸⁹.

Mais lorsque l'eau-forte gagne vraiment en reconnaissance dans le courant des années 1860, il est entendu que pour espérer faire carrière, il faut pratiquer la gravure de reproduction. L'ascension de Léopold Flameng est très parlante. C'est par la gravure de reproduction qu'il se fit reconnaître dans le milieu artistique parisien, qu'il exposa au Salon et reçut médailles et commandes. Il s'agissait de manière confondue d'eaux-fortes, parfois pures mais souvent avec des finitions au burin, et de gravures au burin essentiellement préparées à l'eau-forte. Quant à

⁸⁸ Jean-Baptiste GLAIRE (dir.), Joseph-Alexis WALSH (dir.), *Encyclopédie catholique, répertoire universel et raisonné des sciences, des lettres, des arts et des métiers*, vol. XV, Paris, Parent-Desbarres, 1847, p. 507.

⁸⁹ *Ibid.* Le même auteur notait en revanche que l'eau-forte se prêtait bien à la gravure originale.

ses gravures originales réalisées surtout dans ses premières années, mais dont il existe plusieurs exemples tardifs⁹⁰, elles n'eurent pratiquement aucune reconnaissance institutionnelle.

Ainsi, et au moins jusqu'au basculement de la fin du XIX^e siècle, même de grands meneurs de la gravure originale et aquafortistes renommés, à l'instar de Félix Bracquemond, réalisèrent de nombreuses gravures de reproduction. Des artistes trop distants de cette dernière restaient marginalisés et appréciés d'une petite frange d'amateurs, à l'image de Charles Meryon⁹¹, ou du baron Lepic qui finit par se consacrer exclusivement à la peinture⁹² en ne rencontrant pas le succès avec ses eaux-fortes originales.

Cette réalité prédomina durant une grande partie du XIX^e siècle et se maintint grâce au rafraichissement, précédemment étudié, du statut du graveur de reproduction. Il y a, en effet, un renouvellement de son rôle, étant de moins en moins un simple copiste et davantage un traducteur et interprète. Il y a presque une volonté de se hisser au rang de la gravure originale, ce dont Bracquemond se fait l'écho dans son rapport sur la gravure lors de l'Exposition universelle de 1889, en disant que « l'eau-forte en pleine possession du public, se présente aussi sous plusieurs formules de travail, mais qui toutes tendent à ce but : donner à la gravure de reproduction les allures de la gravure originale, dont l'eau-forte est particulièrement l'instrument⁹³ ».

Tandis que le burin est officiellement protégé, l'eau-forte de reproduction semble lui succéder dans certaines tâches en correspondant davantage à l'évolution du statut du graveur de reproduction, et cela dès les années 1860⁹⁴. La gravure originale semble rejetée, car associée à un métier trop lâche, trop libre, relevant du dessin plutôt que de la gravure.

Il est important pourtant de nuancer cette considération car de réelles entreprises sont conduites, dès le Second Empire, pour mettre en valeur l'eau-forte originale. En 1862, la fondation de la Société des aquafortistes français visait expressément à la défense de cette dernière. Autour de Cadart, son initiateur, évoluent Roybet, Ribot, Ziem, Puvis de Chavannes, des critiques, de Théophile Gautier à Charles Baudelaire, et des spécialistes de la gravure de reproduction

⁹⁰ Notamment ses portraits de Georges Duplessis et d'Henri Delaborde. Voir catalogue raisonné, n° 79 et 80.

⁹¹ Il est impossible d'ignorer dans le cas de Meryon, son caractère ombrageux qui l'éloigna aussi de la Société des aquafortistes français de Cadart. Par ailleurs, même Meryon réalisa des gravures de reproduction, bien que de manière rare, à l'image des *Deux chevaux* en 1850 d'après Karel Dujardin. Gustave GEFROY, *Charles Meryon*, Paris, H. Floury, 1926, p. 28-29.

⁹² En particulier de marines, ce qui lui valut l'obtention du titre de peintre de la marine en 1882.

⁹³ Félix BRACQUEMOND, « Gravure et lithographie », dans Alfred PICARD (dir.), *Rapport du jury sur l'Exposition universelle internationale de 1889 : groupe I, œuvres d'art*, Paris, Imprimerie nationale, 1890, p. 116.

⁹⁴ En dépit des réticences institutionnelles qui persistaient encore à cette période. Nous renvoyons au cas du *Portrait d'Érasme* par Bracquemond. Voir note 85, p. 37.

trouvant là un moyen de pratiquer la gravure originale, à l'image de Jules Jacquemart⁹⁵. En 1868 commença la publication de *L'Illustration nouvelle*, un album d'eaux-fortes originales, et de 1874 à 1881, *L'Eau-forte moderne* s'inscrivait dans la même démarche de soutien à la gravure originale.

Pourtant ces initiatives furent relativement circonscrites dans le temps⁹⁶ et dans leur impact réel, et la revalorisation de la gravure originale par rapport à celle d'interprétation se fit lentement. Ce n'est qu'à la fin des années 1880 que Bracquemond put se féliciter, à l'Exposition universelle de 1889, de la reconnaissance de la gravure originale :

Cet élan vient du succès de l'estampe originale auprès des amateurs. [...] Et c'est cet accueil, fait depuis cinquante ans aux peintres-graveurs, qui a déterminé les graveurs proprement dits à rechercher pour leur compte l'aspect que les premiers donnent à leurs planches originales, et à leur emprunter leurs éléments d'action. [...] Ce sera l'un des traits caractéristiques de l'Exposition de 1889 dans son ensemble que cette large place attribuée, avec toute la mesure nécessaire, à l'estampe originale, sans nuire en rien à la gravure proprement dite. [...] Il est temps d'avouer officiellement nos estampes de peintres⁹⁷.

Il se réjouissait notamment du grand prix de gravure qu'obtint Charles Jacque et de la médaille d'honneur de Seymour Haden, tous deux représentants significatifs de l'eau-forte originale en France et au Royaume-Uni⁹⁸.

Il est toutefois difficile d'opposer à chaque fois graveurs de reproduction et graveurs originaux, car les graveurs de métier qui exercèrent l'une et l'autre de ces activités sont relativement nombreux. Ainsi, Léopold Flameng ou Frédéric-Auguste Laguillermie, avant tout graveurs de reproduction, furent aussi dans une moindre mesure graveurs originaux. À l'inverse, Félix Bracquemond, graveur original, fut aussi graveur de reproduction. La transition est d'autant plus aisée à partir des années 1860, moment où l'eau-forte gagne en reconnaissance comme technique de reproduction d'œuvre d'art.

⁹⁵ Léopold Flameng appartient à la société mais ne fut pas membre fondateur. Sa participation à l'initiative de Cadart fut en réalité des plus passives, l'artiste se considérant avant tout comme un graveur de reproduction et non comme un graveur original. Voir notre partie « Léopold Flameng et les sociétés d'artistes dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », p. 555-563.

⁹⁶ La Société des aquafortistes français de Cadart fit ainsi faillite dès 1867 après cinq ans d'existence, et le quasi-monopole de Cadart sur la publication et la valorisation de la gravure originale à cette période permet aussi de voir la faiblesse des initiatives similaires.

⁹⁷ PICARD (dir.), *op. cit.*, 1890, p. 119.

⁹⁸ Par ailleurs, trois médailles de seconde classe vinrent récompenser en 1889 la gravure originale, respectivement attribuées à Félix Buhot, Marcellin Desboutin, et au graveur anglais William Strang. ANONYME, « Échos », *Le Figaro*, n° 186, 5 juillet 1889, p. 1.

Pareillement, l'opposition buriniste/aquafortiste n'est pas toujours satisfaisante dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Des burinistes pratiquèrent l'eau-forte et même l'eau-forte pure, à l'image d'Henriquel-Dupont dans ses *Pèlerins d'Emmaüs* de 1869 d'après Véronèse, de Charles Waltner ou encore de Léopold Flameng. Ce dernier est l'exemple par excellence du buriniste de formation qui se consacra principalement à l'eau-forte. L'inverse est cependant moins vrai, la technique du burin ne pouvant s'apprendre que par un long apprentissage qui ne fut pas celui de la plupart des aquafortistes.

Cette manière d'évoluer continuellement entre deux pratiques artistiques amena de surprenantes confusions dans la presse du temps. Ainsi, lorsqu'en 1872 Flameng doit réaliser *Hassan et Namouna* d'après Regnault (ill. 2), les propos sont contradictoires. Théophile Gautier dans *L'Illustration* écrivait qu'« *Hassan et Namouna* [...] vient d'être retirée de l'exposition pour être confiée au burin de M. Léopold Flameng⁹⁹ ». Cela, tandis que René Ménéard dans la *Gazette des beaux-arts* de la même année notait qu'« il y a peu de confusion dans l'eau-forte que M. Flameng a exécutée sur une grande échelle d'après une composition de Henri Regnault, intitulée *Assan et Namouna*¹⁰⁰ ». *Hassan et Namouna* est en effet l'exemple d'une gravure de reproduction à l'eau-forte pure.



2. Léopold Flameng. *Hassan et Namouna*, 1872, eau-forte, H. 29 ; L. 39 cm.

⁹⁹ Théophile GAUTIER, « Cercle de l'Union artistique : exposition de peintures », *L'Illustration*, vol. LIX, n° 1514, 2 mars 1872, p. 134.

¹⁰⁰ René MÉNARD, « La gravure au Salon », *Gazette des beaux-arts*, vol. VI, juillet-décembre 1872, p. 123. Le statut d'eau-forte de cette gravure est confirmé dans Thomas E. KIRBY, *Catalogue of the Art Collection formed by the late Mrs. Mary J. Morgan*, New York, J. J. Little and C^o., 1886. Une épreuve appartenant à cette collection est en effet bien classée dans la rubrique « *etching* », correspondant en anglais à la catégorie de l'eau-forte.

Aussi, il est difficile d'isoler une catégorie d'artistes par rapport à une autre, les frontières n'étant absolument pas imperméables, et cela est plus vrai que jamais à partir des années 1860. Autre exemple de la perméabilité de ces frontières, Léopold Flameng fut tout autant membre du jury du Salon des artistes vivants de Paris dans la section gravure au burin que dans celle de la gravure à l'eau-forte.

L'échelle hiérarchique existante au XIX^e siècle relevait avant tout d'une construction institutionnelle et critique¹⁰¹, et son effondrement à la fin de la période considérée témoigne de son décalage de plus en plus notable avec les réalités du temps. Face au protectionnisme dont firent preuve les instances officielles à l'égard du burin, s'établit parallèlement tout un système d'encouragement en faveur de l'eau-forte qui parvint à transformer, à la fin du siècle, la reconnaissance des amateurs décrite par Bracquemond, en reconnaissance institutionnelle.

3- Éléments de législation sur la reproduction d'œuvres d'art

La question de la reproduction en art devint, dans le courant du XIX^e siècle, une problématique majeure sur laquelle la législation fut de plus en plus invitée à se prononcer. Cela, particulièrement à partir des années 1840 et de quelques affaires qui se poursuivirent jusque devant les tribunaux. Tel fut le cas, en 1841, de l'affaire Gros, lorsque la veuve du peintre et le graveur Vallot menèrent une action devant le tribunal correctionnel de Paris à l'encontre de différents graveurs, en particulier Gavard, ce dernier ayant reproduit sans autorisation *Bonaparte à la Bataille des Pyramides*¹⁰². La situation qui se posa alors à la justice montre bien ses limites et ses difficultés pour juger ce genre de cas, alors même que le droit était encore très atone sur le sujet. Tandis que le tribunal de la Seine débouta les plaignants, que l'arrêt fut confirmé par la cour de Paris, celui-ci fut cassé par la cour de cassation qui renvoya l'affaire devant la cour royale d'Orléans. Finalement, le jugement nécessita la réunion des chambres de la cour. Une juridiction rare mais dont l'intervention s'expliquait par l'enjeu national sous-jacent que portait l'affaire¹⁰³. Cette réunion donna lieu à un nouveau rejet du pourvoi des plaignants. La raison était ambiguë comme le rappelait Annie Prassoloff en notant que « la

¹⁰¹ René VAN BASTELAER, conservateur-adjoint au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Belgique à la fin du XIX^e siècle proposait une mise en garde sur ce point : « Il est donc dangereux d'attacher une trop grande importance, comme le font les esthètes modernes, à la division des graveurs en des classes distinctes. » Art. cit., 1901-1902, p. 76.

¹⁰² Annie PRASSOLOFF, « Le Droit de graver et les progrès du droit d'auteur », *Romantisme*, vol. XXVI, n° 93, 1996, p. 21-22.

¹⁰³ L'entreprise de Charles Gavard était destinée aux *Galerias historiques du palais de Versailles*. Ouvrage monumental voulu par l'état royal, il s'inscrivait dans les entreprises tant politiques que culturelles que mena Louis-Philippe durant la monarchie de Juillet.

cession du droit de gravure ne saurait échapper à la règle de l'accessoire et du principal qu'autant qu'une loi spéciale et exceptionnelle en aurait, d'une manière formelle autrement disposé¹⁰⁴ ».

Il y a alors un vide juridique que les lois de la fin du XVIII^e siècle¹⁰⁵ ne parviennent plus à combler. La multiplication des moyens de reproduction, la facilité avec laquelle il est possible de reproduire une œuvre via la lithographie et les moyens mécaniques créent de nouvelles tensions¹⁰⁶. Celles-ci s'exacerbent entre les peintres et les graveurs de reproduction. Ces derniers, à titre personnel ou le plus souvent parce qu'ils sont sollicités par un tiers, procèdent à la gravure d'une œuvre peinte ou dessinée, mais cherchent de plus en plus, dans le courant du siècle, à s'affirmer aussi comme des créateurs indépendants, tendant volontiers à l'interprétation plutôt qu'à la copie fidèle.

La défense par les peintres de leur droit de reproduction fut, en 1841, une des préoccupations d'Horace Vernet qui publia *Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages* à l'occasion de l'examen d'une loi au Parlement portant sur cette question¹⁰⁷. Il s'opposa alors avec fermeté à l'article 13 qui posait la problématique des droits de reproduction en ces termes :

Les auteurs des ouvrages [...], pourront céder le droit exclusif de les reproduire ou d'en autoriser la reproduction, en conservant néanmoins eux-mêmes la propriété de l'ouvrage original. Mais en cas de vente dudit ouvrage, le droit exclusif de le reproduire ou d'en autoriser la reproduction par l'impression, la gravure, le moulage ou de toute autre manière, est transmis à l'acquéreur à moins d'une stipulation contraire¹⁰⁸.

La loi fut finalement rejetée, mais voir Horace Vernet prendre position sur la question du droit de reproduction alors qu'il est au sommet de sa gloire montre bien son importance pour les peintres. D'ailleurs, l'argumentaire de Vernet s'appuyait sur le fait que la gravure est essentielle à la diffusion d'une œuvre, et donc seul le peintre pouvait demander à ce qu'elle soit reproduite et par quelles mains¹⁰⁹.

Malgré ces prémices de réflexion dans les années 1840, c'est dans les années 1850 et à partir du Second Empire que l'on se rend compte d'une véritable explosion des publications en

¹⁰⁴ PRASSOLOFF, art. cit., 1996, p. 22.

¹⁰⁵ Celles de 1791 et 1793 qui ne furent pas fondamentalement modifiées avant le milieu des années 1930.

¹⁰⁶ Les tableaux se retrouvaient reproduits parfois sur des papiers peints, des paravents, des textiles, ou même par des artisans maladroits, autant d'entreprises pouvant nuire à la réputation d'une œuvre.

¹⁰⁷ Cette loi était en cours d'élaboration depuis 1836. Elle fut adoptée par la chambre des Pairs, mais finalement rejetée par la chambre des Députés peu après la publication de l'opuscule de Vernet.

¹⁰⁸ Horace VERNET, *Du Droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages*, Paris, Édouard Proux, 1841, p. 6.

¹⁰⁹ « La gravure est le moyen de propager et d'éterniser l'œuvre du peintre. N'est-ce pas la gravure qui est la plupart du temps l'agent le plus actif de la réputation du peintre ? » *Ibid.*, p. 17.

relation avec la question de la propriété intellectuelle, artistique et littéraire. Cette fois-ci en lien avec une dynamique législative nouvelle introduite par le décret du 28 mars 1852, lequel posait et reconnaissait le droit international de propriété littéraire et artistique, et par la loi du 8 avril 1854 qui étendait à trente années la jouissance des droits d'auteur pour les enfants d'artistes et d'écrivains¹¹⁰. Les travaux sur la question des droits d'auteur qui parurent à cette époque interrogeaient principalement ces deux sujets qu'étaient l'internationalité des droits, via, par exemple, les travaux comparatifs d'Édouard Laboulaye en 1858¹¹¹, et la longévité de ces droits, à l'image de la publication d'Adolphe Breulier : *Du droit de perpétuité de la propriété intellectuelle*¹¹².

Au-delà des codes juridiques faisant l'inventaire de lois, au-delà des ouvrages polémiques auxquels appartenait le texte de Breulier, des cercles de réflexion se développèrent encore dans cette même période, qu'ils fussent mis en place par l'État ou qu'ils fussent des initiatives privées. C'est ainsi qu'en 1858 se tint un Congrès de la propriété littéraire et artistique¹¹³. Dans cette rencontre internationale, il était entre autres question du droit de reproduction et, surtout, de la situation de la gravure. Si le procès du baron Gros semblait avoir acté l'idée d'une transmission des droits de faire graver une œuvre lors de la vente d'un tableau (sauf si une clause vient expressément poser des limites)¹¹⁴, il y a de nouvelles questions qui se font jour en 1858, alors que la gravure de reproduction commence à être jugée menacée.

En effet, une autre problématique a émergé en matière de reproduction artistique entre les années 1840 et les années 1850. À la peinture et à la gravure s'est ajoutée la photographie qui a pris une place non négligeable dans les débats du temps, alors même qu'elle investissait de façon croissante, à partir des années 1850, le domaine de la reproduction artistique¹¹⁵.

Il ne sera pas ici tant question de la relation peinture/photographie, que de la relation gravure/photographie, puisque les graveurs, longtemps placés sur le banc des contrefacteurs,

¹¹⁰ La durée était jusqu'alors de dix années.

¹¹¹ Édouard LABOULAYE, *Études sur la propriété en France et en Angleterre*, Paris, Auguste Durand, 1858, 200 p.

¹¹² L'ouvrage fut publié en 1855 à Paris par Auguste Durand.

¹¹³ Il se déroula à Bruxelles du 27 septembre au 1 octobre 1858. Si le comité d'organisation était belge (figurait notamment le peintre Portaels), des délégations étrangères de treize pays participèrent à cette rencontre. La représentation française fut particulièrement importante.

¹¹⁴ « La jurisprudence est aujourd'hui fixée en France sur cette question, et en relisant les plaidoiries prononcées à l'appui des deux opinions contraires dans le procès [celui de la baronne Gros] que nous venons de rappeler, nous pensons que la réserve qui peut être faite par les auteurs, quand ils vendent un objet d'art, suffit pour sauvegarder tous les intérêts. » Édouard ROMBERG (dir.), *Compte rendu des travaux du Congrès de la propriété littéraire et artistique*, vol. I, Bruxelles, Émile Flatau, 1859, p. 236.

¹¹⁵ À titre d'exemple majeur, nous citerons *L'Œuvre de Paul Delaroche*, publié par Goupil en 1858 et dans lequel les tableaux du peintre étaient reproduits par le photographe Bingham.

apparaissaient désormais lésés dans leurs droits. Il y a un passage dans le rapport du congrès, qui mérite, sur ce point, d'être cité :

À ce sujet, je crois nécessaire de faire observer expressément que lorsque la gravure aura reproduit un tableau, avec la permission du peintre (si elle est requise), ce serait une contrefaçon que de reproduire la planche par la photographie ou par tout autre moyen semblable, sans le consentement du graveur¹¹⁶.

Cette question du droit de reproduire une gravure de reproduction se place évidemment dans un contexte de réflexion plus large sur la gravure comme œuvre de traduction ou œuvre originale. Si la question de la propriété de l'œuvre multiple et de l'œuvre unique était réglée depuis longtemps, Renouard traitant déjà cette problématique en 1838¹¹⁷, le débat sur la nature de la gravure de reproduction restait en suspens. Si celle-ci n'était que la copie servile d'une peinture préexistante, alors le graveur n'avait théoriquement pas de droits particuliers à faire valoir.

Ainsi, lors du congrès de 1858, Étienne Blanc comparaît la situation du graveur à celle du traducteur d'un livre, lui apparaissant inconcevable qu'un traducteur puisse s'arroger des droits sur un texte préalable et volant d'une certaine manière une œuvre à son créateur. Face à Étienne Blanc et lors de ce même congrès, Antonio Martini, graveur et délégué du gouvernement de Parme, avançait l'idée qu'une gravure de reproduction ne pouvait être assimilée à une simple traduction :

La gravure est un art spécial soit par les moyens qu'elle emploie, soit par les études et les effets qui lui sont propres ; elle est un art qui subsiste, pour ainsi dire, séparément de la composition, alors qu'elle travaille à reproduire cette dernière. Elle ne blesse en aucune manière les intérêts ni du peintre, ni du sculpteur, dont elle fait connaître les œuvres sans prétendre, par cette publicité, à la possession même de ces œuvres¹¹⁸.

Si le débat ne fut pas totalement étouffé jusque sous la III^e République¹¹⁹, néanmoins, le graveur obtint lui aussi des prérogatives en matière de droits d'auteur. Reproduisant une œuvre tombée dans le domaine public ou non, la justice considérait, sauf en certaines occasions¹²⁰, que le

¹¹⁶ ROMBERG, *op. cit.*, 1859, vol. I, p. 190.

¹¹⁷ Dans son ouvrage *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Paris, Jules Renouard et C^{ie}, 1838-1839, 2 vol., 480-501 p.

¹¹⁸ ROMBERG, *op. cit.*, 1859, vol. I, p. 196.

¹¹⁹ La gravure est alors encore entendue comme une « traduction » chez certains auteurs, toutefois il est largement admis que la traduction génère des droits spécifiques pour le traducteur.

¹²⁰ La copie gravée en fac-similé d'une gravure ou même d'une photographie pouvait déboucher plus aisément sur des procès pour contrefaçon.

graveur faisait acte de création, ce qui générait de nouveaux droits. Il était donc impossible de faire reproduire la matrice, c'est-à-dire la planche gravée originale, par une autre technique ou en fac-similé, bien que le propriétaire de la planche en question pouvait librement procéder aux tirages qu'il souhaitait¹²¹. Dans un même temps, les épreuves tirées étaient elles aussi protégées, et procéder à une imitation de ces épreuves, voire à des fac-similés par des procédés mécaniques de reproduction relevait de la contrefaçon, à moins que l'artiste ait cédé ses droits à un tiers, une éventualité fréquente. En effet, si le peintre tend à créer librement, hormis dans le cadre de commandes publiques ou de portraits privés et peut faire valoir une clause pour conserver une emprise sur son œuvre, le graveur est rarement libre dans son action artistique¹²². La carrière de Flameng, par exemple, se fit presque entièrement au service d'éditeurs, de revues, de marchands d'art, de commanditaires publics, ce qui impliquait souvent une cession des droits d'auteurs et des droits de reproduction ou, dans les cas les moins extrêmes, un droit d'exploitation commerciale à grande échelle.

Cela introduisait des limites inhérentes à la gravure par rapport à la peinture. Si l'œuvre était protégée de la copie et de la reproduction sauvage, en revanche le graveur n'était dans la plupart des cas pas libre de décider des « mains » qui allaient procéder au tirage de son œuvre, ni des conditions de ce tirage qui étaient laissées à l'entière discrétion du propriétaire de la matrice¹²³. Le graveur pouvait alors ne plus avoir de droit de regard, n'être qu'un simple exécutant, et le propriétaire ou le commanditaire pouvait librement agir, parfois contre l'opinion du graveur. Ainsi, *La Pièce de cent florins*¹²⁴ que Flameng souhaitait voir tirer par Salmon devait, selon l'éditeur Lévy, commanditaire de l'œuvre, être tirée chez Delâtre. Le peu de moyens d'action est alors criant dans la correspondance de Flameng qui essaya, avec succès cependant, de convaincre son interlocuteur qu'il jouait contre ses propres intérêts¹²⁵. Aussi, les graveurs

¹²¹ Ainsi, la vente d'une planche gravée impliquait, selon la loi française, « nécessairement le droit de reproduction », tout comme le fait de posséder un moule de statue permettait, selon le droit, de procéder à de multiples tirages. Ce qui ne signifiait toutefois pas le droit de reproduire la matrice originelle. Voir notamment Jean-Antoine LEVESQUE, « Vallot et baronne Gros C. Gavard », *Journal du palais, jurisprudence française*, vol. I, 1843, p. 222.

¹²² Ainsi, Beraldi regrettait la disparition de l'éditeur Cadart, fondateur de la Société des aquafortistes qui fit faillite, considérant que malgré certaines lacunes dans le choix des estampes qu'il édita, le graveur est « trop dépendant et à trop besoin de l'intermédiaire de l'éditeur pour que le coup n'ait pas été sensible à plus d'un. » Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, vol. IV, Paris, L. Conquet, 1886, p. 45.

¹²³ À savoir le choix du papier, le choix de l'encre, éléments pesant pourtant dans le résultat définitif de l'épreuve, mais encore l'introduction ou non « d'effets » par l'imprimeur, à l'image du retroussage.

¹²⁴ Voir catalogue raisonné, n° 160.

¹²⁵ « Je suis heureux que l'affaire Lévy soit arrangée. Ce ne fut pas sans peine. Je lui ai montré les dents et suis parvenu à l'effrayer. Ce n'est pas dommage en somme, je ne veux que son intérêt, si je l'avais laissé faire il réduirait à rien une excellente affaire. *La Pièce de cent florins* imprimée par Delâtre eut été une chose atroce. Je perdais par ce fait le bénéfice de ma peine, et l'Éditeur se serait brossé le ventre. » Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière, s. c. Voir vol. III, correspondance, lettre n° 133, p. 235.

étaient dans des procès de contrefaçons ou de publications illicites, souvent indirectement concernés, tandis que les éditeurs et les photographes étaient en première ligne¹²⁶. Des photographes auxquels Martini, dans la suite de son discours, déniait un droit d'auteur, étant entendu, selon lui, qu'ils recouraient à une machine et ne relevaient donc pas de l'artiste mais de l'ouvrier industriel¹²⁷.

Il convient de distinguer les considérations touchant la photographie appliquée à la reproduction d'œuvres d'art et la photographie de scènes originales qui se trouve, elle, traitée de manière différente. Si les photographes eux-mêmes se plaignent d'une absence de législation les concernant, comme Léopold Ernest Mayer¹²⁸, pour autant il est déjà admis dans les années 1850 que la photographie, au moins lorsqu'elle reproduit la nature, ne diffère pas des autres arts et génère des droits d'auteur et des droits de reproduction pour le photographe¹²⁹. L'un des exemples les plus marquants en la matière est celui qui opposa le journal *L'Artiste* au photographe Nadar par l'intermédiaire de Léopold Flameng et qui, en 1856 donna lieu à un procès qui fit jurisprudence. Houssaye, alors directeur du journal *L'Artiste*, avait fait publier un *Portrait de Gérard de Nerval* (ill. 3 et 4) gravé par Flameng¹³⁰. Or, il s'avéra que ce portrait, que Flameng présenta à Houssaye comme étant de lui, était en fait une copie en fac-similé d'une photographie de Nadar, lequel assigna Houssaye en justice pour lui faire retirer la gravure et demanda mille francs de dommages et intérêts.

La défense d'Houssaye était que la photographie ne peut générer un droit de reproduction, n'étant pas assimilable à de l'art. Finalement, le tribunal de commerce condamna Arsène Houssaye le 12 juin 1856, lui interdisant toute reproduction du portrait à l'avenir et l'obligeant à verser cinquante francs de dommages et intérêts, que Flameng, graveur et auteur de la supercherie¹³¹, se devait de lui garantir.

¹²⁶ À l'image du procès qui opposa, en 1865, l'éditeur de gravure Siffre et C^{ie} aux photographes Bulla. Les seconds avaient été accusés par le premier d'avoir contrefait par la photographie une gravure de Richomme dont ils avaient acquis les droits. La justice donna raison à la maison Siffre. Il convient de souligner cependant que dans cette affaire, le graveur, décédé en 1849, ne pouvait porter de quelconques réclamations.

¹²⁷ « Eh bien, les artistes qui travaillent depuis un grand nombre d'années à cette œuvre de réparation et de conservation, admirablement exécutée, seront-ils dépossédés tout à coup du fruit de leurs travaux par un homme qui ne possède pas un art mais une machine ? » ROMBERG, *op. cit.*, 1859, vol. I, p. 197.

¹²⁸ « Mais qu'on dispute au photographe la propriété artistique de son œuvre, et qu'une pareille thèse hautement soutenu ait trouvé la sanction d'un jour, nous ne l'aurions jamais cru. Cependant, cela est, et nous sommes forcés de traiter ici de cette question. » Léopold Ernest MAYER, *La Photographie considérée comme art et comme industrie*, Paris, Hachette, 1862, p. 193

¹²⁹ Il convient de souligner que la photographie d'après nature figurait au Salon de 1857, dans la section « Monuments publics ».

¹³⁰ L'œuvre a été publiée dans le vol. I (février-juin 1856) de la revue. Voir dans notre catalogue raisonné au n° 267.

¹³¹ On peut supposer que la démarche de Flameng n'était pas intentionnelle. Puisque le procès fit jurisprudence, il est probable qu'il n'imaginait pas que le photographe puisse demander des droits de reproduction et que le tribunal rendrait un verdict dans ce sens.

Pour autant, la photographie de reproduction conserva l'image négative d'une industrie destructrice favorisant la contrefaçon. C'est du moins ainsi que le marchand Goupil, pourtant lui-même promoteur de la photographie pour la reproduction de ses tableaux, la présenta, en 1862, lors de la septième séance de la sous-commission de la propriété littéraire et artistique :

M. Goupil appelle ensuite l'attention particulière de la Sous-commission sur les moyens de répression destinés à opposer une barrière aux tentatives de la contrefaçon, qui trouve plus que jamais un auxiliaire puissant et rapide dans la photographie¹³².



3. Félix Tournachon dit Nadar. *Gérard de Nerval*. 1854, épreuve au vernis-cire, H. 26,5 ; L. 19 cm.



4. Léopold Flameng. *Gérard de Nerval*, 1856, eau-forte, H. 15 ; L. 11,5 cm.

Il poursuivait en des termes très durs, déclarant que « cette industrie de contrebande cause un préjudice notable aux éditeurs de gravures, qui payent chèrement des planches exécutées par des artistes de talent d'après des peintres en renom¹³³ ».

Cette commission avait été instaurée par Napoléon III en 1861 et placée sous la présidence du comte Walewski. Si le congrès de 1858 avait été avant tout dédié à l'observation et au débat

¹³² COLLECTIF, *Commission de la propriété littéraire et artistique : rapports à l'Empereur*, Paris, Imprimerie Impériale, 1863, p. 106.

¹³³ *Ibid.* Pour bien comprendre cette dureté de Goupil, il faut mettre en avant les contrefaçons dont il était victime par ce procédé et ses dérivés aux États-Unis. À ce sujet, nous renvoyons à notre partie « La contrefaçon et la diffusion illégale des illustrations de Léopold Flameng », p. 598-603.

autour d'une situation existante, ou aux réflexions expectatives sur les orientations à donner au droit de reproduction, cette commission devait au contraire déboucher sur des avancées concrètes. La question du droit de reproduction fut débattue dans le cadre des septième et huitième séances de la sous-commission, tenues les 22 et 24 mai 1862. C'est lors de cette huitième séance que furent entendus les membres du Comité de l'association des artistes peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs. Si le verdict du procès Gros fut de nouveau contesté, si les artistes défendirent leurs causes en reprenant les mêmes arguments que ceux que Vernet avait utilisés sur l'aspect pécuniaire et la notoriété qu'implique le droit de reproduction pour un artiste¹³⁴, il y avait, cependant, quelques nouveautés dans le discours tenu. Une exception, par exemple, était proposée dans le cadre des musées de l'État, car comme le déclarait Huard, porte-parole du comité, « l'État n'est pas un spéculateur ; il agira dans l'intérêt de l'art, et il n'ira pas confier un tableau à un graveur sans talent¹³⁵ ».

Il faut souligner qu'Huard, ici, ne parlait pas des commandes publiques. Pour ces dernières, il était arrêté que le fait d'accepter d'exécuter et de livrer une commande passée par l'État conférait à l'œuvre le caractère d'une propriété publique lui permettant d'être reproduite par tous¹³⁶. Il évoquait plutôt les œuvres achetées par l'État, notamment, au Salon. Des toiles, des sculptures entraient alors dans les collections publiques sans nécessairement relever d'une commande officielle, et Huard estimait que donner à l'État le droit de procéder à la traduction gravée d'une œuvre achetée se faisait dans l'intérêt de l'artiste.

Néanmoins, l'impact de cette commission fut mineur. Elle fut avant tout révélatrice de débats qui paraissaient éternels et auxquels la justice et la législation, parfois en contradiction, ne parvenaient pas à répondre, chaque parti plaidant sa cause. Seule l'extension de la durée des droits d'auteurs fut décidée et portée à cinquante ans, sinon rien ne ressortit de cette commission, et surtout pas sur le droit de reproduction. Des plaideurs, à l'image de Frédéric Mourlon, avaient convaincu l'opinion de ne pas évoluer sur le sujet. Mourlon, dans un ouvrage intitulé *Examen du Projet de Loi sur la propriété littéraire et artistique*¹³⁷, qu'il fit paraître en

¹³⁴ « Le droit de reproduction a une valeur souvent égale, quelquefois même supérieure à celle de l'objet matériel. [...] L'acquéreur pourra, sans le consentement de l'artiste, sans même le consulter, faire faire une reproduction défectueuse, indigne de l'œuvre et de l'artiste. » *Ibid.*, p. 110.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 111-112.

¹³⁶ « Si cette commande a été faite par l'État, elle a pour effet de conférer à l'œuvre le caractère de propriété publique, abandonnée par conséquent aux regards et à l'étude du public, et pouvant être reproduite par tous et de toute façon, sauf les restrictions que pourrait imposer l'État à la jouissance commune. » Édouard DALLOZ, Armand DALLOZ, *Jurisprudence générale, recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine*, Paris, Au bureau de la jurisprudence générale, 1857, p. 29 (deuxième partie).

¹³⁷ Frédéric MOURLON, *Examen du projet de loi sur la propriété littéraire et artistique, précédé d'une dissertation sur l'imperfection de notre droit privé, et la méthode à suivre pour éviter à l'avenir les défauts qui le déparent*, Paris, Marescq aîné, 1864, 199 p.

1864 à l'issue des réflexions de la commission, défendit l'idée d'une propriété unique de l'œuvre, regroupant les trois prérogatives suivantes : le *jus utendi*, le *jus fruendi* et le *jus abutendi*, soit le droit d'en user, le droit d'en jouir et le droit d'en disposer. Le propriétaire d'un bien de quelque nature qu'il soit était, selon Frédéric Mourlon, libre d'en disposer pleinement, et il ne pouvait donc exister une double propriété implicite d'un artiste sur son œuvre¹³⁸. Tout au plus pouvait-il, comme la législation depuis le procès Gros l'avait confirmé, établir une clause avec l'acheteur de son œuvre pour se réserver le droit de la faire reproduire. Encore que ce droit devait être limité dans le temps, Mourlon l'apparentant à un viager¹³⁹.

Cette conception continua de perdurer auprès des instances officielles. Le nouveau congrès sur la propriété artistique qui se tint en 1878 à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris¹⁴⁰ ne changea rien à celle-ci. Parmi les résolutions décidées se trouvaient l'extension à cent ans de la durée du droit de propriété artistique et la stricte scission entre la propriété de l'œuvre et le droit de la faire reproduire, cela même dans le cas d'une commande d'État. Bien que le congrès portât devant le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts ses revendications, elles ne débouchèrent sur rien de concret. Ce ne fut qu'en 1910 qu'une loi résolut enfin cette problématique. L'artiste alors, sauf à sa demande et selon un contrat précis, conservait malgré la vente de son œuvre tous ses droits de la faire reproduire, inversant la situation qu'explicitait Mourlon près de cinquante ans auparavant¹⁴¹.

Toutefois, les dernières décennies du XIX^e siècle furent aussi marquées par une prise de conscience d'un nécessaire droit international unique des droits d'auteurs. Robert Verhoogt le soulignait dans son ouvrage *Art in Reproduction*, expliquant comment, pour des artistes évoluant à des échelles internationales, il était nécessaire d'arriver à un droit commun¹⁴². Ce ne fut cependant qu'en 1882, au Congrès de Rome¹⁴³, que des mesures furent prises en ce sens,

¹³⁸ « Mais qui ne sait que ces droits, quoique divers, constituent non point trois propriétés, mais une propriété unique, quand ils sont réunis dans la même main, ou les démembrements d'une seule propriété quand ils sont séparés ? » *Ibid.*, p. 59.

¹³⁹ « Appliquons-le aux auteurs et aux artistes : s'ils vendent leur œuvre et se réservent le droit de l'exploiter commercialement, que retiennent-ils sur elle ? Un droit de jouissance ou d'usufruit limité ! Quelle durée ce droit aura-t-il ? Il vivra et mourra avec l'usager ou l'usufruitier, en la personne duquel il résidera ! » *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁰ Le congrès qui se tint à Paris du 18 au 21 septembre 1878 était présidé par Meissonier, et le comité d'organisation était composé d'artistes, d'éditeurs, de politiciens et d'hommes de loi. Un certain nombre d'entre eux avait pris part à la commission de 1863, notamment le baron Taylor, Goupil et Adrien Huard.

¹⁴¹ À l'exception des portraits. Ceux-ci eurent toujours une place à part, les artistes n'ayant aucun droit de les faire reproduire, ce droit relevant uniquement du modèle ou de ses ayants-droits.

¹⁴² Robert VERHOOGT, *Art in Reproduction : Nineteenth-Century Prints After Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 171.

¹⁴³ Ce congrès se tint à l'initiative de l'ALAI (association littéraire et artistique internationale), société fondée en 1878 et présidée par Victor Hugo.

offrant des garanties communes, notamment, une garantie des droits d'auteur jusqu'à trente ans après la mort de l'artiste.

Les bases d'un droit international ne devaient véritablement être établies qu'en 1886, avec la Convention de Berne¹⁴⁴. Elle ne fut adoptée que par dix pays dont l'Allemagne, la France, la Belgique, l'Espagne la Suisse, l'Italie et le Royaume-Uni. Mais les États-Unis, le principal responsable de contrefaçons, surtout dans le domaine de l'estampe, était absent.

4- La mutation du statut de la gravure de reproduction manuelle dans la seconde moitié du XIX^e siècle

a- L'ennoblissement de la gravure de reproduction manuelle

Si l'on prend le corpus de graveur de reproduction de Léopold Flameng, sa productivité apparaît importante. Dans son étude sur le graveur, Henry Havard soulignait d'abord l'extrême étendue de son corpus, écrivant que « l'œuvre gravé de Léopold Flameng est considérable, si considérable même, que son auteur n'en connaît pas l'exacte étendue¹⁴⁵ ». Bien entendu, Havard prenait en compte les gravures d'illustration de l'artiste, mais malgré tout, notre catalogue des œuvres de Flameng révèle un artiste de reproduction extrêmement actif.

Parmi les critères déterminant la productivité du graveur, il y a sa « facilité » d'exécution, la rapidité de son métier et la technique employée, puisque le burin est par nature beaucoup plus long à mettre en œuvre que l'eau-forte. Néanmoins, le principal élément agissant sur la productivité d'un artiste en matière de gravure de reproduction est la demande. En effet, si la gravure originale peut s'apparenter aux autres arts libéraux, en règle générale le graveur de reproduction n'exécute pas une œuvre à ses frais. Cette demande tient en partie à la réputation de l'artiste.

Le cas Flameng est loin d'être unique. Jules Jacquemart, artiste spécialisé dans la gravure de reproduction d'objets inanimés, collaborateur connu et réputé de la *Gazette des beaux-arts*, comptait dans le catalogue de son œuvre que dressa Henri Beraldi¹⁴⁶ plus de trois cents gravures

¹⁴⁴ Elle fut le fruit de quatre réunions tenues à Berne entre 1883 et 1886 à l'initiative de l'association des éditeurs allemands.

¹⁴⁵ Henry HAVARD, « Léopold Flameng », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XIV, juillet-décembre 1903, p. 452.

¹⁴⁶ Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, vol. VIII, Paris, L. Conquet, 1889, p. 199-213. On peut supposer qu'il n'est pas complet, compte tenu des lacunes importantes apparaissant dans le catalogue de Flameng par le même auteur.

d'après des pièces d'armements, d'orfèvrerie, des céramiques, des médailles et même d'après quelques tableaux.

Mais cette demande tient aussi à un besoin d'images de la part de commanditaires qui continuent de demander des gravures manuelles, alors même qu'elles n'ont plus, *a priori*, ni le monopole de la reproduction d'art, ni l'exactitude. Il convient de relever que la productivité de ces artistes comme Flameng et Jacquemart s'est faite essentiellement à une époque où les moyens mécaniques de reproduction et la photographie prirent une place notable dans le domaine de la reproduction d'œuvres d'art. Si bien que des critiques et historiens de l'estampe avaient prédit l'annihilation de la gravure de reproduction¹⁴⁷. Il n'en fut rien pourtant. Louis Auvray soulignait, dans un article sur le Salon de 1864, l'augmentation sensible du nombre de gravures exposées¹⁴⁸, alors même que l'évènement venait d'être rendu annuel après avoir été bisannuel. Léon Vidal dans son étude *La Gravure et ses transformations* apportait lui aussi des chiffres significatifs. Sur la période 1876-1884, celle qui voit s'imposer l'héliogravure, la photographie, la galvanoplastie, il soulignait une hausse d'exposants graveurs au Salon des artistes vivants de Paris, lesquels passaient de 169 en 1876 à 346 en 1884, tandis que le nombre d'œuvres exposées passait de 236 à 472¹⁴⁹. Vidal expliquait que cette hausse était due au développement de la gravure originale¹⁵⁰, ce qui est vrai en partie, mais elle traduit aussi un maintien constant de la gravure de reproduction sur cette période, qui représente toujours une bonne moitié des exposants en 1884¹⁵¹.

La première raison qui l'explique tient dans la reconfiguration du métier de graveur de reproduction qui évolua de plus en plus vers le statut d'interprète libre.

La seconde raison tient dans la diversification des exigences en matière d'image dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, la diversité des moyens de reproduction et le développement des moyens mécaniques, loin de supplanter les techniques « traditionnelles », permirent en réalité

¹⁴⁷ En 1861, Vinet est sûrement le plus radical dans ses propos : « La gravure se meurt. La gravure est morte. ». Ernest VINET, « Salon de 1861 », *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, vol. V, 1861, p. 125.

¹⁴⁸ Louis AUVRAY, « Salon de 1864 », *Revue artistique et littéraire*, vol. VII, 1864, p. 103. En réalité, le nombre d'envois est presque le même que celui du Salon bisannuel de 1863, mais le passage à un Salon annuel indique un dynamisme favorable de la gravure.

¹⁴⁹ Léon VIDAL, « La Gravure et ses transformations », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne*, vol. X, 1886, p. 555.

¹⁵⁰ « Mais en admettant même, ce qui est loin d'être évident, que le métier de graveur ait à souffrir de l'invasion des procédés mécaniques, nous sommes conduits, par l'observation des faits de même que par le raisonnement, à considérer cette évolution comme très profitable à la gravure originale. » *Ibid.*, p. 554.

¹⁵¹ Les gravures de reproduction étant systématiquement référencées dans le catalogue par la mention « d'après », il est aisé de faire le compte. Le chiffre augmente encore si l'on inclut les gravures d'après des dessins d'illustration, nombreuses, en particulier pour la gravure sur bois. Bien entendu, le simple critère numérique ne peut à lui seul témoigner du poids de la gravure de reproduction, mais il révèle que de nombreux graveurs continuent de la pratiquer activement.

une extension générale de la production d'images et permirent à la gravure en taille-douce, au burin, à l'eau-forte, à la lithographie et même dans une certaine mesure au bois, d'évoluer dans leur rôle et de se positionner différemment par le biais d'une montée en gamme. En vérité, il n'y a pas eu de remplacement des anciennes techniques de gravure de reproduction par les nouvelles, plus modernes, plus rapides, moins coûteuses. Léon Vidal soulignait bien ce fait en 1880. Pourtant rédacteur en chef du *Moniteur de la photographie* et fervent partisan de cette technique, il reconnaissait que la gravure continuait de tenir une place importante dans le domaine de la reproduction d'art :

*Nous n'avons même pas osé entreprendre de vous parler de toutes les applications de la photographie, préférant limiter nos efforts et nous en tenir à la seule application de cet art merveilleux aux arts industriels de reproduction, c'est-à-dire aux arts de l'impression en général, comme complément ou comme auxiliaire de la typographie, de la lithographie et de la gravure en taille-douce*¹⁵².

En revanche, il y a un phénomène évident dans la seconde moitié du XIX^e siècle de montée en gamme des techniques classiques qui deviennent un élément de prestige et de luxe revendiqué. Si c'était là un statut déjà acquis de longue date par la gravure au burin du fait de sa difficulté et du temps nécessaire à son exécution, c'est une nouveauté pour la gravure à l'eau-forte et dans une moindre mesure pour la lithographie et la gravure sur bois qui, devant l'arrivée de la gravure industrielle, s'ennoblirent¹⁵³. On peut dire qu'avec l'arrivée d'une nouvelle strate dans le domaine des moyens de reproduction, la hiérarchie d'hier était bouleversée et des techniques jugées auparavant inférieures gagnèrent en valeur.

En effet, la plupart des moyens mécaniques de reproduction prenait place dans la catégorie des moyens bon marché. Leur invention visait généralement à rendre la reproduction plus rapide, moins coûteuse en matériel, en savoir-faire et en main d'œuvre. Eugène Dubief dans *Le Journalisme* pointait du doigt cet aspect¹⁵⁴. Tout en soulignant la différence fondamentale entre les moyens mécaniques de reproduction, d'une extrême fidélité, et la gravure manuelle, toujours « une interprétation plus ou moins personnelle, plus ou moins heureuse¹⁵⁵ », il soulignait l'autre différence majeure : le coût de production. Il citait une multitude de procédés, de l'héliogravure

¹⁵² Léon VIDAL, *La photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Paris, Gauthier-Villars, 1880, p. 10.

¹⁵³ Les deux termes de « gravure industrielle » et de « gravure noble » sont notamment utilisés en opposition par Achille de JOUFFROY (dir.), *op. cit.*, 1860, col. 1409.

¹⁵⁴ Eugène DUBIEF, *Le Journalisme*, Paris, Hachette, 1892, p. 230.

¹⁵⁵ *Ibid.*

à la platinotypie, en passant par la mercurographie et la photozincogravure, mais pour lui, à chaque fois, toutes ces techniques permettaient une économie en temps et en main-d'œuvre¹⁵⁶. Boutarel, dans une étude de 1886 sur les industries du papier en France, donnait quant à lui l'exemple du gillotage, une des nombreuses variantes de la photogravure, notant qu'à Paris « les ateliers Gillot gravent annuellement environ 30000 dessins, et réalisent, sur le procédé de la gravure sur bois et des clichés galvanoplastiques, une économie de 50 pour cent »¹⁵⁷. Il soulignait, par ailleurs, qu'en dix ans le nombre de maisons spécialisées dans le gillotage en France s'était élevé à trente¹⁵⁸. En fait, seules la chromolithographie et l'héliogravure parvinrent, par l'excellence de certaines maisons comme Dujardin pour l'héliogravure ou Lemercier pour la chromolithographie, et par le soutien indéfectible de quelques noms importants, à l'instar d'Octave Uzanne ou du scientifique Gaston Tissandier¹⁵⁹, à prendre place dans l'édition de luxe. Ce fut surtout le cas à partir des années 1880-1890, à l'instar de l'onéreux *Figaro illustré* ou de la revue de la maison Boussod Valadon, *Les Lettres et les Arts*.

Aussi, c'est surtout le domaine de la reproduction bon marché qu'investirent les moyens mécaniques de reproduction, concurrençant la gravure sur bois traditionnelle qui occupait le bas et la moyenne gamme. Dans ce contexte, continuer de procéder à des reproductions d'œuvres par le biais de l'eau-forte ou de la lithographie revenait à revendiquer une exigence de luxe, puisque cela revenait à procéder à des reproductions plus coûteuses et pourtant moins exactes. L'eau-forte souffrit de ce recadrage à l'aune des moyens mécaniques de reproduction, puisqu'elle évoluait autant dans le domaine de l'estampe de luxe que « populaire ».

Ainsi, nombre de voix n'hésitaient pas à s'élever dans les années 1870 pour dénoncer la multiplication des eaux-fortes, parmi lesquelles se trouvaient un grand nombre de médiocres estampes qui ne suscitaient pas beaucoup d'attention¹⁶⁰. L'arrivée de techniques moins onéreuses devait donc tirer l'eau-forte du quelconque et l'amener à n'apparaître que dans des publications de luxe aux exigences qualitatives supérieures.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ P. DE BOUTAREL, « Le Papier et les industries qui s'y rattachent », *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, vol. XXV, janv-juin 1886, p. 348.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Ce dernier fit paraître une tribune dithyrambique sur le statut artistique de l'héliogravure : Gaston TISSANDIER, « L'Héliogravure, son histoire et ses procédés, ses applications à l'imprimerie et à la librairie », *Chronique du journal général de l'imprimerie et de la librairie*, n° 18, 2 mai 1874, p. 110-120.

¹⁶⁰ « La section de l'eau-forte est une mer immense au travers de laquelle nous ne pouvons songer à nous aventurer. » Louis GONSE, « Les Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1877 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XVI, juillet-décembre 1877, p. 168. Gonse, au milieu de la multitude, n'accorde qu'un court paragraphe à l'eau-forte en citant quelques artistes majeurs, comme Waltner, Flameng, ou Boilvin. Selon le rapport du Salon de 1878, cette multitude est cependant perçue comme positive : « L'eau-forte n'a jamais été plus vigoureuse : c'est une floraison perpétuelle, un débordement de sève. » Alfred de LOSTALOT, « Les Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1878 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XVIII, juillet-décembre 1878, p. 723.

b- Le rôle essentiel des commanditaires

L'arrivée de nouveaux commanditaires dans la seconde moitié du XIX^e siècle et les changements qu'ils amenèrent dans leur manière d'envisager l'image jouèrent un rôle déterminant sur les évolutions de l'estampe. Ce sont bien par leurs exigences qu'ils obligèrent le monde de la gravure manuelle à évoluer et à s'adapter.

Au regard du corpus de Flameng, il apparaît que ses principaux commanditaires en matière de gravures de reproduction furent les revues d'art illustrées. Le XIX^e siècle fut celui de l'émergence de ces revues¹⁶¹ qui se fit en plusieurs phases : sous la monarchie de Juillet en premier lieu, avec en tête de file la revue *L'Artiste* fondée en 1831, ensuite sous le Second Empire, dont la revue marquante fut la *Gazette des beaux-arts* fondée en 1859, et enfin sous la III^e République avec la fondation de la revue *L'Art* en 1875, dont le rédacteur en chef était Eugène Véron¹⁶². Autour de ces revues phares pour lesquelles travailla Léopold Flameng, gravitèrent d'autres revues similaires, à l'image de la *Revue de l'art chrétien* ou encore du *Musée des deux mondes* publié par Bachelin-Deflorenne entre 1873 et 1877¹⁶³. Toutes eurent un rôle important dans le dynamisme de la gravure pendant une grande partie du XIX^e siècle et représentèrent une part conséquente des commandes adressées aux graveurs, pour l'essentiel, de reproduction.

Si l'on prend pour base d'analyse le corpus de Flameng, ses collaborations, uniquement dans le cadre des trois revues *L'Artiste*, la *Gazette des beaux-arts* et *L'Art* représentent plus de cent-vingt gravures de reproduction. Un chiffre qui grossit encore en prenant en compte ses autres collaborations sporadiques à des revues d'art, notamment à *The Portfolio*, revue anglaise éditée par Philip Gilbert Hamerton.

Ces revues sont une nouveauté et marquèrent la seconde moitié du XIX^e siècle, témoignant à leur manière de ce que décrivait Jérôme Poggi lorsqu'il parlait pour cette période d'« un désir d'intimité avec une œuvre »¹⁶⁴. Poggi notait que cette intimité se révélait de plus en plus dans les intérieurs bourgeois et moins bourgeois, par l'appropriation des œuvres originales ou de

¹⁶¹ Voir à ce sujet Christophe CHARLE, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004, 400 p.

¹⁶² La fondation de la revue revient à Léon Gauchez. Toutefois, il confia la rédaction en chef, l'administration, la gestion éditoriale et la direction artistique à des collègues de la première heure : Eugène Véron, Hippolyte Heymann et Léon Gaucherel. Voir à son sujet Ingrid GODDEERIS, « Léon Gauchez, critique et marchand d'art belge et sa passion pour la gravure française », *Cahiers de l'IRHiS*, n° 9, février 2013, p. 5-20.

¹⁶³ Flameng donna quelques gravures à cette revue : un *Portrait de Jean-Paul Laurens*, gravure originale, et *Le Joyeux buveur* et *Sir Endymion Porter et Anton Van Dyck*, deux gravures de reproduction. Voir catalogue raisonné aux n° 264, 411, 412.

¹⁶⁴ Jérôme POGGI, « Peinture à voir versus peinture à vendre : l'exposition payante comme alternative à la marchandisation de l'œuvre d'art sous le Second Empire », in COLLECTIF, *Arts et sociétés, lettre du séminaire 8 : le marché, à l'origine*, 2006, (consultable en ligne sur <http://www.artsetsocietes.org/f/f-poggi.html>).

leurs reproductions. Mais elle se révèle aussi dans la croissance exponentielle des œuvres reproduites que l'on collationne en achetant ces revues, puis que l'on détache quelquefois pour les encadrer et en faire des objets de décoration¹⁶⁵. En tout les cas, jamais de telles entreprises n'avaient jusqu'alors vu le jour, tant par la quantité de gravures publiées que par le soin apporté à leur conception.

Sophie Pauliac, dans la thèse qu'elle a consacrée à la revue *L'Artiste*, insistait sur le poids de la gravure et sa prise d'importance au fur et à mesure des années. Elle indiquait ainsi que dans les années 1860, chaque numéro présentait au moins trois gravures hors-textes, tandis que dans les années 1880 ce ne sont pas moins de huit ou neuf gravures hors et dans le texte qui sont publiées par livraison¹⁶⁶. Elle mettait aussi en avant le fait que *L'Artiste* introduisit des gravures mécaniques tardivement, essentiellement dans les années 1890, et surtout pour des raisons de coût, puisque la revue était dans une situation financière dégradée qui la conduisit à sa fin en 1904¹⁶⁷. Elle fit travailler alors, selon la technique « à la mode », principalement le lithographe jusqu'en 1843 et le graveur à l'eau-forte dans les années 1850 à 1880.

Des graveurs de reproduction firent ainsi de longues carrières auprès de la revue, dont Léopold Flameng (1853 à 1892) et Frédéric-Auguste Laguillermie (1862 à 1881), et elle fut aussi réputée par la place qu'elle accordait à de jeunes artistes méconnus souvent découverts par elle. Flameng fut de ceux-là, puisque 1853 correspond à la date de son arrivée en France. La revue n'hésita pas d'ailleurs, lorsque Flameng atteignit le sommet de sa notoriété dans la deuxième moitié des années 1860, à le rappeler dans le volume I de l'année 1866 : « Nous sommes heureux de voir en si bonne place M. La Guillermie, disciple de Léopold Flameng, deux graveurs révélés par *L'Artiste*¹⁶⁸ ».

¹⁶⁵ Dans le cas de *L'Art*, la préface d'André Béguin est explicite dans Pierre SANCHEZ, Xavier SEYDOUX, *Les Estampes de l'Art (1875-1907)*, Paris, L'Échelle de Jacob, 1999, p. 9 : « *L'Art* était, en effet, une revue plus "bourgeoise" que la Gazette, dont la clientèle était plus artiste et plus curieuse. L'introduction évoque justement ces gravures publiées par la revue, suspendues dans la salle à manger où dans les couloirs des bonnes maisons de Paris ou de province. »

¹⁶⁶ Il convient néanmoins de préciser plusieurs choses. D'une part, la périodicité dans les années 1860 est hebdomadaire alors qu'elle est ensuite mensuelle. Par ailleurs, Sophie Pauliac souligne, à partir du milieu des années 1880, l'immixtion plus importante de la gravure originale au détriment de la gravure de reproduction qui jusque-là dominait. Sophie PAULIAC, *Les Institutions artistiques françaises en débat dans la revue L'Artiste (1848-1904)*, vol. I, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Ségolène le Men, Paris X, 2004, p. 22.

¹⁶⁷ « De 1870 à 1904 elle mourut lentement, et même péniblement, comme le montre en 1882 une tentative pour restaurer une périodicité hebdomadaire, tentative vouée à l'échec, car on n'avait ni les collaborateurs ni le public pour soutenir un tel effort. » Peter J. EDWARDS, « La revue *L'Artiste* (1831-1904). Notice bibliographique », *Romantisme*, vol. XX, n° 67, 1990, p. 113. Il est bon de noter que cette volonté d'économie iconographique s'accompagne d'une volonté d'économie d'articles, puisque dès 1867 Houssaye n'hésitait pas à faire disparaître des articles déjà parus dans la revue.

¹⁶⁸ Pierre DAX, « Chronique », *L'Artiste*, vol. I, janvier-septembre 1866, p. 21.

Les raisons du recours à la gravure manuelle de manière privilégiée sur les moyens photogravés relèvent pour ces revues d'un choix de rédaction. Il y a une volonté de promotion de la gravure d'art face à la gravure industrielle. La *Gazette des beaux-arts*, au moins jusqu'aux années 1890, est une tribune de premier ordre pour les textes de Philippe Burty¹⁶⁹, ardent défenseur de l'eau-forte, et elle est même fondée par Charles Blanc, ancien élève de l'atelier du graveur Luigi Calamatta. Elle affiche donc une attention prononcée pour la gravure et surtout pour l'eau-forte, usant de cette technique dans son iconographie, en dépit de quelques expériences inédites via, par exemple, le procédé Beslay¹⁷⁰. Il en était de même pour *L'Artiste*. Cette dernière, bien que concurrencée par la *Gazette des beaux-arts* à la fin des années 1850, continuait de revendiquer ouvertement le rôle qu'elle avait joué dans le renouveau de la gravure et plus particulièrement de l'eau-forte.

Il y a aussi une autre raison à prendre en considération : la volonté pour ces revues de se positionner comme des publications de luxe en recourant à des techniques qui l'incarnent par leur coût de mise en œuvre. En effet, la *Gazette des beaux-arts*, *L'Artiste* et *L'Art* étaient des revues onéreuses. *L'Art*, en particulier, dont l'abonnement à l'édition courante était de cent vingt francs¹⁷¹. Cette dernière revue incarnait parfaitement le statut nouveau de l'eau-forte et de la lithographie comme gage, pour les amateurs, de raffinement et de luxe. Elle s'adressait à une clientèle bourgeoise, et sa volonté était d'offrir à ses abonnés la publication la plus illustrée de son époque¹⁷². Elle mobilisa plus de deux-cents graveurs en trente-deux ans d'existence, à la fois pour ses livraisons et pour les primes qu'elle offrait à ses abonnés, à l'image, en 1894, d'une *Maternité* gravée à l'eau-forte par Charles Giroux d'après une œuvre de George Hitchcock, et une lithographie intitulée *Ismaël* par Alfred Bahuët d'après Jean-Charles Cazin. De surcroît, au-delà des abonnements courants, le recours à la gravure « traditionnelle » permettait à ces revues de procéder à des tirages spéciaux, ce qu'il n'était pas possible de faire à partir des moyens mécaniques de reproduction pour lesquels la question de l'usure des matrices ne se posait pas. Ces tirages spéciaux, avant la lettre, étaient extrêmement coûteux

¹⁶⁹ Philippe Burty était notamment chargé de faire le rapport de la situation de la gravure au Salon pour la *Gazette des beaux-arts*.

¹⁷⁰ C'est ainsi qu'est reproduite la première œuvre de Flameng parue dans la *Gazette des beaux-arts* : *Les Parques du fronton oriental du Parthénon* (voir catalogue raisonné, n° 364).

¹⁷¹ Pour Paris et les départements. La somme pouvait monter jusqu'à cent-soixante-dix francs pour l'abonnement de base pour les pays étrangers.

¹⁷² Pierre SANCHEZ et Xavier SEYDOUX, dans l'introduction de leur ouvrage *Les Estampes de l'Art (1875-1907)*, Paris, Échelle de Jacob, 1999, 224 p., établissent une comparaison très explicite. En trente-deux ans, *L'Art* fit paraître 1215 estampes contre 1133 pour la *Gazette des beaux-arts* sur une période de quatre-vingt-sept ans.

pour les amateurs, puisque *L'Art* commercialisait les siens entre quatre cents et mille deux cents francs par abonnement d'un an et ils étaient peu onéreux à produire pour la revue¹⁷³.

Les moyens mécaniques de reproduction, lorsque leur usage se vulgarisa, peinaient à atteindre de telles sommes et à incarner l'estampe de luxe à cause d'une facilité de mise en œuvre et d'un travail jugé plus rapide et moins « virtuose ». Ainsi, le *Journal des beaux-arts* de 1864 prenait l'exemple d'une publication de luxe intitulée *Les Chef-d'œuvres de l'art ancien et moderne* qui était une suite de livraisons de photographies montées sur papier teinté et carton Bristol, de trente-cinq sur vingt-sept centimètres, reproduisant avec une grande fidélité les œuvres majeures de l'art. Mais le coût était bien inférieur à l'ambition de luxe affichée par la publication. Chaque photographie ne coûtait que deux francs¹⁷⁴.

Parmi les autres revues d'art qui se positionnèrent dans le haut de gamme et le luxe, figurait *Les Lettres et les Arts*, revue très élitiste publiée par Boussod et Valadon et mêlant, cette fois, le meilleur des techniques manuelles et mécaniques de reproduction. *Les Lettres et les Arts* se voulait plus moderne, s'intéressant par exemple à la reproduction en couleurs¹⁷⁵, mais cherchait à parler aux véritables amateurs de gravures d'art et aux collectionneurs en recourant à des techniques classiques. Dans sa critique bibliographique parue dans *Le Correspondant*, Victor Fournel en faisait état :

*Nous avons sous les yeux la première livraison in-quarto de 150 pages, magnifiquement imprimée sur papier de luxe, illustrée d'une quarantaine de gravures au burin ou à l'eau-forte, gravures en couleur, photogravures ou typogravures, scènes historiques, scènes de genre, scènes de fantaisie d'après le texte des articles, portraits, paysages, reproductions d'anciennes estampes où sont appliqués tous les procédés récemment découverts*¹⁷⁶.

Ainsi, *Les Lettres et les Arts* intégrait aussi des gravures au burin, ce qui était rare dans les publications périodiques du temps, et cela justifiait, outre la recherche de perfection des

¹⁷³ *L'Art* proposait de surcroît des gravures de grande qualité pour attirer le collectionneur averti. La revue avait choisi le format in-folio pour offrir des gravures de grand format, à grande marge, et justifier d'autant plus la recherche d'épreuves avant la lettre et signées par les artistes. ANONYME, article non titré, *Journal officiel de la République française*, n° 295, 26 octobre 1876, p. 7694.

¹⁷⁴ ANONYME, « Collection universelle de photographie d'après les chefs-d'œuvre de l'art ancien et moderne publiées par M. Gustave Schauer », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 17, 15 septembre 1864, p. 136-137.

¹⁷⁵ Celle-ci devint très à la mode à partir des années 1880. De nombreuses revues de luxe commencèrent à véritablement intégrer la chromolithographie, à l'instar du *Figaro illustré* de 1883, de la *Revue illustré* de Baschet à partir de 1885, et de cette revue lancée en 1886.

¹⁷⁶ Victor FOURNEL, « Les Œuvres et les hommes », *Le Correspondant*, vol. CXLII, janvier-mars 1886, p. 353.

procédés utilisés¹⁷⁷, le coût faramineux de l'abonnement à cette publication : trois cents francs par an, alors même qu'elle comportait, en moyenne, une douzaine de planches en moins que *L'Art*.

Ces revues d'art avaient toutes pour ambition de s'adresser à un public fortuné, mais surtout à un public expérimenté, cultivé, « soucieux du bel art » et prêt à dépenser beaucoup plus pour une gravure peut-être moins exacte mais plus artistique.

De fait, l'eau-forte et la lithographie devinrent, aux côtés du burin, de véritables créations haut de gamme. Alors que l'univers de la bibliophilie fit à l'eau-forte une place de plus en plus considérable dans l'édition de livres de luxe à partir des années 1870, les revues de prestige s'en emparèrent aussi, entre autres pour affirmer leur statut élitiste.

C'est dans la même démarche que s'inscrivirent de nombreux marchands d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Régine Bigorne dans sa thèse¹⁷⁸ et Hélène Lafont-Couturier dans un article sur le sujet¹⁷⁹ l'avaient bien montré : des marchands d'art importants comme Goupil recourraient de façon massive à la reproduction d'œuvres, en utilisant, notamment, les moyens mécaniques de reproduction comme la photographie¹⁸⁰. Des procédés idéaux pour des marchands dont l'ambition était surtout de diffuser et de faire connaître à grande échelle et à moindre coût les toiles qu'ils avaient à vendre. Pour cela, la maison Goupil acheta le brevet de la photoglyptie en 1867 pour mettre en place, à partir de 1869, une production à échelle industrielle de reproductions d'œuvres d'art d'après ce procédé¹⁸¹. Plus tardivement encore, Léon Vidal évoquait les impressions phototypographiques de la maison Boussod Valadon¹⁸². Pour autant, et cela peut surprendre, la gravure « manuelle » continua de tenir une place plus qu'honorable au sein de la maison Goupil, alors même que ses besoins d'images, les exigences de rapidité et la volonté de rentabilité devaient *a priori* l'amener à être abandonnée. Elle se

¹⁷⁷ *Les Lettres et les Arts* se positionnait en effet comme une revue de transition, avec la volonté, d'une part, de parler à un public de « tradition », conservateur, et d'autre part de montrer que la photogravure et la chromolithographie pouvaient réellement atteindre une perfection artistique. C'est ce que cherchait à prouver à la même période Octave Uzanne dans ses ouvrages, à l'image de *L'Éventail*, Paris, A. Quantin, 1882, 144 p. C'est probablement, outre son coût exorbitant par rapport à la concurrence, cette ambiguïté de la revue qui la fit disparaître en 1889 après seulement trois ans d'existence.

¹⁷⁸ Régine BIGORNE, *L'Invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIX^e siècle : le néo-XVIII^e siècle et la maison Goupil*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Marc Saboya, Bordeaux III, 2000, 703 p.

¹⁷⁹ Hélène LAFONT-COUTURIER, « La Maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question », *Revue de l'art*, vol. CXII, n° 112, 1996, p. 59-69.

¹⁸⁰ La maison Goupil publia ses premiers albums en 1853. Parmi ceux comportant des photographies de reproduction se trouve *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi*, Paris-Londres, Goupil-Colnaghi, 1853, n. p. par Benjamin DELESSERT, comprenant des photographies reproduisant des estampes de l'artiste.

¹⁸¹ Voir à ce sujet Pierre-Lin RENIÉ, « Les Premiers pas de l'édition photomécanique : l'exemple de la photoglyptie chez Goupil et C^{ie} », *Cahiers de l'estampe contemporaine*, n° 2, décembre 1993, p. 31-36.

¹⁸² « On a bien essayé, mais plus rarement, des impressions phototypographiques du genre de celles de la maison Meisenbach de Munich, ou de la maison Boussod et Valadon de Paris. » VIDAL, art. cit., 1886, p. 546.

maintint pourtant, et le sous-titre du catalogue 1886 de la maison Valadon témoigne de la juxtaposition des techniques plutôt que d'un grand remplacement : « Gravures, photogravures, lithographies et photographies ».

Là encore, il s'agissait de tirer profit de la variété des techniques. En exploitant des moyens industriels de reproduction qui permettaient de nourrir le marché de l'image en quantité ; en exploitant des moyens mécaniques de reproduction modernes, plus exacts, plus prestigieux comme l'héliogravure ou la chromolithographie, et enfin en utilisant des moyens « manuels » de reproduction qui permettaient de toucher un public de collectionneurs, d'amateurs, il était possible de s'adresser au plus grand nombre. Ainsi, la maison Goupil n'avait pas hésité, en 1886, à déboursier la somme de cent mille francs pour faire exécuter par l'eau-forte, par Charles Waltner, une gravure monumentale de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, laquelle faisait au trait carré près de quatre-vingt-quinze centimètres sur quatre-vingt-un. Pareillement, Goupil collabora avec des graveurs aussi réputés qu'Henriquel-Dupont, Paolo Mercuri, Luigi Calamatta, faisant paraître des gravures au burin comme *Moïse exposé sur le Nil* d'après Paul Delaroche par Henriquel-Dupont (ill. 5) en 1858¹⁸³.

Les moyens mécaniques de reproduction permettaient donc pour les marchands d'art une diffusion rapide à moindre coût, et souvent dans une traduction très exacte, de leurs tableaux. Alors que la maison Goupil était une institution tentaculaire avec des ramifications britanniques, allemandes, hollandaises, américaines, il devenait plus en plus nécessaire de faire circuler les informations auprès d'une clientèle internationale.

Il y a une volonté de diffusion des modèles qui devint, comme le soulignait Pierre-Lin Renié, exponentielle à partir des années 1850¹⁸⁴. D'un côté émergeait la volonté de toucher un public plus modeste avec des reproductions peu onéreuses¹⁸⁵, mais d'un autre côté il convenait aussi

¹⁸³ Comme le souligne Stephen Bann, au milieu du XIX^e siècle le burin conservait un intérêt pour les éditeurs car il était recherché par les amateurs. Il note cependant une tendance au déclin dès les années 1860, au moment où l'eau-forte s'impose à son tour comme une technique « noble ». Stephen BANN, « Photographie et reproduction gravée », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 22-43.

¹⁸⁴ « Les années 1850 sont une décennie fondamentale dans l'histoire de la circulation des images. Pour la première fois, les éditeurs d'art ont à leur disposition les moyens permettant d'offrir au public une gamme à l'étendue jusqu'ici inégalée. En utilisant aussi bien les techniques traditionnelles de gravure que celles plus récentes de la lithographie, opérationnelle en France depuis 1816, puis de la photographie et de ses dérivés photomécaniques, la publication d'images en tous genres atteint des sommets. » Pierre-Lin RENIÉ, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée : vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 18.

¹⁸⁵ C'est particulièrement vrai de la maison Goupil, dont Hélène Sorbé rappelait : « Son ambition était de mettre l'art à la portée de tous, tant au niveau de l'acquisition d'un savoir-faire, avec la publication de cours, que de l'acquisition d'images à intégrer au décor familial. » Hélène SORBÉ, « Franz Schrader (1844-1924), géographe-peintre : le dessin germano-bordelais d'une vocation de pyrénéiste », in Alain RUIZ (dir.), *Présence de l'Allemagne à Bordeaux : du siècle de Montaigne à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, Bordeaux, PUB, 1997, p. 162.

de proposer des reproductions élitistes destinées à de véritables amateurs d'art fortunés, et dans ce contexte, les techniques « classiques » de reproduction étaient idéales.



5. Louis-Pierre Henriquel-Dupont, *Moïse exposé sur le Nil*, 1858, eau-forte et burin, H. 30 ; L. 20 cm.

Ainsi, si la photographie, l'héliographie, la chromolithographie et une multitude de techniques de reproduction nouvelles prirent dans la seconde moitié du XIX^e siècle leur place, face à la gravure manuelle au burin et à l'eau-forte, néanmoins, les unes ne se substituèrent pas aux autres. La mécanisation répondait aux besoins de masse et aux visées pécuniaires des éditeurs et des marchands. Elle permettait encore de « vulgariser » les images, ce que défendait ardemment Delaborde¹⁸⁶ qui reconnaissait au moins ce mérite à la photographie et ses dérivés. Pour autant, elle ne répondait pas aux exigences de tous les publics. Le burin et l'eau-forte sont objets de collection, les tirages faibles de leurs états les plus rares leur assurent un statut d'œuvre d'art au même titre que les bronzes d'une sculpture et leur garantissent une valeur sur le long

¹⁸⁶ « Rien que de fort légitime dans l'application du moyen photographique à la représentation des monuments. [...] pour l'étude des sciences naturelles, les avantages sont tout aussi incontestables. L'entomologie, la botanique, trouveront là des documents plus surs. » Henri DELABORDE, « La Photographie et la Gravure. À propos de quelques œuvres d'art photographiées en 1854 et 1855 », *Revue des Deux Mondes*, vol. II, mars-avril 1856, p. 636.

terme. La demande et les besoins de gravures manuelles de reproduction persistèrent donc dans la seconde moitié du XIX^e siècle, mais l'excellence semble présider à cette persistance¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Lostalot estimait que la réelle menace pour le burin venait justement de ce manque d'excellence : « Ce qui lui manque le plus [à la gravure au burin], en réalité, ce sont les bons graveurs. [...] Parmi les graveurs en taille-douce, au contraire, le talent ne dépasse pas une bonne moyenne. Ce n'est pas assez pour affriander le public. » LOSTALOT, 1878 (2), art. cit., p. 720.

II- Léopold Flameng, graveur de reproduction : jeunesse et formation

Les débuts d'un artiste sont généralement déterminants pour comprendre son évolution, la manière dont il privilégia une technique plutôt qu'une autre, des motifs plutôt que d'autres, et étudier son métier. Il s'agira donc de voir ce qu'il en est de la formation de Flameng auprès de son professeur, Luigi Calamatta, mais il s'agira aussi de percevoir l'originalité d'un artiste qui, faisant l'essentiel de sa carrière en France, fut néanmoins formé en Belgique au sein d'un atelier de l'École des beaux-arts de Bruxelles.

1- Les jeunes années de Léopold Flameng

Léopold Flameng naquit à Bruxelles, le 22 novembre 1831¹⁸⁸. Enfant né hors mariage, il portait alors le nom de sa mère, Gauthier. Son père, François-Joseph, était cordonnier. Il tint d'abord une boutique à la chaussée d'Etterbeek hors de la porte de Namur, à Ixelles, où elle se trouvait toujours en 1840 sous le nom Flamang-Gauthier [*sic*] d'après le *Guide commercial et industriel* de la ville paru cette année-là¹⁸⁹. La boutique déménagea à une date inconnue rue de Longue-Vie, prenant le nom du « Chat botté »¹⁹⁰. Sa mère, Marie-Agnès Gauthier, qui décéda en 1839, était tailleur. Cette dernière, beaucoup plus âgée que son mari, était née à Dinant en 1794¹⁹¹. Quant à François-Joseph, il était né à Landrecies, en France, en 1810¹⁹², de Philippe, tailleur d'habits, et de Caroline Lefèbvre. Leur mariage fut tardif puisqu'il n'eut lieu qu'en 1836¹⁹³, cinq ans après la naissance de Léopold Flameng¹⁹⁴.

¹⁸⁸ Archives de l'État (Anderlecht, Belgique), inventaire de l'état civil, Bruxelles, actes de naissance (1831). Cote : BE-A0541. 9999/999 - 2266 / 0 0007 (MF 604555). Voir vol. III, annexe 5 : pièces d'état-civil et faire-part de décès de Léopold Flameng, p. 55.

¹⁸⁹ COLLECTIF, *Indicateur belge ou guide commercial et industriel de l'habitant et de l'étranger dans Bruxelles et la Belgique pour l'an 1840*, Bruxelles, Chez Bauchard-Rinche, 1840, p. 193.

¹⁹⁰ Léopold Flameng réalisa en 1852 une enseigne pour la boutique de son père, qui nous renseigne de façon précise sur son adresse. Elle était située au n° 11. Voir catalogue raisonné, n° 4.

¹⁹¹ De fait, étant né dans l'ancienne principauté de Liège, elle était reconnue belge de naissance par la loi fondamentale de 1815. Toutefois, Léopold Flameng ayant été reconnu par son père français, ce dernier fut considéré comme français jusqu'à sa majorité. Marie-Agnès Gauthier ayant épousé François-Joseph en 1836, cette dernière, par la disposition de la loi selon laquelle « la femme suit la condition de son mari », devint française.

¹⁹² Archives de l'État (Anderlecht, Belgique), inventaire de l'état civil, Bruxelles, actes de mariages (1834-1836). Cote : BE-A0541. 9999/999 - 645 / 0 0007 (MF 703241). Voir vol. III, annexe 5 : pièces d'état-civil et faire-part de décès de Léopold Flameng, p. 53.

¹⁹³ *Ibid.* Le mariage fut célébré le 8 juin 1836 à 11 heures du matin, et fut accompagné, comme le permet le droit civil belge, d'un acte de reconnaissance pour deux enfants : Léopold et Marie-Louise. Cette dernière était née en 1833. Cette information est rapportée sur l'acte de naissance de Léopold Flameng.

¹⁹⁴ La grande différence d'âge entre les époux à cette date (vingt-six ans pour François-Joseph, quarante-deux pour Marie-Agnès) interroge aussi. Était-elle veuve d'un premier mari ? Les informations manquent à ce sujet.

Nous ignorons la date et les raisons de la venue de François-Joseph en Belgique. François Flameng nous apprend qu'il se serait agi de questions professionnelles et d'une volonté d'apprendre le métier de cordonnier¹⁹⁵. D'autres raisons purent jouer. Économiques en premier lieu, puisqu'Ixelles bénéficiait au moment où François-Joseph Flameng s'y installa d'une indéniable croissance, notamment démographique, sa population s'élevant en 1819 à 2600 habitants, en 1831 à 4483, avant de croître à plus 10000 habitants en 1844¹⁹⁶. De surcroît, des attaches familiales sont avérées. On sait que François-Joseph avait un frère aîné, tailleur¹⁹⁷, déjà installé à Bruxelles, et que la famille Bueso appelait à être un des noms du monde de l'art dans la capitale belge comme antiquaire et restaurateur de tableaux avait des liens familiaux avec les Flameng. Charles Bueso, cousin de François-Joseph, fut même témoin du marié lors de son troisième mariage en 1847¹⁹⁸.

Il n'est pas improbable non plus que François-Joseph adhéra aux idéaux de la Révolution de 1830 qui toucha la Belgique et la conduisit à l'indépendance. Il s'est peut-être engagé en tant que volontaire auprès des révolutionnaires belges. Son installation à Ixelles suivit en effet de peu les événements de 1830, et le quartier de la porte de Namur fut un des hauts lieux de lutte contre l'occupant hollandais¹⁹⁹. Arthur Dinaux, historien et auteur d'une série de biographies de personnalités fameuses du nord de la France et de la Belgique soulignait d'ailleurs que le jeune Léopold fut prénommé ainsi en hommage au roi des Belges qui venait d'arriver sur le trône. Dinaux écrivait même que « le disciple de Saint-Crépin, grand partisan de la nouvelle royauté que le peuple belge venait de se donner, fit baptiser son fils sous le nom patronymique du roi élu²⁰⁰ ». Le témoignage de Dinaux n'est cependant pas étayé, et les informations manquent pour tirer des conclusions trop définitives.

Flameng grandit dans une famille de la toute petite bourgeoisie aux côtés de deux sœurs et d'un frère²⁰¹, dont Élisabeth Flameng qui devint son élève et qui grava sur bois quelques œuvres de son frère, entre autres pour les contes de Raoul de Navery²⁰².

¹⁹⁵ François FLAMENG, *Notice sur la vie et les travaux de M. Léopold Flameng, membre de l'Académie*, Paris, Institut de France, 1913, p. 6.

¹⁹⁶ Alphonse WAUTERS, *Histoire des environs de Bruxelles ou description historique des localités qui formaient autrefois l'Ammanie de cette ville*, vol. III, Bruxelles, Chez Vanderauwera, 1855, p. 281.

¹⁹⁷ Il s'agit de Joseph Flameng, né en 1808.

¹⁹⁸ Archives de l'État (Anderlecht, Belgique), inventaire de l'état civil, Bruxelles, actes de mariages (1845-1847). Cote : BE-A0541. 9999/999 -182 / 0_0005 (MF 703249). Voir vol. III, annexe 5 : pièces d'état-civil et faire-part de décès de Léopold Flameng, p. 54.

¹⁹⁹ Carlo GEMELLI, *Histoire de la Révolution belge de 1830*, Bruxelles, Ferdinand Claesen, 1860, p. 148.

²⁰⁰ Arthur DINAUX, « Léopold Flameng », *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du midi de la Belgique*, vol. V, 1855, p. 118.

²⁰¹ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 11.

²⁰² Voir catalogue raisonné, n° 728 à 734.

La jeunesse de l'artiste fut assez misérable, comme l'expliquent les deux seuls témoignages connus à ce sujet et qui se recourent : ceux de François Flameng et d'Henry Havard²⁰³. Le premier est le plus prolixe et décrit à la fois les difficultés morales du foyer, avec la mort de la mère, et les difficultés économiques, la « sombre misère » comme la qualifie l'auteur²⁰⁴.

Léopold Flameng quitta très tôt l'école où, suivant les écrits de son fils, il ne se plaisait guère²⁰⁵. François Flameng décrit son père comme un enfant rêveur préférant parcourir les allées du marché du Grand Sablon pour « gaminer autour des tas de légumes frais et verdoyants, contempler d'un œil attendri les montagnes de pommes vermeilles et parfumées, barboter autour de la fontaine qui orne cette vieille place furent pour le jeune Léopold des joies inoubliables²⁰⁶ ». Léopold Flameng devait normalement suivre à l'âge de dix ans une carrière de cordonnier-bottier, activité pour laquelle il n'avait aucune attirance²⁰⁷. Flameng voulait être artiste et surtout peintre, ce qu'il ne put jamais devenir²⁰⁸, bien qu'il peignît occasionnellement sans jamais obtenir une véritable reconnaissance²⁰⁹.

François Flameng donne une version quelque peu romanesque de l'évènement qui conduisit son père à la gravure plutôt qu'à la peinture. Il évoquait dans sa notice la manière dont François-Joseph aurait été subjugué par la figure étonnante de Luigi Calamatta, maître-graveur, qu'il voyait passer au Grand Sablon non loin de la demeure des Flameng, à Bruxelles. Il en livre la description suivante :

Flameng père voyait souvent passer devant ses fenêtres la silhouette sombre d'un grand homme noir, crépu, au teint méridional, dont le torse toujours emprisonné dans une redingote se recouvrait, en hiver, d'un grand manteau romain²¹⁰.

François-Joseph aurait appris qu'il s'agissait d'un graveur, dont il imaginait que le métier était de fabriquer des étiquettes et des en-têtes de factures, et trouva que cela était très artistique et

²⁰³ Henry HAVARD, « Léopold Flameng », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XV, janvier-juin 1904, p. 29-30.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁰⁵ « Placé à l'école primaire, notre confrère se trouva tout de suite en face des réalités de la vie ; la classe ne lui parut jamais hospitalière. [...] À dix ans, sans regrets, l'enfant dut quitter l'école et choisir une carrière. » *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ « Léopold Flameng n'avait pas de goût pour l'humble état de son père : il dédaigna de cultiver le tire pied [...] » DINAUX, art. cit., 1855, p. 118.

²⁰⁸ François Flameng écrivait à ce sujet : « La peinture était son rêve, rêve qu'il poursuivit toute sa vie sans pouvoir le réaliser et qui mit sur son existence un voile de mélancolie. » *Ibid.*, p. 6.

²⁰⁹ Son corpus d'artiste peintre que nous avons dressé en fin de notre catalogue témoigne de l'aspect presque strictement amateur de ce pan de l'œuvre de Flameng, dominé par des portraits d'amis et de petits ouvrages rarement exposés.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 6-7.

très honorable pour son fils. François Flameng explique qu'« il le vit creusant dans le métal les armoiries du Roi, ou du duc de Brabant, pour quelques fournisseurs de la Cour²¹¹ ». François Flameng n'évoque pas ce qui motiva plus probablement François-Joseph à placer son fils auprès d'un graveur plutôt qu'auprès d'un peintre, à savoir la raison financière.

C'est vers les écrits d'Henry Havard qu'il faut se tourner. Havard note que, « comme il fallait que l'enfant gagnât promptement son pain quotidien, le père Flameng avait stipulé que le jeune Léopold entrerait dans la classe de gravure sur bois²¹² ». Une version qui diffère de celle de François Flameng et qui établit que Léopold Flameng devant rapidement pouvoir s'acquitter de travaux et gagner de l'argent, ne pouvait s'astreindre aux études longues, peu rentables immédiatement, de la peinture ou même de la gravure en taille-douce²¹³. Il se forma donc à la gravure sur bois. Si cette dernière n'en exigeait pas moins de la maîtrise, elle permettait malgré tout de faire rapidement de menus travaux journaliers²¹⁴ et de s'orienter, potentiellement, vers un domaine au dynamisme encourageant : l'illustration. C'est ce que soulignait un article de *La Renaissance* de 1846 :

C'est qu'une industrie spéciale s'est développée depuis quelques années sous l'empire des besoins journaliers de la première [la gravure sur bois]. À côté de l'art, le commerce a pris ses droits. Aujourd'hui il y a des ateliers de coloriage en Belgique, et les plus belles éditions illustrées empruntent à l'éclat de cette industrie nouvelle un éclat nouveau²¹⁵.

Flameng put donc très tôt, dès ses dix ans, s'orienter vers une carrière artistique²¹⁶, alors même que son père n'était pas artiste, ce qui peut surprendre. En effet, Havard remarquait que la gravure restait malgré tout moins rapidement productive qu'une activité d'artisan²¹⁷, et en

²¹¹ *Ibid.*, p. 7.

²¹² HAVARD, art. cit., 1904, p. 30.

²¹³ Comme le soulignait Édouard Charton, l'obtention des compétences d'un bon graveur en taille-douce nécessitait « un noviciat de plusieurs années » pendant laquelle le graveur en formation ne gagnait rien. Il ne percevait donc pas cette activité comme profitable au jeune homme désargenté, soucieux de gagner sa vie. Édouard CHARTON (dir.), *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions*, Paris, V^e Lenormant, 1842, p. 279.

²¹⁴ La gravure sur bois occupa, en effet, au moins jusqu'à l'invention de moyens mécaniques de reproduction, le domaine de l'estampe « populaire », voire « bas de gamme ». Des artistes, même très peu expérimentés, pouvaient assez vite gagner de l'argent avec de menus travaux. En 1838, *Le Magasin pittoresque* consacrait ainsi un article au graveur sur bois Pierre Godard, dans lequel il était expliqué que cet artiste, pourtant autodidacte, parvint très vite à subvenir à ses frais en faisant « de petites images pour les couvents de la ville [Alençon] ». ANONYME, « Pierre Godard, graveur sur bois », *Le Magasin pittoresque*, vol. VI, 1838, p. 352.

²¹⁵ ANONYME, « De la gravure en Belgique : à propos de l'exposition », *La Renaissance, chronique des arts et de la littérature*, vol. VII, 1845-1846, p. 117.

²¹⁶ « Donc, à dix ans, il embrassa la carrière qu'il ne devait plus abandonner. Ce fut là le seul avantage qu'il eut sur la plupart des illustres artistes que nous venons de citer. Sa vocation irrésistible ne fut jamais entravée. » HAVARD, art. cit., 1904, p. 30.

²¹⁷ *Ibid.*

l'occurrence, de cordonnier-bottier. Cela faisait qu'en dehors des dynasties, à l'image des Johannot, des Nanteuil issus d'une longue tradition artistique, l'entrée dans un atelier de gravure, surtout pour l'enfant d'une famille pauvre, était rarement immédiate. Le cas le plus évident est celui de Bracquemond, qui avant d'entrer dans un atelier de lithographe en images pieuses commença comme écuyer, mais Havard citait encore le cas de Raffet qui « tournait des pieds de fauteuil » avant de se former comme artiste²¹⁸. Embrasser une carrière, même comme graveur sur bois et *a fortiori* dans un atelier de l'École des beaux-arts n'est donc pas une évidence face aux nécessités matérielles, et le peu de difficultés que fit François-Joseph par rapport aux aspirations de son fils doivent interroger.

On peut sûrement mettre en avant le fait que la famille Flameng avait des relations avec le monde de l'art. Malheureusement, on ne peut rien attester avant l'entrée du fils Flameng à l'École des beaux-arts de Bruxelles mais, et la rencontre fictive ou réelle de François-Joseph et Calamatta pourrait en témoigner, les Flameng évoluaient à proximité des hauts lieux de l'art à Bruxelles. Outre la proximité du musée des beaux-arts de la ville, le Grand Sablon était surtout le siège de la Société des beaux-arts de Belgique et l'adresse de Luigi Calamatta, qui fut aussi celle de plusieurs de ses élèves au moins jusqu'aux années 1850 : Gustave Biot, Joseph Demannez, Louis Falmagne, François de Meersman²¹⁹. Cette proximité avec des institutions artistiques marquantes a pu amener une certaine porosité sociale que l'on retrouve d'ailleurs dans l'acte du troisième mariage de François-Joseph Flameng, contracté en 1847 avec Hortense Joséphine Wagner, tailleuse. L'un des témoins de l'épouse n'est autre qu'un lithographe : Egbert Troost. Cet artiste peu connu travailla à ses débuts pour l'imprimeur lithographe Pierre Degobert²²⁰ jusqu'à la mort de celui-ci en 1844, avant de devenir opérateur photo-lithographe chez Simonau et Toovey²²¹. Nous ne connaissons malheureusement que très peu le milieu social dans lequel évolua François-Joseph dans les années 1830, mais, si l'on considère qu'il accompagna aussi son fils à Paris en 1853, l'encourageant dans sa carrière artistique malgré les difficultés financières et les risques d'une telle entreprise, il est probant qu'il avait une certaine affinité pour les arts provenant d'un contact avec la communauté artistique bruxelloise.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Dans le catalogue de l'exposition universelle de Paris de 1855, tous ces artistes déclaraient encore pour adresse la même que Calamatta, au 11, place du Grand Sablon. COLLECTIF, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts*, Paris, Panis-Vinchon, 1855, p. 55-56.

²²⁰ Voir *Répertoire des lithographes actifs en Belgique sous la période hollandaise et le règne de Léopold I (1816-1865)*. Site de l'Institut royal du patrimoine artistique de Belgique (consultable en ligne à l'adresse <http://org.kikirpa.be>).

²²¹ COLLECTIF, *Exposition universelle de Paris en 1867 : documents et rapports*, vol. I, Bruxelles, Imprimerie et lithographie de E. Guyot, 1868, p. 136.

D'ailleurs, parallèlement aux Flameng, leurs cousins, les Bueso, s'orientèrent eux aussi à une date inconnue vers le métier d'antiquaire et restaurateur de tableaux, ce qui peut difficilement être compris comme une coïncidence ou un hasard.

Léopold Flameng entra donc en 1841, à l'âge de dix ans, à l'École des beaux-arts de Bruxelles, devenant tout d'abord l'élève d'Henry Brown, professeur et directeur de la classe de gravure sur bois.

2- La formation à l'École des beaux-arts de Bruxelles

a- L'enseignement de Luigi Calamatta

Henry Havard est le seul à faire mention d'Henry Brown comme professeur de Léopold Flameng²²². Le principal concerné lui-même, s'il livra à Beraldi un témoignage marquant de sa relation avec Luigi Calamatta²²³, ne donna aucune information quant à son passage dans la classe de gravure sur bois de l'École des beaux-arts de Bruxelles où il entra grâce à l'entremise d'Hendrik Van der Haert qui était alors professeur de dessin. C'est lui qui, remarquant les dessins du jeune Flameng, le fit finalement admettre²²⁴. Aucun dessin ni aucune gravure de cette période n'est conservé, et pour cause, Flameng y resta peu. Il ne se forma pas véritablement à la gravure sur bois, et le fait qu'il ne s'essaya jamais à cette technique dans sa carrière, alors même qu'il dessina souvent pour des gravures sur bois, en témoigne. Il quitta la classe de Brown en 1842, à onze ans, pour entrer dans la classe de gravure sur métal de Luigi Calamatta. Une entrée qu'Havard présente différemment de François Flameng. Ainsi, d'après Havard, Calamatta, appréciant les travaux du jeune artiste, aurait sollicité Henry Brown pour qu'il lui confie son élève, le jugeant suffisamment habile pour travailler la gravure la plus prestigieuse, celle au burin qu'il enseignait exclusivement²²⁵.

Calamatta²²⁶ était alors un artiste auréolé de succès. Italien installé en France dès 1823, élève réputé d'Ingres, formé à la gravure auprès de Taurel, Calamatta s'imposa d'abord en 1834 avec

²²² HAVARD, art. cit., 1904, p. 30.

²²³ Voir l'exemplaire truffé de la BnF de l'ouvrage d'Henri BERALDI, *op. cit.*, 1886, vol. IV, p. 50-53. Il contient trois lettres manuscrites de Flameng au sujet de Calamatta et adressées à Beraldi pour sa documentation.

²²⁴ « Le professeur de dessin, M. Van der Haert, intervint, il consulta le volumineux carton, puis surpris de ce qu'il découvrait et craignant quelque supercherie, il invita le jeune néophyte à tracer à la craie, sur le tableau noir, un trait du modèle à copier. » HAVARD, art. cit., 1904, p. 30.

²²⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

²²⁶ À son sujet, nous renvoyons à la thèse de Rosalba DINOIA, *Luigi Calamatta (1801-1869). L'uomo, l'artista, le opere. Temi per una analisi critica*, thèse en histoire de l'art sous la direction d'Ettore Spalletti, université de la Tuscia de Viterbe, 2007, 309 p., ainsi qu'à l'article de Godelieve DENHAENE, « Le buriniste Luigi Calamatta et son œuvre », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. LXXVIII, 2009, p. 69-92.

La relation entre Flameng et Calamatta telle qu'elle nous est retranscrite dans les sources apparaît complexe, faite dans un premier temps d'une admiration réciproque puis d'une forme de distanciation qui s'installa, sans altérer le respect de l'élève pour son maître. Flameng évoquait Calamatta dans une longue lettre adressée à Beraldi pour son ouvrage *Les Graveurs du XIX^e siècle*. Il y faisait un éloge de Calamatta :

*Je prendrai la liberté de vous dire que Luigi Calamatta emporta avec lui les nobles formules de notre art, le haut style, il fut le dernier graveur pouvant s'attaquer aux classiques, à Raphaël et à Ingres*²²⁸.

Plus avant, il expliquait comment, tout en respectant la « taille militaire », celle de la symétrie, Calamatta parvenait à introduire un charme grand et profond, évoquant même une « puissante morbidesse »²²⁹. Flameng poursuivait en faisant l'éloge du dessin de Calamatta et concluait que « voici celui qu'il vous faut admirer, il sut donner à son burin du style et de la grandeur, bien mieux que Bervic et ses élèves, il éleva l'art de la gravure au burin à sa plus haute expression²³⁰ ». La considération de Flameng pour l'artiste et le maître transparaît bien dans cette lettre.

Luigi Calamatta ne passait pas pour un professeur des plus efficaces. Si Beraldi écrivait qu'il « forma de nombreux élèves²³¹ », avis qu'il tirait probablement de Louis Alvin²³², ce n'est pas l'avis de Siret qui, statistiquement, montrait que Calamatta ne fut pas un professeur des plus actifs. Sur treize ans d'enseignement, Siret recensait seulement huit élèves²³³ qui persistèrent avec quelques succès dans la gravure en taille-douce en Belgique après leur sortie de l'atelier Calamatta²³⁴. En 1839, certes assez tôt compte tenu de la venue de l'artiste à Bruxelles en 1837,

²²⁸ BERALDI, *op. cit.*, 1886, vol. IV, lettre en regard de la p. 50.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*, p. 50.

²³² « Durant les quinze années que Calamatta demeura à la tête de l'enseignement de la gravure à Bruxelles, son école produisit un nombre considérable d'artistes. » Louis ALVIN, « Notice sur Louis Calamatta, graveur, suivie du catalogue de l'œuvre du maître », *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, vol. XLVIII, 1882, p. 222.

²³³ « Lelli, Meunier, Morelli, Franck, Delboete, Flameng, Desvachez, Falmagne, tels sont, croyons-nous, les seuls noms qui sortirent de l'école. » Adolphe SIRET, « La Gravure en Belgique », *Messenger des sciences, des arts et de la bibliographie*, 1852, p. 190.

²³⁴ Beaucoup, en effet, ne persistèrent pas dans la taille-douce, voire même dans les beaux-arts. Certains disparurent complètement, comme Daniele-Maesse, d'autres quittèrent le monde de l'art, à l'image d'Auguste Gilbert qui entra dans les travaux publics de la ville de Bruxelles. D'autres, comme Auguste Numans, s'orientèrent vers la peinture avec un succès très mitigé. Charles Blanc devint historien de l'art, journaliste, critique, et délaissa la pratique artistique.

le critique anonyme du Salon s'étonnait encore de ne pas voir figurer les premiers essais de ses élèves :

Nous nous attendions à voir les essais des élèves qu'il forme. Mais les bons graveurs se font lentement, et si jusqu'à ce jour nous n'avons point été admis à juger les progrès des élèves que guide le professeur, c'est sans doute qu'il veut attendre encore²³⁵.

Il est encore surprenant, en 1845, de voir Victor Joly utiliser le conditionnel en parlant du travail de professeur de Calamatta :

M. Meunier, dont nous avons suivi attentivement les progrès, est incontestablement celui des élèves de l'école de Calamatta qui donne les plus belles espérances. Il est à peu près certain, maintenant, que la Belgique possédera des graveurs au burin²³⁶.

Par ailleurs, Calamatta, jusqu'en 1848, ne passait que six mois de l'année à Bruxelles²³⁷, laissant ses élèves pour les six autres mois, ce qui ralentissait leur progression. Malgré cela, Calamatta était un graveur réputé au « talent solide²³⁸ » pour reprendre les propos de Siret, et il est évident qu'il apporta à ses élèves la pleine maîtrise du burin classique, « l'absolue possession de son métier²³⁹ ». François Flameng disait la même chose, évoquant la manière dont son père recevait les méthodes de Calamatta, persévérait dans le travail en suivant les conseils de son maître²⁴⁰ qui, réciproquement, avait une appréciation favorable de son élève à ses débuts. Outre qu'il alla lui-même le chercher pour le faire entrer dans sa classe et lui offrir une promotion inattendue, il le fit collaborer assez vite à plusieurs projets d'envergure. François Flameng parlait même d'un Calamatta qui souhaitait le « conserver indéfiniment près de lui²⁴¹ ».

Ainsi, à côté des « exercices », comme pouvait l'être le *Bacchus assis sur un tonneau* de 1848 (ill. 7), Flameng se vit confier des commandes officielles, à l'image du *Christ mort* (ill. 8)

²³⁵ ANONYME, « Revue du Salon de 1839 », *Revue nationale de Belgique*, vol. I, 1839, p. 206.

²³⁶ Victor JOLY, *Salon de 1845 : analyse critique de l'exposition des beaux-arts*, Bruxelles, Librairie des voyageurs, 1845, p. 71.

²³⁷ Comme le prévoyait son contrat passé en 1837. Les choses évoluèrent après 1848, et la fusion de l'école de gravure avec l'Académie des beaux-arts, ce qui amena Calamatta à devenir directeur de l'école et à avoir un contrat annuel.

²³⁸ SIRET, art. cit., 1852, p. 190.

²³⁹ HAVARD, art. cit., 1904, p. 32.

²⁴⁰ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 8.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

d'après Bolswert qui l'avait lui-même interprété d'après Rubens²⁴² ou d'un *Portrait de P.-F. Verhulst* pour une publication bruxelloise²⁴³.

Des commandes dont Calamatta n'aimait pas toujours s'acquitter, peu sensible qu'il était aux œuvres des artistes flamands. Bien que professeur à Bruxelles entre 1837 et 1861, Calamatta n'a exposé presque aucune œuvre d'après les maîtres nordiques, exceptée une reproduction d'après une toile du peintre contemporain Alfred Stevens en 1857²⁴⁴ et une gravure d'après un autoportrait de Rubens en 1859.



7. Léopold Flameng, *Bacchus assis sur un tonneau*, 1848, gravure au burin, dimensions indéterminées.



8. Léopold Flameng, *Le Christ mort sur les genoux de Dieu le père*, ca. 1850, eau-forte et burin, H. 45 ; L. 38,5 cm.

Les critiques sur ce point furent récurrentes à son égard, et Calamatta fut souvent mis en opposition avec Erin Corr, directeur de l'École de gravure d'Anvers, Irlandais d'origine, mais qui faisait la promotion des grandes œuvres de l'art nordique, de « l'art national ». En 1848, Van Roy et Decamps écrivaient ainsi, après avoir commentés le travail de Corr :

M. Calamatta, au contraire, semble s'inquiéter fort peu des Rubens et des van Dyck ; il veut bien admettre leur existence et reconnaître qu'eux aussi avaient du génie, mais là se borne son

²⁴² Voir catalogue raisonné, respectivement aux n° 126 et 129.

²⁴³ Il s'agissait de l'*Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*. Voir catalogue raisonné, n° 248.

²⁴⁴ Il s'agissait de *Souvenirs de la patrie*, montré au Salon de 1857 dans la section gravure aux côtés d'une œuvre d'après Madou et d'une autre d'après Guido Reni. Voir DINOÏA, *op. cit.*, 2007, p. 232.

*enthousiasme. M. Calamatta a le malheur d'être Italien, et c'est un grand tort quand on est chargé de diriger une école belge. [...] Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Fra Bartolomeo, etc., sont les dieux pour lesquels il réserve son encens le plus pur*²⁴⁵.

Cette caractéristique, Calamatta l'imposa à ses élèves, au grand dam des commentateurs belges dont certains trouvaient là une explication au manque de succès et de reconnaissance des jeunes artistes formés dans leur pays. Siret faisait une énumération des gravures des élèves de Calamatta²⁴⁶ présentées aux diverses expositions d'art dans les années 1840, et la domination des maîtres italiens est évidente. Meunier exposait en 1845 un *Saint Sébastien* d'après Sodoma et des œuvres d'après Giorgione et Primatice ; Morelli un *Brutus* d'après Michel-Ange et une œuvre d'après Francia en 1848 ; Lelli une gravure d'après Masaccio ; Desvachez d'après Baroque, Michel-Ange et Fra Bartolomeo ; Delboete un portrait de Velasquez et une gravure d'après Giovanni da S. Giovanni ; Franck une gravure d'après un bas-relief de Luca della Robbia.

Deux élèves seulement faisaient exception : Van der Syden qui exposa en 1845 d'après Van Dyck et Rubens, non sans montrer aussi une œuvre d'après Pontormo, et Flameng, dont Siret retenait le *Bacchus* d'après Rubens. Encore que Van Dyck et Rubens étaient peut-être les peintres nordiques les plus perméables aux modèles italiens. Rappelons que Van Dyck séjourna pas moins de six ans en Italie, s'imprégnant des maîtres italiens, notamment de celui auquel il est souvent comparé : Titien. De son côté, Michel Hochmann soulignait l'écho dans l'œuvre de Rubens de la technique de Tintoret²⁴⁷.

b- La rupture avec Calamatta

Malgré les proximités que l'on peut établir entre Van Dyck et Titien, et Rubens et Tintoret, une première rupture entre Flameng et Calamatta arriva. Le premier était – et sa carrière de graveur de reproduction et le style de ses illustrations plus tardivement devaient en témoigner –, attiré par les maîtres nordiques. Ses premières œuvres le prouvent. Lorsque François Flameng donnait une énumération des artistes qui inspirèrent son père, il citait Dürer, Edelinck, Rembrandt, aux côtés de quelques français comme Nanteuil, et avec pour seul artiste

²⁴⁵ Louis VAN ROY et T. DECAMPS, « MM. Calamatta et Erin Corr », *Revue de Belgique, littérature et beaux-arts*, vol. II, 1848, p. 159.

²⁴⁶ SIRET, art. cit., 1852, p. 191-192.

²⁴⁷ Michel HOCHMANN, *Venise et Rome, 1500-1600 : deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004, p. 353.

italien le graveur Marc-Antoine²⁴⁸. Cette rupture stylistique s'accompagna d'une rupture technique, puisque Léopold Flameng découvrant l'eau-forte, inspiré semble-t-il par Rembrandt, glissa du burin classique vers cette seconde technique, au regret, là encore, de Calamatta, que l'eau-forte de reproduction rebutait. Lorsque Flameng rappelait le souvenir de Calamatta à Beraldi pour la rédaction de son livre, il notait cette cassure profonde :

Dieu me garde de vous donner une appréciation complète de l'œuvre de Calamatta. Mon pauvre maître en ferait un bond dans sa tombe. Viendrait en mon sommeil me tirer les oreilles. Se peut-il qu'un vil aquafortiste se permette de porter un jugement sur les travaux d'un disciple du grand art²⁴⁹ ...

Cette orientation entraîna une rupture avec Calamatta dont se firent l'écho les biographes de Flameng, que ce fut Havard ou son propre fils, et Léopold Flameng lui-même lorsqu'il faisait mine de s'adresser dans une lettre, directement à Calamatta, en écrivant « voilà cher et vénéré maître, le sentiment de celui de vos élèves que vous aimiez le moins, sortez maintenant de votre tombe, dites-moi comme autrefois, *accidente*²⁵⁰ » !

On doit aussi noter une manière différente de Flameng d'envisager le burin par rapport à son maître. Si les auteurs insistent beaucoup sur l'opposition entre le buriniste Calamatta et l'aquafortiste Flameng, pour autant Flameng n'abandonna pas complètement le burin dans sa carrière, s'occupant aussi de l'aborder selon une nouvelle approche stylistique en l'harmonisant différemment avec l'eau-forte. Flameng mêla souvent l'eau-forte et le burin, et de telle sorte qu'il donna à ce dernier un rendu original, plus léger. Ainsi, dans les années 1860, et alors que Flameng a gagné en maturité, ce dernier grava *La Source* d'après Ingres, « moitié burin, moitié eau-forte » pour reprendre l'expression de Paul Eudel²⁵¹. Une œuvre qu'interpréta aussi Calamatta plus tardivement, au burin, et les commentaires mettant en relief les différences entre les deux artistes sont légion. Charles Blanc, dans la *Gazette des beaux-arts*, soulignait les différences stylistiques entre ces deux interprétations (ill. 9 et 10). Il expliquait comment Flameng privilégiait l'usage des points pour les carnations, cherchant davantage la délicatesse de l'œuvre, quand Calamatta privilégiait une approche classique avec des tailles brisées et continues offrant plus de relief que le pointillé et donnant, aux dires de Blanc, un sentiment

²⁴⁸ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 8.

²⁴⁹ BERARDI, *op. cit.*, 1886, vol. IV, lettre en regard de la p. 50.

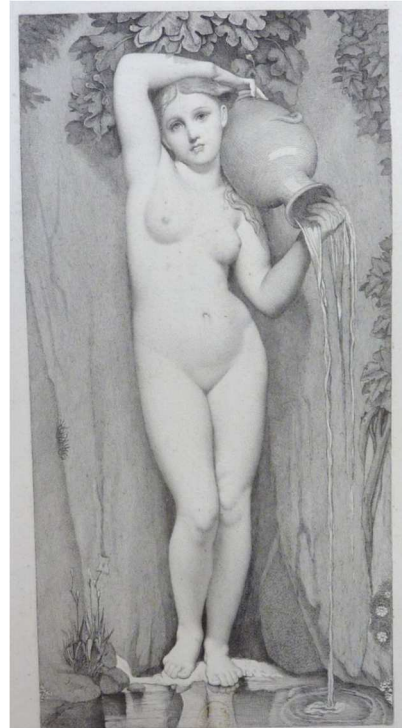
²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ PAUL EUDEL, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1882*, vol. II, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 213.

plus « mâle » à l'œuvre²⁵². Si Blanc trouvait que Calamatta correspondait davantage au sentiment voulu par Ingres, il relevait néanmoins un manque de subtilité, de délicatesse, ce que la *Revue artistique et littéraire* notait aussi, considérant que Flameng avait mieux fait avec plus de charme et un modelé « gras et suave » que ne possédait pas l'interprétation de son maître²⁵³.



9. Luigi Calamatta, *La Source*, 1867, burin, H. 27,6 ; L. 14 cm.



10. Léopold Flameng, *La Source*, 1862, eau-forte, burin et roulette, H. 25 ; L. 16 cm.

Deux conceptions qui ne manquèrent pas de se confronter très tôt, probablement dès les années de formation du jeune Flameng. Il est caricatural de mettre en opposition le « grand style » d'un Calamatta et la « technique moderne » d'un Flameng, l'un incarnant une forme de passéisme, l'autre une forme de modernisme selon les critiques du temps. Mais cela permet de comprendre la dimension pionnière des expériences de Flameng dans l'eau-forte et dans ses recherches pour la faire interagir de façon originale avec le burin, chose rare, surtout chez un artiste formé dans la tradition du burin classique.

Les circonstances de la fin de formation de Flameng ne nous sont pas bien connues, sauf par François Flameng. Elle fut assez soudaine et brutale, car nous ne conservons entre l'élève et

²⁵² Charles BLANC, « Calamatta », *Gazette des beaux-arts*, vol. II, juillet-décembre 1869, p. 114. C'est le type d'expressions qui caractérise généralement la gravure au burin. Ainsi, Toussaint-Bernard ÉMERIC-DAVID dans *Discours historique sur la gravure en taille-douce et sur la gravure en bois*, Paris, H. Agasse, 1808, p. 77, parlait d'un « faire mâle » pour définir la technique du burin de Gérard Audran. Il n'y a rien de surprenant à voir Blanc utiliser cette expression pour la planche de Calamatta et à juger la gravure mixte de Flameng comme plus « délicate ». Ce terme est, là aussi, commun pour caractériser l'eau-forte.

²⁵³ Louis AUVRAY, « Conversation sur le Salon de 1869 », *Revue artistique et littéraire*, vol. XVII, 1869, p. 262.

son maître aucune correspondance, or, et c'est Louis Alvin qui le rapporte, Calamatta tendait à conserver une relation épistolaire avec ses élèves, continuant de les conseiller, de les encourager, de les aider, même après être retourné en Italie²⁵⁴. La séparation entre Flameng et Calamatta fut donc définitive mais arriva tardivement. S'il y avait une divergence notable entre Flameng et Calamatta, néanmoins le maître conserva longtemps son élève à son service. Calamatta débordait de commandes et ne pouvait se défaire d'un élève qui l'assistait. Inversement, Léopold Flameng se retrouvait sans ressource et sans commande s'il quittait l'atelier de son maître. Aussi, malgré les divergences qui s'étaient installées entre eux, ils collaborèrent au moins jusqu'au début des années 1850, sans qu'il nous soit possible de donner une date précise. François Flameng indique que son père était toujours au service de Calamatta lorsqu'il exécuta *Le Christ mort sur les genoux de dieu le père* d'après Rubens, une œuvre qui date probablement de 1850, et c'est sûrement de cette période que date encore *Moutons attaqués par un aigle*, une eau-forte d'après le peintre anversois Charles Verlat²⁵⁵. Celle-ci, d'après François Flameng, devait marquer la rupture définitive avec Calamatta. Dans cette gravure réalisée en collaboration avec le lithographe et photographe Louis Ghémar, dont on ignore la part qu'il prit dans l'exécution de l'œuvre puisqu'il s'agissait d'une eau-forte pure, Flameng se démarquait en tout point de son maître. De grande dimension, tirée au format in-folio alors qu'il s'agissait d'un sujet de genre sans grande ampleur, interprétation d'un peintre belge exécutée entièrement à l'eau-forte, cette œuvre marquait une cassure définitive et irréconciliable entre les ambitions stylistiques et techniques de Calamatta et celles de Flameng.

La rupture entre les deux artistes au travers de cette œuvre apparaissait évidente, et elle était d'autant plus forte que cette œuvre était la première eau-forte d'interprétation de Flameng qui, jusque-là, n'avait utilisé sa technique qu'à des fins d'entraînements, d'essais, de tentatives et pour quelques eaux-fortes originales. Si nous ne connaissons pas d'œuvres de cette nature antérieures à 1850, François Flameng soulignait que c'est en gravant des eaux-fortes de sa composition et par des morceaux de tableaux qu'il pouvait contempler aux musées bruxellois qu'il débuta dans la technique²⁵⁶. Il s'agissait presque d'une trahison aux yeux de Calamatta, Flameng ne menant plus seulement des expériences officieuses d'aquafortiste, mais revendiquant explicitement l'usage de l'eau-forte pour la reproduction d'œuvres d'art. Il balayait en quelque sorte les enseignements de son maître.

²⁵⁴ ALVIN, *op. cit.*, 1882, p. 225. Alvin donne notamment toute une série d'extraits de lettres entre Calamatta et Demannez, l'un de ses élèves.

²⁵⁵ Voir catalogue raisonné, n° 128.

²⁵⁶ « C'est la nuit, en cachette, que votre confrère donnait libre cours à ses aspirations personnelles, en exécutant des eaux-fortes de sa composition. » FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 9.

François Flameng parlait d'une révolution au sein de l'atelier Calamatta et, en effet, *Moutons attaqués par un aigle*, dans toutes ses modalités, prônait une orientation de la gravure en radical désaccord avec celle du maître italien. Rosalba Dinoia, dans la thèse qu'elle consacra à Calamatta, n'évoque pas cette gravure d'après Verlat, mais il est probable qu'elle joua un rôle dans la sortie de Flameng de l'atelier de son maître. Elle montre chez l'élève l'affirmation d'un style et une volonté de s'affranchir des contraintes qui lui étaient jusqu'alors imposées.

Au-delà de la rupture stylistique et technique, c'est aussi peut-être la dimension financière incarnée par cette œuvre qui incita Flameng à quitter l'atelier de son maître. Flameng était tenu à l'atelier de son professeur faute d'assises financières véritables. En interprétant un maître nordique par une technique plus souple et plus rapide que le burin, plus originale et plus « nationale » tant elle renvoyait aux grands graveurs flamands du XVII^e siècle, Flameng pensait peut-être tenir un moyen de réussir une carrière loin de Calamatta²⁵⁷. Un choix qui aurait pu être probant si, parallèlement à la formation des graveurs, le gouvernement belge avait institué de réelles possibilités de débouchés pour les artistes formés, et si la Belgique avait représenté un véritable marché pour la gravure, ce qui n'était pas le cas dans la première moitié des années 1850.

3- Une formation sans devenir ?

En 1853, Léopold Flameng vint en France pour s'installer à Paris. Le laborieux voyage qui le conduisit d'une capitale à l'autre nous est raconté par son fils qui rappelait les difficultés qui se présentèrent au jeune artiste errant sur les routes sans argent²⁵⁸. Flameng fils évoquait aussi la rencontre importante que fit son père à Valenciennes en proposant ses services à Pierre Hédouin, commissaire du gouvernement chargé de la surveillance des chemins de fer de la ville²⁵⁹. Pierre Hédouin, père du graveur Edmond Hédouin, lui échangea quelques gravures contre des billets de train. François Flameng détaillait le voyage avec une verve littéraire qui doit amener à prendre ses informations avec prudence :

²⁵⁷ C'est là une théorie que défendait Havard : « Entre temps, notre jeune travailleur [Flameng] s'essayait à l'eau-forte, espérant par ce procédé plus rapide, pouvoir produire quelques planches rémunératrices, et devinant déjà, par une sorte d'intuition, le rôle qu'allait jouer ce genre aimable. » HAVARD, art. cit., 1904, p. 32.

²⁵⁸ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 11. D'après l'auteur, Léopold Flameng partit avec cent sous.

²⁵⁹ Il avait été nommé à ce poste en 1850. Pierre Hédouin était aussi un collectionneur et surtout un historien de l'art. Au moment où Flameng le rencontre, il avait déjà publié plusieurs articles dans des revues, notamment un article très complet sur Memling en 1847 dans les *Annales archéologiques*. Flameng laisse un portrait de cet homme qui joua un rôle déterminant dans les débuts de sa carrière. Voir catalogue raisonné, n° 62.

À chaque auberge, à chaque village, il offrait ses images pour quelques sous ou bien encore promettait de peindre toute la famille de l'hôtelier, moyennant la nourriture et le coucher et souvent le lendemain, l'hôte reconnaissant le gratifiait de quelques francs, envoyés tout de suite à Bruxelles²⁶⁰.

Il convient de s'interroger sur ce choix de quitter Bruxelles et la Belgique, au risque de revers de fortune. François Flameng donnait une raison liée à une problématique : le nécessaire choix de nationalité une fois venue la majorité. Léopold Flameng était né en Belgique d'un père français. Par conséquent, arrivé à l'âge de vingt-et-un ans en novembre 1852, Léopold Flameng se serait retrouvé à faire un choix : devenir belge en restant à Bruxelles ou rester français. La loi belge obligeait le mineur né en Belgique de père ou de parents étrangers à choisir ou non la nationalité belge à sa majorité²⁶¹. Or, seule la « grande naturalisation » accordée pour « service éminent » permettait, en Belgique, de jouir pleinement des droits politiques²⁶². Cela aurait pu déterminer Flameng à venir en France. François Flameng notait qu'au-delà de la question de la nationalité, ce fut par goût de la « latinité » que son père vint en France²⁶³ pour faire carrière. Toutefois, à cette raison doit être adjointe une autre explication relevant des contraintes artistiques provenant d'une carence du système des beaux-arts belge, surtout dans le domaine de la gravure. Il n'y avait pas en Belgique, pour le graveur, des débouchés suffisants pour permettre à tous les jeunes artistes formés à Bruxelles ou à Anvers de vivre de leur art. C'est là une situation que constataient et dénonçaient de nombreux auteurs, et en premier lieu Adolphe Siret, auteur d'un article sur la situation de la gravure depuis l'indépendance de la Belgique jusqu'au début des années 1850. S'il notait les efforts qui furent faits pour redonner à la gravure ses lettres de noblesse en Belgique, avec la fondation d'écoles en ce sens et le recrutement de professeurs prestigieux comme Luigi Calamatta, en revanche il regrettait le fait que rien ou presque n'avait été envisagé pour accueillir les graveurs fraîchement sortis des écoles et leur permettre de se faire connaître. Il expliquait :

²⁶⁰ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 11.

²⁶¹ ANONYME, « Le Droit électoral en Belgique ou commentaire des lois électorales belges », *Revue de l'administration et du droit administratif de la Belgique*, vol. XVII, 1870, col. 627. La loi est celle du 27 septembre 1835.

²⁶² « La grande naturalisation seule assimile l'étranger au Belge, pour l'exercice des droits politiques. » Amand NEUT, *La Constitution belge expliquée par le Congrès nationale, les Chambres et la cour de Cassation*, Gand, Chez C. Annoot-Braeckman, 1842, p. 70.

²⁶³ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 10.

Lelli, Meunier, Morelli, Franck, Delboete, Flameng, Devachez [Desvachez], Falmagne, tels sont, croyons-nous les seuls noms qui sortirent de l'école. Leurs produits furent envoyés aux expositions ; le public les vit, et ce fut tout. Croyez-vous qu'il eût été possible d'acheter leurs planches ? Non, elles n'étaient pas dans le commerce, car quelques démarches que nous fîmes pour nous les procurer, nous ne le pûmes jamais. Il fallait, pour les voir, s'adresser au professeur ou aux auteurs, ou bien encore se rendre dans la salle des huissiers de la division des Beaux-Arts, au ministère de l'Intérieur, où ces gravures sont placées pêle-mêle avec les heures de départ du chemin de fer et le calendrier de l'année courante²⁶⁴.

Et il posait une question rhétorique en se demandant ce que signifiait « cette apathie ou cet oubli de ses intérêts et de sa gloire²⁶⁵ » ? Siret critiquait sévèrement l'imprévoyance des autorités qui avaient voulu une école pour affirmer un art national dans la dynamique de l'indépendance du pays, en escomptant des résultats qui ne furent, en tout cas dans le domaine de la gravure sur cuivre, pas au rendez-vous. Peu d'artistes émergèrent finalement, et Siret donnait pour principale raison à cet échec non pas tant la formation en elle-même, bien qu'à ses yeux elle manquait de « couleur nationale », portée comme elle l'était par un Italien, mais l'absence des débouchés prévus pour les artistes :

Avez-vous de l'ouvrage à leur donner ? Avez-vous leur vie matérielle bien assurée ? Non. Eh bien ! Ils vont s'expatrier, travailler pour Londres ou pour Paris, et vous qui les avez formés au talent, vous vous trouverez tout étonnés de les avoir en même temps formés à l'ingratitude²⁶⁶.

En parlant plus spécialement de l'École d'Anvers, Siret constatait que l'essentiel des cent élèves qui suivaient les classes de gravure le faisaient principalement pour se consacrer ensuite à l'orfèvrerie, à la ciselure, à la lithographie, qui permettaient plus aisément de gagner sa vie²⁶⁷. L'opinion de Siret n'arrivait d'ailleurs qu'après une longue période de critiques et de polémiques sur le sujet. En 1848, l'*Album illustré du Salon de Bruxelles* faisait déjà état de « l'indifférence affectée par le gouvernement pour l'école de Bruxelles²⁶⁸ ». Il continuait : « Pauvre école de gravure ! On a voulu faire des économies d'argent, et je crains bien que l'on n'ait fait que des économies de gloire pour le pays²⁶⁹ ! »

²⁶⁴ SIRET, art. cit., 1852, p. 190-191.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 195.

²⁶⁸ COLLECTIF, *Album illustré du Salon de 1848 publié par une société d'artistes et de gens de lettres*, Bruxelles, Imprimerie et lithographie des Beaux-Arts, 1848, p. 71.

²⁶⁹ *Ibid.*

En 1848, dans la *Revue de Bruxelles*, l'auteur anonyme plaidait en faveur de l'instauration de concours pour encourager la gravure et favoriser l'émulation et la visibilité des artistes²⁷⁰ ; en 1854 c'est Erin Corr, directeur de l'École de gravure d'Anvers, qui donnait un lot de propositions²⁷¹. Outre la création d'une sorte de *Panthéon de la gravure* qui consistait en un volume de gravures de reproduction des œuvres des principaux artistes belges par les graveurs contemporains, il souhaitait voir instaurer un prix quinquennal remis à l'auteur de la gravure la plus réussie d'après un peintre belge. Il souhaitait encore voir des commandes de gravures d'après des œuvres nationales à chaque exposition générale.

Ces propositions visaient à tirer la gravure de son caractère « a-national »²⁷² et à encourager les graveurs en faisant en sorte que l'État, faute de commanditaires privés suffisamment nombreux ou suffisamment mécènes en Belgique, puisse faire exister le cercle des artistes formés dans ses écoles. Ces propositions continuèrent d'être réitérées avec un succès variable jusque dans les années 1860²⁷³, et ne furent véritablement mises en application que par quelques sociétés d'encouragement comme la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand qui instaura, en 1855, un concours de gravure à l'eau-forte et sur bois avec trois prix de deux cents ou de cent cinquante francs²⁷⁴.

Henri Hymans notait que si quelques initiatives furent prises, comme le *Musée historique belge* qui s'apparentait au *Panthéon de la gravure* voulu par Erin Corr, il s'agissait essentiellement d'ouvrages de grand luxe qui n'avaient aucun écho auprès du public. Les publications à l'étranger occupaient bien davantage les graveurs belges, à l'instar des *Galleries de Versailles* ou des *Galleries de Florence* sur lesquelles œuvra Calamatta qui employa ses élèves²⁷⁵. C'est Henri Havard qui, approuvant ce constat très négatif des possibilités de carrière pour un graveur « classique » en Belgique, donnait cette explication principale au départ de Flameng pour la France. Il expliquait quelle misère guettait l'artiste en Belgique dans les années 1850 :

²⁷⁰ « En finissant, nous émettons le vœu de voir introduire à l'avenir l'usage des concours, surtout pour les travaux importants. [...] Les ennemis des concours peuvent-ils donner des raisons satisfaisantes contre ce mode d'encouragement, par les œuvres qu'ils ont produites les commandes ? » ANONYME, « Sur l'art historique et religieux en Belgique (Salon de 1848) », *Revue de Bruxelles*, vol. VI, 1848, p. 153.

²⁷¹ Dans une notice lue à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles en février 1854. Les mesures sont rapportées dans ANONYME, « Nouvelles des lettres, des sciences et des arts », *Journal historique et littéraire*, vol. XXI, 1854-1855, p. 52.

²⁷² Il n'est pas improbable aussi que les propositions d'Erin Corr soient liées à la concurrence existante entre les deux écoles de gravure d'Anvers et de Bruxelles, la première affirmant continuellement sa volonté d'un « art national » face à Calamatta.

²⁷³ L'idée du prix quinquennal fut, par exemple, adoptée lors de la séance du 10 janvier 1856 de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Bruxelles, avec notamment un premier prix de six-cents francs.

²⁷⁴ ANONYME, « Chronique des sciences et des arts, et variétés », *Messager des sciences historiques, des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1855, p. 239-240.

²⁷⁵ Henri HYMANS, *Études et notices relatives à l'histoire de l'art dans les Pays-Bas : la gravure*, vol. I, Bruxelles, Hayez, 1920, p. 127-128.

Le gouvernement paternel du roi Léopold s'était certes acquis des droits à la reconnaissance publique, en fondant l'École de gravure de Bruxelles, mais il avait oublié de créer des débouchés pour ses lauréats. Ceux-ci essayèrent de se former en espèce de syndicat, pour entreprendre des illustrations d'ouvrages. L'entreprise réussit mal. [...] Les mécènes flamands et wallons étant peu nombreux, furent vite pourvus. Alors apparut dans toute sa sévérité, cette misère noire, adhérente, tenace, qui trempe les caractères et sanctifie les vocations. Il fallut quitter tristement la terre d'adoption pour revenir au pays d'origine. Léopold Flameng abandonna Bruxelles et prit le chemin de Paris²⁷⁶.

La capitale française bénéficiait alors, à l'échelle internationale, d'une forte capacité d'attraction dans le domaine des arts. De nombreux artistes belges exposaient au Salon des artistes français, et Luigi Calamatta lui-même, s'il exposa parfois à Bruxelles, notamment en 1845, fut bien plus présent au Salon de Paris²⁷⁷. Cette ville apparut probablement comme un eldorado à Flameng²⁷⁸. Surtout qu'il était, à en croire Havard, informé de succès d'eaux-fortes au Salon de Paris²⁷⁹.

En effet, Charles Jacque et Edmond Hédouin venaient d'obtenir quelques succès qui furent toutefois beaucoup plus grandis par l'écho de la critique, et qui ne témoignaient pas du tout d'une dynamique réelle de l'eau-forte à ce moment-là. L'artiste eut une certaine désillusion à sa venue à Paris. François Flameng écrivait ainsi : « C'était le salut !... C'était Paris, ce Paris rêvé, mais combien décevant au pauvre artiste, sans ressources, sans relations, sans recommandations²⁸⁰ ! »

Dinaux, en 1855, estimait le choix de l'artiste peu judicieux en disant que « Paris est très souvent le pays des mécomptes, et l'on n'y trouve guères de gens tout disposés à faire la courte échelle aux jeunes talents qui veulent monter vite et haut²⁸¹ ». Si Paris pouvait offrir plus de travail à un graveur que la Belgique, il convient de noter la pléthore d'artistes déjà actifs dans la capitale. Charton, en 1842, donnait un chiffre, estimant à plus de deux-cents maîtres la

²⁷⁶ HAVARD, art. cit., 1904, p. 32 et 34.

²⁷⁷ DINOÏA, *op. cit.*, 2007, p. 230-232.

²⁷⁸ C'est ce qu'expliquait François FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 10, toujours avec son sens lyrique : « Sa capitale rayonne sur la terre et l'illumine superbement, semblable à ces lumières qui étincellent dans la nuit et autour desquelles les papillons et les insectes viennent bourdonner [...] Comme il [Flameng] avait vu tout cela en choisissant sa patrie, Flameng l'aima d'un amour attendri et reconnaissant. »

²⁷⁹ « Un bruit étrange, surprenant, s'était répandu dans ce qu'on appelait un peu pompeusement les cercles artistiques de Gand, de Bruxelles et d'Anvers. On racontait qu'en dépit des protestations de Richomme, du baron Auguste Boucher-Desnoyers et de Jules François, pontifes du burin et sectateurs fidèles de Tardieu et de Bervic, l'eau-forte avait décidément forcé les portes du Salon parisien. » *Ibid.*, p. 33.

²⁸⁰ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 12.

²⁸¹ DINAUX, art. cit., 1855, p. 119.

population des graveurs en taille-douce à Paris, un chiffre auquel il ajoutait trois-cents artistes-artisans de talent moindre et les graveurs en formation²⁸². Cela, tandis qu'en 1867, Boiteau, dans la *Chronique du journal général de l'imprimerie et de la librairie*, donnait des statistiques issues de la Chambre de commerce de Paris faites en 1860 qui recensaient près de trois-cents graveurs en taille-douce²⁸³. En 1851, une enquête de cette même Chambre de commerce notait que cent-soixante-dix graveurs en taille-douce et eau-forte étaient actifs à Paris²⁸⁴ en 1848.

Par ailleurs, il faut ajouter qu'en 1853 la crise qui toucha la gravure en taille-douce en 1848 n'était pas complètement passée. En effet, cette année-là l'importance totale des affaires dans ce domaine passa de 1, 015, 355 francs à seulement 304 590 francs, soit une diminution de près de soixante-dix pourcent²⁸⁵. Sur les 360 ouvriers employés dans cette industrie, 213 furent congédiés²⁸⁶. On peut supposer que Flameng, arrivant dans le contexte d'une industrie encore convalescente, eut d'autant plus de difficultés à s'imposer dans une ville où, de surcroît, il n'avait pas de réputation.

Finalement, on peut insister sur le fait que c'est une convergence de raisons qui amena Flameng à quitter la Belgique pour Paris et qui fit de lui un cas singulier. Dans le groupe des graveurs sortis de l'école bruxelloise, il fut l'un des seuls à prendre la décision de quitter la Belgique. Cela peut apparaître surprenant compte tenu de la situation de la gravure belge exposée précédemment, mais sur la liste des élèves prometteurs de la classe de gravure de Calamatta que mentionnait Siret, deux seulement s'installèrent en France : Flameng, et Desvachez, français lui aussi et né à Valenciennes. Les autres restèrent en Belgique. Toutefois, ceux qui décidèrent de persister dans des carrières artistiques travaillaient généralement plus pour l'étranger. Hymans rappelait comment Goupil, Knoedler, Gambart, tous éditeurs d'estampes à Paris, New York ou Londres s'accaparaient les services de Joseph Franck ou Joseph Demannez²⁸⁷.

Mais ils menèrent en revanche une carrière institutionnelle dans leur pays. Jean-Baptiste Meunier fut professeur à l'Athénée royal de Bruxelles et à l'École des arts industriels et décoratifs d'Ixelles. Il entra à l'Académie des beaux-arts au même titre que trois autres élèves de Calamatta : Joseph Franck, Gustave Biot et Joseph Demannez. Biot fut professeur à Anvers

²⁸² CHARTON *op. cit.*, 1842, p. 279.

²⁸³ Paul BOITEAU, « Observation sur la situation de l'imprimerie en France », *Chronique du journal général de l'imprimerie et de la librairie*, n° 51, 19 décembre 1868, p. 227.

²⁸⁴ Charles-François LEGENTIL (dir.), *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*, Paris, Chez Guillaumin et C^{ie}, 1851, p. 875.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ HYMANS, *op. cit.*, 1920, p. 130.

et Demannez à Bruxelles. Ainsi, le départ de Flameng pour Paris ne peut se comprendre qu'à l'aune de ces multiples explications. Sinon, il est probable qu'il eût conduit lui aussi une carrière bicéphale, en entrant dans l'administration des beaux-arts belge alors en pleine structuration, et en œuvrant pour l'étranger, seule façon de trouver des commanditaires plus nombreux et plus réguliers.

III- Léopold Flameng et sa démarche créative

La nature d'une bonne ou d'une mauvaise gravure de reproduction se définit *a priori* toujours par rapport à l'œuvre qu'elle reproduit. Mais la manière de concevoir la reproduction d'une œuvre peut être très fluctuante d'un artiste à l'autre. Alors même que l'idée d'une imitation des plus fidèles peut se dégager dans certains cas, dans d'autres cas l'idée d'interprétation domine, soit pour embellir, soit pour corriger une œuvre, soit parce que des contraintes techniques ou pratiques le justifient. Quelques documents nous ont permis de dégager de grandes lignes quant à la manière dont Léopold Flameng envisageait la gravure de reproduction, comment il concevait son activité et comment il procédait pour créer une œuvre. Une démarche artistique dans laquelle intervient la subjectivité du graveur, mais aussi des contraintes liées au médium, à des intervenants extérieurs, à des théories artistiques souvent anciennes dont la gravure de reproduction de la seconde moitié du XIX^e siècle n'est pas toujours débarrassée.

1- La notion de labeur manuel dans l'œuvre de Léopold Flameng

a- Léopold Flameng et la revendication du « labeur manuel »

Philippe Kaenel, dans son ouvrage sur les illustrateurs en France au XIX^e siècle, évoquait la perception qu'avaient les illustrateurs de leur métier²⁸⁸, alors que cette activité se structure à cette époque. Le cas des graveurs de reproduction n'a lui, jamais été appréhendé. Il ne s'agit pas ici d'apporter une réponse générale, synthétique sur le sujet, mais de comprendre la position et le regard de Léopold Flameng sur l'art de la reproduction, qui eut chez lui la primeur par rapport à son activité d'illustrateur et encore davantage de graveur original. Flameng, en effet, tout en annonçant la progression de l'activité d'illustrateur chez le graveur de métier dans la seconde moitié du XIX^e siècle n'était qu'un précurseur. La gravure de reproduction restait la partie dominante de son art, celle qu'il exposait principalement et celle qu'il commentait. Il convient donc, au travers des témoignages qu'il nous a laissés, d'envisager sa conception de son activité de graveur de reproduction.

Il apparaît que Flameng ramenait souvent son activité à ce que l'on pourrait qualifier de labeur manuel, c'est-à-dire le travail parfois pénible de la main sur la planche, le contact avec la

²⁸⁸ KAENEL, *op. cit.* 2005. Spécialement le chapitre intitulé « Les Illustrateurs : identifications et identités ? », p. 135-178.

matière. Il met certes en avant l'importance du travail intellectuel, spirituel dans la conception d'une gravure de reproduction, mais il a une manière surprenante de ramener sa démarche créative à une forme d'artisanat ou de revendiquer expressément une part de démarche artisanale dans sa création artistique. Il se confiait sans détour à son ami Henry Havard en 1904 :

Nous [le graveur], pendant des mois, nous peinons sous le châssis, courbés en deux sur le cuivre ; les yeux brûlés par les reflets du métal, poursuivant, dans sa désespérante lenteur, une transcription dont nous n'avons qu'une conception incomplète ; une vision tronquée. Ce n'est qu'au moment où la feuille humide sort de la presse, qu'il nous est possible de connaître l'exact résultat de tant d'application et de si longs efforts²⁸⁹.

Plus avant, Flameng utilisait bien le terme « art » pour qualifier son métier²⁹⁰, et il ne reniait pas la place importante du « génie de l'artiste » dans la conception d'une gravure de reproduction. Toutefois, il attachait une grande place au travail de la main, à ce contact parfois douloureux avec la matière et à la pénibilité de son activité. Aussi, Léopold Flameng est représenté à deux reprises dans son costume de graveur, à sa table de travail, bien loin de l'image mondaine et embourgeoisée que Philippe Kaenel avait relevé chez la plupart des illustrateurs, donnant l'exemple de Gavarni. Dans son autoportrait de 1861, Léopold Flameng se représentait dans un médaillon, tenant dans sa main une pointe d'aquafortiste (ill. 11), et dans le portrait que François Flameng fit de son père, il le montrait portant une toque d'atelier, et gravant une œuvre à sa table de travail²⁹¹.

On peut s'étonner de cette perception de l'artiste qui apparaît un peu à contre-courant d'une tendance de l'art au XIX^e siècle plutôt marquée par un rejet de l'intervention manuelle dans la constitution d'une œuvre. En sculpture, la taille-directe devient exceptionnelle et son retour en grâce auprès d'artistes à la fin du XIX^e siècle, comme Gauguin, joua aussi un rôle dans la modernité dont ils furent les symboles²⁹². Les peintres déléguaient ce qu'ils jugeaient ingrat ou peu valorisant. Albert Maignan, le grand décorateur, cédait la préparation de ses œuvres à certains de ses élèves ou anciens élèves comme Hubert-Denis Etcheverry ou Henri Zo²⁹³.

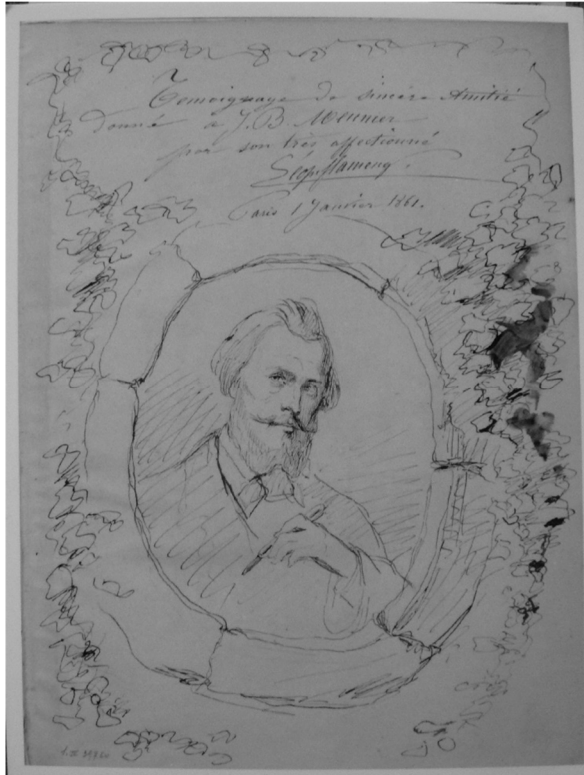
²⁸⁹ HAVARD, art. cit., 1903, p. 456.

²⁹⁰ « Le graveur qui a la conscience de son rôle et qui est digne de son art [...] » *Ibid.*, p. 457.

²⁹¹ Voir pour l'autoportrait le catalogue raisonné, n° 56, ainsi que l'annexe 4 : portraits et œuvres dédiées à Léopold Flameng, pour les effigies connues de Léopold Flameng.

²⁹² Voir à ce sujet Patrick ELLIOTT, *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950*, catalogue d'exposition, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Fondation de Coubertin, 1988, 93 p.

²⁹³ Journal intime d'Albert Maignan, vol. IX du 21 juillet 1895 au 13 octobre 1896, BnF (Paris). Cote : NAF 14709. Dans ces écrits non publiés, Maignan soulignait à quel point l'aspect laborieux du métier de peintre-décorateur lui déplaisait, ne lui permettant pas de se consacrer à l'art pleinement : « Ce métier de peintre décorateur commençait à m'agacer et à m'énerver, il me semblait que mes facultés s'évanouissaient fort et que je perdais



11. Léopold Flameng, *Autoportrait*, 1860-1861, eau-forte rehaussée d'encre de chine, dimensions indéterminées.

Parallèlement la « facilité » en art avait été, au moins jusque dans la première moitié du XIX^e siècle, une valeur positive face au travail lent.

Une pièce de vaudeville signée d'Étienne Jourdan et Ferdinand de Laboullaye intitulée *Artiste et artisan* et jouée en 1834 se plaisait à opposer les deux statuts. Alors que l'artiste peintre essayait de montrer son talent en se vantant d'être capable de peindre dix-huit tableaux en un an²⁹⁴, l'artisan, un fondeur de bronze, avouait que deux vases qu'il avait fondus lui « avait coûté beaucoup de soin et de travail »²⁹⁵. Cela n'est pas nouveau, mais est un fait au XIX^e siècle : l'artiste ne se veut plus artisan. L'artisan dont il est important de rappeler la différence avec l'artiste dans une définition du temps : « Artisan se dit en fait d'arts mécaniques, et artiste en fait d'arts libéraux, c'est-à-dire d'arts qui demandent l'exercice du génie en même temps que l'opération de la main²⁹⁶ ».

Flameng ne s'offusquait pas de ce travail de la main. Il soulignait même, auprès d'Havard, les cas de nombreux graveurs célèbres dans d'autres arts plus « nobles », et qui pourtant n'avaient

ainsi des moments qui deviennent précieux pour moi puisque l'âge arrive et que j'ai commencé le 14 octobre dernier ma 50^{ème} année. »

²⁹⁴ Ferdinand de LABOULLAYE, Étienne JOURDAN, *Artiste et artisan ou Les deux expositions*, Paris, Marchant, 1834, p. 3-4.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁹⁶ Pierre-Benjamin LAFAYE, *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1861, p. 259-260.

jamais cessé de s'exprimer par la gravure. Il évoquait le cas de Félix Bracquemond, peintre, qui tout au long de sa carrière a continué de graver des œuvres d'art ou de faire de la gravure originale. De la même manière, il décrivait la double carrière de Jean Patricot, peintre portraitiste important de la Belle-Époque et, tout autant, interprète par le burin des grandes toiles de Salons²⁹⁷.

Le graveur ne cherche pas, selon Flameng, à fuir sa condition, et cela apparaîtrait d'autant plus surprenant que la gravure, par son caractère multiple, était en première ligne des arts rejetés dans la pratique artisanale. Le choix de représenter l'artisan dans la pièce de Jourdan et Laboullaye par un fondeur de bronze, créateur de multiples en art, n'était pas un hasard, car, au-delà de la pratique laborieuse, le fait de ne pas cultiver l'œuvre unique posait problème. C'était d'autant plus sensible en gravure pour laquelle les tirages pouvaient être pléthoriques. Enfin, Flameng terminait sa démonstration avec un énième argument. Il valorisait sous la plume d'Havard l'apprentissage du graveur à la manière des « anciens », c'est-à-dire par la pratique en atelier sous la conduite d'un maître, basé sur l'observation et la reproduction *ad nauseam* des gestes. Une formation bien éloignée de celle des Écoles des beaux-arts qui s'opérait dans des ateliers surchargés avec la présence aléatoire du maître auprès de l'élève²⁹⁸. De cet apprentissage, Flameng donnait un exemple positif via son élève, Paul Rajon²⁹⁹, qu'il forma de cette manière, faisant d'un jeune homme prometteur mais qui ne possédait pas même l'art du dessin, un des graveurs importants de sa génération avant son décès prématuré.

Flameng considérait ce labeur manuel comme un aspect indissociable de son métier, et à ses yeux il en faisait au moins une partie de la gloire et de la grandeur. Une position d'autant plus étonnante que c'était précisément un argument de la rhétorique des détracteurs de la gravure comme art, et surtout de la gravure de reproduction. Nous ne rappellerons pas ici les propos de George Sand à ce sujet, ni ceux d'Aristide-Michel Perrot qui estimait, par exemple, que pour le burin, la survalorisation technique qu'il demandait pour le maîtriser, sa lenteur, sa pénibilité, en faisait davantage un « métier qu'un art³⁰⁰ ».

On peut appliquer à Flameng ce qu'Eugène Badoux, dans son ouvrage sur le graveur Jean-Pierre Kaiser, avait assez bien résumé en écrivant que « le graveur travaille pour soi et trouve

²⁹⁷ HAVARD, art. cit., 1903, p. 470.

²⁹⁸ Rappelons que Flameng, formé à l'École des beaux-arts de Bruxelles, avait lui-même été victime de cette forme d'apprentissage, puisque Calamatta, jusqu'en 1848, ne passait en réalité que la moitié de l'année à Bruxelles. Ses élèves étaient donc laissés à eux-mêmes. La formation de François Flameng révèle aussi cette défiance vis-à-vis des formations institutionnelles. François Flameng se forma auprès de son père, auprès d'Hédouin, de l'artiste Constantin Meunier, de Jean-Paul Laurens, toujours dans des ateliers indépendants, n'entrant qu'un temps auprès d'Alexandre Cabanel à l'École des beaux-arts de Paris où il ne resta pas.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 468.

³⁰⁰ PERROT, *op. cit.*, 1830, p. 78.

à son travail une triple satisfaction : physique, car le côté artisanal est considérable ; morale, à dominer une technique qui ne souffre guère le repentir ; spirituelle enfin, à exprimer plastiquement sa vision du monde³⁰¹ ».

Flameng n'était pas le seul à mettre en avant le côté manuel et laborieux de la gravure et à lui attacher cette importance positive. D'ardents défenseurs de la gravure firent de même, à l'image de Philippe Burty qui rappelait, dans la *Gazette des beaux-arts*, les propos tenus par Charles Meryon dans une lettre où ce dernier s'exprimait sur une de ses rares gravures de reproduction d'après des daguerréotypes, intitulée *San Francisco*, et montrant un large panorama de la ville américaine :

Besogne longue, ardue, ingrate [...]. Il y avait de quoi rebuter l'homme le plus patient du monde ! [...] Le mal de cœur me saisissait instantanément. Je me sentais tomber à la renverse... [...] Enfin, grâce à un destin propice, extraordinaire, il faut en convenir, le résultat parut dépasser mon attente³⁰²...

Loin de nier ou de dissimuler ce labeur manuel, Burty, au contraire, utilisait les colonnes de cette revue pour l'exposer et en faire un élément valorisant du statut du graveur de reproduction. De son côté, Charles Baudelaire rappelait que sous sa « simplicité apparente », l'eau-forte est, « comme tout grand art, très-compliqué »³⁰³.

b- Le labeur manuel : une condition au statut d'artiste face à la gravure industrielle

Il y a de multiples raisons à cette revendication laborieuse, mais la principale est sûrement à trouver dans le nouveau rapport de la gravure à la notion de facilité induit par les moyens mécaniques de reproduction. La pièce de Laboullaye que nous avons citée prenait place en 1834, avant l'arrivée d'inventions comme la photogravure qui vinrent bouleverser fortement la valeur attribuée à la facilité en art. Le succès, au moins commercial, des moyens mécaniques de reproduction par rapport à la gravure en taille-douce tenait beaucoup à cette capacité d'atteindre avec peu d'efforts particuliers une régularité impossible dans la gravure manuelle³⁰⁴.

³⁰¹ Eugène BADOUX, *Le Graveur Jean-Pierre Kaiser*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 7.

³⁰² Philippe BURTY, « L'Œuvre de M. Charles Meryon », *Gazette des beaux-arts*, vol. XIV, janvier-juin 1863, p. 530.

³⁰³ Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER (préfacé par), « Peintres et aquafortistes », dans *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 119.

³⁰⁴ Impossible ou non souhaitable. Flameng considérait ainsi que le burin agonisait par sa propre faute, en cherchant à concurrencer la photographie sur le terrain de l'exactitude. Il devenait alors encore plus froid et lent

Dans un article de 1839 paru dans *L'Artiste*, l'auteur évoquait la galvanoplastie appliquée à la gravure, et cette revendication de facilité ne faisait aucun doute :

*Ces procédés, si importants pour les arts plastiques, ont, en outre, l'avantage d'être à la portée de tout le monde. La simplicité des moyens d'exécution égale la facilité de la main d'œuvre, dont l'expérience s'acquiert en quelques heures pour certaines choses, et, pour d'autres, en quelques jours au plus*³⁰⁵.

S'il y a bien derrière cette technique une application artistique, la notion d'art est remise en question à partir du moment où cet art est à la portée de tous. Tout le champ lexical employé par l'auteur de cet article tend à démontrer le processus aisé, voire simpliste de la galvanoplastie, en en affaiblissant d'autant plus le caractère artistique. Évidemment, cette technique revêt au début le concours d'un dessinateur, tout comme l'eau-forte, mais le travail de gravure est laissé à la technique industrielle, gommant la nécessité du graveur. Parmi les autres exemples de percées technologiques dans le monde de la gravure de reproduction, il est possible de citer l'héliographie, plus tardivement rebaptisée héliogravure, mêlant à la fois des procédés photographiques et le recours à la taille-douce. On se reportera là à la description qu'en fait un prospectus anonyme annonçant la parution de *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* de Théophile Gautier, ouvrage illustré de près de deux-cents planches héliographiques de Richebourg :

*L'héliographie qui est à l'art ce que l'imprimerie fut à la littérature et à la science, un moyen de diffusion fidèle, rapide, inépuisable. [...] L'on peut se fier à elle ! Son témoignage est toujours irrécusable ; elle voit tout, n'omet rien, n'a jamais de négligence, ne se fatigue pas, son impression instantanée défie la patience de l'artiste le plus consciencieux*³⁰⁶.

Là encore, l'héliogravure³⁰⁷ ne relève pas d'un métier inaccessible, et c'est ce qui fit sa force au XIX^e siècle alors que la rapidité était de plus en plus une exigence. Même si Flameng s'exprime tardivement sous la plume d'Havard, le problème de démarquer la gravure des moyens mécaniques se pose toujours, si ce n'est davantage, et il se pose en termes de métier. La gravure manuelle seule est un art, car, au-delà d'être une création de l'esprit, une œuvre d'art

dans son exécution, si bien qu'il n'était plus à même de contenter ses commanditaires. Philip Gilbert HAMERTON, *Etching and Etchers*, Londres, MacMillan and Co, 1876, p. 152.

³⁰⁵ ANONYME, « La Galvanoplastie appliquée aux arts », *L'Artiste*, vol. II, 1839, p. 61-62.

³⁰⁶ Le contenu du prospectus nous est connu par Charles de SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, vol. II, Paris, Georges Charpentier, 1887, p. 174.

³⁰⁷ Le terme héliogravure tend à remplacer celui d'héliographie à partir de 1853.

se définit aussi par la virtuosité de la pratique et cette capacité à soumettre par la main les difficultés qui se présentent.

Il y avait d'ailleurs eu, lors de l'émergence de la lithographie – que des peintres sans aucune formation de graveur pouvaient librement exercer puisqu'elle ne nécessitait pas de compétences spécifiques – un même rejet du caractère artistique de cette technique chez ses détracteurs, qui ne concevaient pas qu'un art puisse être le fruit d'un travail « autodidacte »³⁰⁸. Il n'y a rien d'étonnant encore de voir que ce débat existait aussi dans la photographie du temps, entre les tenants d'une mise en avant de la facilité, de la simplicité, de la rapidité de la photographie sur la gravure pour la promouvoir³⁰⁹, et les tenants, à l'inverse, d'une photographie difficile et impraticable pour le dilettante, de sorte à en affirmer le caractère artistique. Ce qui amena même Th. Bemfield à écrire dans le *Moniteur scientifique de Quesneville* :

*Entre les mains d'un homme vulgaire, la photographie est un outil et non un art. [...] Chacun sait quelle délicatesse, quelle attention exige le développement d'un cliché. Mais, ce que tout le monde ne sait pas, ce que savent seuls les gens de métier comme nous ce sont les difficultés pratiques que l'on rencontre à chaque pas à côté de ces difficultés artistiques [...] Aussi, dut-on nous taxer de paradoxe, nous n'hésitons pas à placer la photographie au-dessus de la gravure et de la lithographie*³¹⁰.

La perception de son métier par Flameng est donc, outre à l'habituelle définition « spirituelle » de l'art, très liée à l'activité manuelle, *a fortiori* parce qu'il est aquafortiste.

La menace de la « facilité » pesait en effet d'autant plus sur l'eau-forte qu'elle possédait, par rapport au burin, les attraits d'une technique « expéditive », « peu coûteuse », pouvant facilement tomber dans les travers du « lâché », de « l'incorrection, l'indécision, l'exécution insuffisante »³¹¹.

³⁰⁸ « La lithographie est plus utile qu'elle n'est belle. Coûtant beaucoup moins, chose fort contestable aujourd'hui, et déjà fort contestée quand on s'adresse aux artistes d'un certain talent, la lithographie dont la production est plus prompte et le travail plus facile, convient davantage aux œuvres éphémères, aux ouvrages d'un débit populaire. » ANONYME, « De la gravure en Belgique », *Journal historique et littéraire*, 1^{er} mars 1840, vol. VI, n° 71, p. 543.

³⁰⁹ Ainsi, tandis qu'un Disdéri était plutôt un ardent défenseur de la facilité et de la rapidité de la photographie face à la gravure, Edmond de Valicourt rejetait au contraire cette conception, soulignant dans ses écrits comme son *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre* paru en 1862, toutes les difficultés de son art.

³¹⁰ Th. BEMFIELD, « Revue de photographie : exposition ouverte au palais de l'Industrie », *Moniteur scientifique, journal des sciences pures et appliquées spécialement consacré aux chimistes et aux manufacturiers par le Dr. Quesneville*, vol. III, 1861, p. 472.

³¹¹ BAUDELAIRE, GAUTIER, op. cit., 1885, p. 118.

L'art s'incarne aussi dans cette confrontation avec la matière, dans les étapes délicates qui conduisent, par la maîtrise, par l'expérience, à un chef-d'œuvre. Une perception qui, comme nous l'avons vu, était partagée au XIX^e siècle par la grande famille élargie de la gravure, jusqu'à ses avocats comme Burty ou Delaborde qui n'hésitaient pas à vanter, à l'inverse, la facilité de la photographie comme pour la tenir éloignée de l'art. Leurs discours tendaient alors à la résumer au fait d'appuyer sur un bouton³¹². En revanche, la gravure, selon eux, était un parcours d'obstacles, d'étapes difficiles, de processus délicats et procédait d'un labeur long et ardu, même lorsqu'il s'agissait d'eau-forte, car la morsure de l'acide ne peut pas s'improviser.

Le statut d'artisan-artiste semble alors chez Flameng une manière de valoriser son art et de lui assigner une prééminence sur les moyens mécaniques de reproduction en remettant en cause, au moins en partie, la notion de facilité. La facilité exagérée, surtout lorsqu'il est question d'œuvres d'art multiples, devint, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'apanage des arts mécaniques et industriels.

2- « À chaque interprétation nouvelle, il nous faut inventer un métier nouveau »³¹³ : de la compréhension de l'interprété par l'interprète

a- La fidélité face aux contraintes techniques et pratiques

« À chaque interprétation nouvelle, il nous faut inventer un métier nouveau », c'est par cette déclaration que Flameng justifiait, outre les statuts de traducteur et d'interprète qu'il reconnaissait au graveur de reproduction, celui de créateur. Il précisait sa pensée par la suite :

Un procédé unique ne peut traduire heureusement qu'une impression unique. Aussi, le graveur qui a la conscience de son rôle, et qui est digne de son art, est-il obligé de varier ses procédés à l'infini et de créer, je ne crains pas de le redire, un métier pour exprimer chaque œuvre interprétée dans son vrai caractère³¹⁴.

Il n'était pas le premier à théoriser cette idée que le graveur doit continuellement s'adapter aux artistes qui, sous sa pointe ou son burin, souvent les deux conjoints, sont amenés à être

³¹² « Il en est de la photographie comme de ces instruments dont les rouages, une fois mis en mouvement, déroulent d'eux-mêmes les notes d'un morceau de musique. » Henri DELABORDE, *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1866, p. 371.

³¹³ HAVARD, art. cit., 1903, p. 457.

³¹⁴ *Ibid.*

reproduits. Pour Flameng, il s'agissait même de la nature profonde du métier de graveur de reproduction, lequel peut prétendre au titre de créateur précisément par cette capacité à cerner parfaitement par quels moyens, de quelle manière, il va pouvoir, sans la trahir, transcender une œuvre³¹⁵.

La souplesse, à entendre selon la définition de Guizot, à savoir « une disposition à s'accommoder³¹⁶ », est un élément important du métier de graveur qui doit continuellement adapter son art, soumettre la part du *ductus*³¹⁷ qui est la sienne à celle de l'artiste traduit. « Il faut qu'il [le graveur] ait un talent assez flexible pour comprendre intimement chaque peintre dont il grave les tableaux » expliquait l'*Encyclopédie catholique portative*³¹⁸. Havard faisait une liste non exhaustive des différentes formes que prenait le *ductus* de Flameng lorsqu'il se confrontait à des peintres divers, et il réaffirmait ainsi la nécessaire qualité d'adaptation qui doit occuper le traducteur. Il parlait de « l'incroyable souplesse, de cette pointe audacieuse, violente, presque brutale » dans les traductions de Franz Hals ; pour celles de Ruysdael il évoquait une pointe « nuageuse, humide, enveloppée » ; pour Prud'hon au contraire cette même pointe se faisait « fidèle et servile jusqu'à donner l'illusion du crayon noir³¹⁹ ». À en croire Havard, il ne semble plus possible pour l'interprète d'exister pour lui-même dans une reproduction, Flameng confirmait que l'interprète, « s'il veut atteindre le but qu'il s'est assigné, doit, pour conserver la saveur de l'original, dépouiller entièrement son caractère et son originalité personnels³²⁰ ».

Cette déclaration nous permet de supposer que l'artiste, sans toujours parfaitement s'appliquer cette idée à lui-même, cherchait à être le plus fidèle possible aux interprétés. Ainsi, les différences parfois notables entre les tableaux originaux et les gravures de Flameng seraient plutôt dues à une méconnaissance des premiers par le graveur qu'à une volonté délibérée de transformer l'original.

En vérité, il s'agissait d'une position plutôt utopique que réaliste, le graveur devant, en particulier à cause de moyens techniques différents des œuvres originales, faire des choix pour

³¹⁵ « Aussi, le graveur qui a la conscience de son rôle, et qui est digne de son art, est-il obligé de varier ses procédés à l'infini et de créer, je ne crains pas de le redire, un métier pour exprimer chaque œuvre interprétée dans son vrai caractère. » *Ibid.*

³¹⁶ François GUIZOT, *Dictionnaire universel des synonymes de la langue française*, vol. I, Paris, Didier et C^{ie}, 1859, p. 21.

³¹⁷ Pascal Griener désignait le *ductus* comme étant le geste ou le faire de l'artiste. Il soulignait le fait que dans la gravure d'artiste – et il désignait par-là la gravure originale – le *ductus* est tout entier le fait du graveur, en dépit, parfois, d'une tentation à l'imitation d'un savoir-faire. En revanche, dans une gravure de reproduction, le geste du graveur est soumis au fait de devoir suivre le geste du peintre et de tenter de rendre compte de sa manière. Voir *La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, O. Jacob, 2010, p. 201.

³¹⁸ COLLECTIF, *Encyclopédie catholique portative*, Bruxelles, Société nationale, 1839, p. 118.

³¹⁹ HAVARD, art. cit., 1903, p. 460.

³²⁰ HAVARD, art. cit., 1903, p. 458.

s'adapter au mieux au style de l'artiste qu'il a à reproduire³²¹. Cela entraîne des modifications. Il convient cependant de faire une différence entre une modification délibérée, un embellissement formel non nécessaire qui relève de la subjectivité du graveur, et un procédé habile de la part de ce dernier pour surmonter les difficultés d'interprétation d'une œuvre qui n'est pas forcément adaptée pour être traduite en gravure.

Dans le premier cas, l'exemple le plus parlant est celui que cite Michel Melot dans son ouvrage, *Mirabilia, essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*³²², lorsque Richomme, en 1813, reproduisit l'*Adam et Ève* de Raphaël en se permettant de modifier la composition originale, allant jusqu'à supprimer certaines parties et en ajoutant d'autres³²³.

Il faut pourtant apporter des nuances à ce type de modifications. En effet, si le cas de Richomme ne mettait pas en jeu des impératifs particuliers et relevait donc de l'exercice gratuit, en revanche la modification notable d'une composition peut être liée à des contraintes de format, de techniques, à des impératifs de rapidité, de coût. En règle générale, il s'agit alors plus de suppression d'éléments jugés superflus, et cela touche la plupart du temps des estampes de moindre qualité.

Dans le corpus de Flameng, on peut voir cela dans la publication des *Galerias publiques de l'Europe*, notamment dans *L'Enlèvement d'Europe* d'après Véronèse (ill. 12 et 13)³²⁴. Le dessin ayant servi à la gravure était seul de la main de Flameng, Pannemaker ayant assuré la gravure sur bois.

Par rapport au tableau de Véronèse, le ciel en arrière-plan n'est plus nuageux dans la gravure, et la tête du taureau qui apparaît à l'extrême-droite du tableau disparaît aussi dans la transcription gravée. Il ne s'agissait pas pour l'artiste d'introduire une part de subjectivité, mais de simplifier la composition de sorte à s'adapter à la technique de la gravure sur bois moins souple que la gravure sur métal, de s'adapter à la publication qui tenait de l'ouvrage de vulgarisation artistique, et peut-être aussi de s'adapter aux différences de format entre la gravure et le tableau de Véronèse.

Cette question des dimensions est un des premiers problèmes techniques pour le graveur, qui ne travaille presque jamais dans le même format que l'œuvre qu'il a à copier. Charles Blanc rapportait ce souci auquel fut confronté Flameng lorsqu'il grava la *Ronde de nuit*. Un grand

³²¹ Comme nous l'avons souligné, la notion de « copie » en gravure ne peut être appliquée qu'à la transcription d'une œuvre dans une même technique, à l'instar de la gravure à l'eau-forte de Flameng intitulée *La Pièce de cent florins* et faite d'après une eau-forte de Rembrandt. Dans les autres cas, les spécificités de chaque médium artistique ne peuvent pas amener à une copie stricte.

³²² Michel MELOT, *Mirabilia, essai sur l'inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Gallimard, 2012, p. 146.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Voir catalogue raisonné, n° 1060.

tableau que Flameng transféra dans une gravure de quelques dizaines de centimètres de côté, mais dont la solution au problème, selon l'auteur, ne résidait pas dans une simplification des détails. Pour Blanc, et malgré les difficultés que cela pouvait représenter, le graveur se devait, au contraire, de faire ressortir un maximum d'éléments parmi les plus atténués dans la composition originale, puisque plus un tableau est grand, plus il est destiné à être vu de loin, alors que plus une œuvre est petite, plus elle nécessite d'être vue de près pour être appréciée³²⁵.



12. Léopold Flameng, Adolphe-François Pannemaker, *L'Enlèvement d'Europe*, 1856, gravure sur bois, H. 11,5 ; L. 14,4 cm.



13. Véronèse, *L'Enlèvement d'Europe*, 1581-1584, huile sur toile, H. 245 cm ; L. 310 cm, Rome, Pinacothèque capitoline.

³²⁵ Charles BLANC, « La Ronde de nuit de Rembrandt gravée par M. Flameng », *Le Temps*, n° 4858, 3 aout 1874, n. p.

Blanc soulignait ainsi que le problème pour le graveur de reproduction était de respecter un juste équilibre entre les impératifs du petit format et la fidélité à l'œuvre originale.

Dans la même continuité des contraintes techniques, Charles Blanc donnait l'exemple de Calamatta³²⁶ qui, gravant un portrait de Guizot d'après Delaroche, lui fut des plus fidèles. Cependant, l'artiste, confronté à des tons délicats à rendre par le simple blanc et noir, se permit de faire briller le col blanc de la chemise du modèle de sorte à briser la monotonie du ton. Il s'agissait d'une minime entorse formelle pour conserver un élément beaucoup plus important, à savoir la gamme de tons du tableau original qui, sans cela, aurait été perdue. Aussi, le graveur se doit, parfois, de comprendre l'interprété avec un sens des priorités, et il apparaissait dans ce cas, pour Calamatta, qu'il s'agissait de la couleur. Charles Blanc partageait cet avis dans sa critique dithyrambique³²⁷.

L'idée n'est pas pour le graveur d'agir de manière personnelle, de s'arroger une partie des mérites. Il s'agit de faire en sorte, par quelques modifications, que la transcription par la gravure, idiome différent de la peinture, ne donne pas une vision erronée de l'œuvre originale, voire ne lui nuise pas en l'affadissant. Il est possible de trouver un exemple assez similaire dans l'œuvre de Flameng avec *Jupiter visitant Égine* d'après Greuze (ill. 14 et 15), qu'il exécuta pour la *Gazette des beaux-arts* en 1860³²⁸. L'œuvre originale est claire, possède peu de contrastes lumineux et d'ombres, ce qui justifiait dans la gravure de Flameng un travail de dégradé beaucoup plus accentué entre les blancs et les noirs en passant par une large gamme de gris. Les ombres se trouvent donc renforcées. Une démarche nécessaire pour donner du relief à la gravure qui, sinon, n'aurait évolué que dans des gammes claires, une monochromie peu à même de mettre en valeur l'œuvre de Greuze. Dans ce contexte, quelques différences minimes mais bien présentes apparaissent entre la gravure et le tableau original. Ainsi, dans la peinture, Égine est blonde, une couleur qui aurait dû être retranscrite en clair dans la gravure. Or, Flameng la fait très brune. La raison en est simple. La chevelure d'Égine est prise entre la carnation claire de son bras et celle de sa tête. Si Greuze a pu introduire la variété de ton par la couleur, Flameng a amené une nuance pour éviter une juxtaposition de tons trop proches, contournant légèrement la réalité de la peinture.

³²⁶ Charles BLANC, « *Le Portrait de M. Guizot gravé par Calamatta d'après Delaroche* », *Revue du progrès politique, social et littéraire*, vol. I, 1839-1840, p. 179-181.

³²⁷ « Ce qu'il y a de remarquable chez M. Calamatta, ce n'est pas seulement cette habileté pratique, cette souplesse de la main, qu'il possède au plus haut degré, c'est encore le talent avec lequel il fait servir ses procédés à l'expression du caractère ; c'est surtout cette intelligence profonde du maître qu'il faut traduire. » *Ibid.*, p. 181.

³²⁸ Voir catalogue raisonné, n° 292. L'œuvre était alors titrée *Danaé*, le sujet traité par Greuze ayant été mal interprété.



14. Léopold Flameng, *Jupiter visitant Égine*, 1860, eau-forte, H. 18 ; L. 22 cm.



15. Jean-Baptiste Greuze, *Jupiter visitant Égine*, 1767-1769, huile sur toile, H. 147 ; L. 196 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. © New York, Metropolitan Museum of Art.

Le cas de cette Égine témoigne de l'attention du graveur à favoriser le tout-ensemble sur la partie, pour reprendre un *distinguo* ancien utilisé surtout en peinture, mais qui par corrélation pénétra aussi la gravure de reproduction. Le tout-ensemble correspond, dans le *Dictionnaire des beaux-arts* de Millin³²⁹, à la composition entière d'un tableau. Dans le *Dictionnaire des arts du dessin* de Boutard, la définition va plus loin, en accolant à ce terme l'effet de l'ouvrage en général, indépendamment des effets propres à chaque parties de celui-ci³³⁰. Ainsi, le tout-ensemble d'une œuvre peut être du meilleur effet, et cela même si des parties sont d'un niveau moyen. L'inverse est vrai aussi, sachant que la qualité du tout-ensemble dépend non pas tant de la qualité intrinsèque des parties que de l'harmonie qu'elles dégagent par la résonance entre elles.

Flameng, ici, avec les moyens limités du graveur qui étaient les siens par rapport à ceux du peintre, ayant été amené à retravailler le tableau dans son tout-ensemble par des contrastes plus accentués, a fait le choix de sacrifier une partie alors disharmonieuse au profit de l'effet général. En asseyant un fort contraste sombre-clair inexistant à l'origine, il a décidé d'apporter une légère modification à cette partie, évitant d'autant un impact disgracieux qu'elle est au cœur des lignes de force du tableau et que le regard du spectateur s'y trouve irrémédiablement conduit. L'interprété est alors légèrement trahi, mais l'interprète, conscient des limites de ses moyens de transcription, évite de nuire à l'œuvre originale par une mauvaise gravure.

Une modification similaire apparaît dans *La Vieille Hille Bobbe* (ill. 16 et 17)³³¹. Là encore, Flameng a été obligé de choisir une orientation pour ses tailles dans l'arrière-plan, et il a logiquement choisi de les orienter en fonction du regard du modèle, c'est-à-dire dans une diagonale descendante. Les croisant dans la partie la plus ombrée, il est obligé dans la partie la plus claire de ne placer ses tailles que dans une direction, ce qui l'a amené à changer l'orientation de l'ombre portée à la droite du tableau. Il s'agissait ici de ne pas créer une rupture trop nette dans la direction des tailles et d'entraîner, par là même, une impression disgracieuse dont n'avait pas eu à se préoccuper Hals. Flameng a donc préféré sacrifier un élément de détail que la gravure ne permet pas de retranscrire de manière viable, au profit d'un tout-ensemble harmonieux qui, à l'œil, ne choquera pas ou n'interpellera pas.

³²⁹ Aubin-Louis MILLIN, *Dictionnaire des beaux-arts*, vol. III, Paris, Chez Desray, 1806, p. 700.

³³⁰ Jean-Baptiste-Bon BOUTARD, *Dictionnaire des arts du dessin*, Paris, Gosselin-Le Normant, 1826, p. 660.

³³¹ Voir catalogue raisonné, n° 331.



16. Léopold Flameng, *La Vieille Hille Bobbe*, 1869, eau-forte, H. 16,5 ; L. 14 cm.



17. Frans Hals, *La Vieille Hille Bobbe*, 1633-1635, huile sur toile, H. 75 ; L. 64 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

Toutefois, la prise délibérée de liberté ou la prise de liberté contrainte par la différence de médium et des spécificités techniques ne s'opposent pas nécessairement. L'une comme l'autre peuvent relever de la compréhension de l'artiste original et non pas d'une volonté de le trahir. Le graveur ayant trouvé des maladresses de la part du peintre, pourra chercher à atteindre l'idée qui avait été la sienne en apportant à l'œuvre des corrections, des retouches, des améliorations qui, formellement peut-être trahissent le maître ou le détournent, mais, dans l'esprit, le révèlent beaucoup mieux.

b- De la nécessité de rendre plus intelligible : le graveur de reproduction comme médiateur

En allant plus loin, une autre nuance peut apparaître, et Flameng y fait allusion. Il n'est question de trahir un artiste en le reproduisant que si l'embellissement est perceptible par le spectateur. Or, il ne peut l'être que si le graveur ayant peut-être mal compris l'artiste introduit sa « patte » personnelle. Si le graveur s'empare parfaitement du style du maître, l'œil ne sera pas choqué par l'illusion. Il est significatif d'opposer ainsi les propos de Flameng lorsqu'il s'exprime sur la nécessité absolue pour l'interprète d'être fidèle à l'interprété, à quelques-uns

de ses autres propos assez révélateurs lorsqu'il parle, notamment, de « moyens indéfinissables » pour « ajouter à la clarté de l'œuvre³³² ».

Cette notion de clarté est essentielle, car elle insiste bien sur l'idée que le graveur de reproduction est celui qui « met à la portée de tous³³³ ». Il se doit d'être un intermédiaire fidèle certes, mais peut-être pas jusqu'à l'excès. Si par quelques faiblesses du peintre une œuvre perd de sa substance, de sa force, il peut alors être de bon ton pour le graveur qui en aura saisi les défauts de la corriger imperceptiblement. Poublon, dans son *Essai sur la gravure*, ne voyait rien à redire sur ce sujet :

On peut ajouter aussi, que si le coloris d'un tableau n'est pas harmonieux, si les teintes en sont discordantes [...] alors une bonne gravure, faite d'après un pareil tableau, peut-être plus belle que le tableau lui-même. Elle conserve ce qui a du mérite et omet les défauts³³⁴.

Poublon ne parle que d'omission, mais il est sous-tendu que le graveur se doit alors de procéder à un remplacement et donc à une correction du tableau dans un sens qui lui sera plus favorable. Comme l'exprimait Henri Raison du Cleuziou, le bon graveur de reproduction a nécessairement « couvé » la pensée du peintre qu'il reproduit, et il est en mesure, si besoin ait, de la rendre « plus saisissante et plus grandiose³³⁵ ».

C'est peut-être là tout le sens du terme « métier » employé par Flameng, lequel désigne certes l'adaptation des procédés créatifs aux artistes copiés, mais aussi cette capacité, si nécessaire, de rendre plus intelligible aux spectateurs une œuvre dissonante, peu harmonieuse, lourde, hermétique. Cela tout en restant le plus neutre possible, puisque le spectateur ne doit pas sentir dans la gravure les modifications, et doit les considérer comme fondues dans l'œuvre originale. L'exemple d'*Antiochus et Stratonice* (ill. 18 et 19) d'Ingres peut illustrer cette idée. Philippe Burty indiquait que cette œuvre, malgré ses qualités, manquait d'harmonie à cause de nombreux repeints³³⁶. De fait, une simple gravure de reproduction, selon lui, aurait été mauvaise à cause de l'aigreur de certains tons et de l'inégalité qualitative entre les figures dans la peinture. Il louait ainsi Flameng qui avait, d'après lui, compris et rendu tout à fait sensible au spectateur

³³² HAVARD, art. cit., 1903, p. 458.

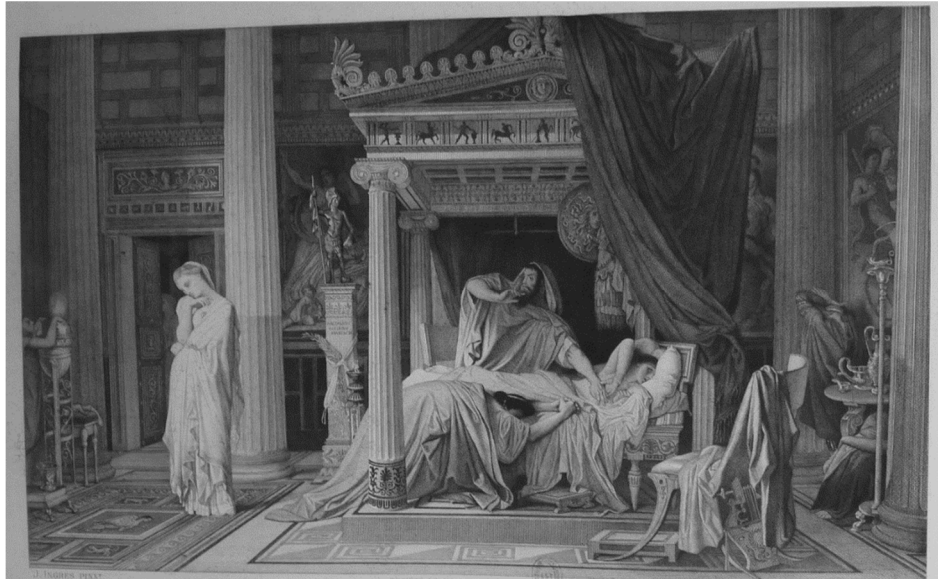
³³³ La conclusion de Flameng à ce sujet est des plus parlantes : « Nous vivons en face du sphinx, absorbés par la pensée de lui arracher son secret pour le divulguer au public. Celui-ci nous sait-il gré de cette pénétration et des prodiges d'ingéniosité que nous dépensons, pour que ce secret devienne accessible au profane ? » *Ibid.*

³³⁴ A. B. POUBLON, *Essai sur la gravure*, Bruxelles, Poublon Junior, 1802, p. 12.

³³⁵ Henri RAISON DU CLEUZIOU, « Flânerie à l'exposition : portraits, photographie, eaux-fortes », *Gazette littéraire, artistique et scientifique*, n° 9, 25 juin 1864, p. 106.

³³⁶ Philippe BURTY, « Le Salon de 1869 : la gravure », *Gazette des beaux-arts*, vol. II, juillet-décembre 1869, p. 159-160

l'importance supérieure du geste du jeune homme dans le lit, de son regard, raison pour laquelle l'artiste avait donné plus de luminosité au tableau. D'après Burty, Ingres avait souhaité faire de ce motif le noyau de son œuvre³³⁷. Flameng avait donc concentré son travail sur cette partie, alors même que dans la toile originale ce « morceau de bravoure » pouvait pâtir de la disharmonie générale et du ton trop sombre.



18. Léopold Flameng, *Antiochus et Stratonice*, 1869, eau-forte et burin, H. 26,8 ; L. 36,6 cm.



19. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Antiochus et Stratonice*, 1840, huile sur toile, H. 57 ; L. 98 cm, Chantilly, Musée Condé.

³³⁷ *Ibid.*

Il n'est même pas toujours question de corriger l'échec du créateur, mais les aléas du temps. Ainsi, en 1898, un auteur anonyme rédigea un article sur *Famille dans un intérieur* d'après Gonzales Coques dans la *Gazette des beaux-arts* et relevait quelques modifications, en particulier sur la luminosité de la gravure de Flameng, plus claire que l'original³³⁸. En fait, Flameng avait cherché à retrouver la tonalité originelle du tableau, que le vernis, devenu jaunâtre et terne, avait assombri de façon artificielle avec le temps. L'infidélité apparente à l'œuvre était en réalité une quête de fidélité possiblement déconcertante pour le spectateur.

L'art du graveur de reproduction dans sa conception admise par Flameng tient dans la recherche d'un parfait équilibre entre la « traduction littérale et la paraphrase éloquente³³⁹ ». Le graveur ne doit pas copier servilement une œuvre défectueuse, ce qui la maintiendrait dans son hermétisme et son incomplétude aux yeux des spectateurs, ni ajouter des éléments incongrus à l'œuvre, sorte de verbiage appartenant au graveur. Ce que Delaborde nommait des « écarts de sentiment » et une « ostentation d'originalité³⁴⁰ ».

L'imitation servile est en effet mal perçue au XIX^e siècle, Philippe Kaenel le rappelait³⁴¹, hormis dans un cas précis, lorsque la copie est dans la même technique que l'œuvre originale. Encore que cette œuvre doit elle-même être considérée comme un chef-d'œuvre auquel il n'est nul besoin d'ajouter ou de retirer quelque chose. Un cas dans l'œuvre de Flameng est emblématique, celui de l'eau-forte en fac-similé unanimement appréciée d'après *La Pièce de cent florins* de Rembrandt. Mais dans les autres cas, copier servilement témoigne de peu de mérite, d'une « manière mécanique de graver »³⁴², ou encore d'une manière froide, sans goût³⁴³. Le graveur habile doit être capable de cerner les limites de l'œuvre, de connaître les limites de ses propres moyens techniques et donner non pas tant la reproduction la plus exacte que la plus « claire » d'une œuvre. Plus encore que la dimension purement iconographique, ce qui fait le

³³⁸ « La gravure de M. Léopold Flameng, fraîche et brillante, traduit remarquablement les particularités qui nous ont intéressé. Au point de vue de l'effet, elle a un peu triché, transposant l'original dans une gamme beaucoup plus claire [...] ». E. D.-G., « Un Intérieur par Gonzales Coques au musée du Louvre », *Gazette des beaux-arts*, vol. XIX, janvier-juin 1898, p. 367.

³³⁹ BLANC, *op. cit.*, 1867, p. 10.

³⁴⁰ DELABORDE, *op. cit.*, 1866, p. 356.

³⁴¹ « Cette découverte [la photographie] tombe toutefois à point nommé. D'abord parce que, dans le discours artistique, elle emblématise [...] ce que la théorie académique de l'imitation condamnait de longue date : la copie servile. Les artistes, et en particulier les graveurs s'empressent aussitôt de reconduire le rejet, cautionné par la tradition, de la copie brute, impersonnelle et mécanique, pour mieux insister sur les mérites d'intelligence, d'individualité et d'originalité de leurs propres pratiques. » KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 560. Voir aussi notre partie « Problème de définition », p. 29-35

³⁴² L'expression est utilisée dans Johann David PASSAVANT (dir.), *op. cit.*, 1860, vol. I, p. 249.

³⁴³ Cette régularité est précisément un argument contre la gravure mécanique : « La gravure mécanique ne peut espérer de détrôner jamais le burin et la pointe conduits par la main de l'artiste. Froide et sans couleur, par le fait même de sa régularité et de sa perfection, la gravure mécanique manquera toujours de vie et de mouvement. » ANONYME, « De la gravure », *Chronique du journal général de l'imprimerie et de la librairie*, vol. I, n° 24, 13 juin 1857, p. 99.

bon graveur, le bon interprète, c'est la retranscription de l'idée du tableau. Martine Reid rappelait ce que disait Delacroix au sujet de la gravure de reproduction, parlant entre autres d'une « véritable traduction, c'est-à-dire l'art de transporter une idée d'un art dans un autre³⁴⁴ ». Plus que les formes, qui seront soumises aux contraintes du changement de médium comme nous l'avons vu dans le cas de *Jupiter visitant Égine* ou de la Hille Bobbe, c'est surtout l'idée du tableau qui compte et doit être préservée. Les unes et l'autre ne sont pas dissociables complètement, mais lorsque l'interprété n'a pas parfaitement fixé les premières pour que la seconde puisse pleinement s'exprimer, le graveur, sans modifier le sens du tableau, doit pouvoir les réajuster. Cela nécessite des connaissances techniques mais aussi des connaissances de spécialiste par rapport aux artistes reproduits, et à partir de là, il n'est pas étonnant qu'un graveur soit amené, malgré sa proximité, à se spécialiser sur quelques artistes.

La connaissance d'une œuvre par sa seule composition et sa seule iconographie ne peut conduire qu'à une gravure sans saveur, dans le meilleur des cas, à un décalque. Mais percer le sens réel de l'œuvre n'est à la portée du graveur que si celui-ci connaît l'artiste, maîtrise son corpus, en plus d'avoir une connaissance exacte de l'œuvre à copier.

3- La connaissance et l'accessibilité des œuvres à reproduire

a- Léopold Flameng au contact des œuvres originales

Puisque le métier de graveur de reproduction s'appuie sur une œuvre originale, il est nécessaire de s'interroger sur la possibilité pour le graveur d'avoir accès à l'œuvre qu'il reproduit. Ce point est d'autant plus essentiel si l'on considère que le graveur n'a pas uniquement à copier servilement une image, mais se doit de restituer aussi le style du maître et l'idée de l'œuvre. Il est alors obligatoire pour l'artiste d'avoir des connaissances d'historien de l'art, saisissant non pas la peinture, la sculpture ou la gravure de façon isolée, mais la comprenant à l'aune des autres créations du maître et du contexte de son exécution. Léopold Flameng – mais sa situation n'est pas unique – a synthétisé trois moyens d'accès à l'œuvre à reproduire au travers de son large corpus. Le premier est direct, en travaillant sans intermédiaire. Il voit l'œuvre à reproduire, il exécute lui-même le dessin destiné à être gravé et il exécute la gravure. Le deuxième est indirect. Il est alors question d'un médium entre l'œuvre originale et sa reproduction. Il peut s'agir d'un dessin exécuté par un autre artiste, d'une gravure

³⁴⁴ Martine REID, *Stendhal en images : Stendhal, l'autobiographie et la vie de Henry Brulard*, Genève, Droz, 1991, p. 175.

ancienne ou contemporaine ou d'une photographie. Enfin, le troisième moyen répond à la problématique de la connaissance du style du maître d'un point de vue élargi. À cet égard, la collection d'œuvres d'art de Flameng et son travail d'expertise en art flamand sont de bonnes preuves d'une volonté d'ouverture et d'appropriation d'informations au-delà de l'œuvre à reproduire.

L'accès direct à l'original et le fait de travailler sans intermédiaire n'est pas pour le graveur aussi fréquent que cela, car travailler de la sorte implique pour l'artiste d'être en pleine possession de son métier. Il doit maîtriser l'objet à reproduire et connaître parfaitement l'art du dessin, passage essentiel avant la gravure. Il lui faut encore être capable d'adapter la technique aux spécificités de l'œuvre³⁴⁵. Le développement des moyens de diffusion des œuvres, via l'extension de la gravure et des moyens mécaniques de reproduction au XIX^e siècle, facilitait aussi l'accès à la connaissance des œuvres, et de façon suffisamment exacte pour permettre à d'autres graveurs de s'en servir de support pour leurs propres travaux. Cette pratique touchait certains peintres portraitistes qui peignaient leurs modèles d'après une photographie plutôt que d'après nature³⁴⁶. En cela, par la fréquence de ses voyages et sa volonté de saisir au plus près les œuvres à graver, Léopold Flameng se distingue. Les sources nous donnent de nombreuses preuves de ses déplacements ayant pour objectif d'étudier dans les musées ou les collections privées les futurs sujets de ses gravures. La plupart de ses voyages concernaient alors la Belgique et les Pays-Bas. Ainsi, dans une lettre de 1866, Flameng expliquait sans détour les raisons de son séjour en Hollande à son ami Thoré-Burger :

*Vous savez mon cher Bürger que je pars à la fin septembre pour la Haye. J'y vais graver la fameuse Ronde de nuit. Une grande machine, je vous demanderai un mot pour les influences de ce projet qui est presque devenu le vôtre, et si vous désirez employer ma pointe là-bas, elle vous appartient*³⁴⁷.

Flameng se rendait sur place pour travailler directement à partir de l'œuvre de Rembrandt³⁴⁸. Dans une lettre non datée à Henry Havard, il évoquait encore à la troisième personne un autre

³⁴⁵ Le graveur évoluant souvent avec une technique de prédilection, il peut déléguer une partie de ce travail à un tiers. Ainsi, Flameng a réalisé plusieurs dessins pour la *Gazette des beaux-arts*, mais destinés à être gravés sur bois, ils furent exécutés par des spécialistes de la discipline à l'instar de Pannemaker.

³⁴⁶ Un exemple nous est fourni avec le *Portrait de Charles Baudelaire*, une œuvre d'Alexandre Lafond, élève d'Ingres, que ce dernier peignit en s'appuyant sur une photographie de Nadar. Claude PICHOLS, Jean-Paul AVICE, *Baudelaire, Paris sans fin*, catalogue d'exposition, Paris, Paris musées, 2004, p. 126.

³⁴⁷ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Burger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.263. Voir vol. III, correspondance, n° 2, p. 113.

³⁴⁸ Notons, cependant, que la *Ronde de nuit* n'était pas conservée à La Haye mais à Amsterdam. Flameng a peut-être seulement fait un raccourci, envisageant de se rendre à La Haye et à Amsterdam.

de ses voyages à Amsterdam : « Le 3 Novembre l'ami Flameng sera à Amsterdam devant la toile enfumée du grand maître hollandais³⁴⁹ ». L'œuvre ici décrite est peut-être la *Ronde de nuit* de Rembrandt³⁵⁰, conservée à Amsterdam et que Flameng acheva en 1874.

Eugène Fromentin a quelquefois fait mention dans ses écrits de ses rencontres avec les Flameng père et fils en Hollande. Ainsi, dans une lettre à Charles Busson datée de 1875, il racontait : « Excepté Papeleu, que j'ai rencontré dimanche à Gand, et deux ou trois Rochelais trouvés de Rotterdam à Amsterdam, pas l'ombre d'une connaissance. Ah ! si, Flameng, à la Haye³⁵¹ ». Dans un autre écrit rapporté dans *L'Année philosophique* de 1913, il donnait une précision quant aux raisons de la présence de Flameng en Hollande : « J'avais emmené avec moi le jeune fils de Flameng, que j'ai retrouvé ce matin au Musée avec son père³⁵² ». Cette rencontre, Fromentin la fit à Amsterdam ou à Haarlem vers 1873-1874, peut-être même lors du séjour que mentionnait Flameng à son ami Havard, et alors que Fromentin espérait encore pouvoir faire de François Flameng un de ses élèves³⁵³.

Par ailleurs, Petra Ten-Doesschate Chu donne des informations sur la fréquentation par les artistes du Frans Hals Museum en se basant sur les registres des visiteurs pour la période 1862-1900³⁵⁴. Le nom de Léopold Flameng apparaît à deux reprises, au mois d'août 1869 et au mois d'août 1873, accompagné cette seconde fois de son fils François.

Sa démarche était très probablement professionnelle. En 1869-70, en effet, il réalisa deux gravures importantes d'après Hals, à savoir *La Vieille Hille Bobbe* en 1869 et *La Bohémienne* en 1870, tandis qu'en 1873 il réalisa *L'Homme à la canne*³⁵⁵, toujours d'après le même artiste. Si aucune de ces œuvres n'était conservée au Frans Hals Museum, Flameng venait probablement chercher là, la connaissance du maître, l'étude de sa manière et de son style. Son

³⁴⁹ Lettre de Léopold Flameng à Henry Havard, bibliothèque municipale (Mâcon). Fonds Henry Havard. Cote : 211. Voir vol. III, correspondance, n° 96, p. 186.

³⁵⁰ Cette hypothèse, outre le fait que la localisation de l'œuvre coïnciderait, repose sur le fait que les autres lettres du fonds Havard de Mâcon datent, à une exception, des années 1870, et surtout des années 1873-1874, moment où Flameng s'attelle à la *Ronde de nuit*. Cette œuvre, de surcroît, correspondrait au terme « enfumée » employé par Flameng pour la décrire, puisque son vernis avait fortement noirci avec le temps.

³⁵¹ Louis GONSE, *Eugène Fromentin, peintre et écrivain*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 179.

³⁵² Georges LECHALAS, « Les années de maturité d'Eugène Fromentin », *L'Année philosophique*, vol. XXIV, 1913, p. 82.

³⁵³ En effet, Eugène Fromentin espérait que François Flameng devienne son élève. Il en fait état dans la même lettre : « C'est un charmant grand enfant de dix-neuf ans, déjà peintre fort doué, ayant beaucoup vu, beaucoup lu et qui va devenir à la rentrée un de mes élèves certains, et je crois bien préparés, s'il tient ce que les apparences promettent ». *Ibid.*

³⁵⁴ Petra TEN-DOESSCHATE CHU, « Nineteenth-Century Visitors to the Frans Hals Museum », in Gabriel P. WEISBERG (dir.), Laurinda S. DIXON (dir.), *The Documented Image : Visions in Art History*, mélange, Syracuse University Press, Syracuse, 1987, p. 111-144.

³⁵⁵ Voir catalogue raisonné, n° 331, 339 et 790.

voyage de 1873 est rapporté par Henry Havard qui donne des informations sur les lieux qu'il visita :

Donc en mai 1873, notre graveur débarqua en Hollande avec la volonté d'accomplir ce que trois ans plus tard, Louis Gonse devait appeler "le cycle rembranesque auquel Flameng a attaché son nom". Dans un isolement propice, partageant ses heures entre le Trippenhuis, le Mauritshuis (modestes écrins pour de tels bijoux) et la petite maison de l'Orange plein³⁵⁶.

Parmi les tableaux conservés au Trippenhuis et que Flameng grava dans la foulée de ce séjour se trouvaient *Le Joyeux Buveur*³⁵⁷ de Frans Hals et la *Ronde de nuit* de Rembrandt. Celle-ci demeura exposée au Trippenhuis jusqu'en 1885, et une petite note de *La Chronique des arts et de la curiosité* de 1873 indiquait que Flameng séjourna de longues semaines en Hollande, fréquentant le Trippenhuis essentiellement pour réaliser sa gravure de la *Ronde de nuit*³⁵⁸. Cette même note nous informe que Flameng visita le musée de Haarlem pour procéder à d'autres gravures de reproduction. On sait aussi que Léopold Flameng consulta, pour sa gravure en fac-similé de *La Pièce de cent florins*, une épreuve conservée au Trippenhuis³⁵⁹.

Le choix de travailler directement à partir des œuvres chez Léopold Flameng ne nous est cependant pas exclusivement connu via ses séjours en Hollande et en Belgique. Les lettres de Flameng nous renseignent sur ses autres séjours au Royaume-Uni ou en Italie et nous apportent des éléments sur les œuvres qu'il a pu étudier. Ainsi, Flameng, en 1896, adressa une lettre, probablement à Alphonse Thibaudeau, dans laquelle il lui parlait de sa commande du triptyque Van der Goes conservé à l'hospice Santa Maria Nuova de Florence et de sa volonté de se rendre en Italie :

Je suis bien touché de votre empressement à me fournir les renseignements que je désirais sur les Hôtels de Florence. Je suis grâce à vous bien documenté. Je vais recevoir la commande officielle de la gravure V. D. Goes. Donc aux beaux jours nous filons à tire d'ailes vers le pays des Arts, ce qui me sera d'un grand bien³⁶⁰.

³⁵⁶ HAVARD, art. cit., 1904, p. 50.

³⁵⁷ Voir catalogue raisonné, n° 411.

³⁵⁸ ANONYME, « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 31, 10 octobre 1873, p. 291.

³⁵⁹ L. DESPREZ, « *La Pièce aux cent florins* de Rembrandt », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 37, 13 décembre 1873, p. 339.

³⁶⁰ Lettre de Léopold Flameng à [Alphonse Thibaudeau ?]. Fondation Custodia (Paris). Cote : I. 7243 a. Voir vol. III, correspondance, n° 28, p. 125.

Le dossier de commande de l'œuvre, puisqu'il s'agissait d'une commande d'État, nous renseigne sur le séjour de Flameng. Ainsi, dans une lettre du 11 janvier 1897, l'administration française reçut l'accord définitif de l'hospice pour la réalisation de la gravure, ce qui devait permettre à Flameng de faire le déplacement sur place en février de la même année³⁶¹. Néanmoins, on apprend dans une lettre de 1896 que Flameng, avant même l'autorisation définitive, s'était déjà rendu à Florence : « [...] M. Léopold Flameng [...] est venu à Florence, l'été dernier, pour prendre des mesures préparatoires et qui doit revenir s'installer ici au mois de Février prochain³⁶². » Il revint à Florence en juin 1897, comme nous l'indique encore une lettre de l'artiste expédiée depuis l'Hôtel Helvetia de Florence et adressée au directeur des beaux-arts dans laquelle l'artiste évoquait sa présence à l'ouverture du musée, allant s'installer pour la journée devant le triptyque Van der Goes pour travailler son dessin³⁶³.

De même, Flameng a voyagé à plusieurs reprises au Royaume-Uni. En 1871, pour une raison inconnue³⁶⁴, et en 1881 où il s'y rendit avec son fils³⁶⁵. Une date à laquelle il réalisa une gravure d'après le *Hamlet* de Gower, et surtout *La Défense de Rorke's Drift*, peinture d'Alphonse de Neuville qui était alors exposée temporairement à Londres avant son départ pour l'Australie. De surcroît, la grande quantité d'œuvres reproduites par Flameng et conservées à la Wallace Collection de Londres laisse supposer qu'il a pu s'y rendre tout spécialement³⁶⁶. Nous n'avons pas pu établir de certitude sur ce point.

Enfin, en France, Flameng fréquentait le musée du Louvre dont est tirée une grande proportion des tableaux qu'il grava³⁶⁷, et il grava aussi les œuvres de son fils sur lesquelles il put sans doute travailler en s'appuyant sur les originaux. En effet, les gravures de Léopold Flameng d'après des toiles de son fils furent toutes réalisées peu de temps après l'achèvement des peintures. *Le Lutrin*, par exemple, fut terminé et présenté par François Flameng en 1875, et au même moment la gravure de Léopold Flameng paraissait dans *L'Art*³⁶⁸.

³⁶¹ Archives nationales (Paris). Cote : F/21/2170.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ Lettre de Léopold Flameng à Paul Mantz. INHA (Paris). Cote : Autographes 013, 05. Voir vol. III, correspondance, n° 41, p. 142.

³⁶⁵ « Dans une quinzaine je me rends à Londres avec mon fils, puis en Écosse. » Lettre de Léopold Flameng à Madame Launette. BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-50-51. Voir vol. III, correspondance, n° 79, p. 167.

³⁶⁶ On pourra citer *La Halte* de Meissonier, *Le Cavalier riant* de Frans Hals ou le *Marino Faliero* de Delacroix.

³⁶⁷ Loys DELTEIL, « Le Mouvement artistique : Léopold Flameng », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. IV, juillet-décembre 1898, p. 183. L'auteur nous apprend que ce fût devant *La Vierge au donateur* de Van Eyck que Flameng réalisa le dessin préparatoire très précis destiné à sa gravure.

³⁶⁸ C'est encore le cas du *Portrait de Madame ****, montré par François Flameng au Salon de 1878 et qui parut dans *L'Art* la même année exécuté par Léopold Flameng. Il convient, cependant, de souligner que ce phénomène d'immédiateté s'applique tout autant aux « clous » du Salon. Ainsi, toujours pour la revue *L'Art*, l'exemple du *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle du Portugal* de Jean-Paul Laurens, présenté au Salon de 1876,

Dans quelques cas plus rares, les œuvres étaient expédiées dans l'atelier de Léopold Flameng. C'est ainsi qu'on apprend par une lettre de 1868 adressée à Thoré-Bürger que Flameng a reçu chez lui une toile de Frans Hals issue de la collection Suermondt³⁶⁹. Il s'agit de *La Vieille Hille Bobbe*. Plus avant, Flameng expliquait qu'il possédait aussi dans son atelier un paysage de Rembrandt, toujours issu de la collection Suermondt, qu'il ne grava finalement pas : *Ruth dans le champ de Booz*³⁷⁰. En 1877, dans une lettre à un destinataire inconnu, Flameng demandait au propriétaire d'une œuvre de lui « confier le tableau » pour qu'il puisse la reproduire³⁷¹.

Cette appréhension directe de l'œuvre à graver est essentielle pour l'artiste et lui permet d'en saisir la couleur. En effet, si une couleur se caractérise par sa teinte, ce que ne peut rendre la gravure usant du noir et du blanc, elle se caractérise aussi par sa capacité à réfléchir plus ou moins la lumière, ce que le graveur doit traduire. Toussaint-Bernard Émeric-David l'explicitait bien :

*Si on voulait toutefois considérer comme une sorte de traduction [...] les moyens par lesquels il parvient à imiter l'éclat ou le ton mat de quelques couleurs principales, en exprimant l'intensité ou la faiblesse des lumières qu'elles réfléchissent, ce rapprochement ne serait pas entièrement dépourvu de justesse*³⁷².

C'est la distinction que fait Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin* entre le ton et la teinte, expliquant que le travail du graveur consiste principalement à conserver le premier en le séparant de la seconde, et que cette action doit être extrêmement précise³⁷³. La même teinte entre deux objets peut donner deux tons différents, tandis que deux objets aux tons similaires peuvent avoir deux teintes sans aspect commun. L'effet de la lumière est alors primordial, un objet rose en plein jour pouvant être cinabre à l'ombre, et la part de noir à utiliser n'est alors pas la même pour le graveur. Si le peintre est le premier confronté à cette difficulté, le graveur

est tout à fait parlant. Flameng réalisa la gravure très peu de temps après son exposition, puisque la gravure paraît la même année.

³⁶⁹ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger, BnF (Paris). Cote : Ms. 7912/147. Voir vol. III, correspondance, n° 83, p. 174.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Lettre de Léopold Flameng à indéterminé. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1973-A.668. Voir vol. III, correspondance, n° 20, p. 121. On apprend dans cette lettre que le premier propriétaire avec lequel Flameng avait fait des transactions décéda avant l'achèvement de la gravure. Son héritier, auquel s'adresse Flameng, ne semble pas avoir donné suite à cette requête de l'artiste, puisque le tableau en question, *Les Deux amis* d'après Meissonier, est absent du corpus de Flameng.

³⁷² Toussaint-Bernard ÉMERIC-DAVID, *Choix de pièces, notices sur divers tableaux, essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs, discours historique sur la gravure en taille-douce et la gravure en bois, et sur la peinture du Moyen-Age extraits du Musée français*, Paris, s.e., 1812, p. 54.

³⁷³ « Il faut donc distinguer le ton de la teinte. [...] Nous verrons bientôt que le graveur, lorsqu'il traduit sur le cuivre les couleurs d'un tableau, ne fait autre chose que séparer le ton de la teinte. » BLANC, *op. cit.*, 1867, p. 581-582.

qui doit en faire l'interprétation en travaillant sur le ton doit avoir la connaissance la plus fine de la peinture qu'il grave et ne peut donc se fier pleinement à un intermédiaire. La plupart des gravures de Flameng qui furent remarquées au cours de sa carrière, eaux-fortes comme burins, furent d'ailleurs des œuvres pour lesquelles il travailla directement sur le modèle, que ce fût *La Source* d'Ingres³⁷⁴ pour laquelle il échangea avec le peintre, son « cycle rembranesque » ou ses commandes de la Chalcographie du Louvre.

Philip Hamerton nous donne un exemple de cette importance pour le graveur d'être confronté directement à l'œuvre à reproduire avec la *Ronde de nuit*. Flameng, comme nous l'avions souligné, put examiner cette dernière dans son lieu d'exposition. Il se rendit ainsi compte de l'intention de Rembrandt qui n'avait pas été de faire une scène nocturne, mais une scène diurne³⁷⁵, ce que les conditions de conservation de l'œuvre et de l'exposition ne permettaient pas, à moins d'une observation extrêmement minutieuse, de percevoir. Le graveur expliquait ces difficultés et l'attention qu'il dut prêter lors du moindre rayon de soleil pour pouvoir faire cette expertise :

*The picture itself is so loaded with dirt that it cannot be properly seen, besides which it is hung in a little room badly lighted – so badly, that the etcher could never have made it out at all without the occasional assistance of a direct sunbeam*³⁷⁶.

Charles Blanc rapportait aussi l'importance pour Flameng d'avoir pu voir le tableau original sur son lieu d'exposition :

*D'abord, il a fallu voir le tableau, le bien voir, et ce n'est qu'après quelques jours passés à le regarder en silence, que le graveur a fini par débrouiller ce grand drame de lumière et d'obscurité. Une longue contemplation lui a fait reconnaître que les ombres les plus fortes avaient conservé quelques transparence ; que le tableau était profond, là où on le croyait sourd ; qu'il était bitumineux, doré et lisible, là où il paraissait sale, noir et indéchiffrable*³⁷⁷.

Cette approche directe semble avoir été privilégiée par Flameng lorsque cela était possible et, dans certains cas, nécessaire.

³⁷⁴ Voir catalogue raisonné, n° 299.

³⁷⁵ « Flameng believes that Rembrandt's intention was not to paint a "Night Watch" but a daylight effect ». HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 370.

³⁷⁶ Notre traduction : « L'œuvre elle-même était tellement chargée de saleté qu'elle ne pouvait être correctement perçue, en outre elle est accrochée dans une petite pièce mal éclairée – si mal que le graveur n'aurait rien fait du tout sans l'aide occasionnelle d'un rayon de soleil direct ». *Ibid.*

³⁷⁷ BLANC, art. cit., 1874, n. p.

Cependant, des gravures font exception. Ainsi, en 1861 est publiée la planche du *Saint Sébastien* d'après Bernardino Luini, une œuvre pour laquelle on apprend dans l'article qui l'accompagne que Flameng ne l'a pas gravée directement d'après l'œuvre originale mais d'après un dessin très précis d'Haussoullier³⁷⁸. Ce fut aussi le cas du *Louis XIV déjeunant avec Molière*³⁷⁹ d'après Ingres. Une œuvre pour laquelle Flameng n'a pas réalisé le dessin, celui-ci ayant été exécuté par Geffroy³⁸⁰. Il y a encore *La Mort de la Vierge* d'après Schongauer³⁸¹ sur un dessin de Schloesser, et le *Dante* de Giotto³⁸² réalisé sur un dessin intermédiaire de la baronne Nathaniel de Rothschild. Il s'agit de l'une des rares gravures de reproduction de Flameng pour laquelle la lettre donne le nom de l'intermédiaire avec l'inscription « B^{NE} N. DE ROTHSCHILD DEL. ».

Il faut toutefois relever que, dans ces cas, les dessins ne sont pas seulement des fac-similés, et s'ils restituent, en effet, la composition originale, ils conservent toutes les caractéristiques d'une œuvre graphique et non d'une peinture. La ligne est largement prédominante, les plages de couleurs ne sont pas restituées. Le dessin n'est pas alors uniquement pris comme un intermédiaire, mais comme une œuvre à part entière digne d'être reproduit, même si l'article qu'illustre la gravure mentionne le tableau original³⁸³.

b- Léopold Flameng et la connaissance indirecte des œuvres

Néanmoins, au-delà des exemples singuliers précédemment décrits, il est impossible que Flameng, compte tenu de la prolixité de son œuvre et de la diversité des tableaux qu'il grava, fut dans la possibilité de tous les voir directement. Artiste prolifique, Flameng était assigné à un rythme de production élevé du fait de ses participations à des périodiques. Dans une lettre adressée à Thoré-Burger, il essayait d'ailleurs de ralentir la cadence de production et écrivait que « 3 eaux-fortes d'un seul coup serait beaucoup. Pour février vous avez *Hille-Bobbe*

³⁷⁸ Charles BLANC, « Une peinture de Léonard de Vinci », *Gazette des beaux-arts*, vol. IX, avril-juin 1861, p. 66.

³⁷⁹ Voir catalogue raisonné, n° 277.

³⁸⁰ Henry de Chennevières donne la genèse particulière de cette œuvre. Ainsi, Ingres ayant terminé et offert au Théâtre-Français son œuvre, Léopold Flameng fut chargé d'en faire la gravure. Cependant, Edmond Geffroy, à la fois peintre et sociétaire de la Comédie-Française s'était proposé pour en exécuter le dessin préparatoire, ce qu'acceptèrent de suite la *Gazette des beaux-arts* et Flameng. Henry de CHENNEVIÈRES, « Les Comédiens peintres et sculpteurs », *L'Œuvre d'art, organe de la Société artistique des amateurs*, n° 114, 10 février 1898, p. 22.

³⁸¹ Voir catalogue raisonné, n° 283.

³⁸² Voir catalogue raisonné, n° 338.

³⁸³ On peut aussi supposer que dans certains cas, l'artiste produisant le dessin, peu au fait des exigences du graveur de reproduction, n'a pas procédé à un dessin exact.

et la Marine de Ruysdael. Le Rembrandt sera pour le mois suivant³⁸⁴ ». Flameng exécutait ainsi ses œuvres en série et il ne pouvait procéder, surtout pour des toiles dont il était facile de se procurer une reproduction viable ou pour des toiles mineures, à des séjours continuels à l'étranger.

Lorsqu'il n'est pas question de recours à des dessinateurs intermédiaires, il est probable que Flameng ait bénéficié de reproductions alternatives anciennes ou contemporaines. Nous n'avons pas beaucoup d'exemples renseignés pour Flameng, mais une gravure mérite une attention particulière, celle d'après *La Nativité de la Vierge* (ill. 20 et 21), composition des frères Le Nain³⁸⁵ publiée dans la *Gazette des beaux-arts* en 1860. Cette gravure est l'une des plus éloignées de l'œuvre originale que réalisa Flameng pour cette revue. Ainsi, il manque dans l'arrière-plan de la gravure la figure de sainte Anne. Elle est cachée derrière les ailes trop hautes de l'ange du premier plan, brisant le sens des deux figures de femmes à l'arrière, dont la présence paraît incongrue alors qu'originellement elles s'occupent de la parturiente. Il est possible qu'il s'agisse d'un choix délibéré de l'artiste, à l'image des libertés qu'il avait pu prendre sur sa reproduction de *Mrs Graham* ou de son *Lafont de Saint-Yenne* d'après Caylus³⁸⁶. En effet, Flameng, pour cette dernière œuvre, n'avait pas gravé un chien présent sur l'œuvre originale et cela de manière délibérée. Ce que remarqua Thomas Arnauld, auteur de l'article de la *Gazette des beaux-arts* qui accompagnait la gravure³⁸⁷.

Néanmoins, dans le cas de *La Nativité de la Vierge* il semble plutôt s'agir d'une erreur, d'une maladresse, puisqu'elle nuit au sens du tableau et aurait dû au moins s'accommoder de la suppression des deux têtes qui n'ont plus d'utilité ni de sens. Il est tout à fait possible que Flameng ait été obligé de se servir d'un support intermédiaire pour son œuvre, imprécis ou incomplet.

En 1850, Champfleury, auteur de l'article de la *Gazette des beaux-arts* qu'illustra Flameng en 1860, déplorait ainsi, dans son *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain*, l'inaccessibilité du tableau :

Ce sont trois grandes toiles représentant la Nativité de la Vierge, la Visitation et la Présentation au Temple, et qu'il est très fâcheux de voir perdues dans les églises. À l'exception de Saint-Étienne-du-Mont, les étrangers et les artistes ne vont jamais dans ces temples situés au milieu des faubourgs. Quant à Saint-Étienne-du-Mont, la chapelle qui renferme le tableau de Lenain est toujours fermée ;

³⁸⁴ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Burger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 6756 C b. Voir vol. III, correspondance, n° 14, p. 118.

³⁸⁵ Voir catalogue raisonné, n° 294.

³⁸⁶ Voir catalogue raisonné, n° 278 et 284.

³⁸⁷ Thomas ARNAULDET, « Amateurs français : Lafont de Saint-Yenne », *Gazette des beaux-arts*, vol. IV, octobre-décembre 1859, p. 50.

*justement, c'est le plus remarquable. [...] Un jour viendra peut-être où un grand classement de tableaux pourra permettre à l'administration des Musées de s'entendre avec la ville de Paris, de faire des échanges avec les églises de Paris et de la Province*³⁸⁸.



20. Léopold Flameng *La Nativité*. 1860.
Eau-forte, H. 24 ; L. 16,5 cm.



21. Antoine et Mathieu Le Nain, *La Nativité*.
ca. 1640, huile sur toile, H. 220 ; L. 145 cm.

En 1859, moins d'un an avant la publication de la gravure de Flameng, la situation a un peu évolué, mais Champfleury rapportait :

*J'ai pu m'assurer du contraire à Saint-Étienne-du-Mont où on restaure à l'heure qu'il est, avec mille précautions, la Nativité, qu'un prêtre trop rigoriste avait fait jadis couvrir de voiles prudents pour cacher la poitrine de la Vierge donnant à téter à l'enfant Jésus. J'ai vu le tableau de près*³⁸⁹.

Dans ce contexte, Flameng ne connaissait probablement pas le tableau avant de recevoir la commande de cette gravure, d'autant que nous n'avons pas retrouvé de trace de reproduction

³⁸⁸ CHAMPFLEURY, *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain, peintres Laonnois*, Laon, Ed. Fleury et Ad. Chevergnny, 1850, p. 20.

³⁸⁹ CHAMPFLEURY, « Les frères Le Nain », *Gazette des beaux-arts*, vol. VIII, octobre-décembre 1860, p. 329.

antérieure³⁹⁰. Même en 1859, puisque le tableau était en phase de restauration, sa connaissance n'a pu se faire que de manière très approximative, peut-être par l'intermédiaire de Champfleury, lequel a vu l'œuvre à plusieurs reprises. Cela signifie donc que Flameng et Champfleury ont travaillé en collaboration, le second prodiguant sans doute des informations au premier. L'absence de certains autres détails renforce ce sentiment. L'une des mains de Joachim manque dans la gravure, sans raison apparente, et l'une des têtes de chérubins est absente aussi du fait d'une forte exagération de la luminosité du tableau. La lumière dans la gravure écrase certains détails et est en inadéquation avec celle du tableau des Le Nain dont la lumière céleste est beaucoup plus tamisée. La restauration a pu jouer sur ces approximations. Néanmoins, la Vierge de Flameng est très proche de celle de l'œuvre des Le Nain, alors que d'après Champfleury elle fut le sujet principal des modifications du tableau. Il est donc plus probable que l'artiste a travaillé sans l'œuvre originale, ou alors de manière trop subreptice pour en exécuter une esquisse suffisamment aboutie. Approximations s'expliquant d'autant plus ici que Flameng ne maîtrisait pas bien le style des Le Nain, cette toile étant la seule qu'il ait reproduite d'eux. Ce problème d'accessibilité aux œuvres est posé de façon plus générale par Champfleury dans un autre ouvrage sur les Le Nain. Il critiquait tout particulièrement les églises et surtout les musées, et il évoquait le cas du musée d'Angers :

Comme il arrive trop souvent en province, les bibliothèques et musées sont absolument fermés aux étrangers et aux artistes : on restaure toujours les salles, on restaure les tableaux, hélas ! le directeur ou le bibliothécaire sont absents, etc. M. le directeur du musée d'Angers n'a même pas daigné me répondre un simple mot à propos de cette Nativité disparue³⁹¹.

Il est évident que les difficultés rencontrées par Champfleury furent aussi celles de Flameng et des graveurs de reproduction au XIX^e siècle, rendant encore plus nécessaire le recours à des supports intermédiaires malgré la présence des œuvres en collection publique et théoriquement accessibles à tous. Parmi ces supports intermédiaires se trouvait la photographie, dont l'usage par Flameng nous est documenté, bien qu'il ne semble pas l'avoir beaucoup utilisée pour ses gravures de reproduction.

Il faut en fait distinguer la photographie comme support intermédiaire entre l'œuvre originale et la gravure, c'est-à-dire la photographie de reproduction, et la photographie comme sujet à part entière pour la gravure. La photographie peut, en effet, devenir œuvre d'art et sujet à

³⁹⁰ Nos recherches n'ont pas permis de trouver trace d'une quelconque gravure ancienne de cette toile.

³⁹¹ CHAMPFLEURY, *Les Frères Le Nain*, Paris, Librairie V^e Jules Renouard, 1862, p. 75.

transcription. Dans le premier cas se trouve *Le Prêche de Junius* que Flameng grava en 1860 pour la *Gazette des beaux-arts*. Il était ainsi écrit dans l'article qui accompagnait la gravure : « Nous reproduisons le *Junius* d'après une photographie de M. Maes, de Bruxelles, lequel va publier un album photographique en souvenir de l'Exposition³⁹². »

Dans ce contexte, la photographie s'efface au profit du sujet qu'elle montre. Mais, chez Flameng, c'est surtout la photographie employée comme sujet qui est la mieux renseignée. Il réalisa beaucoup de portraits d'après des photographies, ces dernières servant de compositions originales. En vérité, Flameng leur faisait jouer généralement le même rôle qu'à la photographie de reproduction, ne les reproduisant pas tant pour leur valeur artistique que pour le modèle qu'elle montrait. Comme pour le portraitiste peintre, la photographie permettait d'éviter des études préalables et des séances de pose du modèle, accélérant le travail du graveur³⁹³. D'ailleurs, l'affaire Houssaye-Nadar révélait assez que Flameng considérait la photographie avant tout comme un outil intermédiaire entre un modèle et la gravure³⁹⁴.

Hormis à ses débuts et dans quelques cas particuliers lorsqu'on lui soumit une commande en fac-similé d'une photographie³⁹⁵, il se contenta souvent de ne copier qu'une partie de la photographie, comme les traits du visage, la pose, supprimant des éléments. Dans son portrait de Jeanron d'après une photographie d'Édouard Baldus³⁹⁶, il reprit ainsi assez fidèlement le modèle, mais supprima la partie basse de l'œuvre, notamment le bras gauche et le dossier de la chaise.

Dans son portrait d'après une photographie de Prosper de Barante par Demée (ill. 22 et 23), Flameng reprenait bien la composition, se soucia du réalisme du visage et des traits, mais se contenta d'esquisser rapidement toute la partie basse de l'œuvre, s'en désintéressant, puisque son intention n'était pas de copier la photographie, mais de s'en servir comme d'un outil pour offrir une effigie du modèle.

De même, dans son *Abbé de Noailles* d'après une photographie de Nadar, s'il respecte à peu près la pose du modèle, il se permet l'ajout d'un décor avec une table, un crucifix, et en offrant une composition moins serrée il représente davantage le fauteuil sur lequel est assis l'abbé.

³⁹² François LENORMANT, « Exposition générale des beaux-arts de Bruxelles », *Gazette des beaux-arts*, vol. VIII, octobre-décembre 1860, p. 89.

³⁹³ Le graveur, à moins d'apporter suffisamment d'originalité, doit néanmoins avoir les droits pour reproduire la photographie. Ces droits appartiennent soit au modèle, soit au photographe, notamment si le premier est décédé.

³⁹⁴ Voir notre partie « Éléments de législation sur la reproduction d'œuvres d'art », p. 47-48.

³⁹⁵ À l'image du *Portrait du maréchal Bosquet* que lui fournit la Société des bibliophiles du Béarn pour une reproduction en frontispice à l'eau-forte dans un volume. Voir catalogue raisonné, n° 800.

³⁹⁶ Voir catalogue raisonné, n° 136.

Lorsque l'intention était d'utiliser la photographie comme simple outil, il était nécessaire que le graveur non autorisé procède à des nuances entre son œuvre et la photographie pour éviter tout risque de procès pour droit d'auteur, comme cela était arrivé à Flameng, en 1856. Il y a, cependant, quelques exceptions. Ainsi, Juliette Adam dans *Mes premières armes littéraires et politiques* rapportait un évènement :

Adam-Salomon fit de moi une très belle photographie, qui un beau jour tenta Léopold Flameng, alors qu'il terminait un médaillon de M^{me} d'Agoult universellement admiré, et il a répété souventes fois de ce médaillon et de ma gravure : "Ce sont mes deux chefs-d'œuvre"³⁹⁷.

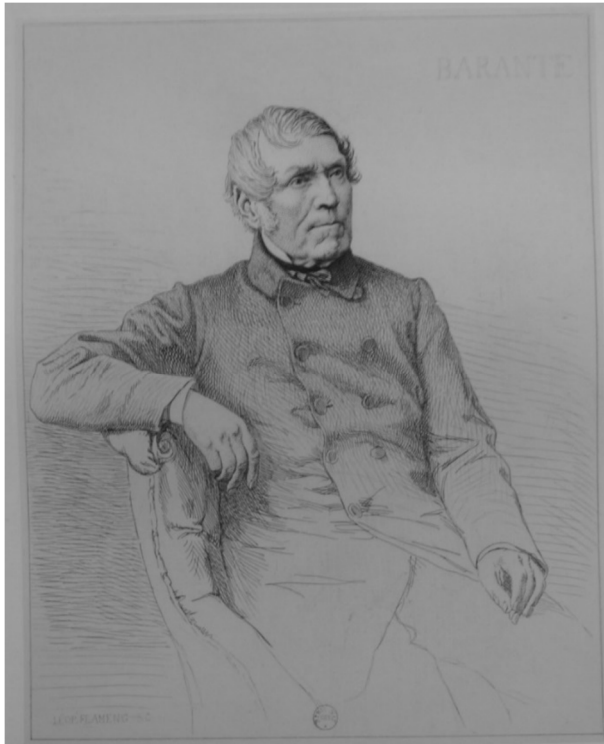
La photographie originale ne nous étant pas connue, il est difficile de dire si Flameng, qui ne travailla réellement que le modèle et délaissa le décor, reproduisit vraiment l'œuvre d'Adam-Salomon, ou s'il fut subjugué par la beauté du modèle et décida de le graver. Néanmoins, le fait de choisir cette photographie laisse supposer une certaine admiration de Flameng pour le travail d'Adam-Salomon. Dans cette catégorie se trouve aussi le *Portrait de Rachel en Phèdre*³⁹⁸, gravure faite d'après un cliché de Mayer et Pierson. Non seulement Flameng l'a reproduit par la technique « noble » du burin, mais de surcroît, et c'est ce qui la distingue de l'*Abbé de Noailles* (ill. 24 et 25), Flameng respecte de façon très scrupuleuse la composition originale dans les moindres détails du costume, dans l'attitude du modèle et dans la sobriété exemplaire du décor. La reproduction de Flameng est pratiquement un fac-similé du travail de Mayer et Pierson. Comme autre cas, on peut citer celui du *Petit enfant endormi* de 1855 d'après Pierre Bisson. Flameng connaissait Bisson, et il est probable que, séduit par cette œuvre, il se décida à la choisir comme sujet pour une gravure de reproduction. D'autant qu'il s'agit de la seule gravure de Flameng d'après une photographie qui ne montre pas un modèle connu³⁹⁹.

En tous cas, si Flameng a fait de nombreuses gravures originales d'après ses amis proches, ayant la possibilité de les croquer et de leur demander du temps, tous ses autres portraits contemporains furent exécutés d'après des photographies. Parmi elles, nous citerons celle de Bingham en 1864 qui servit pour un portrait d'Hippolyte Flandrin, une de Carjat qui servit à une date inconnue pour celui de Gérard Piogey, une photographie anonyme utilisée pour le frontispice de l'ouvrage de madame Rattazzi *Cara Patria* en 1873, ou encore celle de Bousseton pour un portrait du chef d'orchestre Philippe Musard.

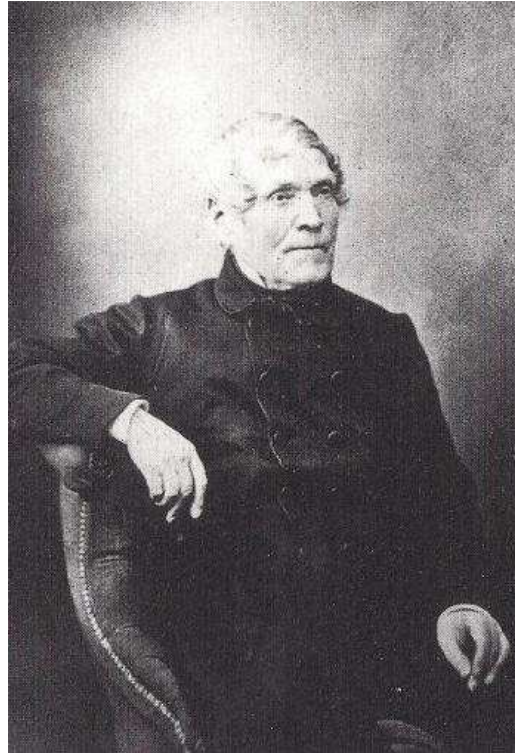
³⁹⁷ Juliette LAMBER (Adam), *Mes Premières armes littéraires et politiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1904, p. 109-110.

³⁹⁸ Voir catalogue raisonné, n° 34.

³⁹⁹ Bien que peintre à ses débuts, Pierre Bisson s'orienta rapidement vers la photographie. C'est l'une d'elles que grava Flameng.



22. Léopold Flameng, *De Barante, historien*. Ca. 1866.
Eau-forte, H. 30 ; L. 22 cm



23. Isidore Demée, *De Barante, historien*. Ca. 1865.
Photographie, dimensions indéterminées.



24. Léopold Flameng, *Abbé de Noailles*. Ca. 1880.
Gravure au burin, H. 31,7 ; L. 22 cm



25. Félix Tournachon dit Nadar, *Abbé de Noailles*
Ca. 1856. Photographie, 8,5 ; L. 5,8 cm.

Il faut aussi souligner que l'usage de la photographie comme intermédiaire à une gravure de reproduction d'après une peinture peut poser des difficultés, puisque c'est un art ne répondant pas aux mêmes problématiques techniques que la gravure dans sa saisie des teintes et des lumières. La photographie relève d'un processus mécanique, chimique, différent de la gravure et du dessin, et dans lequel le rendu des éléments essentiels pour le graveur diffère. Même un excellent photographe a des limites techniques qu'il ne peut pas surmonter, et la traduction photographique nécessite alors elle-même une interprétation par le graveur, ce qui peut augmenter le nombre d'approximations, d'erreurs et de lacunes. Ainsi, la photographie est soumise à une double contrainte avec la luminosité : celle de la toile qu'elle cherche à reproduire et celle de l'environnement dans lequel le cliché est pris et qui peut modifier l'impression de la toile originale. En 1855, dans son *Traité populaire de photographie sur collodion*, Van Monckhoven parlait de ce problème, disant que « la couleur à l'huile est très désagréable à cause de ses reflets, de son miroitage⁴⁰⁰ ». Dans ce même ouvrage, il évoquait encore les couleurs à proscrire pour le photographe, expliquant que « la couleur des murs influe grandement sur les résultats ; il ne faut les faire ni rouges, ni jaunes, ni verts ; car ces couleurs sont fort peu photogéniques⁴⁰¹ ». En 1863, Van Monckhoven s'attardait plus spécialement sur la reproduction des tableaux, et ne cachait pas les lacunes de son art :

La reproduction des tableaux offre les plus sérieuses difficultés, et nous pouvons le dire sans détour, des difficultés insurmontables. Non seulement les couleurs, mais encore la nature des matières employées dans la peinture ont un pouvoir photogénique différent. [...] Le jaune, le rouge, le vert, se reproduisent en noir. Le bleu, le violet, l'indigo, au contraire, en blanc. Que l'on juge par-là combien la copie doit changer l'original. Aussi les vrais amateurs d'art préfèrent-ils une bonne gravure à une reproduction photographique⁴⁰².

Charles Meryon donnait un exemple de ces difficultés causées au graveur de reproduction par la photographie avec sa gravure intitulée *San Francisco*, qu'il réalisa d'après des vues daguerréotypées dont il dut, avant d'entreprendre la gravure, redresser la perspective déformée par l'objectif de l'appareil⁴⁰³.

Un autre exemple de ces difficultés se trouve dans *Œdipe et le sphinx* que Léopold Flameng grava pour la *Gazette des beaux-arts* en 1864 d'après Gustave Moreau. Il commença à travailler

⁴⁰⁰ Désiré VAN MONCKHOVEN, *Traité populaire de photographie sur collodion*, Paris, Leiber, 1862, p. 82.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Désiré VAN MONCKHOVEN, *Traité général de photographie*, Paris, Victor Masson et fils, 1863, p. 246.

⁴⁰³ Les propos de Charles Meryon sont rapportés par Philippe BURTY dans « L'Œuvre de M. Charles Meryon », art. cit., 1863, p. 530.

d'après une photographie, cependant, se confrontant rapidement aux limites de ce support pour reproduire le tableau, Galichon, directeur de la revue, demanda à Moreau un dessin d'après sa propre toile de sorte à faciliter le travail de Flameng⁴⁰⁴.

En conséquence, la photographie n'avait pas la fiabilité nécessaire pour une reproduction gravée de qualité. Cela explique probablement pourquoi, chez Flameng, l'usage de la photographie resta surtout limité à quelques domaines dans lesquels elle ne prêtait pas à confusion. Pour pallier cette difficulté, lorsqu'une œuvre exigeait une attention particulière, il était alors possible de mêler les différents moyens d'accès à l'œuvre à reproduire. La *Gazette des beaux-arts* donnait ainsi la genèse de *l'Antiochus et Stratonice* d'après Ingres⁴⁰⁵. Burty expliquait que Flameng avait d'abord travaillé à partir d'une photographie du tableau⁴⁰⁶, puis, face aux limites de ce moyen, l'artiste s'était rendu devant la toile à Twickenham pour apporter des corrections et se rendre compte de la correspondance entre son œuvre et l'œuvre d'Ingres, ce que la photographie ne permettait pas d'apprécier. Elle offrait à Flameng la possibilité de commencer son travail, mais sans éviter à l'artiste le déplacement à Londres, chez le duc d'Aumale, propriétaire du tableau.

Cette difficulté de l'accessibilité à l'œuvre d'art se pose forcément moins dans le cadre de la reproduction de gravure. Flameng en réalisa un bon nombre, lequel obtint une vive reconnaissance critique avec sa copie de *La Pièce de cent florins* de Rembrandt. Flameng fréquentait tant les représentants de l'institution, à l'image d'Henri Delaborde et Georges Duplessis, tous deux conservateurs du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, que des collectionneurs avisés. Il est évident que dans ce cas, il a pu avoir accès directement à des tirages de références des gravures en question.

En tout état de cause, il apparaît que Flameng a toujours privilégié la proximité avec les œuvres qu'il avait à reproduire. La majorité de ses gravures de reproduction traduit ainsi des œuvres provenant essentiellement de musées ou de collections particulières parisiens, bruxellois ou de grandes villes hollandaises où il pouvait se rendre lors de ses divers séjours à l'étranger. Il s'agissait surtout de classiques bien connus ou de peintures contemporaines présentées aux Salons et donc accessibles. Il y a quelques exceptions revendiquées, à l'instar du *Saint Sébastien*

⁴⁰⁴ COLLECTIF, *Correspondances d'artistes des XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles appartenant à la Fondation Custodia et conservées à l'Institut néerlandais à Paris*, Nogent-le-roi, Jacques Laget, 1988, p. 194.

⁴⁰⁵ BURTY, art. cit., 1869, p. 159.

⁴⁰⁶ Flameng réalisa probablement une première esquisse à l'eau-forte d'après la photographie et termina son œuvre au burin devant le tableau original.

d'après Léonard de Vinci⁴⁰⁷, dont la lettre indique « tableau inédit », ou *La Nativité de la Vierge* des Le Nain, mais elles restent minoritaires au milieu de l'ample corpus de l'artiste.

Ce choix se révèle d'autant plus si on le compare à ses reproductions d'estampes. Celles qu'il reproduisit sont, en effet, très souvent rares, voire inédites. Lorsqu'il s'attache à Dürer, il représente *La Petite crucifixion ronde*, autrement appelée *Le Pommeau d'épée de Maximilien*⁴⁰⁸, toute petite estampe d'à peine quatre centimètres de diamètre qui n'appartient certainement pas aux gravures les plus connus du maître. Pour la *Gazette des beaux-arts*, il reproduisit aussi une gravure très rare de Francisque Millet⁴⁰⁹, information qui est d'ailleurs rapportée dans la lettre de la gravure. Enfin, pour ne donner qu'un autre exemple, sa série de personnages révolutionnaires pour les ouvrages d'Hippolyte Castille est, pour une bonne part, exécutée d'après des estampes. Pour Marie-Antoinette c'est un profil peu connu à l'eau-forte par Wartell qui est privilégié⁴¹⁰.

Ce choix s'inscrit dans la démarche de cet ouvrage qui privilégiait des portraits inédits ou méconnus des personnages historiques, mais il traduit aussi une plus grande facilité d'accès pour Flameng à des œuvres rares, mais multiples. Ainsi, pour toutes les reproductions d'estampes de *L'Œuvre complet de Rembrandt*, Flameng a travaillé à partir de calques qu'avait pu prendre Charles Blanc sur les originaux dans différentes collections européennes⁴¹¹. Cette démarche était impossible dans la transcription d'une œuvre peinte, ce qui justifia peut-être, face à l'ampleur de la tâche, que Blanc abandonna l'idée d'un catalogue des peintures du maître.

c- Mieux connaître les maîtres pour mieux les reproduire : la collection de Léopold Flameng

Le travail du graveur de reproduction sur l'œuvre qu'il a à graver ne peut se limiter seulement à la perception directe ou indirecte qu'il en a. La compréhension véritable du sens d'un tableau ne peut venir que d'une connaissance élargie des maîtres à reproduire⁴¹². Il faut alors acquérir une expérience qui peut s'apparenter à celle d'un expert en art ou d'un historien de l'art. D'ailleurs, si Flameng n'eut pas la prétention d'être l'un ou l'autre, il écrivit pourtant

⁴⁰⁷ Cette œuvre est aujourd'hui attribuée à Bernardino Luini. Voir catalogue raisonné, n° 295.

⁴⁰⁸ Voir catalogue raisonné au n° 375.

⁴⁰⁹ *Paysage*. Voir catalogue raisonné, n° 289.

⁴¹⁰ L'œuvre en question est totalement absente des ouvrages, même de ceux consacrés à la reine, avant que Flameng ne la reproduise. Elle est par la suite mieux référencée, notamment dans *La Vraie Marie-Antoinette* de Mathurin de Lescure paru en 1867, qui dans sa liste exhaustive des portraits de la reine en fait mention.

⁴¹¹ Charles BLANC en fait plusieurs fois mention dans *L'Œuvre complet de Rembrandt*, vol. I, Paris, Chez Gide, 1859, p. 174, 230, 274, 357.

⁴¹² De nombreux graveurs de reproduction s'étant formés auprès de peintres devinrent leurs principaux traducteurs. Le propre maître de Flameng, Luigi Calamatta, fut ainsi un des traducteurs privilégiés d'Ingres, dont il avait reçu l'enseignement.

en 1866, à Thoré-Bürger, une lettre qui témoigne d'une démarche approchante de celle d'un expert :

*Vous savez que le tableau du comte Duchâtel est véritablement un Hemling. Je reviens de Bruges. J'ai retrouvé à l'hôpital St Jean dans les panneaux de ce grand gothique, des indices certains, des indices qui affirment la paternité du tableau de la rue de Varenne*⁴¹³.

Toutefois, c'est bien au travers de sa collection d'œuvres d'art que Flameng a créé un répertoire de formes, de styles, et qu'il s'est constitué une expérience des principaux artistes et des principaux mouvements sur lesquels il travailla. Sa collection tint dans sa démarche artistique une place primordiale, puisqu'elle n'était pas seulement un musée privé, mais un écho à sa production gravée. Cette collection nous est en grande partie connue par le catalogue de sa vente en 1882⁴¹⁴ qui donne des descriptions des œuvres. Une majorité de ces peintures était attribuée à des artistes que Flameng a reproduit au cours de sa carrière : Boucher, Jacques-Louis David, Ruysdael ou encore Bonington, représenté par quatre peintures, notamment par un *Portrait de la vieille gouvernante* (ill. 26) que Flameng dessina en 1876 pour une publication dans la *Gazette des beaux-arts*⁴¹⁵.

La démonstration est encore plus probante avec des artistes moins célèbres pour lesquels il ne peut y avoir de coïncidence. Flameng possédait ainsi une aquarelle de Duplessis-Bertaux, l'artiste à qui la composition originale du *Couronnement de Voltaire* que Flameng grava en 1862⁴¹⁶ était attribuée par certaines sources⁴¹⁷. S'il est avéré aujourd'hui que l'œuvre est bien de Moreau le Jeune, il n'est pas impossible que Flameng voyant davantage le style de Duplessis-Bertaux ait décidé d'acquérir une œuvre de ce dernier, par goût peut-être, mais aussi pour mieux comprendre son style et son art. Plus largement, les courants ou les origines géographiques des artistes de sa collection sont le reflet de ses orientations de graveur. La dominance des artistes hollandais et flamand est écrasante. Il y a encore une représentation intéressante de peintures françaises et anglaises du XVIII^e siècle qui se retrouvent dans son corpus de graveur. Il ne s'agit, cependant, que de ses peintures et esquisses, et il est possible, même si en l'état les informations

⁴¹³ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.269. Voir vol. III, correspondance, n° 7, p.115.

⁴¹⁴ Charles GEORGE, *Catalogue des tableaux anciens composant la collection de M. Léopold Flameng dont la vente aura lieu Hôtel Drouot le vendredi 4 avril 1882*, Paris, J. Rouam, 1882, 31 p. Une annotation manuscrite de l'exemplaire de la BnF précise que la vente a fait 70073 francs. Voir vol. III, annexe 8 : Liste des œuvres de la collection Flameng (vente du 14 avril 1882), p. 65-82.

⁴¹⁵ Voir catalogue raisonné, n° 385.

⁴¹⁶ Voir catalogue raisonné, n° 271.

⁴¹⁷ En particulier dans la liste des primes d'abonnés à la revue *La Presse*, dans le n° du 11 janvier 1867, n. p.

nous manquent, qu'il possédait un ensemble de gravures de maîtres qui a pu davantage lui servir de base documentaire.



26. Richard Parkes Bonington, *La Vieille Gouvernante de Bonington*, 1823, huile sur toile. H. 75 ; L. 88 cm. Paris, Musée du Louvre.

Servant à la fois de complément à la compréhension d'un tableau de maître, servant peut-être à pallier aussi certaines lacunes dans la connaissance de toiles peu ou difficilement accessibles, et servant même dans le cadre du *Portrait de la vieille gouvernante* de Bonington de réservoir de modèles à graver, cette collection tenait une place essentielle pour l'artiste. Certes, les connaissances des maîtres passaient par les visites des musées, néanmoins sa collection apparaît justement comme un pendant aux lacunes des collections parisiennes qui lui étaient les plus facilement accessibles. Artistes britanniques sous-représentés au Louvre, petits maîtres flamands qui ne justifiaient peut-être pas comme la *Ronde de Nuit* un séjour en Hollande, travaux d'esquisses préparatoires très rarement présentés dans les musées, les œuvres de sa collection constituaient visiblement un réservoir complémentaire de modèles et de connaissances par rapport à ce que pouvaient offrir les cimaises des collections publiques françaises.

Cette association entre son œuvre et sa collection se révèle parfaitement dans la dissolution de cette dernière en 1882. Cette date est assez marquante, puisque Flameng a cessé alors sa collaboration avec la *Gazette des beaux-arts*, il ne donne plus de gravure de reproduction pour *L'Artiste* et ne collabore qu'épisodiquement avec *L'Art*, limitant à très peu de pièces son travail

de graveur de reproduction. C'est là une raison qui a pu l'inciter à dissoudre sa collection, celle-ci perdant du rôle utilitaire qui lui avait été attribué jusqu'alors.

4- Du dessin préparatoire à l'exécution de la gravure

a- Le dessin préparatoire

Le dessin préparatoire n'est pas, tout du moins pour le graveur original, une absolue nécessité à en croire les traités d'aquafortistes. Ainsi, Martial expliquait que l'aquafortiste peut improviser sur sa plaque ou graver d'après nature sans avoir recours à un dessin, même sommaire⁴¹⁸. Lalanne écrivait que le travail en plein air n'était pas pour l'aquafortiste un obstacle, bien au contraire, et permettait même d'échapper à certaines contraintes de l'atelier :

Si vous dessiniez sur cuivre en plein air, le transparent serait inutile parce que la lumière diffuse éclairant d'une manière égale la planche dans tous les sens, le rayonnement n'existe plus et le cuivre attaqué n'éblouit pas comme lorsque la lumière vient d'un seul foyer⁴¹⁹.

Bien des artistes de l'école de Barbizon, comme Daubigny, concrétisèrent ce fait. Lalanne toujours, rappelait aussi que le travail du cuivre ne répondait pas aux mêmes impératifs que le dessin sur papier⁴²⁰, et une anecdote rapportée par Henry Havard à propos de Léopold Flameng est assez parlante à ce sujet. Tandis que Paul-Adolphe Rajon, un de ses futurs élèves, vint lui montrer ses dessins, il répliqua : « C'est gentil assurément, mais il faut apprendre à dessiner⁴²¹ ». Flameng, finissant par céder aux insistances du jeune homme, conclua : « Eh bien ! répliquai-je, vaincu par tant de candeur, il faut graver alors⁴²² ». Le graveur n'est pas, en effet, contraint de réaliser la composition originale qu'il doit reproduire, ni même le dessin d'après la composition en question. C'est particulièrement le cas des graveurs sur bois auxquels Flameng a donné un grand nombre de modèles⁴²³, mais cela peut toucher aussi les autres

⁴¹⁸ A. P. MARTIAL, *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte pour les peintres et les dessinateurs*, Paris, A. Cadart, 1873, p. 29.

⁴¹⁹ Maxime LALANNE, *Traité de la gravure à l'eau-forte*, Paris, Cadart et Luquet, 1866, p. 21.

⁴²⁰ Ainsi, la restitution de la perspective atmosphérique dans le dessin sur papier passe essentiellement par le fait d'appuyer plus ou moins fort sur le crayon, ce qui n'a, en matière de gravure, aucune incidence, et peut même dans certains cas complètement gâcher la planche.

⁴²¹ HAVARD, art. cit., 1903, p. 468.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ C'est très commun dans le cadre des travaux d'illustration, pour lesquels, eaux-fortes ou gravures sur bois, le graveur n'est pas nécessairement le dessinateur.

techniques de gravure. Cependant, le dessin est essentiel au statut artistique du graveur⁴²⁴, et si Rajon se contenta d'abord d'exercer uniquement l'activité de graveur auprès de son maître, en reportant des calques et en reprenant les tailles d'après des compositions préexistantes, il apprit par la suite le dessin⁴²⁵. D'ailleurs, à l'inverse de Lalanne, Charles Blanc considérait le dessin comme intrinsèquement lié à la gravure qui n'était « qu'un dessin qui se fait avec un instrument d'acier au lieu de se faire avec une plume ou un crayon⁴²⁶ ».

Le dessin est encore ce qui permet au graveur d'accéder, même en tant qu'artiste de reproduction, à un statut de créateur. Ainsi, en 1865, Flameng réalisa une gravure d'après *La Dernière poupée* d'Amaury-Duval (ill. 27). Il ne réalisa pas la composition originale, pourtant dans la lettre c'est bien l'expression « *delineavit et sculpsit* » qui apparaît. De même, en 1863, Flameng grava un *Fauconnier arabe* d'après Fromentin, et pourtant la lettre indiquait bien « del. Et sculp. ». Le *delineavit*, cette expression qui désigne en règle générale l'auteur de la composition originale, et dont s'empare ici Flameng, pourtant uniquement auteur des dessins intermédiaires.



27. Léopold Flameng, *Jeune fille ou La Dernière poupée*, 1865, eau-forte et burin, H. 25 ; L. 17 cm.

⁴²⁴ Eugène ROUIR soulignait ce fait dans son ouvrage *La Gravure : des origines au XVI^e siècle*, Paris, Somogy, 1971, p. 125 : « L'esprit du dessinateur subsiste ; le graveur est réduit à l'état de simple artisan, d'une grande dextérité, obéissant à des règles identiques dans toute l'Europe. »

⁴²⁵ « Je pris une composition de Gérôme, je lui mis en main un papier glace, je lui indiquai comment il devait faire son calque, il le reporta ensuite sur le vernis, reprit une à une toutes les tailles, puis nous fîmes mordre tout deux. C'était charmant ! » HAVARD, art. cit., 1903, p. 468.

⁴²⁶ BLANC, *op. cit.*, 1867, p. 661.

C'est pour l'artiste graveur une manière de réaffirmer que sa gravure relève de sa propre perception de la peinture et non d'un regard tiers, comme pouvait l'être le *Dante* d'après le dessin de la baronne Nathaniel de Rothschild. C'est aussi une manière de se présenter en pleine possession de la technique du dessin qui seule pouvait affirmer le statut d'artiste.

L'artiste graveur de reproduction peut, de toute manière, difficilement se dispenser du dessin. Outre qu'il permet au traducteur et interprète d'être artiste, il est aussi nécessaire par le travail préparatoire important que sous-tend une gravure de reproduction. En effet, le dessin permet à l'artiste de fixer les traits, les contrastes, les reliefs, de réduire les proportions au format souhaité. Le dessin, ensuite reporté sur un calque, permettra de ne pas graver directement à l'envers sur la plaque et d'avoir un appui à son exécution. Nous ne conservons pas de Flameng de dessins pour calques, toutefois nous savons qu'il y a recouru, au moins de manière indirecte. Nous savons que pour *L'Œuvre complet de Rembrandt*, Flameng travailla à partir de calques que lui avait fournis Charles Blanc. Ce dernier expliquait la manière dont lui et Flameng collaborèrent pour cet ouvrage, et pour *Un Gueux avec sa femme* il donnait une description détaillée :

C'est d'après un calque que j'avais pris le plus soigneusement possible, dans un des plus célèbres cabinets de l'Europe, que M. Flameng (le très habile artiste qui a gravé tous les fac-similés de ce livre) a exécuté la petite eau-forte que voici ; mais le calque s'étant légèrement effacé dans mon voyage, la copie n'a pu être cette fois aussi scrupuleusement fidèle que je l'aurais désiré⁴²⁷.

Il n'est pas question ici de calques exécutés par Flameng, toutefois les conseils qu'il fournit à Rajon permettent d'imaginer qu'il eut recours aux calques. Mais il est probable que l'artiste utilisa en fait une multitude de moyens pour réaliser ses œuvres. Flameng procédait autant de la gravure de reproduction « libre », n'hésitant pas parfois à modifier des éléments des œuvres qu'il avait à reproduire pour les adapter, que de la gravure en fac-similé la plus fidèle, lorsqu'il copia Francisque Millet ou *La Pièce de cent florins* de Rembrandt. Dans ce dernier cas, Flameng reproduisit taille pour taille la gravure originale et réalisa une œuvre qui passa pour une copie des plus parfaites, l'exemple même du fac-similé, dont Havard disait qu'il était capable de tromper Rembrandt en personne⁴²⁸. Du point de vue de la technique, Philip Hamerton, qui s'empara de cet exemple pour illustrer dans son ouvrage *Etching and Etchers* son chapitre sur

⁴²⁷ BLANC, *op. cit.*, vol. I, 1859, p. 362.

⁴²⁸ HAVARD, *art. cit.*, 1903, p. 460.

l'eau-forte de reproduction en fac-similé, n'hésitait pas à placer Flameng à l'égal de Rembrandt⁴²⁹.

Il est évident que, dans ces conditions, Flameng poussa plus avant ses études préparatoires et eut recours à des procédés de report adéquats. Il se dispensa ainsi, sans nul doute, du calque, reportant directement son dessin d'après l'œuvre originale sur le cuivre. Cette technique évoquée par Aristide-Michel Perrot dans son *Nouveau manuel complet du graveur* était la seule qui permettait d'éviter toute déperdition de détails :

*Il faut, en général, toutes les fois que cela est possible, transporter directement le dessin sur le cuivre pour obtenir une exactitude plus rigoureuse, car bien souvent ce double tracé du calque et du décalque altère les formes et les contours*⁴³⁰.

Ce type de travail en fac-similé nécessitait de pouvoir disposer des originaux, et nous savons, par exemple, que Flameng put avoir entre les mains et conserver dans son atelier une épreuve authentique de *La Pièce de cent florins* de Rembrandt⁴³¹.

Dans certains cas, Flameng procéda à des copies extrêmement fines des œuvres qu'il avait à reproduire. L'article que fit paraître Henry Havard sur Flameng nous renseigne, puisque certains de ces dessins sont reproduits. Ils concernent *La Vierge au donateur* d'après van Eyck (ill. 28 et 29) et *L'Abondance* d'après Rubens⁴³². Ces œuvres revêtent une place particulière dans la carrière de l'artiste, puisqu'elles lui furent commandées par la Chalcographie du Louvre. Dans ce contexte, Flameng travailla directement à partir des œuvres originales pour réaliser des dessins extrêmement aboutis, presque des fac-similés de la gravure définitive. Dans le cas du *Triomphe de Marie de Médicis*, autrement appelé *L'Abondance*, la composition est plus ramassée dans le dessin que dans la gravure finale, ce qui se révèle dans le drapé sous la main droite de la reine, qui glisse de façon moins brutale vers le sol. L'ovale est plus marqué dans le dessin que dans la gravure, Flameng ayant corrigé cette approximation, puisque la gravure sur ce point est plus proche de la peinture de Rubens. En revanche, dans cette même gravure, Flameng a abandonné une petite partie du sol sur lequel repose le pied de la reine, ce qu'il avait pourtant représenté dans son dessin. Mais, pour le reste, à savoir le placement des noirs et des

⁴²⁹ « This assertion, bold as it may seem, was fully confirmed later by the publication of Flameng's copy, in facsimile, of the famous *Hundred-Guilder* print, a copy which in all technical qualities is simply equal to the original. » HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 96.

⁴³⁰ PERROT, *op. cit.*, 1830, p. 54.

⁴³¹ L'épreuve de *La Pièce de cent florins* à partir de laquelle travailla Flameng provenait de la collection Dutuit. Néanmoins, comme nous l'avons déjà indiqué, Flameng consulta aussi l'épreuve du musée Trippenhuis et encore celle de la collection d'Émile Galichon. DESPREZ, art. cit., 1873, p. 339.

⁴³² Voir catalogue raisonné, n° 204 et 163.

blancs, les contrastes de lumière et la saisie des moindres détails des tableaux originaux, il y a une transcription très précise dans ces dessins reprise de façon quasi-identique dans les gravures finales.



28. Léopold Flameng, *La Vierge au donateur*, 1897. Dessin (technique indéterminée). Dimensions inconnues.



29. Léopold Flameng, *La Vierge au donateur*, 1897. Gravure au burin, H. 57 ; L. 49 cm.

Ces dessins très fins pouvaient revêtir de multiples usages. Ils permettaient au graveur de se familiariser avec l'œuvre en question, d'en saisir les difficultés particulières et de pouvoir aussi, dans sa réalisation, se rendre compte du processus d'exécution applicable à la gravure et du résultat fini. L'artiste pouvait ainsi déterminer l'accentuation ou non des noirs et des gris et des plages de blanc à laisser. Cette impression finale est justement ce qui fait défaut au graveur, et Flameng lui-même soulignait cette difficulté majeure de son métier :

Ce n'est qu'au moment où la feuille humide sort de la presse, qu'il nous est possible de connaître l'exact résultat de tant d'application et de si longs efforts ; et alors notre rêve, parfois, est détruit d'un coup. L'enthousiasme qui nous avait soutenu pendant de longs mois s'écroule subitement⁴³³.

Le dessin permet alors d'avoir au moins une conception de l'œuvre finie et de pouvoir, en amont, préparer au mieux l'étape essentielle et déterminante de l'encre par l'imprimeur qui pourra varier plus ou moins les effets. Par ailleurs, ces dessins nous sont connus uniquement

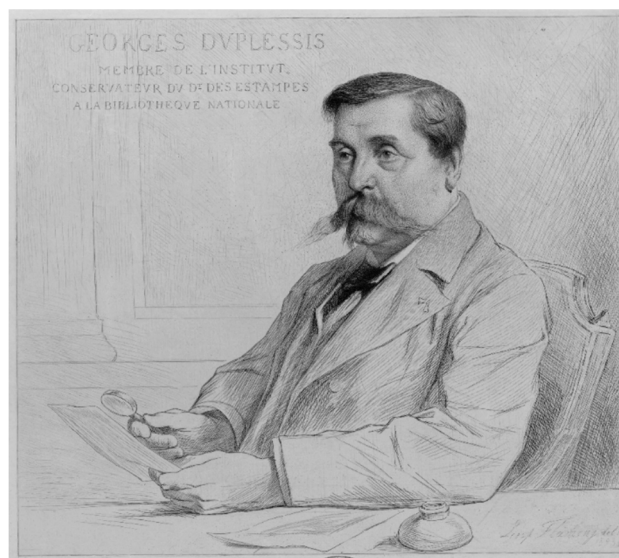
⁴³³ HAVARD, *op. cit.*, 1903, p. 456.

pour des gravures au burin ou dans lesquelles le burin a une place particulière. Technique longue nécessitant parfois plusieurs mois, voire plusieurs années de travail dans les cas les plus extrêmes, le burin autorise difficilement le repentir ou la correction *a posteriori*. Cela rend d'autant plus nécessaire un support stable sur lequel le graveur peut fixer sa projection de l'œuvre pour pouvoir ensuite procéder au mieux à la réalisation de sa gravure. Havard explicitait cet impératif, probablement d'accord avec Flameng : « le buriniste doit savoir exactement ce qu'il veut ; avant de se mettre à l'ouvrage, il doit avoir assuré celui-ci par un dessin formel, indiquant avec précision jusqu'à la direction des tailles⁴³⁴ ».

La différence est très marquée entre la précision de ces dessins préparatoires à des gravures de reproduction au burin et ceux qui nous sont conservés de Flameng pour d'autres types de gravures, notamment celles, originales, à l'eau-forte. Ainsi, le dessin préparatoire conservé à la Bibliothèque nationale de France pour son *Portrait de Georges Duplessis* (ill. 30 et 31) est plus sobre. Flameng fixe les traits du modèle et sa pose, mais ne s'occupe nullement du modelé ni des éléments de détails, hormis pour le visage, s'autorisant davantage d'improvisation lors de la phase de gravure⁴³⁵.



30. Léopold Flameng, *Portrait de Georges Duplessis, conservateur du cabinet des estampes*, ca. 1893. Dessin à la mine de plomb sur papier, H. 31 ; L. 20,3 cm.



31. Léopold Flameng, *Portrait de Georges Duplessis, conservateur du cabinet des estampes*, 1893. Eau-forte, H. 29,5 ; L. 35,5 cm.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁴³⁵ Néanmoins, l'existence de ce dessin préparatoire ne permet pas de préjuger que d'autres esquisses plus abouties aient existé concernant ce portrait. Nous n'avons retrouvé aucune preuve.

b- Les tirages d'états intermédiaires

Si le graveur utilise différents types de dessins pour réaliser son œuvre, il a aussi recours aux tirages d'états intermédiaires de sa planche. Il s'agit de tirages préparatoires servant à se rendre compte de l'évolution du travail gravé au fur et à mesure de son exécution, et à fixer les différentes problématiques de l'encrage, de la pression, au moment de l'impression définitive. Ces états à très faible tirage et rarement conservés sont généralement au moins au nombre de deux dans le cas de la gravure au burin. Un premier tirage appelé épreuve d'eau-forte est fait après la réalisation de la base à l'eau-forte qui est en principe utilisée dans le cadre d'une gravure au burin pour limiter la lenteur d'exécution, et un second tirage appelé épreuve d'essai est réalisé peu avant que le travail au burin n'ait été entièrement disposé.

Néanmoins, le graveur peut procéder à de multiples tirages d'états intermédiaires, le cas le plus symptomatique de cette pratique étant Rembrandt, dont certaines gravures proposent plus de dix états différents⁴³⁶. Ces états sont essentiels car ils permettent de comprendre la manière dont l'artiste parvient à l'épreuve définitive, de saisir sa démarche créative qui obéit à certaines règles communes à tous les graveurs, mais révèle toujours des particularismes. Dans le cas de Flameng, ces états préparatoires sont finalement assez peu nombreux. Certains d'entre eux ont disparu de toute évidence. Toutefois, d'après sa correspondance et d'après ce qu'en dit Philip Hamerton, Flameng travaillait vite⁴³⁷ et procédait à peu de tirages intermédiaires. Dans une de ses lettres, il évoquait ses gravures d'après Meissonier, donnant une liste au peintre Giacomelli. Il citait quatre gravures pour lesquels il écrivait : « Je n'ai pas de renseignements particuliers à vous donner sur ces gravures. Il y en a deux états ! Le premier, puis le définitif. Le premier état n'est tiré qu'à trois ou quatre exemplaires⁴³⁸. » Le faible tirage du premier état laisse supposer qu'il s'agissait d'un tirage préparatoire.

La plupart des états intermédiaires qui nous sont connus concernent des estampes particulièrement importantes pour l'artiste : gravures au burin, commandes prestigieuses,

⁴³⁶ *La Grande Résurrection de Lazare* de Rembrandt existe ainsi en onze états différents. Il faut toutefois souligner qu'il ne s'agissait pas forcément d'états préparatoires et de tirages d'essais, mais parfois de variantes. Une planche était parfois retouchée après tirage pour offrir un nouvel effet ou une composition légèrement différente.

⁴³⁷ « Flameng perceived, too, that in the work of the great time there had been a certain rapidity in production. A picture of importance was finished, and followed very shortly by an engraving from it. » HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 152. Émile Galichon allait encore plus loin, évoquant une durée d'un jour pour l'exécution de *Miss Graham* d'après Gainsborough. Émile GALICHON, « L'Album de la *Gazette des beaux-arts* », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 162, 9 décembre 1866, p. 282.

⁴³⁸ Lettre de Léopold Flameng à Hector Giacomelli. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1977-A.268. Voir vol. III, correspondance, n° 23, p. 122.

estampes destinées à être exposées. Ainsi, Flameng, toujours dans sa correspondance, faisait mention des tirages d'essais qu'il fit réaliser pour sa *Ronde de nuit* :

*Vendredi matin ma bonne vous remettra la planche de la Ronde de Nuit dont vous aurez l'obligeance de faire tirer par le très habile Ardaïl quinze épreuves sur japon poussées à l'effet et deux sur Hollande, l'une nature et l'autre retroussée*⁴³⁹.

Il testait par-là plusieurs choses, et en premier lieu le papier. Blanc expliquait que c'était un élément essentiel pour le graveur et que le choix du papier modifiait profondément le ressenti devant l'estampe. Ce dernier notait qu'un tirage d'essai sur papier blanc permettait à l'artiste de s'assurer du fini de l'estampe⁴⁴⁰. En revanche, un tirage sur papier du Japon, comme Flameng l'envisageait dans sa lettre, apportait, par sa teinte, chaleur et impression de fini, mais pouvait tromper le graveur sur l'aboutissement réel de son œuvre. Néanmoins, Flameng privilégia pour sa *Ronde de nuit* le tirage sur papier du Japon, même pour ses épreuves d'essais, considérant que Rembrandt avait fait de ce papier son support de prédilection⁴⁴¹.

Le deuxième aspect que le graveur pouvait tester, c'était le rendu de l'encre, puisque le retroussage permettait de faire remonter l'encre sur le bord des tailles et de transformer ainsi complètement l'effet de la planche en accentuant sa vigueur ou son velouté. Cette technique, spécialité de Delâtre⁴⁴², permettait certes au graveur de jouer sur l'impression de sa planche, mais pouvait s'avérer aussi risquée. Elle dépendait, en effet, de l'exécution des tailles, une trop grande étroitesse pouvant, comme l'indiquait Lalanne, rendre le retroussage impossible :

*Ce moyen serait ici défectueux, car votre travail, large dans certaines parties, est serré dans d'autres, où l'espace manque entre les tailles ; le noir qui en sortirait ne trouverait pas de place ; nous obtiendrons un ton bourbeux*⁴⁴³.

Dans le cadre du *Portrait de Gérard de Nerval* (ill. 32), c'est le passage du format rectangulaire de la photographie de Nadar que copia Flameng au format ovale de la gravure qui justifia un

⁴³⁹ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon, collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 132, p. 235.

⁴⁴⁰ BLANC, art. cit., 1874, n. p.

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Une étude de 1995 remet cependant en cause l'idée d'une invention de la technique par Delâtre. Marjorie B. COHN, « Retroussage in Cranach's Penance of St. John Chrysostom », in William W. ROBINSON (dir.), Cynthia P SCHNEIDER (dir.), et coll., *Shop Talk : Studies in Honor of Seymour Slive Presented on his Seventy-Fifth Birthday*, mélange, Cambridge, Harvard University Art Museums, 1995, p. 55-58. Toutefois, le retroussage fut une spécialité de l'imprimeur.

⁴⁴³ LALANNE, *op. cit.*, 1866, p. 86.

tirage d'essai. Il s'agissait en fait de la première épreuve du tirage définitif sur laquelle Flameng avait tracé des lignes au crayon, visiblement pour vérifier si les proportions et l'équilibre de la gravure avaient été respectés. Si tel n'avait pas été le cas, il y aurait probablement eu un tirage remanié *a posteriori*.

Les gravures au burin nécessitaient généralement plus de tirages préparatoires, puisque le graveur ne pouvant espérer aucun repentir ou difficilement se devait de constater régulièrement l'avancée de son travail. Ainsi, pour le *Triptyque des Portinari* réalisé au burin, et surtout le volet de droite, nous possédons une succession d'états préparatoires qui permettaient à l'artiste de se rendre compte de l'évolution de son œuvre⁴⁴⁴.

Toutefois, le nombre d'états préparatoires chez Flameng reste généralement limité à deux ou trois⁴⁴⁵. Il semble même que ces tirages aient été souvent motivés par des raisons financières.



32. Léopold Flameng, *Portrait de Gérard de Nerval*, 1856, eau-forte, H. 22,2 ; L. 15 cm.

En effet, les acomptes pour le paiement d'une gravure étaient normalement versés sur présentation d'un état intermédiaire permettant de juger de l'avancement effectif du travail du graveur. Un processus qui était de mise pour les commandes publiques, et ce n'est pas un hasard si Flameng réalisa surtout des états préparatoires pour ces dernières. Mais ce principe pouvait s'appliquer aussi pour des commandes privées, et Flameng en donnait un bon exemple dans une lettre à Hector Giacomelli dans laquelle il expliquait comment un contrat entre Meissonier et le graveur Paul Chenay reposait sur une telle clause :

⁴⁴⁴ Voir les différents états dans notre catalogue raisonné, n° 203.

⁴⁴⁵ Il faut cependant préciser que certains états intermédiaires ne sont probablement pas conservés.

Il [Chenay] vint sous la recommandation d'un ami commun, me dit qu'il était en procès avec Meissonier au sujet d'une planche qu'il lui avait commandé et qu'il s'était aussi engagé à lui payer pour cet ouvrage le prix de vingt mille francs payables au fur et à mesure des présentations des états de la gravure⁴⁴⁶.

De la sorte, avec assez peu d'états intermédiaires, il n'est pas aisé de pouvoir détailler la manière dont Flameng procédait pour l'exécution de ses gravures, laquelle semble n'avoir rien de très original. Dans un premier temps, il procédait à un tirage dans lequel il fixait la composition, les éléments du décor, les principaux modelés, sans d'ailleurs que toute la gravure ne soit traitée. Ainsi, dans son premier état de *La Source*, de *L'Abondance* et d'une libre gravure d'interprétation, l'*Abbé de Noailles*⁴⁴⁷, certaines parties n'ont pas été traitées et ont été laissées blanches. Flameng fixait l'impression générale. L'exemple de *L'Abondance* (ill. 33 et 34) est par ailleurs utile pour voir la manière dont l'artiste plaçait les tailles dans une gravure au burin.



33. Léopold Flameng, *L'Abondance (Marie de Médicis)*. Ca. 1871-1872, gravure au burin, H. 41 ; L. 30 cm.



34. Léopold Flameng, *L'Abondance (Marie de Médicis)*. 1874. Gravure au burin, H. 41 ; L. 30 cm.

⁴⁴⁶ Lettre de Léopold Flameng à Hector Giacomelli. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1977-A.269. Voir vol. III, correspondance, n° 24, p. 123.

⁴⁴⁷ Voir catalogue raisonné, n° 181.

Dans son ouvrage *Drawing and Engraving, a Brief Exposition of Technical Principles and Practice*, Philip Gilbert Hamerton rapportait dans un de ses chapitres concernant la gravure au burin ce que Flameng lui-même lui avait expliqué de sa manière de procédé⁴⁴⁸, et dont le premier état de *L'Abondance* rend bien compte.

Il révèle ainsi un travail principalement composé de lignes parallèles, horizontales ou courbes, servant à obtenir une égalité de tons gris. Cela apparaît bien dans le fond qui n'est pas encore très poussé. Dans le deuxième état, Flameng a procédé à la réalisation des tailles en sens contraire pour modeler les gris de l'arrière-plan, donner plus de vigueur aux tissus. Il s'agit ici de velours. Dans le premier état, Flameng avait déjà réalisé des pans très aboutis des draperies, mais pour celle de la jambe gauche de la reine il n'avait pas achevé son travail. Il n'avait placé que les lignes de force qui sont fortement gravées et suivent le plissé du tissu. L'ombrage et la texture n'apparaissent que dans le deuxième état, Flameng appliquant des lignes plus fines qui s'entrecroisent avec les précédentes de sorte à réaliser des pastilles losangiques, régulières et pas trop allongées, ce qui permettait d'éviter un effet trop moiré. C'est aussi dans le deuxième état que Flameng a donné de la consistance aux chairs. Tandis qu'il a d'abord posé grossièrement les ombrages principaux, il a ensuite travaillé les zones blanches avec de petites touches au burin. Cela est particulièrement visible au niveau du cou de la reine pour lequel les lignes deviennent discontinues.

On retrouve un processus assez similaire pour son *Abbé de Noailles*. Deux états préparatoires nous sont connus. Il s'agit d'une œuvre qui reprend de manière libre une figure de l'abbé prise par Nadar, et qui inspira aussi Léon Bonnat⁴⁴⁹. Comme précédemment, Flameng a posé dans son premier état les tailles dans un sens de manière régulière pour avoir une uniformité de tons dans un gris clair.

Dans le deuxième état, il a accentué la profondeur de ses tailles, qu'il a recroisées pour les zones d'ombres et dans les zones de relief pour donner du volume. Nous ne connaissons pas pour cette gravure l'état définitif. Peut-être n'existe-t-il pas, et il n'est en tous les cas pas conservé à la Bibliothèque nationale. Ainsi, le fond est resté d'un blanc uni, le crucifix et son support sur la gauche de la composition sont restés clairs, sans approfondissement des tailles, et certaines parties de la figure de l'abbé manquent même complètement.

⁴⁴⁸ Philip Gilbert HAMERTON, *Drawing and Engraving, a Brief Exposition of Technical Principles and Practice*, Londres, Adam and Charles Black, 1892, p. 168-171.

⁴⁴⁹ Le tableau, réalisé en 1899, est actuellement conservé à Bordeaux, couvent de la Sainte Famille.

c- L'exécution de la gravure définitive

Au travers de cet exemple de l'*Abbé de Noailles* et de ses états intermédiaires, il nous est possible d'avoir une première lecture du processus créatif de Léopold Flameng. Il n'a rien de très original : l'artiste commence par traiter sa figure principale avant de conclure par le fond et les morceaux les plus ardues, telles les extrémités, comme la main de l'abbé, ce qui se retrouve aussi dans *La Source*⁴⁵⁰. Dans cette œuvre, la jeune femme est, dès le premier état, très aboutie, mais une de ses mains n'est encore qu'esquissée, tandis que la seconde manque totalement et il s'agit de la plus complexe. À un raccourci difficile s'ajoute le jeu de translucidité de l'eau qui coule sur la main, exercice ardu à reproduire par des moyens gravés.

Dans son *Bacchus assis sur un tonneau* d'après Rubens⁴⁵¹, gravure au burin de jeunesse, Flameng avait pareillement commencé par travailler les figures du premier plan, les poussant à un haut degré bien qu'il manquait encore des tailles pour le modelé et les ombres, laissant le fond, la végétation et une partie du décor à un état d'esquisse, voire en blanc.

On en apprend encore sur la manière de procéder de Flameng par la plume de Charles Blanc qui expliqua le travail de l'artiste pour une œuvre d'après Rembrandt : la *Ronde de nuit*. Dans cette dernière gravure, Flameng commença par dessiner et modeler les personnages, leurs costumes et leurs équipements, avant de « fondre » les figures en travaillant sur le décor et sur l'atmosphère pour arriver à « l'unité du spectacle »⁴⁵². Après cela, Flameng a amélioré son œuvre en assoupissant certaines parties, en travaillant davantage la sensation de premier et de second plan lorsque des figures se détachaient trop, utilisant la pointe sèche pour atténuer quelques visages plus concernés par la perspective atmosphérique⁴⁵³.

Flameng pouvait donc procéder de diverses manières. Ainsi, pour *La Pièce de cent florins* (ill. 35), un état préparatoire conservé à la Manchester Art Gallery témoigne d'une autre pratique. Tandis que la partie droite de l'œuvre est achevée, Flameng n'a absolument pas touché à la partie gauche. On retrouve bien, là encore, les parties les plus ardues laissées en attente, à savoir les mains et, ici, la tête du Christ au centre de la composition, mais Flameng a nettement divisé son œuvre en deux parties qu'il a traitées successivement.

Flameng ne semble donc pas avoir eu de démarche arrêtée. Tantôt il commençait par le détail avant d'envisager son œuvre dans sa globalité, tantôt il préférait commencer par fixer le

⁴⁵⁰ Voir catalogue raisonné, n° 299.

⁴⁵¹ Voir catalogue raisonné, n° 126.

⁴⁵² BLANC, art. cit., 1874, n. p.

⁴⁵³ *Ibid.*

mouvement de son œuvre, la composition générale, avant d'en établir les teintes, de donner la vigueur du modelé et de s'attacher aux détails les plus ardues. C'est encore cette même façon de faire qui apparaît dans la gravure de *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp*⁴⁵⁴ pour laquelle Flameng, après un premier état quasiment achevé, réalisa un tirage définitif dans lequel il accentua le clair-obscur, approfondit les ombres, enlevant un peu de la crudité lumineuse du premier tirage.



35. Léopold Flameng, *La Pièce de cent florins*, 1873, eau-forte, H. 29 ; L. 40 cm.

Enfin, dans le cas de *La Pièce de cent florins*, il pouvait simplement couper en deux son œuvre, pousser très loin une partie et laisser la deuxième presque inachevée.

La question de la taille chez Flameng nous est connue par l'intermédiaire de Philip Gilbert Hamerton, directeur de la revue *The Portfolio* pour laquelle Flameng avait exécuté quelques gravures et qui consacra l'essentiel de ses publications à la gravure française. Hamerton rapportait ainsi, dans son ouvrage *Etching and Etchers*, un extrait d'une lettre que Flameng lui avait adressée, et dans laquelle il exprimait son point de vue sur ce que doit être la taille d'un graveur :

*Nanteuil, Edelinck, Drevet n'étaient pas esclaves de la taille militaire (ainsi nommée par M. Charles Blanc) des travaux bien alignés et des élégants treillages (expression d'Ingres) ils ne recherchaient que la perfection du dessin, la grâce et la souplesse dans l'exécution*⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Voir catalogue raisonné, n° 166.

⁴⁵⁵ HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 152.

Flameng se montrait très dur avec Wille et Bervic, graveurs du XVIII^e siècle, qu'il considérait comme responsables de la mort de la grande gravure sous un excès de régularité mécanique, d'incisions trop précises et sans âme, et il poursuivait sous la plume d'Hamerton :

To the misfortune of modern art they transmitted their skill and their artistic ignorance, and even at the present day they condemn their successors, who follow the same path, to spend long years upon plates which dazzle the eyes with a superficial brilliance beneath which is nothing. It is like the silk dress on a lay figure⁴⁵⁶.

Outre la critique de la régularité, Flameng critiquait aussi l'abus de travail de la planche dans le but de toucher au naturalisme. Si telle était bien la position de Flameng, ce que Havard semble confirmer⁴⁵⁷, alors Flameng avait une conception interprétative de la gravure qui eut un large écho au XIX^e siècle. En 1851, dans la *Revue des Deux-Mondes*, Delaborde proposait un article marquant sur la gravure depuis ses origines, et ce qu'il écrivait le rapprochait de la position de Flameng :

Il [Bervic] finit par exécuter dans son Laocoon, le plus connu peut-être de ses ouvrages, des tours de force de burin. [...] Le soin avec lequel il s'est efforcé d'imiter le grain du marbre par la minutie des travaux ressemble fort à une puérilité⁴⁵⁸.

Le même auteur notait, par ailleurs, qu'à trop solliciter le détail, Bervic avait perdu en éclat et en unité. Flameng partageait cette position, considérant que la gravure ne devait pas s'aventurer sur le terrain du réalisme photographique et éviter, autant que possible, la régularité qui l'apparentait à une œuvre mécanique. Beraldi citait encore Bervic en contraste de Luigi Calamatta, maître de Flameng, utilisant la même rhétorique que Delaborde :

Son travail [celui de Calamatta], plus souple que celui de ses devanciers est d'un beau grain : la symétrie de ses tailles ne préoccupe point les yeux comme chez Bervic et Taurel. La taille militaire, comme disait Charles Blanc, s'atténue chez lui pour laisser dominer les choses essentielles : la beauté des formes et le charme du modelé⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ Notre traduction : « Pour le malheur de l'art moderne, ils ont transmis leur habileté et leur ignorance artistique, et encore de nos jours ils condamnent leurs successeurs, qui suivent le même chemin, passant de longues années sur des plaques qui éblouissent les yeux d'un éclat superficiel mais sous lequel rien ne se trouve. C'est comme une robe de soie sur un mannequin. » *Ibid.*

⁴⁵⁷ « Ce fut de sa part un coup d'audace et de fortune d'oser substituer à la taille militaire un travail nouveau, clair, léger, presque pointillé par place [...] » HAVARD, *op. cit.*, 1904, p. 41.

⁴⁵⁸ Henri DELABORDE, « La Gravure depuis son origine », *Revue des Deux-Mondes*, vol. I, 1851, p. 34.

⁴⁵⁹ BERALDI, *op. cit.*, vol. IV, p. 54-55.

Cependant, l'exécution d'une gravure ne se limite pas à sa préparation, au travail des tailles, mais nécessite aussi un médium chimique dans le cas de l'eau-forte, à savoir le vernis à graver⁴⁶⁰. Le choix du matériel est sûrement ce qui est le moins renseigné chez les artistes, or, là encore, grâce à Hamerton qui rapporta un débat avec Flameng au sujet de l'usage des vernis, il nous est possible d'avoir quelques informations.

Le vernis est l'élément essentiel à la réalisation d'une bonne eau-forte, devant être à la fois suffisamment dur mais ne pas être cassant, et suffisamment adhésif mais sans excès. Pour Hamerton, le meilleur vernis était celui d'Abraham Bosse composé de cire blanche, de gomme de mastic et d'asphalte. Flameng expliquait de son côté qu'il n'utilisait jamais de vernis anglais. S'il était d'une grande résistance, d'après l'artiste le défaut majeur était une trop grande adhésion au cuivre qui empêchait le graveur, au moment de couper le cuivre, de retirer tout le vernis. Ainsi, un léger film protecteur restait sur le métal et pouvait empêcher l'acide d'agir également sur toute la planche. Flameng utilisait principalement un vernis français pour éviter ce désagrément, dont il ne donne pas la composition, mais très probablement allégé en asphalte, principal responsable de l'adhésion plus ou moins grande au support : « *M. Flameng says that a disappointment of this kind occurred to him when he used an English ground, but that he has never experienced it with the French one he commonly uses*⁴⁶¹. » Il s'agissait alors d'un vernis plus dur sans être cassant, applicable par tampon ou au rouleau, mais dans ce cas Hamerton louait davantage le vernis Bosse⁴⁶².

Cette dernière remarque d'Hamerton est utile car elle révèle que Flameng ne semblait pas alors utiliser, ou de façon sporadique, de vernis à graver applicable au pinceau. Toutefois, il est difficile de concevoir un seul type de pratique de l'artiste graveur. Si Flameng, semble-t-il, avait ses préférences, il est impossible en l'état, et étant donné la production très éclectique de ce dernier, d'affirmer autre chose que des tendances dans sa manière de procéder.

S'il y a une certaine immuabilité dans l'art de la gravure, il y a parallèlement une grande liberté d'exécution qui n'est pas toujours identifiable, surtout dans la pratique de l'eau-forte. Lalanne conseillait cette variété et cette adaptabilité de moyens pour profiter aux mieux des différentes ressources de l'art : « Tout ceci vous prouve que dans l'eau-forte on a la liberté d'appliquer à ce qu'on veut faire tel ou tel mode d'opération. Il est bon de les essayer tous⁴⁶³. »

⁴⁶⁰ Il ne s'agit pas ici du vernis à recouvrir ou du petit vernis, qui sert notamment aux corrections, et pour lequel nous n'avons aucune information quant aux pratiques de Flameng.

⁴⁶¹ Notre traduction : « M. Flameng dit qu'une déception de ce genre lui est arrivée quand il a utilisé un vernis anglais, mais qu'il n'a jamais vécu ce problème avec un vernis français qu'il utilise couramment. » HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 412.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ LALANNE, *op. cit.*, 1866, p. 71.

5- L'inévitable question du prestige : quelle technique pour quelles fins ?

a- La hiérarchisation des techniques et son application aux genres picturaux

Les choix de la technique en matière de gravure, surtout dans le cadre d'une gravure de reproduction, ne dépend pas simplement des propriétés, des limites et des avantages de chaque procédé. Si ceux-ci jouent un rôle non négligeable, il convient aussi de prendre en compte un autre élément : la notion de prestige. Tout comme en peinture où il existe une hiérarchie, avec, par exemple, la prédominance de l'huile sur l'aquarelle, en gravure, les théories et les réflexions sur la hiérarchie des techniques sont nombreuses et se développent au XIX^e siècle. La gravure originale ne fut pas trop bousculée par cette conception hiérarchique, étant entendu, comme nous l'avons souligné⁴⁶⁴, qu'elle fut pendant une grande partie du siècle jugée comme mineure, et qu'elle se prêtait fort peu à la technique du burin, mètre-étalon de la « gravure noble ». Ce ne fut en revanche pas le cas de la gravure de reproduction, d'autant plus concernée que la gravure n'assurait pas alors uniquement sa promotion, mais aussi celle de l'œuvre reproduite. Dans ce contexte, la gravure se devait d'assurer le prestige de cette dernière, et le graveur de ne pas ignorer la hiérarchie des techniques au milieu de la vaste palette qu'offrait l'estampe du XIX^e siècle.

Une réalité apparaît comme pratiquement immuable dans les sources, à savoir la prédominance hiérarchique de la gravure au burin. Les termes employés pour la caractériser prouvent assez ce statut particulier qu'elle endosse au XIX^e siècle. Elle est désignée par les expressions de « grandes gravures » ou encore de « noble gravure ». On retrouve ainsi la première sous la plume d'Augustin Jal en 1833. Tandis qu'il déplorait dans un paragraphe l'infortune de la « grande gravure », sans plus de précision, le lecteur apprendra dans le paragraphe suivant qu'il évoquait le burin en déplorant le manque d'encouragement à l'égard de cette dernière⁴⁶⁵. En 1873, c'est sous la plume du graveur sur bois Ernest Boetzel, dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, que l'on retrouve cette même expression⁴⁶⁶. Dans la *Revue de Paris*, Schoelcher, qui faisait la critique du Salon, utilisait pour sa part la seconde expression en parlant de « sévère

⁴⁶⁴ Voir la partie « La prédominance de la gravure de reproduction et le statut privilégié du buriniste », p. 35-38.

⁴⁶⁵ « Mais les encouragemens [*sic*] manquent à la gravure au burin. » Augustin JAL, *Salon de 1833 : les causeries du Louvre*, Paris, Charles Gosselin, 1833, p. 91.

⁴⁶⁶ Ernest BOETZEL, « Observations critiques à propos du règlement de l'exposition des artistes vivants », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 5, février 1873, p. 43.

et noble gravure en taille-douce⁴⁶⁷ ». L'auteur entendait par taille-douce la gravure au burin et il traitait de l'eau-forte dans un autre paragraphe.

Les raisons de cette prépondérance sont multiples. Il y a, d'une part, un héritage passé qui a établi le burin comme l'idéal de la gravure classique, ce que résumait parfaitement Watelet dans son *Dictionnaire des arts de peinture sculpture et gravure* à la fin du XVIII^e siècle⁴⁶⁸. Ce qui explique aussi qu'en 1873, au Salon, et alors même que la suprématie du burin était largement remise en question dans les faits, la gravure à l'eau-forte, la lithographie et la gravure sur bois n'avaient à elles trois que trois jurés, contre cinq pour la gravure au burin. Celle-ci est une gravure d'institution, c'est la gravure académique par excellence.

Il y a aussi le fait que la gravure au burin passait pour la gravure « savante ». Le contraste se posait alors de nouveau entre une gravure au burin qui seule relevait véritablement de la gravure, face à l'eau-forte et la lithographie plus aisées d'apprentissage, s'apparentant au dessin et faciles d'accès pour le peintre. En 1851, Gustave Planche parlait ainsi du « burin savant d'Henriquel Dupont⁴⁶⁹ ». Lacroix, dans son *Annuaire des artistes et des amateurs*, notait pour sa part que « MM. Forster, Martinet, Calamatta, Mercuri, Jesi, d'autres, et des plus habiles, l'ont traduit de leur burin savant⁴⁷⁰ ». Le terme « savant » n'est pratiquement jamais ou rarement associé aux autres formes de gravure⁴⁷¹.

Une troisième raison est aussi à trouver dans le contraste existant entre l'idée de « gravure finie » associée au burin, et celle d'ébauche associée à l'eau-forte. Cette technique, en effet, dans la première moitié du XIX^e siècle, est bien pratiquée par les burinistes comme base de travail avant l'application des tailles au burin. À l'eau-forte est donc associé un statut peu valorisant d'esquisse, comme le révèle, en 1838, Gustave Planche. Il commentait une des rares gravures à l'eau-forte des années 1830 qui fut présentée comme une œuvre achevée, à savoir *Les Sources de Royat* de Paul Huet : « Les juges les plus exigeans [*sic*] sont habitués à ne demander à l'eau-forte qu'une esquisse avancée⁴⁷². »

⁴⁶⁷ Victor SCHOELCHER, « Salon de 1835 », *Revue de Paris*, vol. XVII, 1835, p. 174.

⁴⁶⁸ « Ce que je puis ajouter de théorique à cette première notion, c'est que la gravure au burin est incontestablement celle qui atteint le plus la perfection dont l'art de la gravure est susceptible. » Claude-Henri WATELET, *Dictionnaire des arts de peinture sculpture et gravure*, vol. I, Paris, Fuchs libraire, 1792, p. 278.

⁴⁶⁹ Gustave PLANCHE, *Portraits d'artistes : peintres et sculpteurs*, vol. I, Paris, Michel Lévy, 1853, p. 249.

⁴⁷⁰ Paul LACROIX, *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1860, p. 225.

⁴⁷¹ MARTIAL dans son *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte pour les peintres et les dessinateurs*, *op. cit.*, 1873, p. VIII, faisait preuve d'ironie à ce sujet dans une comparaison : « Peut-être qu'une petite eau-forte de Claude vaut la grande et savante gravure [au burin] de l'Hémicycle de l'École des beaux-arts, par M. Henriquel Dupont d'après Paul Delaroche. »

⁴⁷² Gustave PLANCHE, « Les Sources de Royat », *Revue des deux mondes*, vol. XIII, 1838, p. 357.

Dans la plupart des esprits, seul le passage au burin signifiait, au moins jusqu'au basculement des années 1860, l'aboutissement d'une gravure de reproduction, l'eau-forte, même très poussée, servant de base préparatoire.

Enfin, une dernière raison que l'on pourrait invoquer dans cette prépondérance, s'inscrit plus spécialement dans la définition, au XIX^e siècle, d'un art national. C'est ce que rappelait Philippe Kaenel⁴⁷³, lequel rendait compte d'une rhétorique des défenseurs du burin qui s'appuyait, vers le milieu du XIX^e siècle, sur l'idée que cet art était, par tradition, français. Kaenel citait un article anonyme de 1842 publié dans *L'Artiste* et tout à fait explicite : « Un des caractères les plus distinctifs de la gravure au burin, c'est qu'elle est française⁴⁷⁴. » Il faut voir là, outre le propos nationaliste, la pérennité de ce que l'on pourrait nommer la « théorie des caractères », dont se faisait l'écho Aubin-Louis Millin dans son *Dictionnaire des beaux-arts* en 1806⁴⁷⁵. Pour lui, les Italiens par exemple, plutôt sanguins, ne pouvaient se prêter à des exercices aussi lents et minutieux que la gravure au burin, n'ayant pas le « phlegme nécessaire »⁴⁷⁶. À l'inverse, la France, mais encore davantage les Flandres et l'Allemagne, étaient beaucoup plus prompts à exceller dans cet art. D'ailleurs, lorsqu'Arthur Dinaux parlait de la venue de Flameng au burin, il l'expliquait par le fait qu'il avait « la patience des Belges »⁴⁷⁷.

Si cette théorie n'a plus grand sens à l'ère des Paolo Mercuri et des Luigi Calamatta, elle continue de jouer un rôle dans la détermination d'un art « national ». Il n'est pas étonnant ainsi de constater que Louis Alvin, ancien directeur de l'Instruction publique en Belgique, dans une liste des encouragements à apporter à la gravure qu'il proposa en 1859, souhaitait faire de la gravure au burin la plus noble des gravures en lui accordant à titre exclusif la reproduction des œuvres d'art les plus importantes :

C'est la gravure sérieuse, celle qui use de toutes les ressources du burin, qui doit être chargée de reproduire les tableaux qui se distinguent par la science du dessin, de la composition, du modelé et de l'harmonie des lignes et des couleurs ; c'est dans la lutte du graveur contre les difficultés que présente l'interprétation de son modèle que se trouve le germe du progrès de l'art⁴⁷⁸.

⁴⁷³ « Tous répètent avec conviction que le burin, seul détenteur de la légitimité en matière de reproduction, est français par nature. » KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 104.

⁴⁷⁴ ANONYME, « De l'administration des beaux-arts : nécessité de sa réorganisation, état de la gravure en France », *L'Artiste*, vol. II, 1842, p. 275.

⁴⁷⁵ MILLIN, *op. cit.*, 1806, p. 765.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ DINAUX, art. cit., 1855, p. 118. Dinaux souligne néanmoins que si Flameng se montre moins classique dans son art, c'est aussi car il a un « peu de la fougue française ».

⁴⁷⁸ LOUIS ALVIN, « Sur les encouragements à donner à l'art de la gravure », *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, vol. VIII, 1859, p. 257.

Chez Alvin, l'association entre le burin et le grand genre historique est évidente et, selon les tenants de ce principe, un équilibre devait être trouvé avec l'eau-forte. Tandis que le burin se prêtait à la peinture d'histoire, l'eau-forte devait correspondre aux genres secondaires de la peinture, à commencer par la scène de genre et le paysage. C'est ce qu'expliquait en d'autres termes Georges Duplessis, lequel rattachait le burin aux « compositions d'un ordre élevé » et l'eau-forte aux sujets « intimes et familiers »⁴⁷⁹.

Si l'eau-forte fut, en effet, souvent associée au burin, partageant même quelquefois avec lui des critiques laudatives sur ses possibilités de servir la gravure de reproduction de manière efficace⁴⁸⁰, elle restait moins prestigieuse, et cela même à une époque avancée. Ainsi, en 1863, Charles-Aimé Dauban synthétisait parfaitement cette répartition des genres picturaux entre les deux techniques du burin et de l'eau-forte : « L'eau-forte est au burin ce que le genre et le paysage sont à la peinture historique⁴⁸¹. »

À partir de là découle toute une hiérarchie des techniques que le *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation* décrivait en 1859. L'auteur, à l'entrée « gravure », considérait ainsi la gravure artistique, la gravure de décoration et la gravure vulgaire⁴⁸². La première catégorie regroupait la gravure en taille-douce, et le burin en premier lieu. « La première place appartient à la gravure au burin⁴⁸³ », car c'est celle qui exigeait le plus de talent. L'eau-forte restait dans cette catégorie supérieure mais n'arrivait qu'ensuite, car elle n'exigeait que « peu de travail⁴⁸⁴ ». L'auteur soulignait qu'elle s'appliquait particulièrement à la gravure de paysage, tout en notant qu'elle était largement remplacée, pour la reproduction, par la lithographie⁴⁸⁵. La catégorie des gravures artistiques était la seule pouvant générer des œuvres d'art et susciter l'intérêt de collectionneurs éclairés. La deuxième catégorie regroupait la gravure sur bois et la lithographie, tant en noir et blanc qu'en couleurs. Il s'agissait principalement de gravures de coût moyen visant à être encadrées et à orner un mur, et ayant donc un but décoratif d'après l'auteur. Leur statut artistique était tout à fait discutable. La dernière catégorie regroupait les moyens mécaniques de reproduction. Une catégorie utilitaire, idéale, selon l'auteur, pour les archéologues et les antiquaires qui « auront des publications

⁴⁷⁹ Georges DUPLESSIS, *Les Merveilles de la gravure*, Paris, L. Hachette, 1869, p. 388.

⁴⁸⁰ Le *Bulletin du bibliophile* de 1843 considérait même les deux techniques sur un pied d'égalité : « Nous ne signalons pas [...] les succès monstrueux de la manière noire, au détriment de la noble gravure au burin ou à l'eau-forte. Était-ce hasard ou instinct ? » ANONYME, « Nouvelles bibliographiques : bulletin de l'ami des arts », *Bulletin du bibliophile*, vol. VIII, n° 7, juillet 1843, p. 321.

⁴⁸¹ Charles-Aimé DAUBAN, *Le Salon de 1863*, Paris, Renouard, 1863, p. 50.

⁴⁸² COLLECTIF, *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, vol. I, Paris, Librairie de Guillaumin et C^{ie}, 1859, p. 1420-1421.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 1415.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 1416.

d'objets d'art à bon marché, sans que la main de l'homme les aient défigurés dans la manière de les interpréter⁴⁸⁶ ».

De fait, la seule gravure de reproduction qui pouvait se prêter « artistiquement » à la traduction des œuvres peintes était celle en taille-douce, et cette conception a traversé tout le XIX^e siècle, puisque Eugène Muntz, en 1895, dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance* s'en faisait encore le porteur :

La gravure au burin, avec la loyauté, la gravité, le sérieux, qui en sont inséparables, était bien le procédé qui convenait à la reproduction des chefs-d'œuvre d'une époque encore si attachée au culte du grand art⁴⁸⁷.

Selon cette logique, le burin, par sa noblesse, son prestige, sa grandeur, était le seul digne de servir pour la traduction des grandes peintures d'histoire, tandis que l'eau-forte, elle, s'accommodait des genres secondaires. Les autres techniques servaient davantage la vulgarisation, faisant entrer chez le plus grand nombre les chefs-d'œuvre de l'art. Ce découpage est évidemment artificiel, et même s'il est appuyé par une historiographie prolifique, il ne révèle pas forcément la réalité dans son entier, compte tenu de considérations techniques et pratiques qui brouillèrent cette conception.

b- La hiérarchisation des techniques : pérennité et limites chez Léopold Flameng

L'œuvre de Flameng fut, en partie, le reflet de la construction hiérarchique entre le burin et les autres techniques de gravure, et de l'importance du prestige. L'artiste, en effet, se prête bien à une étude de cas, dans le sens où il fut relativement préservé d'interférences extérieures. Ainsi, Flameng, à la différence de certains de ses confrères, maîtrisait autant l'eau-forte que le burin et n'avait pas sur l'un ou sur l'autre de position idéologique arrêtée⁴⁸⁸. Cela lui permettait de s'exprimer des deux manières et de s'adapter selon les nécessités.

Il apparaît tout d'abord que son corpus de gravures de reproduction proprement historiques, relevant de l'histoire, des textes religieux ou profanes, de la mythologie, n'est pas très

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 1418.

⁴⁸⁷ Eugène MUNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance : Italie, la fin de la Renaissance*, vol. III, Paris, Hachette, 1895, p. 706.

⁴⁸⁸ À la différence, par exemple, d'un Maxime Lalanne, hostile à la technique du burin. Si bien qu'en 1866, au moment de la parution de son ouvrage *Traité de la gravure à l'eau-forte*, le critique du *Journal des beaux-arts et de la littérature* écrivait : « Aussi, M. Lalanne n'admet-il que l'eau-forte pure et repousse-t-il avec horreur et roulette, et burin, et travail de mécanique. » Jules-Joseph GUIFFREY, « Traité de la gravure à l'eau-forte. Texte et planches par Maxime Lalanne », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 3, 13 février 1866, p. 21.

volumineux. D'autant plus si l'on exclut les nombreuses scènes de genre historiques pouvant mettre en avant des personnages bien réels, mais dans lesquelles la dimension anecdotique est prédominante. Très à la mode à partir du Second Empire, cela nous amène d'emblée à écarter de la peinture d'histoire des œuvres comme *Louis XIV et Molière* d'après Ingres.

Parallèlement, son corpus de gravures au burin est lui aussi limité proportionnellement à l'importance de son catalogue d'œuvres, mais il est bien concentré au grand genre historique, que ce soit dans *La Source*, *l'Angélique*, ou *l'Antiochus et Stratonice* d'après Ingres. Le burin apparaît encore pour *L'Abondance* ou la *Sainte Trinité*⁴⁸⁹, toutes deux d'après Rubens, la *Mort de sainte Geneviève* d'après Jean-Paul Laurens, et il domine dans *Le Coucher de Sapho* d'après Gleyre. C'est aussi au burin que Flameng termina sa reproduction d'après le *Saint Sébastien* de Bernardino Luini⁴⁹⁰.

Il y a quelques exceptions, à l'image de *l'Abbé de Noailles*, du *Portrait de Rachel en Phèdre*, des gravures au burin qui ne reproduisent pas des sujets historiques, mais il s'agit là de cas isolés⁴⁹¹.

Flameng réalisa en 1850 un *Portrait de P.-F. Verhulst* (ill. 36) par le burin pour l'*Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, mais il est alors encore élève de Calamatta à cette date, et n'a toujours pas réalisé d'eau-forte, la première étant exécutée probablement la même année et reproduisant une scène animalière d'après Verlat. Ainsi, il reste ancré dans la technique du burin, tout comme pour son *Portrait de Philippe II* en 1847, là encore exécuté pendant sa période de formation chez Calamatta.

Aussi, chez Flameng, si l'on excepte la période bruxelloise de l'artiste influencée par son maître, l'essentiel de ses gravures au burin⁴⁹² traduit des peintures d'histoire. Nos recherches ont encore permis de corriger un certain nombre d'erreurs quant aux techniques employées par Flameng, commises dans de nombreux inventaires de musées, dans des commentaires d'époques et qui semblaient fausser ce constat. Ainsi, le *Gilles*⁴⁹³ d'après Watteau qu'exécuta Flameng est bien une eau-forte rehaussée de burin, et non une gravure au burin préparée à l'eau-forte. Il est à noter que même dans le cas où les burins ne montrent pas des sujets historiques, ils montrent des portraits, genre noble lui aussi quoiqu'inférieur à la peinture d'histoire.

⁴⁸⁹ Voir catalogue raisonné, n° 129.

⁴⁹⁰ BLANC, art. cit., 1861, p. 66.

⁴⁹¹ Il convient d'indiquer ici que nous n'entendons pas comme des gravures au burin des œuvres dans lesquelles celui-ci n'a qu'un rôle très secondaire, ce qui était généralement le cas dans la plupart des portraits ou paysages pour lesquels Flameng usa du burin. Ce dernier étant plus à propos pour certains détails de composition que l'eau-forte Flameng l'utilisa, au même titre que la pointe sèche, mais généralement de manière très discrète, voire imperceptible.

⁴⁹² Nous désignons ici les gravures dans lesquelles le burin est la technique prédominante.

⁴⁹³ Voir catalogue raisonné, n° 178.



36. Léopold Flameng, *Portrait de P.-F. Verhulst*, 1850, gravure au burin, H. 18 ; L. 11 cm.

Édouard Mennechet, en 1841, ne faisait d'ailleurs pas de différence entre les grands portraits d'hommes illustres, à l'image de ceux qu'avaient pu laisser Titien, Velasquez ou Van Dyck, et le genre historique : « Exécuter ainsi le portrait, c'est encore peindre l'histoire⁴⁹⁴. »

Toutefois, il faut aussi souligner que de nombreuses peintures d'histoire ont été traduites par Flameng par la technique de l'eau-forte. Le burin ne tient plus qu'une place mineure, voire est absent⁴⁹⁵. Parmi quelques exemples représentatifs se trouvent le *Jupiter foudroyant les vices* d'après Véronèse et la *Phryné devant le tribunal*⁴⁹⁶ d'après Gérôme, des œuvres qui mettent à mal la catégorisation des techniques de gravure à l'aune de la hiérarchisation des genres picturaux. D'une part, car il s'agit là de peintures d'histoire, mais encore d'œuvres majeures dont la reproduction se prêtait au burin. Flameng pourrait alors être considéré comme un artiste s'affranchissant des conventions et introduisant, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une cassure dans le rapport hiérarchisé eau-forte/burin, alors même que cette période voit la hiérarchie scène de genre/peinture d'histoire fluctuer tout autant. C'est sans doute aller un peu loin dans le rôle réel que tint l'artiste, lequel fut certes un fervent partisan de l'eau-forte, mais

⁴⁹⁴ Édouard MENNECHET, *Le Plutarque français, vies des hommes et femmes illustres de la France avec leurs portraits en pied*, vol. VIII, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1841, p. 6 (biographie du baron Gros).

⁴⁹⁵ Il faut toutefois noter que, selon certains auteurs, le seul fait d'adjoindre du burin sur une planche suffit à la faire considérer comme une gravure au burin. Édouard ROUYEYRE est de ceux-là dans *Connaissances nécessaires à un bibliophile*, vol. V, Paris, Édouard Rouveyre, [1899], p. 150. Une définition qui s'oppose à d'autres, et notamment à celle de Georges DUPLESSIS dans *Histoire de la gravure en France*, Paris, Rapilly, 1861, p. 86, 128, 281. Duplessis évoque bien dans cet ouvrage la possibilité de parler d'eaux-fortes seulement retouchées au burin. Il explique même que le graveur Daniel Marot ne recourut qu'à l'eau-forte, alors même qu'il réalisa des œuvres mixtes fortement poussées à l'eau-forte et seulement rehaussées de burin. Cette variété d'appréciations nous renvoie à cette difficulté de procéder de façon stricte à une classification technique des estampes.

⁴⁹⁶ Voir catalogue raisonné, n° 280 et 296.

resta assez discret dans le débat qui conduisit à sa grande « renaissance » sous le Second Empire.

En fait, l'explication la plus concluante est à trouver dans la destination de la gravure elle-même. S'agissant d'estampes destinées à être publiées rapidement dans une revue mensuelle, en l'occurrence, pour les deux exemples cités, la *Gazette des beaux-arts*, il convenait de recourir à une technique plus rapide d'exécution et moins onéreuse que le burin. Léon Rosenthal considérait d'ailleurs que si Flameng avait glissé dans sa technique de prédilection du burin à l'eau-forte, c'était précisément parce que devant travailler plus vite et moins cher pour des revues il ne pouvait plus utiliser pratiquement que cette dernière⁴⁹⁷. Si c'est méconnaître le parcours particulier de l'artiste qui réalisait déjà des eaux-fortes, notamment de reproduction, avant même ses débuts auprès de *L'Artiste*, c'est sûrement un élément à prendre en compte.

Restent quelques cas particuliers comme *La Défense de Rorke's Drift*⁴⁹⁸ commandée par la Fine Art Society de Londres. Il s'agissait d'une commande, dont l'objectif était d'assurer la promotion instantanée d'un tableau que cette même société avait demandé à Alphonse de Neuville dans le courant de l'année 1879 et qui fut livré en 1880. L'eau-forte, par sa rapidité de mise en œuvre, était donc d'un usage logique ici, la gravure servant de support de diffusion et de promotion, et la réactivité du graveur tenant une place essentielle. De surcroît, cette œuvre s'inscrit dans une réalité hiérarchique différente, puisque le commanditaire était britannique. La gravure au burin n'eut, en effet, jamais une grande emprise au Royaume-Uni, ou tout du moins n'avait pas un caractère national affirmé. C'était lié, pour une part, au fait que les graveurs n'étant pas admis à l'Académie en Angleterre, il n'y avait pas une « gravure officielle » et institutionnalisée comme en France⁴⁹⁹. Ce ne fut qu'à partir des règnes de George II et George III qu'un réel encouragement fut donné au burin⁵⁰⁰, et si cela permit au Royaume-Uni de se doter de quelques burinistes importants comme Guillaume Woollett ou Robert Strange, cela ne porta pas véritablement. Parallèlement, des techniques jugées secondaires en France, comme la gravure sur bois et surtout la manière noire, variante de l'eau-forte classique, gagnaient un statut d'art national⁵⁰¹. Il convient donc de ne pas appliquer au Royaume-Uni une construction théorique propre à l'espace français.

⁴⁹⁷ « M. Léopold Flameng serait peut-être demeuré buriniste, si sa collaboration à la *Gazette des beaux-arts* ne l'avait mis dans la nécessité de produire beaucoup et vite. » Léon ROSENTHAL, *La Gravure*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 328.

⁴⁹⁸ Voir catalogue raisonné, n° 183.

⁴⁹⁹ Stephen BANN, « Entre fac-similé et haute gravure », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007, p. 5-6.

⁵⁰⁰ LABOULAYE, *op. cit.*, 1858, p. 173-175.

⁵⁰¹ Constant LEBER, *Histoire de la gravure par ses produits*, Orléans, H. Herluison, 1872, p. 9.

Ainsi, une problématique apparaît patente : la dissociation de plus en plus nette entre une construction théorique pour le moins archaïque et les nombreuses réalités nouvelles du terrain. Commerce, mercantilisme, nécessité de diffusion à grande échelle au niveau international, besoin de rapidité, souci de rentabilité, toutes ces considérations qui trouvent généralement peu de place dans les réflexions des théoriciens de l'art viennent parfois ébranler un système hiérarchique dont Flameng fut une incarnation. Si la peinture d'histoire doit théoriquement s'exprimer par le burin, des besoins beaucoup plus pragmatiques entrent en ligne de compte. *A fortiori* lorsque s'ajoutent les questions d'ordre technique.

6- L'opposition coloriste/dessinateur et les difficultés des œuvres en relief

a- La scission coloriste/dessinateur dans l'œuvre de Léopold Flameng

À cet enjeu du prestige se superposent de réelles problématiques techniques, et par extension esthétiques, en matière de gravure de reproduction au XIX^e siècle. L'idée du prestige, comme nous l'avons vu, joue un rôle dans l'accolement de la gravure au burin au grand genre historique, éventuellement au portrait, tandis que l'eau-forte hérite des genres dits « secondaires » : la scène de genre, le paysage, la nature morte. Mais il y eut aussi toute une réflexion pour déterminer la technique la plus en mesure de rendre une œuvre de façon juste et valorisante. Les genres en peinture sont principalement liés à l'iconographie, or, la translation gravée est avant tout le fruit d'une problématique technique, et le graveur peut aussi trouver plus commode d'envisager la peinture par le biais d'un second prisme : celui de la scission entre coloristes et dessinateurs. La division en peinture est ancienne, pourtant elle continue de garder du sens au XIX^e siècle, et Delaroche dans son *Hémicycle des beaux-arts* lui donna même une nouvelle corporalité⁵⁰². Néanmoins, cette scission en peinture ne toucha véritablement la gravure de reproduction qu'au XIX^e siècle, supplantant une autre conception bipolaire qui, au XVIII^e siècle, consistait à opposer la précision technique du burin à la vigueur d'ensemble de l'eau-forte.

Déjà, à la fin du XVIII^e siècle, la perception évolua, et au XIX^e siècle la scission coloriste/dessinateur devint le véritable point de départ de la compréhension de l'interprété par

⁵⁰² L'exemple de la toile de Delaroche est même donné à l'entrée « dessinateur » du Littré : « On distingue parmi les peintres les dessinateurs et les coloristes ; c'est la division que P. Delaroche a suivie dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts ; il a mis les uns à droite, les autres à gauche. » Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, vol. I, Paris, L. Hachette, 1863, p. 1113.

l'interprète. Le graveur avait à classer dans l'une ou l'autre de ces catégories l'artiste à reproduire pour pouvoir adapter sa technique en conséquence. Il était admis qu'un peintre jugé plus dessinateur devait être reproduit de façon privilégiée par le burin, alors qu'un peintre plus coloriste se prêtait normalement davantage à la reproduction par l'eau-forte. Cette division touchait peu les genres dit « mineurs » pour lesquels le burin était difficilement concevable, mais elle pénétra fortement le genre historique. D'autant plus que celui-ci abritait en son sein autant de dessinateurs, notamment les tenants du classicisme, que de coloristes, à commencer par le très populaire Rubens qui était donné comme l'exemple suprême du peintre coloriste⁵⁰³. Le non-respect de ce principe qui associait le burin au dessinateur et l'eau-forte au coloriste fut pour certains critiques un problème de taille, et Paul Leroi, confronté à cette situation, donnait un paragraphe des plus évocateurs dans la *Gazette des beaux-arts* de 1873 :

M. J. David s'est adressé à l'eau-forte pour traduire l'œuvre de Louis David ; il y a là une intention pieuse et une entreprise des plus méritoires de nature à embarrasser la critique [...]. Réunir l'œuvre d'un maître aussi illustre que l'auteur de L'Enlèvement des Sabines, du Léonidas, de La Douleur d'Andromaque, du Départ d'Hector, de la Distribution des aigles, du Couronnement, etc., c'est un idée au succès de laquelle tout homme de goût doit s'efforcer de contribuer ; mais il est regrettable que pour la mettre à exécution on ne se soit pas plutôt adressé au burin qu'à l'eau-forte, qui est par elle-même beaucoup trop coloriste pour traduire fidèlement la Mort de Socrate ou Vénus blessée se plaignant à Jupiter⁵⁰⁴.

David est le modèle même du peintre dessinateur du XIX^e siècle, et dans ces conditions il n'est pas surprenant que Leroi soit décontenancé par l'usage dominant de l'eau-forte ici, puisqu'il rompt de manière radicale avec les conventions. L'idée prédominante, et l'auteur la relève, est que l'eau-forte est par définition coloriste, elle ne se prête pas au trait précis et linéaire, elle ne se prête pas à la régularité, tandis que le burin est beaucoup plus commode pour cela.

C'est tout le sens d'une critique de Schoelcher dans la *Revue de Paris*, lequel, à propos de *L'Enlèvement de Rebecca* gravé au burin par Girard d'après Cogniet, disait que c'était une erreur, la peinture ne présentant pas assez « une grande pureté de lignes »⁵⁰⁵ pour justifier une reproduction au burin. Schoelcher terminait sa critique de manière signifiante : « La société

⁵⁰³ *Ibid.*

⁵⁰⁴ Paul LEROI (pseud. de Léon Gauchez), « La Gravure au Salon », *Gazette des beaux-arts*, vol. VIII, juillet-décembre 1873, p. 146.

⁵⁰⁵ SCHOELCHER, art. cit., 1835, p. 174.

d'encouragement des beaux-arts apprendra cette fois, aux dépens de M. Girard, que ce n'est pas impunément que l'on méprise la convenance⁵⁰⁶. »

Flameng n'échappa pas à cette conception des choses, et une lettre de 1868 à son ami Thoré-Burger nous renseigne sur l'appropriation de cette scission coloriste/dessinateur par l'artiste. Il s'exprimait à propos de l'*Antiochus et Stratonice* qu'il exécuta d'après Ingres pour le compte de la Société française de gravure et qu'il acheva un an plus tard pour la présenter au Salon de 1869 :

*Dieu ! Que c'est dur à faire, je me promets tous les jours en manière de consolation de ne pas me laisser prendre aux rigueurs de la ligne. À l'avenir ma porte ne sera ouverte qu'aux coloristes, aux bons vivants francs d'allure et de puissance*⁵⁰⁷.

Ingres, dessinateur, Flameng le reproduisit par le burin, et cela malgré les difficultés. C'est bien la ligne qui a déterminé ici, selon l'artiste, le choix du burin plutôt que celui de l'eau-forte. De la même manière, Charles Coligny, dans un article qu'il consacra à Flameng dans *L'Artiste*, expliquait que Flameng avait eu recours au burin pour la reproduction du *Coucher de Sapho* car Charles Gleyre était néo-grec⁵⁰⁸. Pour Coligny, cela signifiait qu'il était un maître du dessin, héritier de Raphaël⁵⁰⁹. Il y avait donc une démarche logique.

À l'inverse, l'œuvre de Flameng est riche de nombreuses eaux-fortes à partir du moment où il est question de reproduire des peintres dit « coloristes », et cela même dans le cas de peintures d'histoire. D'ailleurs, le corpus de Flameng, dominé par l'eau-forte, est dominé aussi par la représentation des peintres considérés principalement comme coloristes⁵¹⁰, même si la catégorisation des artistes apparaît parfois hasardeuse. Flameng se consacra, par exemple, peu à David et à ses élèves, il se consacra aussi très peu à des maîtres anciens comme Raphaël ou Poussin, incarnations du dessin. Ingres ou Amaury-Duval font exception.

Parmi les peintres d'histoire coloristes que Flameng reproduisit régulièrement, se trouve celui qui est souvent considéré comme l'antagoniste d'Ingres, à savoir Eugène Delacroix. Flameng

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.273. Voir vol. III, correspondance, n° 11, p. 117.

⁵⁰⁸ Charles COLIGNY, « Léopold Flameng », *L'Artiste*, vol. II, juillet-novembre 1871, p. 218-220.

⁵⁰⁹ Hélène Jagot soulignait d'ailleurs dans sa thèse que Gleyre, tout comme Delaroche, condamnait la touche, plus modérément qu'Ingres, mais la considérant comme un supplétif du dessin et non comme l'élément primordial d'une œuvre. Hélène JAGOT, *La Peinture néo-grecque (1847-1874), réflexions sur la constitution d'une catégorie stylistique*, vol. I, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Ségolène le Men, Paris-Ouest Nanterre, 2013, p. 196-197.

⁵¹⁰ Paul MANTZ dans « Salon de 1859 », *Gazette des beaux-arts*, vol. II, octobre-décembre 1859, p. 26 soulignait à ce sujet que Flameng était surtout à l'aise pour « graver les coloristes », ce dont l'artiste devait convenir, notamment si l'on considère les difficultés qu'il rencontra sur *Antiochus et Stratonice*.

a plusieurs fois travaillé d'après ce dernier, et toutes ses œuvres sont réalisées à l'eau-forte, tout comme pour Rembrandt, d'après lequel, cependant, il réalisa peu de gravures de peintures véritablement historiques⁵¹¹.

Il reste alors le cas problématique de Rubens que Flameng a bien reproduit par le burin à plusieurs reprises pour ses peintures d'histoire⁵¹². Pour le *Bacchus assis sur un tonneau* que réalisa Flameng en 1848⁵¹³, il s'agissait d'une œuvre d'apprentissage. D'autres explications peuvent être trouvées dans les autres cas. Pour la *Sainte Trinité* (ill. 37), Flameng ne grava pas directement le tableau, mais la gravure de Bolswert d'après Rubens. Bolswert l'avait lui-même gravé au burin, au XVII^e siècle, à une époque où la querelle des dessinateurs contre les coloristes n'était pas commencée. Il s'agissait en quelque sorte d'une continuité technique, comme cela était fréquent lorsque Flameng avait à reproduire des gravures pour lesquelles il respectait généralement la technique originelle de l'œuvre⁵¹⁴.



37. Léopold Flameng, *Le Christ mort sur les genoux de Dieu le père*, ca. 1850, burin, H. 45 ; L. 38,5 cm.

⁵¹¹ La *Danaé* qu'il grava en 1879 pour la *Gazette des beaux-arts* est un de ces rares cas. Il s'agit d'une eau-forte relevée de quelques éléments de burin. Voir catalogue raisonné, n° 362.

⁵¹² Notamment pour *L'Abondance*. Voir catalogue raisonné, n° 164.

⁵¹³ Voir catalogue raisonné, n° 126.

⁵¹⁴ Par ailleurs, cette œuvre fut gravée vers 1850, à une période où Flameng évoluait encore auprès de Luigi Calamatta. Cela a pu d'autant plus déterminer son usage du burin.

Pour le reste, il y a le travail déconcertant de *L'Abondance*, le seul finalement qui échappe à la logique qui aurait dû prévaloir. Le burin n'était évidemment pas du tout indiqué pour le coloriste Rubens, dont, expliquait Camille Lemonnier « l'eau-forte seule [...] pourrait indiquer le chatoiement lumineux de la palette rubenesque⁵¹⁵. »

D'ailleurs, Albert de La Fizelière, dans son *Mémento du Salon de peinture, de gravure et de sculpture* en 1875, essayait par une pirouette, tant bien que mal, d'expliquer le choix du burin pour une traduction de Rubens :

M. Flameng est un des maîtres du burin aussi bien que de l'eau-forte. Il a une qualité rare chez les graveurs au burin modernes : il est coloriste, et, à ce titre, il traduit Rubens dans la langue qu'il parlait avec une si sublime éloquence⁵¹⁶.

Ainsi, Flameng aurait un burin coloriste lui permettant de se confronter à ce genre d'œuvres. Une théorie peu convaincante, et hormis qu'il s'agissait là d'une peinture d'histoire, il est difficile de saisir ce qui a réellement disposé la Chalcographie du Louvre à commander, surtout à une époque où l'eau-forte de reproduction est installée, une gravure au burin d'après Rubens. En effet, et même si l'exemple est plus tardif, lorsque la Chalcographie commanda à Flameng une gravure d'après *La Glorification de la loi* d'après Baudry, et en dépit du fait qu'il s'agissait d'une peinture allégorique relevant du Grand Genre, c'est bien une eau-forte, seulement rehaussée de burin, que Flameng dut exécuter, Baudry étant l'exemple du peintre coloriste⁵¹⁷ au même titre que Rubens.

En tous les cas, en dehors de cette œuvre particulière, Flameng s'appuyait généralement beaucoup sur l'opposition coloriste/dessinateur, comme en témoignent ses gravures de reproduction pour l'*Henri IV* de Mathurin de Lescure. Il travailla entièrement à l'eau-forte pour cet ouvrage, et reproduisit deux œuvres majeures de Rubens selon cette technique : *Le Couronnement de Marie de Médicis* et *Le Mariage de Marie de Médicis*⁵¹⁸. Il est à relever que pour les gravures de ce volume, il n'a choisi aucun peintre dit « dessinateur ». Parmi les artistes retenus figuraient le « peintre vrai des passions et coloriste habile⁵¹⁹ » Robert-Fleury, le « hardi

⁵¹⁵ Camille LEMONNIER, « Correspondance de Belgique : P.-P Rubens », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 27, 11 août 1877, p. 267.

⁵¹⁶ Albert de LA FIZELIÈRE, *Mémento du salon de peinture, de gravure et de sculpture en 1875*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1875, p. 52.

⁵¹⁷ Émile BERGERAT dans *Peintures décoratives de Paul Baudry au grand foyer de l'Opéra*, Paris, M. Lévy frères, 1875, p. 44, parlait de « la science de coloriste qui distingue M. Baudry, pour arriver à harmoniser ces deux tons violents, le noir et le rouge, et pour en tirer l'effet juste et puissant qu'on admire dans cette toile ornementale ».

⁵¹⁸ Voir catalogue raisonné, n° 1167 et 1166.

⁵¹⁹ Étienne-Jean DELÉCLUZE, « Exposition universelle : beaux-arts », *Revue de Paris*, vol. XI, 1855, p. 218.

et habile coloriste⁵²⁰ » Bonington, ou encore ce « Florentin, ce grand coloriste⁵²¹ » Eugène Devéria, d'après lesquels Flameng traita respectivement *Henri IV mort transporté au Louvre après son assassinat*, *Henri IV et ses enfants* et *La Naissance d'Henri IV*⁵²².

Même si nous n'avons pas le contrat d'illustration passait ici avec l'éditeur Ducrocq, il est probable que Flameng se vit obligé de recourir à la technique de l'eau-forte, qui d'une part s'imposait dans le domaine de la librairie, et qui d'autre part était la technique utilisée dans cette collection de monographies que publia Ducrocq⁵²³. Il était donc normal de respecter l'harmonie stylistique en recourant aussi à l'eau-forte pour ce volume. Dans ce contexte, Flameng décida de choisir des artistes qui se prêtaient le mieux à une traduction par cette technique, et donc essentiellement des peintres réputés coloristes.

On peut étendre cette réflexion au *Napoléon I et sa famille* paru dans la même collection et qui présentait aussi dans son illustration des gravures de reproduction d'après des peintures d'histoire. Flameng reproduisit ainsi, à l'eau-forte, deux œuvres d'Armand-Dumaresq, notamment le fameux *Cambonne à Waterloo*, œuvre sans doute la plus importante d'Armand-Dumaresq, achetée en 1867 par le pacha d'Égypte. Élève de Couture, Armand-Dumaresq était lui aussi réputé depuis longtemps comme coloriste, et Paul Mantz, dans son commentaire du Salon de 1853, le plaçait d'ailleurs dans « l'ardente faction des coloristes exaspérés⁵²⁴ », s'attachant, selon lui, tellement « à la combinaison de ses nuances, qu'elle perd quelquefois de vue tout sentiment et toute idée⁵²⁵ ».

b- Les limites de l'opposition coloriste/dessinateur dans l'œuvre de Léopold Flameng

Malgré l'argumentaire qui plaide en faveur du maintien de cette opposition dessinateur/coloriste et ses conséquences sur l'activité du graveur de reproduction, il y a des limites. Ainsi, il est arrêté qu'au XIX^e siècle l'eau-forte sert à préparer assez largement un burin, et le burin ou la pointe sèche retouche souvent une eau-forte.

Le fait est que derrière la scission très artificielle jusqu'alors exposée, chacune des techniques se prête plus ou moins à certains effets et certains rendus, amenant le graveur à surmonter les difficultés qui se présentent à lui en surmontant la dichotomie coloriste/dessinateur. « La pointe

⁵²⁰ ANONYME, « Bonington et ses émules », *Revue britannique*, vol. II, mars-avril 1833, p. 63.

⁵²¹ ANONYME, « Souvenirs de la dernière exposition », *La Mode de Paris*, vol. II, avril-juillet 1834, p. 260.

⁵²² Voir catalogue raisonné, n° 1166, 336 et 1163.

⁵²³ Flameng, pour cette même collection, œuvre sur les biographies de Jeanne d'Arc et de Napoléon I, toujours sur des textes de Mathurin de Lescure.

⁵²⁴ Paul MANTZ, « Le Salon de 1853 », *Revue de Paris*, vol. I, 1853, p. 87.

⁵²⁵ *Ibid.*

et le burin, pour leur mutuel avantage, doivent être irrévocablement tenus par la main du même artiste » rappelait Vivant Denon⁵²⁶, et Hendrik Jansen, en 1808, percevait déjà cette tendance dans la fusion des deux procédés de gravure en taille-douce, expliquant que « la plupart des graveurs modernes commencent par graver à l'eau-forte leurs sujets historiques et les terminent au burin ; et lorsque cette opération est faite avec intelligence, elle produit inmanquablement un bel effet⁵²⁷ ».

L'œuvre de Flameng est révélatrice de cette tendance au mélange des techniques, que ce soit l'eau-forte avec le burin ou l'eau-forte avec la pointe sèche. Il est fréquent de voir chez Flameng, pourtant promoteur de l'eau-forte pure, le burin ou la pointe sèche employé dans le portrait comme supplétif de l'eau-forte. Ainsi, si Flameng n'exécuta dans sa carrière que deux pointes-sèches pures pour des portraits originaux, à savoir son *Portrait de Madame Delna* et son *Portrait de Bastien-Lepage*, il agrémenta de pointe sèche son *Portrait de Lavinia Spencer* d'après Reynolds, le *Rabbin* d'après Rembrandt ou encore *La Coquette* d'après Alfred Stevens, tous exécutés à l'eau-forte.

De la même façon, Flameng ne manqua pas dans d'autres cas d'introduire des touches de burin, cela même lorsqu'il travaillait d'après Rembrandt ou Velasquez, artistes plus réputés coloristes que dessinateurs. On peut citer d'après Velasquez, *Elizabeth de Bourbon, reine d'Espagne*, portrait réalisé en 1874.

L'eau-forte était souvent jugée insuffisante pour certaines parties du travail dans un portrait, et dans le volume I de l'*Encyclopédie méthodique* de 1788, l'auteur louait les qualités du burin pour traduire la finesse des traits du visage⁵²⁸. En 1867, Alphonse Hirsch trouvait remarquable dans les gravures de portraits de Flameng, comme celui de la duchesse de Mouchy, le mélange des techniques. Il appréciait spécialement l'eau-forte traversée de travaux au burin qui, selon lui, était le procédé idéal pour donner « aux chairs des tons d'une extrême délicatesse »⁵²⁹.

Le paysage était aussi concerné. Si en général l'eau-forte s'accommode bien de ce genre, certains détails comme de légers nuages dans le ciel ou des effets vaporeux pouvaient mieux convenir au burin et à la pointe sèche, l'eau-forte donnant un résultat trop sombre⁵³⁰. Or,

⁵²⁶ Dominique-Vivant DENON, *Notice sur Gérard Audran*, s.e., s.l., s.d., p. 8.

⁵²⁷ Hendrik JANSEN, *Essai sur l'origine de la gravure sur bois et en taille-douce*, vol. I, Paris, F. Schoell, 1808, p. 43.

⁵²⁸ « Malgré les exemples de beaux portraits gravés avec succès à l'eau-forte, on peut convenir que pour rendre cette manière moins libre le burin doit être préféré, parce que cet instrument est moins libre lui-même. » Pierre-Charles LEVESQUE, « Graver », in COLLECTIF, *Encyclopédie méthodique : beaux-arts*, vol. I, Panckoucke, Paris, 1788, p. 350.

⁵²⁹ Alphonse HIRSCH, « Salon de 1867 : la gravure », *Le Panthéon de l'industrie et des arts*, n° 77, 23 juin 1867, p. 412.

⁵³⁰ Aubin-Louis MILLIN, *Dictionnaire des beaux-arts*, vol. I, Paris, Chez Desray, 1806, p. 777.

Flameng utilisa justement la pointe sèche dans quelques paysages qui présentaient ce genre de difficulté, comme *Le Château* (ill. 38) de Van Ruysdael.

Enfin, on doit aussi citer le nu. Alfred de Lostalot indiquait que beaucoup de graveurs contemporains utilisaient la pointe sèche et le burin pour effacer les transitions entre les parties lumineuses d'une œuvre et les parties colorées d'un objet, en particulier pour les carnations⁵³¹. Il donnait l'exemple d'œuvres de Flameng traitées ainsi d'après Ingres ou Cabanel⁵³².

Ce brouillage est d'autant plus prégnant au XIX^e siècle que les frontières entre le coloriste et le dessinateur ne sont plus aussi claires avec l'émergence d'artistes inclassables comme Gustave Moreau ou Jean-Paul Laurens. Moreau est ainsi tour à tour considéré dans la première catégorie, puis dans la seconde, et est même le plus souvent apprécié comme l'exemple de l'artiste transcendant ces clivages. Gustave Larroumet, en 1895, dans une étude importante qu'il



38. Léopold Flameng, *Le Château*, 1873, eau-forte et pointe sèche, H. 22 ; L. 18 cm

consacra à Moreau écrivait : « Cette union si rare d'un tempérament de coloriste à une science de dessinateur⁵³³ » pour caractériser l'art de l'artiste. À la même époque, le baron Desazars de

⁵³¹ Alfred de LOSTALOT, *Les Procédés de la gravure*, Paris, A. Quantin, 1882, p. 85.

⁵³² On peut ainsi citer *La Source* du premier et *La Sulamite* du second. Voir catalogue raisonné, n° 299 et 358.

⁵³³ Gustave LARROUMET, *Études de littérature et d'art*, vol. IV, Paris, Hachette, 1895, p. 285.

Montgailhard, dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, ne disait pas autre chose, évoquant « un habile dessinateur et un coloriste puissant⁵³⁴ ». Maarten van Buuren, en 2003, résumait le statut inclassable des œuvres de Moreau en parlant à leur sujet de « dessins colorisés⁵³⁵ ».

Aussi, il apparaît que derrière la façade d'une organisation très schématique, presque tous les cas de figures sont en mesure de se présenter. À des logiques bien établies, que Flameng connaissait et dont il s'est emparé, répondaient des nécessités exogènes et endogènes. Les premières, liées aux commanditaires, aux conditions de publication des gravures, aux problématiques commerciales, ne sont pas à négliger et influent fortement sur le choix de la technique. Ainsi, artistes coloristes ou dessinateurs, il est beaucoup plus fréquent de voir leurs œuvres reproduites à l'eau-forte et parfois à l'eau-forte pure dans une revue d'art, qu'au burin⁵³⁶. L'artiste n'a pas toujours la liberté d'adapter les artistes copiés à la technique employée. Léon Rosenthal avait bien perçu ce problème. Il écrivait que les aquafortistes de reproduction avaient logiquement orienté leur attention sur les coloristes, mais il notait aussi que l'intention s'opposait parfois aux réalités pratiques :

[...] *Comme ils n'étaient pas libres de choisir leurs modèles, qu'ils étaient appelés à transcrire les œuvres en possession de la faveur publique, ou les morceaux anciens sur lesquels un écrivain ou les circonstances ramenaient l'attention, ils abordèrent tour à tour les originaux les plus dissemblables*⁵³⁷.

Même s'il y a des tentatives de respect de certaines convenances avec des gravures recourant au burin, à l'image de *La Source* ou de *l'Angélique* d'Ingres, du *Saint Sébastien* d'après Bernardino Luini, l'essentiel des gravures de Flameng publiées par des revues fut des eaux-fortes avec parfois quelques rehauts de burin plus ou moins perceptibles.

Les nécessités endogènes, liées à la gravure elle-même, consistaient dans les limites de chaque technique dans le rendu de certains détails, de certains effets, mais aussi, et alors que la gravure de reproduction se fait de plus en plus illustration au sein de revues ou de monographies, dans

⁵³⁴ Guy DESAZARS DE MONTGAILHARD, « L'Art paradoxal. Sa situation en France et à Toulouse », *Mémoires de l'Académie royale des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, vol. IX, 1897, p. 208.

⁵³⁵ Maarten van BUUREN, « Huysmans, critique d'art », in Marc SMEETS (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 116.

⁵³⁶ Et parfois même, l'œuvre était reproduite sur bois. En effet, la gravure sur bois était beaucoup plus économique et pratique pour un tirage sur une page typographiée, puisqu'elle pouvait être imprimée en même temps que le texte. Ce qui n'était pas le cas de l'eau-forte. Ce qui explique que des toiles, et même des peintures d'histoire par de grands maîtres furent reproduites par le bois dans les *Galerias publiques de l'Europe* d'Armengaud illustrées par Flameng.

⁵³⁷ ROSENTHAL, *op. cit.*, 1909, p. 332.

les contraintes liées aux supports. La gravure en taille-douce était, par exemple, inadaptée au format de la vignette, ce qui obligeait les ouvrages faisant la part belle à ce type de format à recourir, quelle que soit la nature de l'œuvre à reproduire, à des techniques comme la gravure sur bois. Ces problématiques viennent ainsi heurter l'idéal d'un burin dédié à la peinture de grand genre.

c- Le cas particulier des œuvres en relief

Nous n'avons évoqué que les œuvres picturales avec cette opposition dessinateurs/coloristes. Néanmoins, le corpus de Flameng nous livre aussi quelques gravures de reproduction concernant des œuvres en relief, des sculptures ou des objets d'art, dont on peut supposer qu'ils soulevaient d'autres difficultés et contraintes techniques.

Les règles semblent moins fixées, et il est impossible de retirer une logique de l'œuvre de l'artiste, probablement du fait qu'il n'était pas un spécialiste. Il a fourni beaucoup de dessins pour des graveurs, notamment d'après des sculptures pour *Les Galeries publiques de l'Europe* gravés sur bois par Pannemaker, ou encore d'après des faïences pour l'*Histoire de la Faïence de Delft* de son ami Henry Havard, mais il a peu gravé lui-même. Lorsque c'est le cas, à l'image d'une reproduction du *Hamlet* de Lord Ronald Gower⁵³⁸ ou des planches hors-textes pour le *Catalogue raisonné des objets d'art et de curiosité composant la collection de Van Romondt d'Utrecht*, il a fait le choix de l'eau-forte.

Si l'on revient aux sources en s'intéressant au traité d'Abraham Bosse, ce dernier, dans *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, ne faisait aucune mention sur la technique à privilégier pour graver les œuvres en relief, soulignant seulement de ne pas les faire trop noires⁵³⁹. Ceci peut expliquer, outre des raisons économiques, le recours généralisé à la gravure au trait pour la reproduction des œuvres de sculpture⁵⁴⁰.

Si l'eau-forte prédomina au XIX^e siècle par rapport au burin dans la traduction des œuvres en relief, c'était avant tout car les planches reproduites étaient destinées à la librairie et aux publications périodiques. En effet, en étudiant le catalogue de la Chalcographie du Louvre livré

⁵³⁸ Voir catalogue raisonné, n° 414.

⁵³⁹ Abraham BOSSE, *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin et de la gravure en manière noire*, Paris, Panckouke, 1745, p. 108.

⁵⁴⁰ Frédéric de CLARAC, dans son *Musée de sculpture antique et moderne*, vol. I, Paris, Imprimerie royale, 1841, p. XXXIX-XLI, expliquait que la gravure au trait était à la fois la plus rentable pour la reproduction de sculpture, et qu'elle suffisait pour ce type d'œuvres, écrivant : « Ce trait suffit pour donner une idée nette d'une statue et la faire reconnaître aisément parmi celles qui peuvent lui ressembler. »

par Angoulvent en 1933, il n'y a que très peu de reproductions d'objets en relief⁵⁴¹. Les œuvres en relief apparaissaient comme mineures par rapport aux peintures, et la manière de les traduire n'a pas attiré l'attention des théoriciens de l'estampe ni celle des institutions et des graveurs. Il n'y a donc pas de véritable logique à retirer, et la seconde moitié du XIX^e siècle voit même les œuvres en relief confiées de plus en plus aux moyens mécaniques de reproduction.

Il s'agit peut-être d'un symbole, mais la première gravure attribuée à Flameng pour la *Gazette des beaux-arts* était une gravure sur cuivre représentant *Les Parques du fronton oriental du Parthénon*⁵⁴², et elle fut réalisée en 1859 par un procédé récent appelé procédé Beslay, issu de la technique galvanoplastique⁵⁴³. Parallèlement, Louis Alvin, dans sa démonstration en faveur de la gravure, se montrait des plus explicites sur ce point :

*Mais quelle plus complète exactitude, quelle plus intime perfection n'obtient-on pas encore en employant l'art nouveau, la photographie ! Les objets de sculpture, d'orfèvrerie, de ciselure ne sauraient trouver un meilleur interprète*⁵⁴⁴.

Louis Figuier dans *Les Merveilles de la science* disait la même chose : « Nous ne parlons ni de la sculpture ni de la gravure, dont la reproduction n'a été qu'un jeu pour la photographie dès l'époque de ses débuts⁵⁴⁵. »

La raison de ce succès contre la gravure est relativement simple à expliquer, puisque si la peinture doit être reproduite en neutralisant l'incidence de son environnement direct, notamment par rapport aux lumières extérieures aux tableaux qui gênaient considérablement la photographie, en revanche la sculpture d'extérieur, dans le cas d'un monument public, n'existe qu'au travers de cet environnement direct. La photographie saisit l'œuvre, le lieu, la luminosité ambiante, ce qu'une gravure de reproduction peine à saisir car elle ne s'exécute jamais dans l'environnement de l'œuvre et sur le vif.

⁵⁴¹ Lorsque c'est le cas, à l'image du *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé* de Dalou, qu'Alphonse Lamotte grava en 1889, il ne s'agit pas d'objets en trois dimensions mais juste de relief. Aussi, la manière de procéder pour la gravure n'est pas très différente d'une toile. Notons aussi que ce cas est un peu particulier, puisqu'il s'agissait de commémorer par cette commande le centenaire de la Révolution française.

⁵⁴² Voir catalogue raisonné, n° 363.

⁵⁴³ Le procédé utilisait à quelques reprises dans la *Gazette des beaux-arts* est ainsi décrit : « On recouvre une plaque de verre d'un vernis analogue à celui des gravures, mais rendu peu conducteur ; le dessinateur dessine son sujet à la pointe, en enlevant le vernis jusqu'à la surface du verre : la plaque, ainsi préparée, est placée dans le bain galvanoplastique, et le cuivre qui se dépose dans les traits du dessin, se reproduit de nouveau en relief ; on obtient ainsi immédiatement une planche qui peut servir à l'impression typographique ordinaire. » ANONYME, « Nouveau procédé de gravure galvanoplastique par M. Beslay », *Le Génie industriel*, vol. XII, juillet-décembre 1856, p. 134.

⁵⁴⁴ ALVIN, art. cit., 1859 (1), p. 258.

⁵⁴⁵ Louis FIGUIER, *Les Merveilles de la science*, vol. III, Paris, Furne, Jouvot et C^{ie} éditeurs, 1869, p. 174.

Parallèlement, Ernest Chesneau ajoutait que la photographie avait l'avantage de se prêter beaucoup mieux au rendu de la ligne que de la couleur, ce qui l'imposait pour l'architecture⁵⁴⁶, mais encore pour la statuaire dont, expliquait-il, « la beauté des lignes détermine la beauté de l'œuvre⁵⁴⁷ ».

En 1861, l'invention de la photosculpture qui permettait de reproduire une sculpture en fac-similé et de manière réduite par un ensemble de prises de vue photographiques circulaires simultanées rapprocha, encore, les deux arts.

⁵⁴⁶ A. MÉPHIS, « Chronique », *La Lumière, revue de la photographie*, n° 19, 12 mai 1860, p. 75 allait dans ce sens. Il critiquait, en effet, vivement dans cette chronique la vue de l'enceinte de Paris que Flameng donna dans *Paris qui s'en, Paris qui vient*. À ses yeux, le dessin de l'artiste était « maigre, plein de sécheresse et dépourvu de perspective », considérant que la photographie aurait mieux fait que la gravure pour reproduire ce monument archéologique. Il nous faut souligner que la critique émane d'un auteur très engagé en faveur de la photographie, et ses propos ne sont pas totalement objectifs.

⁵⁴⁷ Ernest CHESNEAU, « La Science et l'art : la gravure et la photographie », *Revue de France*, vol. XII, 1874, p. 124.

IV- Léopold Flameng, vecteur et créateur de nouvelles dynamiques

Le fait de reproduire une œuvre par la gravure n'est pas une action anodine, dont la seule portée serait la diffusion à grande échelle d'un motif. Procéder à la reproduction d'une œuvre implique très souvent d'autres ambitions. Celles du peintre, dont la composition est appelée à être diffusée et connue, et celles des commanditaires, à savoir les éditeurs, les directeurs de revues, les marchands d'art, qui attendent d'une gravure de reproduction davantage que la simple retranscription d'une composition. La commande d'une gravure a un coût, ce qui signifie généralement qu'elle doit rencontrer une clientèle, des abonnés, des lecteurs. La gravure se doit de s'adresser à ses contemporains, de répondre à leurs attentes ou en générer de nouvelles. Ainsi, on peut imaginer que chez un marchand d'art, la gravure, au-delà de sa dimension artistique, est un produit qui doit à la fois se vendre et vendre ce qu'il montre. Dans ces conditions, le graveur est un vecteur de nouvelles dynamiques. Toutefois, l'artiste peut aussi, par des choix singuliers, par la volonté de rompre avec un certain nombre de principes acquis ou par une spécialisation dans un domaine précis, participer à en générer lui-même.

1- Léopold Flameng et l'essor de l'eau-forte pure de reproduction

a- L'eau-forte dans les années 1830-1840 : un premier réveil

Une des constantes dans l'historiographie de la gravure au XIX^e siècle, c'est cette idée, à partir des années 1850, d'une renaissance de l'eau-forte. La technique, en effet, avait séduit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle de nombreux artistes qui, en France, avaient assuré le succès de l'eau-forte dite « de peintre », c'est-à-dire l'eau-forte originale. Selon Pierre-Charles Levesque qui rédigea l'article sur l'eau-forte de *L'Encyclopédie méthodique* de Panckoucke, seule l'eau-forte de peintre méritait une attention, expliquant qu'à quelques très rares exceptions, l'eau-forte de « graveur », donc de reproduction, n'avait aucune qualité intrinsèque sans l'apport du burin ou de la pointe sèche⁵⁴⁸. Diderot lui-même avait une haute considération de l'eau-forte originale, écrivant dans ses *Essais sur la peinture* que « les connaisseurs font grand cas des eaux fortes des peintres ; et ils ont raison⁵⁴⁹ ». Il évacuait cependant l'idée d'une eau-forte de reproduction digne de ce nom.

⁵⁴⁸ Pierre-Charles LEVESQUE, « Eau-forte », in COLLECTIF, *Encyclopédie méthodique : beaux-arts*, vol. I, Paris, Chez Panckoucke, 1788, p. 205-206.

⁵⁴⁹ DIDEROT, *op. cit.*, 1818, p. 554.

Pourtant, l'eau-forte originale tendit à perdre de ce poids et de cette popularité durant la première moitié du XIX^e siècle, surtout jusqu'aux années 1830-1840, tandis que l'eau-forte de reproduction ne parvint pas à émerger véritablement pour elle-même, circonscrite à son rôle d'esquisse du burin qui lui était parfois même dénié. Janine Bailly-Herzberg a cherché à expliquer dans sa thèse consacrée à la Société des aquafortistes français, cette impossibilité de l'eau-forte de reproduction à s'imposer et, par extension, à expliquer le recul de l'eau-forte originale.

Elle releva deux phénomènes concomitants. D'abord, l'émergence d'un mouvement néo-classique, davidien puis ingresque, dont la prépondérance des sujets de grand genre et la prédilection de la ligne et du dessin favorisaient naturellement le recours au burin⁵⁵⁰. C'est ainsi qu'Henriquel-Dupont, Richomme, Louis-Adolphe Salmon parmi d'autres, marquèrent la gravure de reproduction dans la première moitié du XIX^e siècle en tant que buriniste. De surcroît, ces artistes néo-classiques n'étaient pas eux-mêmes réputés pour faire de l'eau-forte originale, et assurer la promotion de cet art.

Parallèlement, Janine Bailly-Herzberg pointait du doigt l'émergence de la lithographie qui, par son caractère neuf, par sa facilité de mise en œuvre plus aisée encore que l'eau-forte, par son coût très réduit et enfin par la possibilité qu'elle laissait de suivre son travail au fil de son exécution, devint la « gravure des peintres », notamment des romantiques. Delacroix, Bonington, Géricault, Daumier l'utilisèrent, l'imposant comme le médium privilégié de la gravure originale⁵⁵¹. La lithographie investit aussi le domaine de la gravure de reproduction à la même période, profitant de la vague d'artistes « dessinateurs ». Léon Noël, lithographe, jugeait en effet que cette technique qui seyait à merveille à la reproduction des œuvres des peintres dessinateurs ne se prêtait pas suffisamment aux artistes coloristes⁵⁵², et il prédisait le déclin de la lithographie, entre autres causes par le renouveau coloriste qui s'affirmait au lendemain de la Monarchie de Juillet⁵⁵³.

Si la « renaissance » de l'eau-forte est souvent envisagée à partir des années 1850, et encore davantage dans les années 1860, dès les années 1830 une première vague de renouveau est perceptible dans quelques initiatives importantes, comme la fondation de *L'Artiste* qui recourra à toutes les techniques de gravure comme la lithographie, le bois et l'eau-forte, ou encore *Le*

⁵⁵⁰ Janine BAILLY-HERZBERG, *L'Eau-forte de peintres au XIX^e siècle : la société des aquafortistes (1862-1867)*, vol. I, Paris, L. Laget, 1972, p. XIII. L'idée est reprise notamment des écrits de Burty qu'elle cite, de Rosenthal ou de Beraldi qui tous s'accordent à considérer le succès du burin en lien avec ce qu'ils nomment le « davidisme ».

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Léon NOËL, « Au directeur de *L'Artiste* », *L'Artiste*, vol. XII, 1836, p. 311.

⁵⁵³ *Ibid.*

Musée, revue du Salon de 1834, qui devint pour plusieurs romantiques comme Delacroix ou Decamps un des premiers véritables lieux d'expression de la gravure de reproduction à l'eau-forte, les maîtres reproduisant leurs propres œuvres picturales par cette technique⁵⁵⁴.

Cette première vague restait toutefois limitée, et surtout elle exprimait avant tout un retour de l'eau-forte comme gravure des peintres et gravure d'illustration. Même dans le cas du *Musée, revue du Salon de 1834*, le fait que le peintre était son propre graveur de reproduction allait dans ce sens. Henri Focillon, qui livra une synthèse à ce sujet, soulignait ce fait, disant que le renouveau de l'eau-forte « fut d'abord exclusivement originale⁵⁵⁵ ». Si le terme « exclusivement » trahit l'esprit synthétique de Focillon, force est de reconnaître que c'est la librairie, notamment Curmer et Renduel, qui lui offrit la plus grande place comme art de l'illustration, tandis que *L'Artiste*, et ce fut le cas jusqu'aux premières années de contribution de Flameng à cette revue, ouvrait largement ses colonnes à l'eau-forte originale, comme celles de Tony Johannot. Malgré quelques efforts faits en faveur de l'eau-forte de reproduction, par exemple avec les gravures d'après les paysages de Rembrandt de Louis Marvy dans la première moitié des années 1840, celle-ci restait marginale et ne dépassait pas la traduction des genres dits « mineurs ». Prise entre le burin, la lithographie et la gravure sur bois, l'eau-forte de reproduction peinait à s'imposer. Pourtant, Rosenthal soulignait l'importance de cette vague de l'eau-forte originale pour le devenir de l'eau-forte de reproduction, écrivant :

C'est seulement lorsque les artistes originaux eurent ramené les esprits vers l'eau-forte et qu'ils eurent constitué un personnel d'imprimeurs exercés, à l'heure où la lithographie était discréditée, que se produisirent des aquafortistes traducteurs⁵⁵⁶.

Ce discrédit de la lithographie ne fut vraiment consommé qu'à partir des années 1860, et Havard utilisait d'ailleurs la place toujours prégnante de la lithographie en 1853 pour expliquer les difficultés de Flameng à percer lors de son arrivée à Paris⁵⁵⁷. Néanmoins, et alors que l'eau-

⁵⁵⁴ Cet ouvrage se montre clair sur ses intentions. Évoquant Paul Huet il indique : « L'art de graver à l'eau forte a, comme la lithographie, l'avantage de donner le travail de l'artiste lui-même, et possède d'ailleurs sur la dernière tant d'avantages pour la fermeté du modelé, la puissance du ton, la finesse et l'esprit du trait, que les jeunes peintres qui comprennent qu'aucune des ressources offertes par l'étude de l'art n'est à dédaigner, s'appliqueront sans doute à suivre l'exemple, d'ailleurs si encourageant et si complet, que leur donne M. Paul Huet. » Alexandre DECAMPS, *Le Musée, revue du salon de 1834*, Paris, Abel Ledoux, 1834, p. 91. Decamps s'adresse toutefois uniquement aux peintres, montrant à quel point, dans les années 1830, l'association entre les graveurs et cette technique n'est pas encore évidente.

⁵⁵⁵ « On le sait, elle [l'eau-forte] fut d'abord exclusivement originale. » Henri FOCILLON, « L'Eau-forte de reproduction en France au XIX^e siècle », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XXVIII, juillet-décembre 1910, p. 341.

⁵⁵⁶ ROSENTHAL, *op. cit.*, 1909, p. 332.

⁵⁵⁷ « En outre, la lithographie, qui devait en moins d'un demi-siècle, dire son premier et son dernier mot, était à son apogée, et avec quels maîtres ! Vernet et Géricault n'était plus, et Charlet venait de s'éteindre, mais il restait

forte originale persistait, l'eau-forte de reproduction commença à gagner en importance dans la deuxième moitié des années 1850, et la place de Flameng est loin d'être négligeable dans cette ascension. Focillon, toujours dans son étude de 1910 sur l'eau-forte de reproduction, considérait même que deux figures avaient principalement conduit à sa résurgence à partir des années 1850 : Henriquel-Dupont et Léopold Flameng.

b- Léopold Flameng et le renouveau de l'eau-forte de reproduction dans les années 1850

La première personnalité que Focillon citait dans son étude était celle d'Henriquel-Dupont, graveur avant tout reconnu pour son burin, mais qui avait relevé dans ses reproductions l'importance de la préparation à l'eau-forte. C'est lui qui avait aussi poussé le burin, à la suite des premiers expérimentateurs comme Richomme, à s'insérer dans le domaine de la gravure d'interprétation, comprenant l'enjeu de la liberté dans les tailles et l'importance, parfois, de l'infidélité⁵⁵⁸. La seconde personnalité était celle de Léopold Flameng qui symbolisait l'étape suivante. Focillon expliquait que les démarches originales d'Henriquel-Dupont avaient préparé les expérimentations de Flameng⁵⁵⁹.

Ce dernier tint, selon l'auteur, une place charnière pour plusieurs raisons. En premier lieu, Léopold Flameng s'inscrivait dans la première vague d'aquafortistes de reproduction, succédant de peu à Louis Marvy, et commençant très tôt ses expériences dans le domaine, avant même l'apparition des principaux vecteurs d'eaux-fortes de reproduction comme la *Gazette des beaux-arts*. La première eau-forte de reproduction de Flameng identifiée, *Moutons attaqués par un aigle* d'après Charles Verlat, datait du tout début des années 1850, probablement avant 1853. Cette date de 1853 marque, d'une certaine façon, le véritable point de départ du « renouveau » de l'eau-forte de reproduction, lorsque la Chalcographie du Louvre commanda deux eaux-fortes d'après Ruysdael à Daubigny⁵⁶⁰, et alors que l'Alliance des arts se lança dans l'édition d'une série de gravures selon différentes techniques, parmi lesquelles l'eau-forte pure. Une série à laquelle contribua Flameng dès le début, puisqu'il reproduisit *La Synagogue* d'après Leys (ill.

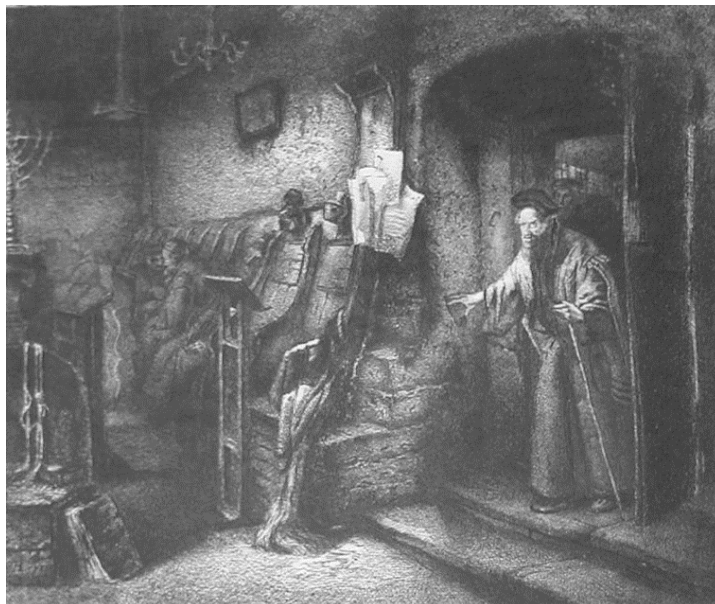
Eugène Lami, Pigal, de Lemud, Léon Noël, Célestin Nanteuil, Gavarni, Daumier, Mouilleron et enfin Raffet, qu'un humoriste devait surnommer "le Napoléon de la lithographie". » HAVARD, *op. cit.*, 1904, p. 36.

⁵⁵⁸ Henri DELABORDE dans *Mélanges sur l'art contemporain*, *op. cit.*, 1866, p. 354 soulignait, par exemple, que la force d'Henriquel-Dupont dans *L'Hémicycle des beaux-arts* de Delaroche avait été de ne pas être un copiste trop fidèle. Etant capable, selon l'auteur, de « procédé surtout par voie d'élimination, en supprimant ici certains détails d'une vérité un peu trop matérielle, en simplifiant là certaines formes un peu compliquées ».

⁵⁵⁹ FOCILLON, *art. cit.*, 1910, p. 341. C'était aussi l'avis de Loys DELTEIL, *art. cit.*, 1898, p. 183. Ce dernier considérait que Léopold Flameng avait finalement poursuivi dans le domaine de l'eau-forte les expérimentations qu'Henriquel-Dupont avait appliquées au burin, laissant une place plus grande au blanc du papier.

⁵⁶⁰ Il s'agit du *Buisson* et du *Coup de soleil*, deux œuvres de Ruysdael conservées au Louvre.

39) en 1854, et *Retour de pêche* d'après Samso, sûrement dans les mêmes années. *La Synagogue* prenait place dans la continuité de ses expériences flamandes, puisqu'il avait gravé aussi, en 1853, d'après Van Moer et Portaels⁵⁶¹. En 1856, il contribua à *L'Artiste* avec un *Portrait de Gérard de Nerval* d'après Tournachon et *Les Cerises* d'après Raynaud.



39. Léopold Flameng, *La Synagogue de Prague*, 1853, eau-forte, H. 24,5 ; L. 30,2 cm

Il ne s'agissait pas là d'œuvres déterminantes ni révolutionnaires, notamment car les sujets restaient mineurs et ne pouvaient prétendre à une reproduction par le burin.

Mais, et Focillon ne s'y trompait pas, ces essais et tâtonnements eurent, à l'instar à la même période des expérimentations de Bracquemond, une importance certaine. Ils rappelaient de manière concrète, et en dépit des lacunes que l'on pouvait imaginer chez de jeunes artistes alors en pleine rupture technique avec leurs apprentissages originaux⁵⁶², l'hypothèse que l'eau-forte, notamment l'eau-forte pure, pouvait être autre chose que la liberté, le pittoresque, le charme qui la définissaient. Elle devenait un outil de reproduction viable dans le rendu d'une œuvre, tout en étant artistique sans l'ajout de tailles au burin ou à la pointe sèche. Ainsi, Levesque ne niait pas la capacité de l'eau-forte à bien rendre un tableau, mais la valeur artistique de l'eau-forte ne pouvait venir qu'avec l'ajout du burin pour former un « glacis » et lui apporter la fermeté nécessaire⁵⁶³.

⁵⁶¹ Voir catalogue raisonné, n° 130 et 131.

⁵⁶² En effet, nombre d'aquafortistes pionniers se sont essayés à l'eau-forte en autodidactes. Outre Flameng, c'est le cas de Bracquemond ou de Gaucherel, lesquels furent tous formés à d'autres techniques et ne vinrent à l'eau-forte qu'à force d'expérimentations individuelles.

⁵⁶³ COLLECTIF, *op. cit.*, 1788, vol. I, p. 206.

Flameng n'isola pas toujours l'eau-forte du burin ou de la pointe sèche, mais la manière dont il conçut dans certaines de ses œuvres, dès les années 1850, l'idée d'une eau-forte pure de reproduction affranchie des autres techniques était innovante. Cormon, dans son discours devant l'Académie des beaux-arts, expliquait même que « ce fut lui surtout qui mit à la mode la reproduction des tableaux par l'eau-forte⁵⁶⁴. » Focillon considérait Flameng en pointe sur ce sujet, estimant qu'il était le premier à avoir compris que ce n'était pas tant aux peintres de prendre en main la destinée de l'eau-forte, et donc à la gravure originale, qu'aux graveurs. Cette idée, toujours selon Focillon, lui venait de certains maîtres du passé⁵⁶⁵. L'auteur ne cite pas ces maîtres, mais de toute évidence il pensait à des artistes du XVII^e siècle qui avaient déjà utilisé l'eau-forte pure comme un moyen adéquat pour la reproduction d'œuvres d'art, à l'image de Jean Pesne, ou de Michel Dorigny qui jouait de toutes les techniques et qui pratiqua l'eau-forte pure, notamment dans ses gravures d'après Simon Vouet⁵⁶⁶.

L'image que développa Focillon d'un artiste graveur cherchant à se réappropriier l'eau-forte comme une technique de gravure de reproduction à part entière s'étaye d'autant mieux que Flameng était, au milieu des précurseurs de l'eau-forte de reproduction, le seul qui fût véritablement un graveur de formation. Daubigny, Veyrassat, Hédouin, qui furent aussi des pionniers, étaient tous des peintres⁵⁶⁷ arrivés d'une manière ou d'une autre à la gravure, mais ayant commencé leurs carrières dans la peinture. Félix Bracquemond était certes un ouvrier lithographe à ses débuts, mais il se forma à la peinture sous la direction de Joseph Guichard avant d'apprendre l'eau-forte en autodidacte, et il exposa comme peintre au Salon. Gaucherel s'initia à l'eau-forte de manière empirique, ne commençant à obtenir quelques succès dans ce domaine que dans les années 1850 alors qu'il était né en 1816. Flameng, s'il se forma lui aussi de façon autodidacte à l'eau-forte, était sorti de l'École des beaux-arts de Bruxelles avec une formation de buriniste.

⁵⁶⁴ Fernand CORMON, « Discours de M. Cormon, président de l'Académie », *Supplément au Journal des débats*, non numéroté, 12 novembre 1911, n. p.

⁵⁶⁵ « Il eut l'immense mérite de comprendre que pour faire dire à l'eau-forte toutes ses expressions, pour montrer d'une manière éclatante qu'elle est le plus complet des genres de gravure, il fallait revenir aux grands exemples légués par les maîtres, apprendre d'eux, par une étude attentive et serrée, tous les secrets de l'art. [...] Il importait de ne pas s'en remettre à la charmante et libre fantaisie des peintres du soin d'assurer les destinées d'un art qui avait produit des chefs-d'œuvre. » FOCILLON, art. cit., 1910, p. 349.

⁵⁶⁶ Alvin L. CLARK, Jr., « À propos de Karl Audran : l'un des acteurs oubliés de renouveau de l'eau-forte à Paris au début du XVII^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 156, décembre 1997, p. 42.

⁵⁶⁷ Daubigny fut élève de son père peintre, de Bertin et de Brascassat ; Veyrassat de Lehmann ; Hédouin de Paul Delaroche et d'Adolphe Leleux. Hédouin reçut néanmoins une formation à la gravure auprès de Célestin Nanteuil, bien que ce fût plusieurs années après le début de sa carrière de peintre. Ainsi, alors qu'il débuta au Salon dans la section peinture en 1842, il n'exposa sa première gravure qu'en 1848.

Ainsi, si l'on regarde les premières tentatives des uns et des autres dans le domaine de l'eau-forte de reproduction, des lignes directrices apparaissent liées aux expériences picturales de chacun. Veyrassat traduisit ses contemporains et amis peintres, comme Decamps, Daubigny, Rosa Bonheur. Edmond Hédouin, si l'on excepte sa première gravure d'après Thomas Couture⁵⁶⁸, a reproduit dans les années 1850 essentiellement son ami et professeur, le peintre Adolphe Leleux⁵⁶⁹. Cela, tandis que Daubigny ou Jacque, nourrissant par leurs styles et leurs motifs picturaux une proximité avec le paysage flamand s'attelèrent à reproduire Van Ruysdael ou Van der Neer. Si par la suite certains de ces artistes diversifièrent leurs sources d'inspiration, Flameng fut le premier, dès la seconde moitié des années 1850, à utiliser l'eau-forte de reproduction de manière généralisée.

Si ses premiers travaux montraient une prédilection pour les modèles hollandais et flamands, en revanche, dès ses premières contributions pour *L'Artiste* et surtout pour la *Gazette des beaux-arts*, il exploita la technique de l'eau-forte pure, parfois de manière déconcertante, en gravant aussi bien Ingres, Gainsborough, Nilson, Véronèse, Delacroix, Curzon, Schongauer, Caylus, Cochin... Il convient d'ajouter encore ses travaux d'après Rembrandt et ses gravures d'après des estampes célèbres dans ses portraits révolutionnaires⁵⁷⁰, parmi lesquels se trouve un dessin de Jacques-Louis David. C'est cette souplesse qui, à en croire Havard⁵⁷¹, l'attacha à Charles Blanc, qui cherchait pour la *Gazette des beaux-arts* des graveurs éclectiques capables de répondre aux besoins d'une revue aux travaux forcément divers. Sans nul doute, Blanc avait perçu dans l'usage parfois surprenant que réservait Flameng à l'eau-forte et dans sa capacité à s'abstraire du burin un artiste de choix.

Ainsi, Flameng s'attachant à une variété d'artistes de toutes les époques, de tous les styles, à des genres radicalement différents, fut l'un des premiers à puiser dans l'eau-forte les ressources de cette technique dans le but de l'appliquer à la reproduction de toutes les œuvres d'art. Comme le rappelait Focillon, le burin, prédominant dans la grande gravure de reproduction, était pourtant une technique peu adaptée à la traduction des maîtres⁵⁷². Lent, onéreux, manquant

⁵⁶⁸ D'après *Les Romains de la décadence*, qu'il exposa en 1848.

⁵⁶⁹ Dès 1849, Hédouin enchaîna au Salon avec Leleux. D'abord avec *Le Mot d'ordre* en 1849, et ensuite avec *La Sortie*, *La Patrouille* et de nouveau *Le Mot d'ordre* en 1850.

⁵⁷⁰ Pour *l'Histoire de soixante ans* d'Hippolyte Castille, dont les trois premiers volumes parurent en 1859.

⁵⁷¹ « Par Armengeaud, il [Flameng] connut Charles Blanc, qui devait reprendre et achever l'Histoire des Peintres. Le futur immortel démêla vite ce qu'il pouvait tirer de ce talent souple, propre à tout, jamais embarrassé, plein de ressources, dans son acharnement au travail. Aussi, quand en 1859 il fonda avec Edouard Houssaye la *Gazette des beaux-arts*, il chercha d'autant plus à s'assurer sa collaboration. » HAVARD, art. cit., 1904, p. 39.

⁵⁷² « Il semble qu'ils [les burinistes de l'Empire] réduisent encore la gamme des valeurs d'un procédé qui risquera d'être toujours égal et sans chaleur, puisque l'acide ne vient pas lui communiquer sa variété de tons, lui prêter cette incomparable palette qui fait de l'eau-forte le plus complet des genres de reproduction. La seule ressource est peut-

de souplesse, il ne permettait pas les mêmes effets liés à l'encre et à l'impression, que ceux qu'il était possible d'obtenir par l'eau-forte. De fait, cette dernière apparaissait plus polyvalente, et Flameng fut l'un des premiers aquafortistes à appliquer cette polyvalence à la reproduction. À ce sujet, Charles Blanc voyait pour sa part deux pionniers de la résurgence de l'eau-forte : Maxime Lalanne et Léopold Flameng⁵⁷³. Il considérait ces derniers comme des maillons essentiels car, expliquait-il, ils avaient les premiers appliqués les procédés de la gravure libre « vibrante et colorée » à la reproduction d'œuvres d'art qu'il aurait été sinon impossible de reproduire de façon satisfaisante. Parmi ces œuvres intraduisibles, Blanc pensait à la *Ronde de nuit* de Rembrandt, puisque la reproduction ancienne de Claessens ne le satisfaisait pas⁵⁷⁴.

c- Léopold Flameng : une vision nouvelle pour l'eau-forte de reproduction

D'une certaine manière, Flameng conciliait deux conceptions radicalement opposées de la gravure. D'un côté se trouvaient, à l'instar de Luigi Calamatta, les adeptes de la rigueur et de l'ordonnement des tailles, et de l'autre les partisans de la gravure libre. Les uns étaient accusés d'un travail mécanique, froid, répétitif, et les autres de compromettre l'art au profit de transgressions de mauvais goût, éloignant la gravure de sa véritable mission : traduire les maîtres.

Flameng synthétisa ces deux positions en exploitant le potentiel de l'eau-forte, mais en le soumettant à l'exercice jugé alors plus élevé de l'interprétation picturale. Focillon l'expliquait : « Flameng avait fait voir que l'eau-forte ne se limite pas à une formule, qu'elle peut reproduire avec charme et vérité les maîtres de toutes les écoles et de tous les temps⁵⁷⁵. »

Cette vision de la technique est alors une véritable rupture, car elle remet en cause la rhétorique fabriquée entre autres au XVIII^e siècle, d'une eau-forte que l'on conduirait face à un burin qui se laisserait conduire. Tandis que l'eau-forte serait idéale pour le « badinage » de l'artiste, pour reprendre l'expression de l'*Encyclopédie méthodique*⁵⁷⁶, ce dernier pouvant laisser libre cours à ses envies, le burin serait assigné à suivre des modèles et asservirait même la pointe servant

être dans la nette franchise du travail. » FOCILLON, art. cit., 1910, p. 338. Focillon mettait toutefois à part les burinistes des XVI^e et XVII^e siècles, capables, selon lui, de plus de légèreté dans leurs tailles.

⁵⁷³ « Ceux qui ont vu la *Ronde de nuit*, et à plus forte raison ceux qui ne l'ont pas vue et ne la verront jamais, doivent s'estimer heureux que la renaissance de l'eau-forte, due en grande partie à Flameng et à Maxime Lalanne ait permis d'appliquer une gravure libre, vibrante et colorée, à l'interprétation de certaines œuvres [...] ». BLANC, art. cit., 1874, n. p.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ FOCILLON, art. cit., 1910, p. 350.

⁵⁷⁶ COLLECTIF, *op. cit.*, vol. I, 1788, p. 205.

à le préparer. Selon Levesque, l'eau-forte de reproduction sans un travail au burin ne pouvait être que mauvaise, puisque la pointe, fougueuse et libre par nature, se trouvait forcée, opprimée, devant suivre une composition préexistante⁵⁷⁷. En allant jusqu'à appliquer l'eau-forte pure à la reproduction d'œuvres d'art, Flameng réfutait cette idée de badinage et de légèreté.

Là où l'eau-forte pouvait être utilisée pour une reproduction, il l'éleva à son meilleur et s'attacha à des exercices délicats, comme la transcription par l'eau-forte pure de grandes académies de nus telle *La Naissance de Vénus* (ill. 40), plus propice au burin. Flameng allait, avec la technique de l'eau-forte, là où Léon Noël avait déploré de ne voir que trop rarement la lithographie dans les années 1830. Ce dernier reprochait à la lithographie de manquer d'ambition, de ne pas s'essayer au grand art, et il craignait que cela n'entraînât son déclin⁵⁷⁸. Pour Noël, la lithographie s'était en quelque sorte interdite les défis les plus nobles, et il citait, par exemple, le plafond d'Ingres au musée Égyptien, que le burin ne pouvait pas reproduire vu l'ampleur de la tâche, et que la lithographie ignorait, alors que c'était-là le genre de réalisations en mesure de redonner à cet art, une réputation⁵⁷⁹.



40. Léopold Flameng, *La Naissance de Vénus*, 1863, eau-forte, H. 22 ; L. 29,8 cm.

La démarche de Flameng ne rencontra pas de grosses résistances. Le Salon de 1864 en témoigne, puisque dans les deux médailles accordées à l'eau-forte cette année-là, Flameng en reçut une pour *La Naissance de Vénus* d'après Cabanel. Même si en 1863, le Holbein de

⁵⁷⁷ « L'eau-forte du peintre sera donc libre, ragoutante, spirituelle ; l'eau-forte du graveur sera froide, servile et peinée. » *Ibid.*

⁵⁷⁸ NOËL, art. cit., 1836, p. 311.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

Bracquemond fut refusé au Salon⁵⁸⁰, et si la même année l'atelier de gravure qui ouvrit à l'École des beaux-arts de Paris enseignait uniquement le burin, ce n'était pas tant l'eau-forte qui se voyait opposer des résistances que l'eau-forte originale. Seule la gravure de reproduction avait un statut institutionnel, et le cas du Salon de 1864 est tout à fait parlant, puisque toutes catégories confondues, seules des gravures de reproduction furent médaillées⁵⁸¹, que ce soit au burin avec Deveaux⁵⁸², à la manière noire avec John Ballin⁵⁸³ ou à la lithographie avec Gilbert⁵⁸⁴. L'eau-forte originale, marginalisée dans le commerce et l'édition dans les années 1850, l'était encore davantage par les institutions, ce qui justifia la création d'une Société des aquafortistes spécialement dédiée à cette dernière⁵⁸⁵. Elle obtint la consécration tardivement lorsqu'à l'Exposition universelle de 1889 un grand prix et une médaille d'honneur revinrent à deux graveurs originaux : Charles Jacque et Seymour Haden.

Il faut aussi souligner que la démarche de Flameng eut d'autant plus de poids qu'il était un buriniste incontesté. C'est peut-être une des raisons qui explique le décalage entre la réception du *Portrait d'Érasme* de Bracquemond et *La Naissance de Vénus* de Flameng. Ce sont deux gravures introduisant l'eau-forte dans l'art de la reproduction, et empiétant, par les sujets représentés, sur les prérogatives du burin. Seulement, là où Bracquemond, peintre de formation et promoteur de la gravure originale pouvait paraître « iconoclaste » dans sa démarche et ses intentions à l'égard du burin, Flameng, buriniste installé, passait pour un graveur de métier et sa démarche put paraître moins provocante.

Formé à l'école de Calamatta, il ne délaissa jamais totalement le burin et il siégea dans les jurys de Salons aussi bien en tant qu'aquafortiste qu'en tant que buriniste. Gustave Geffroy, dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1900, explicitait cette ambivalence de Flameng : « M. Léopold Flameng, qui expose comme aquafortiste à la Centennale, est buriniste à la Décennale avec la *Vierge au donateur* de Van Eyck, de gravure fine et ferme⁵⁸⁶. » L'anecdote que nous

⁵⁸⁰ Il fut cependant présenté au Salon de 1864 avec une autre eau-forte de reproduction commandée par la Chalcographie d'après Rubens.

⁵⁸¹ Il est vrai que la gravure de reproduction dominée au Salon, pour autant de nombreux aquafortistes proposèrent des eaux fortes originales. Ce fut le cas de Pierre Alexandre de Bar, d'Adolphe Appian, Jongkind, de Maxime Lalanne ou encore Léon Jacque, qui toutefois ne furent pas remarquées. Certains exposèrent des gravures originales et des œuvres dans d'autres sections, comme Félix Bracquemond en peinture.

⁵⁸² Pour son *Portrait de D. G.* d'après Gustave Boulanger.

⁵⁸³ Pour *Le Baptême* d'après Ludwig Knauss.

⁵⁸⁴ Pour *La Vierge au lézard* d'après Titien.

⁵⁸⁵ La Société des aquafortistes fut une large pourvoyeuse des gravures originales présentées au Salon. Toujours pour reprendre l'exemple de l'année 1864, Jongkind présenta une *Entrée du port d'Honfleur* pour laquelle il était précisé, à la notice du catalogue : « publication de la Société des aquafortistes ». COLLECTIF, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1864*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1864, p. 505.

⁵⁸⁶ Gustave GEFFROY, *La Vie artistique : souvenir de l'exposition de 1900*, Paris, H. Floury, 1901, p. 311.

avons relevée quant à la confusion de Théophile Gautier sur la gravure *Hassan et Namouna* qu'il estimait être un burin à la place d'une eau-forte⁵⁸⁷, témoigne bien d'un statut de buriniste que Flameng, pourtant principalement aquafortiste, n'avait pas perdu.

Loin d'entretenir une rupture, Flameng était aussi, par son profil atypique, un passeur, consacrant l'« eau-forte de graveur » face à l'« eau-forte de peintres ». Ce statut de buriniste qui était le sien lui permettait de faire basculer une technique jusqu'alors considérée avant tout comme l'apanage des peintres et des amateurs vers une technique relevant pleinement de la palette du graveur professionnel. Alors que les précurseurs de l'eau-forte étaient, au XIX^e siècle, à majorité des peintres venus par la suite à la gravure, des artistes « industriels » comme Louis Marvy, ou des dilettantes, voire des artistes s'étant formés en autodidacte comme Léon Gaucherel, ce n'était pas le cas de Flameng. Ce dernier, tout en assurant la promotion de l'eau-forte de reproduction, maintenait aussi la tradition du burin, celui, souple mais néanmoins tout à fait « académique » qu'incarnèrent Calamatta ou Henriquel-Dupont. Cette démarche lui permit très tôt de concilier les partisans de l'émancipation de l'eau-forte et les partisans d'une eau-forte restreinte à la préparation du burin. Flameng n'abandonna pas cette idée, exposant, par exemple, *Le Coucher de Sapho* d'après Gleyre, un burin réalisé sur une préparation à l'eau-forte⁵⁸⁸.

Ainsi, peut-être davantage que les autres pionniers de l'eau-forte de reproduction, et surtout de l'eau-forte pure, Léopold Flameng incarnait certaines évolutions de mentalité sur cette technique. L'eau-forte de reproduction s'émancipant du burin et de la pointe sèche gagnait en indépendance, et cela sans apparaître « artistiquement » mineure par rapport à une eau-forte retouchée. Flameng, par son statut de buriniste qu'il devait à sa formation, put assurer à l'eau-forte cette promotion et la faire accepter d'un point de vue institutionnel.

De surcroît, il faut bien percevoir que Flameng, dès 1850, avant même toute contribution dans des revues, proposait une première eau-forte de reproduction sans aucun soutien du burin, avec sa gravure d'après Verlat. Il s'agissait donc d'une démarche volontaire de l'artiste, favorisée ensuite par les évolutions du marché de la librairie et de l'estampe sous le Second Empire.

⁵⁸⁷ Voir la partie « La situation et l'évolution de l'eau-forte dans la seconde moitié du XIX^e siècle », p. 41.

⁵⁸⁸ « Malgré cette réserve, cette gravure, à laquelle on sent des dessous bien préparés à l'eau-forte, est de beaucoup la plus intelligente et la plus libre. » Philippe BURTY, « La gravure au Salon de 1870 », *Gazette des beaux-arts*, vol. IV, juillet 1870-décembre 1871, p. 141.

2- Léopold Flameng, un graveur au service de l'actualité

a- Les revues d'art : l'enjeu de l'actualité et la nécessité de l'image

Jean-Claude Chirollet, dans son étude *L'Art dématérialisé : reproduction numérique et argentique*, évoquait le fait que dès les années 1830 il y a eu, en France, une volonté de constituer ce qu'il appelle une « mémoire fiable et précise du patrimoine artistique⁵⁸⁹ », dont le but était de « servir les études historiques des générations futures⁵⁹⁰ ». Chirollet donne dans son ouvrage l'exemple de François Arago qui perfectionna le daguerréotype en ce sens⁵⁹¹. Si l'approche de Chirollet concerne davantage la photographie et les procédés en découlant, la même démarche est perceptible dans la gravure de reproduction qui se perfectionna au XIX^e siècle et qui a toujours eu ce rôle de passeur entre époques. À tel point que Laurent Ravoire, en 1833, dans *De la musique et de la peinture, de leurs effets sur les hommes en général et de leur influence sur les mœurs*, jugeait des plus sévèrement la gravure de reproduction. Considérant les œuvres d'art de son temps comme infamantes, il trouvait regrettable que la gravure de reproduction servit justement à les diffuser et à les faire connaître, contaminant les générations futures :

La gravure centuple les productions d'un coupable crayon. [...] O vous ! artistes ou écrivains, qui transmettez sur le papier, sur la toile ou sur le marbre les abominables conceptions qu'enfante votre imagination corrompue, avez-vous calculé la mesure de maux que vous allez verser dans la société ? [...] Vous avez donc souri à l'aspect des générations futures perdues de vices et de corruption par la contagion que vous soufflez vers elles⁵⁹² ?

À l'inverse, lorsqu'en 1839 la maison Didot publia un ouvrage sur les chefs-d'œuvre de Pompéi, le critique des *Annales de la typographie française et étrangère* expliquait que « ces planches conserveront aux générations futures les chefs-d'œuvre de la ville éternelle des Beaux-Arts⁵⁹³ ».

⁵⁸⁹ Jean-Claude CHIROLLET, *L'Art dématérialisé : reproduction numérique et argentique*, Wavre, Mardaga, 2008, p. 13.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² Laurent RAVOIRE, *De la musique et de la peinture; de leurs effets sur les hommes en général et de leur influence sur les mœurs*, Capolago, Imprimerie et librairie helvétique, 1833, p. 97.

⁵⁹³ Alphonse ALKAN, « Exposition des produits de l'industrie, typographie, imprimerie-librairie », *Annales de la typographie française et étrangère*, n° 14, 1^{er} septembre 1839, n. p.

Le graveur de reproduction est un passeur dont l'un des rôles est précisément de conserver, et parfois à en croire Ravoire, à tort, une mémoire artistique. Il a donc un ancrage très contemporain et il est en lien direct avec l'actualité. Il saisit à un instant précis les découvertes récentes, les nouvelles études, attributions et modes. Il ne s'agit pas cependant, pour définir le travail du graveur de reproduction, de parler d'estampes d'actualité. Le principe de ces dernières était, en effet, de rendre compte d'événements récents, souvent précis, avec une certaine simultanéité. Comme le rappelait Christine Vogel et Pierre Wachenheim dans *Quelle est la place des images en histoire ?*, ces estampes s'inscrivaient dans « le temps de l'événement rapporté, commenté et disputé⁵⁹⁴ ».

La presse du XIX^e siècle donna un souffle incommensurable à ce type de gravures d'actualité généralement produites par le bois ou la lithographie et qui investirent de plus en plus les pages des journaux⁵⁹⁵. Sans lui être pleinement apparentée, la gravure de reproduction peut tout autant traduire, sous une forme plus abstraite, des faits d'actualité. Ce rapport au temps présent est d'autant plus fort que le graveur de reproduction dépend, plus que tout autre artiste, de ses commanditaires : revues, marchands d'art, sociétés d'artistes... qui se doivent généralement, pour séduire leur public, d'être au fait des modes, des goûts et être à la pointe de l'information. Ces commanditaires entraînent à leur suite les graveurs. Reproduire ou non une œuvre n'est jamais un fait anodin, et tient bien davantage à un événement contemporain le justifiant qu'au hasard ou de simples considérations esthétiques, notamment dans les revues d'art. Nous avons déjà souligné que ces dernières avaient joué un rôle dans le basculement technique qui avait favorisé le recul du burin et le développement de l'eau-forte⁵⁹⁶.

Si des raisons de coût peuvent être invoquées, néanmoins des raisons de rapidité d'exécution sont aussi à mettre en avant, ces revues cherchant à produire vite car ne s'attachant pas seulement à traiter de questions d'art. Elles cherchaient surtout à réagir le plus immédiatement possible à l'actualité, aux événements émaillant le monde artistique contemporain et international. Philip Hamerton, dans *Etching and Etchers*, avait pointé du doigt cette volonté de réactivité des éditeurs, notamment de ceux issus du monde de la presse, écrivant : « *Publishers abandoned it [la gravure au burin] because, after investing great sums of money,*

⁵⁹⁴ Christine VOGEL, Pierre WACHENHEIM, « Histoire de l'art et histoire culturelle : regards croisés sur la gravure d'actualité au XVIII^e siècle », in Christian DELPORTE, Laurent GERVEREAU, et coll., *Quelle est la place des images en histoire*, colloque, Paris, Nouveau monde, 2008, p. 131.

⁵⁹⁵ Pour une période plus tardive, mais synthétisant parfaitement cette progression de l'image dans les revues au XIX^e siècle, nous renvoyons à l'ouvrage d'Evanghélia STEAD (dir.), Hélène VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 607 p.

⁵⁹⁶ Voir la partie « Le rôle essentiel des commanditaires », p. 55-59.

*they had to wait many years before the plate could be ready for publication, so that the general interest in the subject of it had often already evaporated*⁵⁹⁷. »

Dans ces conditions, seule une technique rapide et des artistes prolifiques avaient de l'avenir dans la presse. Rosenthal soulignait ainsi le cas, extrême certes, de Paolo Mercuri, remarqué dans *L'Artiste* pour un burin d'après Léopold Robert, mais qui prit vingt ans pour livrer *Le Supplice de Jane Gray* d'après Delaroche en 1858. Rosenthal concluait que cette œuvre, lorsqu'elle fut enfin révélée au public, ne suscita rien d'autre que de la curiosité, n'étant plus du tout dans l'air du temps et alors que Delaroche était décédé deux ans plus tôt⁵⁹⁸.

D'après Hamerton, Flameng avait bien compris cette nécessaire évolution et, se rendant compte des besoins grandissants de la rapidité dans la production d'œuvres, il envisageait un grand avenir pour l'eau-forte : « *Flameng perceived that etching had not this inconvenience of slowness, that an etched plate might be produced in a reasonable time*⁵⁹⁹ [...] »

Il est possible de définir deux manières par lesquelles le graveur de reproduction peut intervenir dans l'actualité : sur le court terme lors d'une réaction événementielle, qui peut être, par exemple, un décès d'artiste, une exposition d'art justifiant la reproduction d'un portrait ou d'un tableau, et sur le moyen ou long terme. Ce dernier cas se présente lorsqu'il s'agit de prendre part à des réflexions théoriques ou de s'inscrire dans un processus de (re)découverte artistique. Léopold Flameng travailla, nous l'avons dit, en étroite collaboration avec plusieurs revues d'art, parmi lesquelles trois se démarquent. Il s'agit de *L'Artiste*, de la *Gazette des beaux-arts* et de *L'Art*. Ces revues inscrivent la notion d'actualité dans leurs lignes éditoriales comme un élément important au moment de leur fondation. Dans un article qu'il consacra à la revue *L'Artiste*, Peter Edwards rappelait que dès le premier volume de l'année 1831, la revue cherchait à se placer dans l'actualité. Elle abordait des événements immédiats comme le Salon, les expositions d'arts, mais participait aussi des débats de l'époque, puisqu'elle s'engagea sur la question du romantisme et sur le concept d'union des arts⁶⁰⁰. La revue était d'ailleurs spécialisée dans l'art contemporain et la littérature, et le sous-titre qu'elle adopta pour certains

⁵⁹⁷ Notre traduction : « Les éditeurs l'abandonnaient [la gravure au burin] parce qu'après avoir investis de grandes sommes d'argent, ils devaient attendre plusieurs années avant que la plaque puisse être prête pour la publication, de sorte que l'intérêt général pour son sujet s'était déjà souvent évaporé. » HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 152.

⁵⁹⁸ ROSENTHAL, *op. cit.*, 1909, p. 324.

⁵⁹⁹ Notre traduction : « Flameng percevait que l'eau-forte n'avait pas cet inconvénient de la lenteur, qu'une plaque à l'eau-forte pourrait être produite dans un délai raisonnable [...] » HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 152. Cette remarque d'Hamerton confirme que Flameng serait bien devenu aquafortiste en grande partie du fait des exigences de ses commanditaires en matière de rapidité d'exécution.

⁶⁰⁰ EDWARDS, art. cit., 1990, p. 111

de ses volumes était sans appel⁶⁰¹. Edwards rappelait enfin que *L'Artiste* fut le haut lieu de débats en matière de politique artistique, écrivant :

*Des prises de position fort nettes s'affirmèrent les premières années contre tout caractère institutionnel des beaux-arts. [...] Tour à tour les artistes, les écrivains et les critiques vinrent déposer leurs plaintes contre la politique du gouvernement, voire contre le fait même d'une intervention institutionnelle dans le domaine de l'art*⁶⁰².

Parallèlement, la *Gazette des beaux-arts*, sous la plume de Charles Blanc qui décrivait les enjeux de sa revue en ouverture du premier volume de 1859, se plaçait elle aussi dans cette démarche d'actualité :

*Tenir la France au courant de ce qui se passe à l'étranger, et l'étranger au courant de ce qui se passe en France, tel est le but de cette Revue. [...] N'est-ce pas leur promettre [aux lecteurs] un vif plaisir que de leur préparer des relations suivies avec les pays déjà parcouru, et de porter continuellement à leur connaissance les ouvrages nouveaux qu'on y produira, les découvertes précieuses qui s'y feront, les jeunes artistes qui arriveront à la gloire et ceux-là mêmes qui mériteraient un certificat de vie*⁶⁰³[...]

Pour Blanc, la *Gazette des beaux-arts* est un moyen de traiter des événements dans le domaine de l'art, de traiter des expositions, des salons, des fouilles archéologiques, mais encore de construire un discours théorique et d'insinuer des tendances en révélant, par exemple, de nouveaux talents, en en faisant redécouvrir parmi les oubliés, ou encore en participant de la revalorisation de certains arts ou techniques moins populaires. René Ménard, dans un article de 1872, révélait notamment ce qu'avait représenté pour la *Gazette des beaux-arts* son choix de faire appel à l'eau-forte pour ses illustrations. Un choix qui n'était pas que pratique ou esthétique selon lui :

Nous assistons depuis quelques années à une véritable résurrection de l'eau-forte, et ce genre, si peu pratiqué, on pourrait presque dire si dédaigné dans la première partie de notre siècle, est aujourd'hui cultivé par bon nombre d'artistes avec un succès véritable. La Gazette des beaux-arts

⁶⁰¹ Dès les années 1860, la page de titre porte cette mention : « *L'Artiste*, revue du XIX^e siècle, Histoire de l'art contemporain ».

⁶⁰² EDWARDS, art. cit., 1990, p. 111.

⁶⁰³ Charles BLANC, « Introduction », *Gazette des beaux-arts*, vol. I, janvier-mars 1859, p. 10-11.

*n'a pas été étrangère à cette rénovation, et on peut même dire que c'est là que se sont formés nos plus habiles graveurs en ce genre*⁶⁰⁴.

Paul Leroi expliquait même que la *Gazette des beaux-arts* avait permis la « renaissance » de l'eau-forte :

*[...] Elle a le droit, en effet, de constater avec un légitime orgueil que c'est absolument à sa féconde initiative que l'eau-forte doit sa renaissance et la faveur toujours croissante dont ce genre de gravure, aux séductions si profondément artistiques, jouit aujourd'hui auprès de tous les connaisseurs*⁶⁰⁵.

L'Art, enfin, lorsqu'il apparut en 1875, allait plus loin, définissant dans un préambule engagé la notion de décadence qu'il associait, en art, à un passéisme primaire : « Réduit au métier de copiste et de plagiaire, enfermé dans l'étude rétrospective des procédés et des modèles de l'âge antérieur, l'art cesse de vivre de sa vie propre ; il perd l'élan, la spontanéité, la puissance créatrice⁶⁰⁶. » C'est ainsi que la revue affirmait, par la suite, qu'elle chercherait à prouver que l'art contemporain est capable de renouvellements, échappant donc à la stagnation et à la décadence⁶⁰⁷.

b- Représenter l'événement au sein des revues d'art

À partir de là, il semble évident que si ces revues, dans leurs lignes éditoriales respectives, plaçaient comme un élément majeur le fait de s'inscrire dans l'actualité de leur temps, les graveurs en fussent affectés. D'autant plus lorsqu'à l'image de *L'Artiste* émergea au sein des lignes éditoriales une notion de « fraternité des arts » bien étudiée par Anthony James⁶⁰⁸, et qui visait à associer image et texte dans un but qui n'était pas simplement prétexte ou documentaire, mais qui était aussi porteur de sens. Le choix d'introduire une image gravée ou plus tardivement photographiée ne devait pas être anodin.

⁶⁰⁴ René MÉNARD, « La Gravure au Salon », *Gazette des beaux-arts*, vol. VI, juillet-décembre 1872, p. 123.

⁶⁰⁵ LEROI (pseud. de Léon Gauchez), art. cit., 1873, p. 141.

⁶⁰⁶ ANONYME, « L'Art », *L'Art*, vol. I, 1875, p. 2.

⁶⁰⁷ « Nous ne pouvons-nous résigner à croire que notre époque soit absolument incapable de fournir des éléments de rénovation à l'art contemporain. En cherchant partout, en ne négligeant aucun effort, en ne dédaignant aucune initiative, nous devons les trouver. » *Ibid.*

⁶⁰⁸ Anthony R. W. JAMES, « La "Fraternité des arts" et la revue *L'Artiste* », *Gazette des beaux-arts*, vol. LXV, janvier-juin 1965, p. 169-180.

Le rapport à l'actualité le plus aisé à cerner chez l'artiste graveur tient dans la représentation événementielle, et donc de son inscription dans une réaction immédiate. Dans le cadre des revues d'art, il s'agit le plus couramment d'une actualité artistique, notamment du Salon annuel des artistes vivants de Paris pour lequel il convenait de reproduire des tableaux ou des œuvres d'artistes contemporains plus ou moins remarquables. En la matière, la revue *L'Art* est utile pour étudier cet aspect.

Pour certaines des œuvres de Flameng, le rapport à l'événement se révèle évident, et c'est une revendication qui transparait sur les lettres mêmes des gravures, les ancrant dans l'immédiateté. Ainsi, dans la lettre du *Lutrin*, il était inscrit « Salon de 1875 », l'année suivante, sur la gravure d'après *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle du Portugal* de Jean-Paul Laurens, « Salon de 1876 », et le même principe s'appliqua en 1878 et 1879 pour une autre série d'œuvres⁶⁰⁹.

D'autres estampes semblent échapper à cette logique, comme *Le Tasse dans la prison des fous* (ill. 41), reproduite dans *L'Art* en 1879, plus de quinze ans après la mort de Delacroix. Pourtant, l'œuvre est reproduite dans une période de grande actualité pour Delacroix.



41. Léopold Flameng, *Le Tasse dans la prison des fous*, 1872, eau-forte, H. 28 ; L. 34,5 cm.

⁶⁰⁹ D'après François Flameng le *Portrait de Madame ****, d'après Gustave Jacquet *La Première arrivée*, et, de nouveau d'après Jean-Paul Laurens, la *Délivrance des emmurés de Carcassonne*.

En effet, entre 1878 et 1880, Philippe Burty, par ailleurs collaborateur de la revue, amassait, classait et publiait la correspondance de Delacroix⁶¹⁰ auquel Véron, rédacteur en chef de *L'Art*, consacrait un article des plus élogieux⁶¹¹. La presse relaya l'information en en profitant pour proposer des articles sur le peintre, à l'instar de la volumineuse étude de Victor Cherbulliez parue dans *La Revue des deux mondes*⁶¹². Cette parution de la correspondance de Delacroix, l'année des quatre-vingt ans de sa naissance, fruit de près de quatorze années de recherches pour Burty, fut un véritable évènement dans le monde des arts. De plus, le volume dans lequel fut publiée la gravure de Flameng accordait aussi un large article à Benjamin Godard qui avait remporté en 1878 le prix de la ville de Paris pour sa symphonie musicale intitulée *Le Tasse*. Pour cette œuvre, Godard s'inspirait notamment du séjour en prison du poète, et elle rencontra un grand succès. Il est difficile de ne pas voir un rapport entre la convergence de ces actualités et la parution, dans *L'Art*, de *Tasse dans la prison des fous*.

De même, les *Deux lansquenets* (ill. 42) reproduit par Flameng d'après Meissonier en 1876, ne fut pas une œuvre ayant été exposée cette année-là au Salon. Mais, elle fut gravée en accompagnement d'un article portant sur la vente des tableaux anciens, dessins et aquarelles composant la collection de feu M. Schneider qui eut lieu à l'hôtel Drouot la même année.



42. Léopold Flameng, *Deux lansquenets*, 1876, eau-forte et pointe sèche, H. 14,5 ; L. 10,3 cm.

⁶¹⁰ Philippe Burty publia ainsi *Lettres d'Eugène Delacroix (1815-1863)*, Paris, A. Quantin, 1878, 391 p. Une édition augmentée parut en deux volumes, en 1880, chez Charpentier.

⁶¹¹ Eugène VÉRON, « La Correspondance d'Eugène Delacroix », *L'Art*, vol. I, 1879, p. 89-94.

⁶¹² G. VALBERT (pseudonyme de Victor Cherbulliez), « La Correspondance d'Eugène Delacroix », *La Revue des deux mondes*, vol. XXXI, janv.-février 1879, p. 213-224.

Les *Deux lansquenets* faisaient en effet partie de la vente. C'était même un des lots majeurs, amenant l'auteur de l'article à s'y attarder davantage : « L'eau-forte de Léopold Flameng, qui s'est étudié à lutter de finesse avec le maître, permet à nos lecteurs d'apprécier les *Deux Lansquenets*, un précieux petit Meissonier de 0^m,18 de haut sur 0^m,13 de large⁶¹³. »

L'actualité du marché de l'art apparaît comme un moteur essentiel pour le graveur de reproduction et le rend dépendant des événements immédiats. Il y a de nombreux exemples de catalogues sur lesquels œuvra Flameng, comme lors de la vente Jean-Baptiste Michel en 1872, de la collection Van Romondt en 1875 ou de la collection Thiers en 1884.

Ces gravures sont parfois réemployées, *a posteriori*, lorsque les œuvres redeviennent d'actualité. Ainsi, en 1874, Flameng réalisa *Le Goûter* pour le catalogue de la vente John Wilson d'après une œuvre attribuée à Van Beijeren. L'œuvre disparut ensuite, avant de ressurgir en 1904 dans le cadre d'une nouvelle vente publique. À cette occasion, *L'Art* en profita pour refaire paraître l'estampe de 1874.

Cette manière de s'accrocher à l'actualité de l'art est aussi, pour ces revues, un moyen de démultiplier les rentrées financières potentielles. En effet, il était fréquent que les catalogues de ventes, les catalogues d'expositions, ne soient pas illustrés. Les revues reproduisant certaines œuvres dans leurs articles en lien avec ces événements artistiques pouvaient alors faire des tirages pour les amateurs souhaitant rajouter des gravures, ce qui était contre-productif dès lors que l'œuvre n'avait pas d'actualité immédiate⁶¹⁴.

Le graveur, au travers de ces quelques exemples, se révèle bien comme un artiste du temps, même lorsque son travail semble transcrire des artistes du passé. À l'image du critique ou du journaliste dont il accompagne les articles de ses œuvres, il répond à une immédiateté événementielle. Il ne s'agit pas alors de traiter l'événement en le représentant directement comme le ferait un graveur d'actualité, mais de s'emparer d'une œuvre, souvent emblématique ou reliée à une commémoration quelconque, pour l'évoquer.

Un cas un peu différent peut être trouvé dans la revue *L'Artiste*. Il est question, dans le volume I de l'année 1856, de la reproduction, par Flameng, d'un portrait du romantique Gérard de Nerval d'après la photographie de Nadar. La parution de cette œuvre ne fut pas un hasard, puisqu'elle survint pour la commémoration du premier anniversaire de la mort de l'écrivain, et il semble évident que l'intention était de rendre hommage à Gérard de Nerval qui fut un collaborateur

⁶¹³ Eugène VÉRON, « Chronique de l'Hôtel Drouot », *L'Art*, vol. II, 1876, p. 22.

⁶¹⁴ Voir notre partie, « Le statut et le devenir des planches destinées aux revues d'art », p. 448-449.

régulier de *L'Artiste*⁶¹⁵. L'autre portrait gravé par Flameng publié dans *L'Artiste* est celui de Silvestre de Sacy. C'est une œuvre peu connue, réalisée d'après Amaury-Duval, montrant une figure éminente du *Journal des débats* auquel Samuel Ustazade Silvestre de Sacy fut très attaché. Sa représentation ne témoigne, *a priori*, nullement d'une quelconque commémoration, mais un article volumineux de Louis Ratisbonne paru dans le même volume et la même livraison que la gravure de Flameng était consacré à la publication récente d'un des ouvrages de Sacy : *Variétés littéraires, morales et historiques*. Un ouvrage qui ne fut pas une parution anonyme, du fait de la réputation de son auteur, et Ratisbonne commençait son article ainsi :

*Il est beaucoup question de M. de Sacy en ce moment. [...] La publication d'un recueil de ses plus beaux articles de critique et de littérature, renfermés jusqu'à présent dans la collection du Journal des Débats, a réveillé la sympathie publique et donné de l'à-propos, dans cette galerie consacrée aux célébrités contemporaines, à un portrait et à une biographie de l'auteur*⁶¹⁶.

Là encore, Flameng ne se détache pas de ce qui fait l'actualité du temps, des événements touchant à l'art où à la littérature.

c- Léopold Flameng et les débats artistiques dans les revues d'art

Toutefois, il est possible d'avoir une analyse plus subtile de la relation d'un artiste graveur de reproduction avec l'actualité. Si le temps court est bien entendu la manière la plus aisée de saisir ce rapport, il y a aussi une manière plus diffuse de s'inscrire dans l'actualité, en participant, par exemple, aux débats théoriques et artistiques. Il s'agit de prises de position subjectives, parfois visibles sous une apparente neutralité, et auxquelles les graveurs sont invités à prendre part. La revue *L'Art* donne de bons exemples. Celle-ci s'intéressait prioritairement à l'art contemporain, et pour cause, Eugène Véron lui imprima ses idées dans la lignée d'un essai au titre programmatique : *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*⁶¹⁷. Pour autant, la revue laissait une petite place à des études sur des maîtres anciens comme Hans Holbein, Piranèse ou Cellini.

⁶¹⁵ Nous renvoyons à ce sujet à l'ouvrage d'Aki TAGUCHI, *Nerval, recherche de l'autre et conquête de soi : contribution au suivi d'une genèse du « Voyage en Orient »*, Berne, Peter Lang, 2010, 326 p. Elle évoque l'importance de *L'Artiste* pour Gérard de Nerval, faisant paraître plusieurs de ses textes dans cette revue.

⁶¹⁶ Louis RATISBONNE, « Galerie du XIX^e siècle : M. S. de Sacy », *L'Artiste*, vol. IV, 1858, p. 145.

⁶¹⁷ Eugène VÉRON, *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, Paris, Guillaumin et C^{ie}, 1862, 605 p.

Cet équilibre en faveur des artistes contemporains, et principalement de l'art européen, se retrouve dans les œuvres de Flameng pour *L'Art*, dont le corpus est quasiment uniquement composé d'artistes vivants ou décédés récemment. Toutefois, la représentation des artistes contemporains est très inégale, et des noms bien connus, voire incontournables pour une revue ayant la prétention d'aborder l'art de son temps, sont presque bannis. Le décalage avec d'autres revues comparables est parfois flagrant, comme dans le cas d'Ingres. Ainsi, alors que celui-ci était tout simplement banni de *L'Art*, il était au contraire un des peintres admirés de la *Gazette des beaux-arts*. Flameng fit l'essentiel de ses reproductions d'après Ingres pour cette revue.

Jean Colrat, auteur d'un article sur Eugène Véron, expliquait cela par l'engagement de ce dernier, directeur de publication de *L'Art*, dont les conceptions artistiques et esthétiques étaient en opposition radicale avec celles du directeur de la *Gazette des beaux-arts*, Charles Blanc. Véron refusait l'idéalisme de Blanc, au profit, selon Colrat, d'un « expressionisme anti-idéaliste⁶¹⁸ ». Ceci expliquerait qu'Ingres, mais aussi David et leurs affiliés, aient été largement mésestimés dans *L'Art*, qui n'hésitait pas à mener un véritable combat avec des attaques virulentes. En 1876, c'est ainsi une charge contre David qui fut lancée dans *L'Art*, son auteur caractérisant les œuvres du peintre d'« imitations serviles de l'antique⁶¹⁹ », évoquant « l'ornière académique⁶²⁰ » qu'il représentait. La charge contre Ingres, en 1875, fut encore plus dure, Paul Leroi parlant cette fois de « monstrueuses hérésies de dessin⁶²¹ », considérant sa science anatomique comme une série de « moignons informes⁶²² » et disant de son œuvre en général qu'il n'était qu'un « entassement de défauts⁶²³ ».

De même, *L'Art* se montrait profondément opposé aux tenants de cet « académisme » représenté par Cabanel, Bouguereau, qui furent eux aussi l'objet de vives critiques de la part d'Eugène Véron lorsque celui-ci prenait la plume⁶²⁴. *L'Art* dénonçait cette recherche de l'idéal qui s'incarnait souvent dans de grandes toiles aux sujets mythologiques qui, à l'instar des sujets religieux, trouvaient peu d'échos positifs dans les critiques de la revue. On peut considérer que cette revue rejetait avec vivacité la tendance anacréontique qui touchait, en partie, la peinture de son temps.

⁶¹⁸ Jean COLRAT, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 18, janvier 2008, p. 205.

⁶¹⁹ Pierre PÉTROZ, « De quelques sculpteurs des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'Art*, vol. I, 1876, p. 344.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ Paul LEROI (pseud. de Léon Gauchez), « Le fils de Gavarni », *L'Art*, vol. I, 1875, p. 16.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ Eugène VÉRON, « Le Salon de Paris, 1878 », *L'Art*, vol. III, 1878, p. 284 : « Cela prouve simplement qu'elle [la foule du Salon] n'a pas les premières notions de ce que c'est que la peinture ; ce qui du reste est suffisamment démontré d'ailleurs par les succès de MM. Cabanel et Bouguereau auprès du public du dimanche. »

Le rejet d'Ingres était aussi, chez Véron, sous-tendu par sa position en faveur de la couleur plutôt que du dessin. Comme le soulignait Jacqueline Lichtenstein en préface d'une édition récente de *L'Esthétique* de Véron, ce dernier était d'abord coloriste⁶²⁵, et il défendit ce mouvement qui, selon lui, à l'aune des découvertes scientifiques récentes sur la couleur, avait pris une nouvelle dimension. Il n'y a rien d'étonnant alors de voir le corpus de Flameng accuser une nette prédominance pour des artistes coloristes lorsque celui-ci travailla pour *L'Art*, que ce fut d'après Eugène Delacroix, Gustave Jacquet, Florent Willems, ou d'après des artistes reconnus tantôt pour la qualité de leur dessin tantôt pour leurs talents de coloriste, à l'instar de Léon Bonnat ou de Jean-Paul Laurens. Il y a clairement, derrière la diversité des noms de peintres, des lignes directrices sous-jacentes qui font de ce petit corpus un ensemble cohérent porteur d'une idéologie précise, qui reflète avant tout les principes défendus par Véron et sa revue. Si Flameng grava Ingres ou Cabanel dans la *Gazette des beaux-arts* plus que dans *L'Art*, c'est parce que ces revues s'inscrivaient diversement dans les débats artistiques et stylistiques du temps.

Il y a toutefois quelques points de convergence entre les deux revues, et ainsi, *L'Abreuvoir* de Troyon fait par Flameng pour la *Gazette des beaux-arts* fut aussi publié dans *L'Art*. *L'Art* soutenait en effet ces artistes « naturalistes » qui bénéficiaient, de surcroît, du soutien de Léon Gaucherel, directeur artistique de *L'Art*, proche des artistes de l'école de Barbizon.

Le cas de la *Gazette des beaux-arts* est plus subtil, et son implication subjective dans les débats du temps apparaît moins évidente. En effet, cette dernière cherchait à avoir un engagement universel, et dès son avant-propos il était expliqué que « rien d'exclusif ne trouvera place dans ce recueil. La beauté est partout⁶²⁶ ». Il est vrai que cette revue témoignait, plus que ses concurrentes, d'une large ouverture qui débordait aussi sur l'art extra-européen, et elle s'intéressait à tous les arts au-delà des stricts « beaux-arts ». L'œuvre de Flameng pour la *Gazette* apparaît assez représentative de cette diversité, avec une grande variété de noms d'artistes, d'époques différentes, d'origines géographiques multiples.

Cette prise de position qui consistait à envisager l'art dans un sens « universel » peut apparaître, elle-même, comme un engagement, et Blanc expliquait que la volonté de sa revue était de dépasser le clivage romantisme/néo-classicisme et de comprendre que le Beau est dans tout. Il ne souhaitait pas s'adresser aux « docteurs » qui théorisaient et rétrécissaient cette notion, mais aux amoureux capables de l'élargir⁶²⁷. Blanc terminait ainsi son paragraphe en déclarant de

⁶²⁵ Eugène VÉRON, Jacqueline LICHTENSTEIN (préface de), *L'Esthétique*, Paris, J. Vrin, 2007, p. 16.

⁶²⁶ BLANC, art. cit., 1859, p. 13.

⁶²⁷ *Ibid.*

manière très engagée que « la beauté humaine passe avant la beauté française ou la beauté britannique⁶²⁸ ». Un engagement que traduisit Blanc dans ses deux *Grammaires*, panorama exhaustif des beaux-arts et des arts décoratifs, jusqu'à l'étude du papier peint !

Toutefois, à bien y regarder, la *Gazette des beaux-arts* avait des orientations privilégiées. Ainsi, il est peu fait cas dans la revue, – du moins tant que Flameng en est un collaborateur actif – du mouvement réaliste⁶²⁹, et plus spécialement du réalisme social. Cela, bien après qu'Édouard Houssaye, farouchement antiréaliste, ait abandonné la direction de la revue après 1859. De même, les mouvements nouveaux, comme l'impressionnisme, ne trouvèrent guère à s'exprimer dans la *Gazette*, alors même que cette dernière cherchait à rendre compte en premier lieu des dynamiques artistiques de son temps. Or, et à l'inverse de *L'Art*, la *Gazette des beaux-arts* traversa pleinement la grande période de l'ascension impressionniste et des polémiques qu'elle créa. Il n'est question d'aucune reproduction et d'aucun article spécifique sur le mouvement impressionniste et ses représentants dans les années 1870, seules quelques informations les concernant étant relayées⁶³⁰.

De la même manière, se vantant de s'appesantir sur les nouveaux artistes des écoles étrangères pour les faire connaître en France⁶³¹, les artistes vivants britanniques sont pourtant nettement ignorés dans la *Gazette des beaux-arts*, alors que Reynolds, Gainsborough ou Bonington eurent chacun leur article dans la revue⁶³². À l'inverse, la *Gazette* traitait largement des arts décoratifs, offrant dès son premier volume des articles sur la porcelaine, et elle laissait une grande place à la gravure. Cela n'est pas anodin. Charles Blanc, formé à la gravure, étudia aussi les arts décoratifs ; Émile Galichon, directeur de la revue après Houssaye, collectionnait les estampes ; Burty, un des principaux collaborateurs de la *Gazette*, collectionneur lui aussi de gravures, avait suivi une formation auprès de Chabal-Dussurgey, peintre de fleurs attaché à la manufacture des Gobelins. Comme le rappelait Nella Arambasin dans son livre *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, cela renforça son intérêt pour les arts appliqués⁶³³.

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ La *Gazette des beaux-arts* se montrait très dure à l'égard du mouvement réaliste, espérant même dans un article de Léon LAGRANGE, « Salon de 1861 (suite) », *Gazette des beaux-arts*, vol. XI, juillet-décembre 1861, p. 52, sa disparition : « Cette complaisance de la réalité à poser devant qui la consulte a pourtant ses dangers. L'excès auquel elle entraîne a même été érigé en système et baptisé du nom de réalisme. On croyait le nom et la chose enterrés depuis que M. Courbet, converti, emprunte à une nature idéale le modèle de ses animaux. Il n'en est rien : le réalisme se porte bien, sans que l'art s'en porte mieux. »

⁶³⁰ Il s'agissait, par exemple, des dates d'expositions, sans plus de détails.

⁶³¹ « [...] porter continuellement à leur connaissance [aux amateurs] les ouvrages nouveaux qu'on y produit, les découvertes précieuses qui s'y feront, les jeunes artistes qui arriveront à la gloire [...] ». BLANC, art. cit., 1859, p. 11.

⁶³² Il est à noter que ces trois artistes ont été gravés, entre autres par Flameng, dans la *Gazette des beaux-arts*.

⁶³³ Nella ARAMBASIN, *La Conception du sacré dans la critique d'art en Europe entre 1880 et 1914*, Genève, Droz, 1996, p. 131.

La *Gazette* laissait aussi une place prédominante à certains artistes, et le fait que Rembrandt ou Ingres soient si représentés dans l'œuvre de Flameng pour cette revue n'est pas un hasard⁶³⁴. Tous deux firent l'objet, par Blanc, de publications monographiques ornées d'œuvres de Flameng, parfois tirées de la *Gazette*⁶³⁵.

Dès son introduction dans le premier volume de sa revue, Blanc citait Rembrandt, et le premier article paru en 1859 était consacré à un tableau d'Ingres.

Quand bien même la diversité des livraisons laisse entrevoir la volonté d'une histoire de l'art universelle, il y a des éléments plus récurrents que d'autres. La gravure traduit aussi ces positions. Le grand débat romantisme/néo-classicisme est annihilé dans la *Gazette des beaux-arts*, et l'œuvre de Flameng en témoigne. Delacroix et Ingres qui cristallisaient tous les deux cette rupture, parfois artificiellement, étaient largement représentés dans son corpus, et cela par des œuvres majeures. L'attrance pour l'école nordique d'Émile Galichon se révélait encore sous la pointe de Flameng qui copia Dürer, Schongauer, Memling. En retour, tout son œuvre est débarrassé de ce qui n'appartenait pas à la ligne éditoriale de la revue.

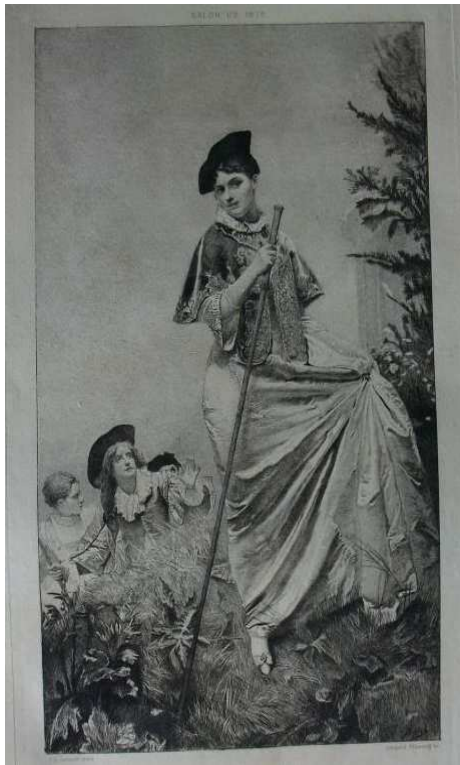
Il y a dans ces périodiques une volonté d'influer sur l'esprit et le goût des contemporains, par le biais de choix très subjectifs, dont le graveur est un relais tacite. Reproduire tel ou tel artiste tient en grande partie à la manière dont la revue se positionne par rapport aux débats de son temps et par rapport à l'influence qu'elle cherche à exercer. Celle de la *Gazette des beaux-arts* était considérable. Comme le rappelait l'avant-propos de la *Gazette*, sa fondation avait été rendue possible par le potentiel de souscripteurs, c'est-à-dire d'amateurs férus d'arts demandant à être « initiés aux mystères de l'art⁶³⁶ ». Ainsi, Blanc posait son ambition en tant que rédacteur en chef de la publication, à savoir s'imposer comme pédagogue, comme formateur, usant de la critique d'art comme moyen « d'éclairer » les masses. Il n'est plus alors seulement question de traiter de l'actualité au sens événementiel, mais de participer aux dynamiques théoriques qui s'expriment, aux tendances qui émergent, et d'insinuer par le médium texte-image une vision de ce que doit être l'art. Flameng s'ancre alors, volontairement ou involontairement, dans ces débats, et sa production, par la surreprésentation ou à l'inverse la sous-représentation d'artistes ou de mouvements, traduit ce qui anime les critiques et les théoriciens. Il s'agit pour ses commanditaires d'utiliser la gravure de reproduction comme un moyen de façonner le goût, et d'attirer le lecteur vers des tendances déterminées dont le texte ne rend pas toujours compte.

⁶³⁴ Même s'il est nécessaire de rappeler l'affinité qui faisait, en règle générale, que chaque graveur avait des artistes de prédilection.

⁶³⁵ Il s'agit du *Catalogue complet de l'œuvre de Rembrandt* publié entre 1859 et 1861, et de la monographie que Blanc consacra à Ingres en 1870.

⁶³⁶ BLANC, art. cit., 1859, p. 6.

Aussi, tandis qu'un article sur un Salon ou une exposition s'apparente le plus souvent à une série d'observations, et parfois à la simple mention d'une multitude de tableaux, c'est le choix de l'image jointe qui détermine, aux yeux du spectateur, ce qu'il convient de retenir. Le choix peut alors être objectif et présenter les œuvres récompensées, mais il peut être subjectif. C'est le cas lorsque *L'Art* choisit de reproduire *Le Lutrin* comme œuvre du Salon de 1875, alors que François Flameng était encore un inconnu, ou *La Première arrivée* (ill. 43) de Gustave Jacquet pour le Salon de 1879, une petite œuvre aimable qui ne souleva aucunement l'attention des critiques en général.



43. Léopold Flameng, *La Première arrivée*, 1879, eau-forte et pointe sèche, H. 33,5 ; L. 20,2 cm.

Il faut néanmoins préciser que s'il y a généralement une convergence d'opinions au sein d'une revue, il y a malgré tout une multitude d'auteurs, avec des sensibilités particulières, qui peuvent parfois insinuer une appréciation légèrement différente. Aussi, il y a une certaine liberté chez les critiques ou écrivains. Peter Edwards soulignait, par exemple, le cas de Ricourt, fondateur de *L'Artiste*, qui cherchait à se démarquer des positions trop fermes et radicales de certains de ses critiques comme Théophile Thoré-Bürger⁶³⁷.

⁶³⁷ EDWARDS, art. cit., 1990, p. 111.

d- Autres contextes : les marchands d'art et les initiatives de Léopold Flameng

L'étude de l'œuvre de reproduction de Flameng et de son ancrage dans l'actualité du temps est surtout signifiante via les revues d'art avec lesquelles il a beaucoup collaboré. Il faut, cependant, prendre aussi en considération les quelques échanges avec des marchands d'art qui recourraient à la gravure comme un moyen de promotion, mais aussi un moyen de diffuser un goût, une mode, pour créer une véritable demande *a posteriori*. Ils ne lésinaient pas sur les moyens, et ainsi, la *Chronique journal général de l'imprimerie et de la librairie* de 1868 indiquait que Goupil déclarait perdre entre quarante mille et cinquante mille francs par an pour faire de la gravure⁶³⁸.

Il s'agissait pour cette maison de créer un phénomène de mode, de générer une envie dans la clientèle potentielle. Régine Bigorne a bien étudié ce phénomène dans sa thèse : *L'Invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'image au XIX^e siècle : le néo-dix-huitième siècle et la maison Goupil*. Profitant sous le Second Empire d'une dynamique de réappréciation du siècle précédent, Goupil, d'après Bigorne, fit la promotion d'un art décoratif sensuel, synonyme de plaisir, selon l'image sucrée et acidulée que renvoyait alors le XVIII^e siècle. Plus largement, Goupil débordait le XVIII^e siècle en s'intéressant aussi aux scènes bucoliques de l'Antiquité, aux représentations anacréontiques, et laissait une large place à des genres comme le nu féminin. Il assurait la promotion de peintres comme Jules Lefebvre, spécialiste de ce registre et dont les toiles s'arrachaient à prix d'or aux États-Unis.

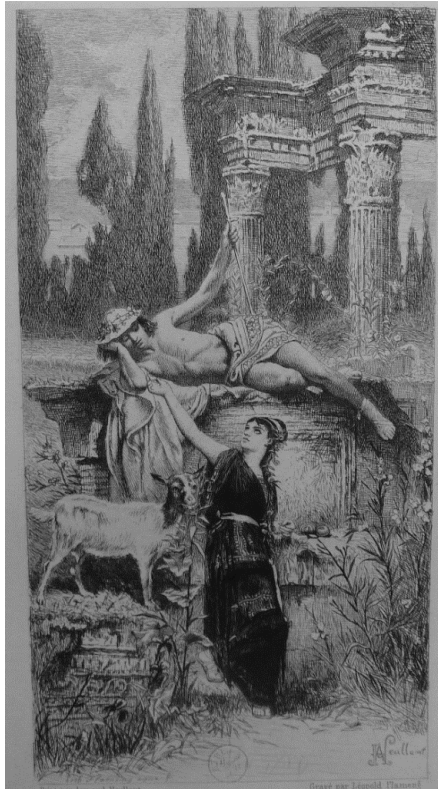
Les quelques œuvres de Flameng pour Goupil reflètent cette dynamique, du *Coucher de Sapho* d'après Gleyre⁶³⁹, dont le sujet est en fait prétexte à la démonstration d'une académie féminine dans un intérieur de fantaisie, à *Myrtilles et Amaryllis*⁶⁴⁰ de Félix Armand Heullant (ill. 44), en passant par *Les Secrets de l'Amour* (ill. 45)⁶⁴¹ d'Adolphe Jourdan, qui montre une scène charmante avec Vénus et Cupidon dans une forêt bucolique. Il n'était pas alors seulement question de promouvoir un tableau, mais aussi de répandre et de diffuser à très vaste échelle, par tous les moyens de reproduction possibles, gravures, photographies et moyens de reproduction mécaniques, un goût, une mode.

⁶³⁸ Paul BOITEAU, « Exposition universelle de 1867 : classe 6 », *Chronique du journal général de l'imprimerie et de la librairie*, n° 51, 19 décembre 1868, p. 226.

⁶³⁹ Voir catalogue raisonné, n° 151.

⁶⁴⁰ Voir catalogue raisonné, n° 162.

⁶⁴¹ Voir catalogue raisonné, n° 145.



44. Léopold Flameng, *Myrtillus et Amaryllis*, 1874, eau-forte, H. 18,7 ; L. 10,6 cm



45. Léopold Flameng, *Les Secrets de l'amour*, 1868, eau-forte et burin, H. 47,2 ; L. 32,5 cm

Toujours sous la plume de Boiteau, on apprend que Goupil publiait plus de 400000 épreuves⁶⁴² de ses tableaux par an, toutes techniques confondues, et c'est par cette démarche qu'il parvint à s'ouvrir aussi largement le marché américain et à introduire des artistes français, à l'instar de Jean-Georges Vibert ou de Charles Bargue.

Néanmoins, nous n'avons vu jusqu'alors que le graveur de reproduction dans un rôle de subordonné à la conception d'autrui. À en croire ces exemples, si le graveur participe de la mise en image de l'actualité, il reste avant tout l'exécutant d'un tiers, le servant sans réelle indépendance. C'est un fait qu'il est difficile d'occulter, puisque le graveur est généralement attaché à des commanditaires ayant des exigences précises et auxquelles l'artiste doit se plier. Pourtant, le corpus de Flameng présente quelques cas particuliers d'œuvres qui témoignent d'une démarche individuelle.

Ce qui apparaît évident, c'est que Flameng n'était pas détaché des événements de son temps, notamment de celui qui le marqua au sommet de sa carrière, le siège de Paris et la défaite française en 1870. Une période trouble sur laquelle il s'exprima dans quelques lettres qui nous

⁶⁴² BOITEAU, art. cit., 1868, p. 226.

sont conservées, dans lesquelles il raconte à son ami Eugène Manuel son engagement dans la garde nationale au moment du siège de Paris⁶⁴³. Tandis qu'il communiquait dans une autre lettre avec Aimé Giron sur la situation de la France à ce moment-là⁶⁴⁴, il proposait justement à Manuel l'idée d'un ouvrage qui ne se fit finalement pas, et qui avait pour sujet la guerre franco-prussienne de 1870-1871⁶⁴⁵.

En 1872, Flameng était encore un des artistes à répondre favorablement à l'appel d'Auguste Louvrier de Lajolais qui souhaitait voir les artistes français contribuer à la libération du territoire français en faisant don d'une œuvre. À partir de là, Flameng n'apparaissait pas dénué de convictions sur les événements de son temps, et il est légitime de penser que son œuvre, lorsqu'il était question d'entreprises personnelles, est révélateur de ces engagements. Toujours dans le contexte tendu de l'après-guerre franco-prussienne, Flameng se lança dans une initiative conduite par la Société des gens de lettres en 1872 et intitulée *L'Offrande aux Alsaciens et aux Lorrains*. Le projet était porté par Jule Claretie, alors directeur de la société, et par un comité qui souhaitait participer par une « offrande intellectuelle », suivant l'expression utilisée dans l'avertissement de l'ouvrage⁶⁴⁶, à la souscription en faveur des Alsaciens et des Lorrains, alors même que ces territoires venaient d'être perdus. C'était l'occasion pour divers écrivains reconnus, parmi lesquels Victor Hugo, Paul Féval, François Coppée, de manifester, par de petites historiettes mettant en scène l'Alsace et la Lorraine, leur soutien à ces régions. Parmi ces auteurs se trouvaient quelques collaborateurs de Flameng à la *Gazette des beaux-arts*, comme Théophile Gautier, Arsène Houssaye, et certaines de ses relations amicales comme Théodore de Banville. Visiblement concerné par cette cause⁶⁴⁷, Flameng grava pour *L'Offrande aux Alsaciens et aux Lorrains*, *L'Alsace* d'Henner (ill. 46), tandis que son élève, Rajon, gravait une eau-forte d'après Charles Marchal. Il s'agissait là d'un projet indépendant, et si Flameng

⁶⁴³ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1998-A.2. Voir vol. III, correspondance, n° 16, p. 119.

⁶⁴⁴ « Tu subis mon cher le sort commun, l'affreuse guerre que nous venons de subir détraque toutes les positions. Pour beaucoup la ruine, pour d'autres un ébranlement terrible, pour tous un embarras sérieux. Vive l'Empire. Voilà de ces coups on nous promet le retour de ce régime charmant. Les paysans attendent ce jour [ce dernier mot est inscrit en marge] moment avec une vive et bien légitime impatience. Braves gens. Pauvre France, que vas-tu devenir ? Le crétinisme obstrue tous les cerveaux, un épais nuage enveloppe notre pauvre pays. Je m'assomme mon cher terriblement, avec cela les travaux n'arrivent point, les affaires sont tellement engourdies que je me demande si le pouls de ce pays bat encore. Hélas, hélas, trois fois hélas ! Il est foutu ! » Lettre de Léopold Flameng à Aimé Giron, INHA (Paris). Cote : Autographe 180, 26. Voir vol. III, correspondance, n° 46, p. 143.

⁶⁴⁵ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-55-56. Voir correspondance, vol. III, n° 74, p. 164.

⁶⁴⁶ Extrait du procès-verbal de la séance du 14 octobre 1872 de la Société des gens de lettre en préambule de *L'Offrande*, n. p.

⁶⁴⁷ Une note concluant *L'Offrande* évoque ainsi le « sentiment patriotique » des peintres, graveurs et imprimeur ayant contribué à l'exécution de l'ouvrage.

fut convié à participer, à moins qu'il ait lui-même souhaité concourir, il ne le fit que par la volonté de s'engager dans une action artistique et politique dont l'enjeu était tout à fait actuel.



46. Léopold Flameng, *L'Alsace. Elle attend !* Ca. 1872, eau-forte et burin, H. 43 ; L. 23 cm.

Le graveur de reproduction est lié, associé même à l'actualité de son temps. Une gravure de reproduction est bien souvent une transcription des événements artistiques et parfois historiques, voire politiques, d'une époque.

Mais, au-delà des événements, et donc du temps court, une gravure de reproduction témoigne aussi de façon plus subtile des débats théoriques ou des goûts défendus en matière d'art. Un rôle qui s'accrut d'autant dans la seconde moitié du XIX^e siècle que le développement des revues et du marché de l'art le favorisait. La gravure de reproduction se débarrassant alors de plus en plus du rôle documentaire qui lui était attaché au profit d'un rôle subjectif, se mettait au service d'une démarche engagée, et, parfois, franchement idéologique.

3- Reconnaissance et méconnaissance du peintre : la place de la gravure de reproduction

a- La gravure de reproduction au service de la notoriété des peintres

Il est admis depuis ses origines que la gravure de reproduction vise principalement à pérenniser et à diffuser une œuvre unique, suppléant, par conséquent, à sa possible disparition. Cette association entre les deux arts de la gravure et de la peinture s'incarnait dans une métaphore consacrée qui définissait la première comme la fille de la seconde, et qui plaçait la gravure dans une sorte de minorité par rapport à la peinture. Théoriquement dépossédé du *ductus*, de la possibilité de créer directement d'après la nature, le graveur de reproduction semble entretenu dans une forme de servitude, de soumission. George Sand dans *Histoire de ma vie* s'en faisait l'écho en évoquant le cas de Luigi Calamatta, artiste de ces relations, et écrivait :

Cependant, si l'on admettait en principe que tout graveur est libre d'arranger à sa guise l'œuvre qu'il reproduit, et pour peu que la mode encourageât cette licence, où s'arrêtera-on, et où serait le caractère utile et sérieux de cet art dont le premier but est non-seulement de répandre et de populariser l'œuvre de la peinture, mais encore de conserver intacte à la postérité la pensée des maîtres, à travers le temps et les événements qui détruisent les originaux⁶⁴⁸ ?

Une servitude que Félix Jahyer, en 1865, dans son *Étude sur les beaux-arts*, pointait lui aussi du doigt en écrivant sur un ton volontairement provoquant : « Aujourd'hui les graveurs marchent à la remorque des peintres⁶⁴⁹. » Si Jahyer ne s'éloignait pas ici de ce que pensait Sand, il ajoutait un élément supplémentaire, percevant une sorte de double servitude. Il considérait que la gravure de reproduction de son temps tendait à copier aussi les travers de la peinture contemporaine. Celle-ci, selon lui, glissait trop souvent vers les sujets légers, aimables mais sans véritable grandeur, et tendait aussi à se concentrer uniquement sur l'exécution matérielle. La gravure peinait d'autant à reproduire le caractère d'un tableau que ces mêmes tableaux peinaient à se doter d'un caractère⁶⁵⁰.

D'une certaine façon, la gravure de reproduction est tellement liée aux dynamiques artistiques qui traversent la peinture à une époque donnée, qu'elle en vient à être directement influencée dans les sujets qu'elle traite et dans la manière dont elle le fait. Jahyer, en tout cas, ne remettait

⁶⁴⁸ SAND, *op. cit.*, 1854-1855, p. 208.

⁶⁴⁹ Félix JAHYER, *Étude sur les beaux-arts : salon de 1865*, Paris, E. Dentu, 1865, p. 264.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 264-265.

pas en cause l'objectif défini de la gravure de reproduction : conserver et populariser pour reprendre les termes de George Sand. Dans ces conditions, le graveur de reproduction serait un artiste de moindre importance, puisque son œuvre se définirait comme celle d'un intermédiaire. Une réduction que déplorait Flameng, et il citait Watelet qui en son temps le déplorait tout autant en écrivant qu'« on ne consulte d'ordinaire une gravure que pour connaître les originaux⁶⁵¹ ».

Pourtant, dans un même temps, le graveur possède un pouvoir considérable dans le rôle qu'il joue sur la reconnaissance présente et à venir d'un artiste. Le graveur est, dans ce cas, une sorte de « faiseur de rois », et il est un maillon essentiel pour établir des notoriétés ou, à l'inverse, en ignorer. Flameng en était conscient et le disait à Havard en 1903 :

Combien d'ouvrages seraient restés inconnus, combien d'artistes, et des plus illustres, seraient demeurés incompris, si nous n'avions pris la peine de les mettre sous les yeux et à la portée du public, de les transposer à son attention⁶⁵².

Défendant lui aussi cette idée, Léon Noël ne comprenait pas, en 1836, que les artistes rechignassent à faire graver leurs œuvres par la lithographie, rappelant qu'ils jouaient là contre leurs intérêts, car « le succès de la publication de leur tableau a beaucoup d'influence sur l'accroissement de leur célébrité⁶⁵³ ». En réalité, il ne s'agissait pas de prévention contre la gravure de reproduction de la part des peintres, mais contre une technique relativement nouvelle, la lithographie.

L'émergence progressive des moyens mécaniques de reproduction n'a pas remis en cause, au XIX^e siècle, cette prérogative de la gravure « classique » qu'est la popularisation des peintres et de leurs œuvres. Si certains peintres se montrèrent favorables à la photographie, comme Meissonier, Gérôme ou Gustave Moreau, ils n'en continuèrent pas moins d'être reproduits par la gravure, et Flameng, qui a travaillé d'après ces trois artistes, en témoigne. D'autres peintres recourraient à la photographie car leurs œuvres attireraient peu les graveurs, ces derniers étant très liés à des commanditaires qui ne faisaient pas forcément grand cas de leurs œuvres. C'était le cas de Courbet, par exemple, absent de *L'Artiste*, de la *Gazette des beaux-arts* et de *L'Art*, les trois grandes revues d'art influentes jusqu'à la fin des années 1870.

Ce rôle du graveur de reproduction comme diffuseur et promoteur d'œuvres d'art est donc toujours d'actualité dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, Marie d'Agoult, dans ses

⁶⁵¹ HAVARD, art. cit., 1903, p. 456.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 455.

⁶⁵³ NOËL, art. cit., 1836, p. 311.

Études d'art et de politique qu'elle publia en 1862, souhaitait plus que jamais que le *Portrait d'Overbeck* par Gaspard Hauser fit l'objet d'une gravure par Calamatta ou Flameng :

Ne serait-il pas souhaitable [...] que le Portrait d'Overbeck par Gaspard Hauser fut popularisé, assuré contre les chances de destruction qui menacent sans cesse une œuvre unique, par une intelligente gravure ? Que j'aimerais à voir un tel travail confié à la maestria de Calamatta, au burin ferme et délicat de Flameng⁶⁵⁴ !

Ce rôle essentiel de la reproduction explique l'enjeu que représentait, surtout à l'ère de l'image multiple, le droit de faire reproduire une œuvre, et encore la tendance des peintres à faire en général assez peu de difficultés lorsqu'un graveur de confiance souhaitait obtenir les droits en vue d'une gravure.

Dans une lettre de 1885, Léopold Flameng reçut sans difficulté l'agrément de Baudry pour pouvoir reproduire la *Glorification de la loi* (ill. 47), plafond du palais de Justice de Paris. Les archives ne nous ont conservé que la réponse de Flameng en remerciement de la réponse positive de Baudry⁶⁵⁵, mais les termes témoignent, *a priori*, d'une réception très positive du peintre quant à la demande de Flameng. Baudry n'ignorait pas que le graveur allait solliciter le gouvernement pour obtenir la commande de cette gravure, puisque la peinture avait été commandée par l'État. Une sollicitation dans laquelle Flameng rendait compte de l'enthousiasme du peintre parmi les arguments qu'il avança pour appuyer sa requête : « M. Baudry serait très heureux de voir son œuvre reproduite et désire qu'elle le soit par moi⁶⁵⁶. » La commande fut en effet effectuée et livrée en 1893, puis l'œuvre fut diffusée dans les musées publics. Des épreuves de cette gravure tirée à deux-cent-vingt exemplaires rejoignirent les collections du musée de Cognac en 1894, du musée de Dax en 1896 ou encore du musée de Besançon en 1897, parmi d'autres⁶⁵⁷.

⁶⁵⁴ Le destinataire de la lettre dans laquelle Marie d'Agoult évoquait ce projet était le rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*, c'est-à-dire Charles Blanc. Elle semble avoir été entendue, le portrait d'Overbeck ayant été publié dans la *Gazette des beaux-arts* en 1860 en accompagnement de la reproduction de la lettre, exécuté par Flameng sur un dessin de la baronne Nathaniel de Rothschild. Marie D'AGOULT (sous le pseudonyme de Daniel Stern), « Un atelier à Nice : lettre au rédacteur en chef », *Gazette des beaux-arts*, vol. VI, 1860, p. 92.

⁶⁵⁵ « Mon fils m'apprend que vous avez pris ma demande en considération, que vous consentez à ce que je reproduise votre plafond du Palais de Justice. Ce dont je vous suis extrêmement reconnaissant. Il ajoute que vous lui avez fait un bien excellent accueil. Il en fut très touché, m'en parle avec chaleur, me dit en outre : "n'oublie pas d'en remercier le maître". Ce que je fais de grand cœur, attendu que j'en suis aussi satisfait que lui ! » Lettre de Léopold Flameng à Paul Baudry. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1978-A.1888. Voir vol. III, correspondance, n° 25, p. 124.

⁶⁵⁶ Lettres de Léopold Flameng à Edmond Turquet, Archives nationales (Paris). Cote : F/21/2079.

⁶⁵⁷ Voir pour ces attributions, les dossiers d'attributions conservés aux Archives nationales (Paris). Cotes respectives pour les trois œuvres : F/21/2241 ; F/21/2242 ; F/21/2235.



47. Léopold Flameng, *La Glorification de la Loi*, 1893, eau-forte et burin, H. 67,5 ; L. 50 cm.

Un graveur pouvait même pallier par son travail l'absence du peintre. *La Revue du monde catholique* soulignait la présence, au Salon de 1870, du *Coucher de Sapho* d'après Gleyre qu'exposa Flameng. Le critique expliquait :

M. Flameng a exposé la Jeune fille à la lampe [titre alternatif du Coucher de Sapho] d'après M. Gleyre, touchée de cette pointe savante que nous aimons. Cette gravure a attiré d'autant mieux l'attention que peu de personnes connaissent le tableau d'un artiste qui a eu le grand tort, et sans motif, de se retirer des expositions⁶⁵⁸.

Mais la place du graveur peut encore être plus centrale dans la notoriété du peintre. Surtout dans le cas de Léopold Flameng qui était un graveur de reproduction reconnu, ayant des relations avec des revues de premier plan à l'étranger. Outre *The Portfolio*, publié par Hamerton, Flameng collabora aussi avec l'*Art Journal*, revue d'importance en Angleterre, fondée dans les mêmes années que *L'Artiste*. Une lettre de Flameng adressée à Paul Mantz et conservée à l'INHA rend compte du rôle qu'il tint dans la popularisation d'artistes français qu'il avait reproduits, sur commande, pour cette revue : « Le directeur de l'*Art Journal* de Londres me

⁶⁵⁸ Bathild BOUNIOL, « L'Amateur au Salon : 1870 », *Revue du monde catholique*, vol. XXIX, 1870, p. 552.

demande quelques articles de vous. Ils accompagneraient mes gravures d'après Benjamin-Constant, M^{me} Virginie Demont-Breton, Motte et Renouf⁶⁵⁹. » Les œuvres reproduites étaient à chaque fois très récentes, exposées au dernier Salon de Paris, et il s'agissait d'artistes dont la réputation n'était pas encore forcément bien installée, surtout à l'étranger, comme Renouf. Celui-ci ne s'était fait remarqué véritablement qu'au Salon de 1880, et son *Coup de main* (ill. 48) fut très apprécié en 1881, devenant même une icône populaire dans les pays anglo-saxons grâce à la diffusion gravée. Ainsi, en 1911, soit trente ans plus tard, le magazine satirique *Puck* diffusait encore une image humoristique détournant le tableau et montrant le financier J. P. Morgan à la place du vieux loup de mer, et l'oncle Sam à la place de la petite fille.



48. Léopold Flameng, *Un Coup de main*, 1881, eau-forte, H. 15,2 ; L. 21,7 cm.

Outre que le droit de reproduction représente une part importante des revenus d'un peintre, celui-ci peut aussi permettre à l'artiste de faciliter la notoriété d'une œuvre.

Il n'est rien de surprenant à voir Flameng appuyer sa demande auprès de Turquet et auprès de Baudry en utilisant cet argument. Il rappelait au premier qu'ayant obtenu la plus haute récompense au Salon de 1881, *La Glorification de la loi* fut la seule œuvre de sa catégorie à ne pas bénéficier d'une commande officielle pour sa reproduction gravée, et au second que son œuvre n'avait souffert jusqu'à lors que de piètres reproductions, indignes de cette toile louée au Salon.

⁶⁵⁹ Lettre de Léopold Flameng à Paul Mantz, INHA (Paris). Cote : Autographes 013, 05. Voir vol. III, correspondance, n° 49, p. 145.

Pareillement, c'est en suivant cette logique que Léopold Flameng entreprit, dès les débuts de son fils au Salon, de reproduire ses œuvres, conscient qu'il s'agissait d'un passage primordial pour accéder à la notoriété.

b- Entre réussite et échec : les aléas de la reproduction gravée

Ces échanges nous permettent de pointer un élément à prendre en considération. Si la gravure est certes un passage important pour une œuvre, elle se doit, cependant, d'honorer l'œuvre qu'elle reproduit, ne devant pas se limiter à la simple diffusion et popularisation d'un motif. Si le peintre souhaitait seulement diffuser ses créations pour les populariser et les pérenniser, la gravure n'offrirait rien de plus que les moyens mécaniques de reproduction, lesquels étaient déjà, pour certains, très performants dans les années 1860. La gravure apporte, surtout lorsqu'il est question de burin et d'eau-forte, un prestige particulier à une œuvre. Nous retrouvons là cette association entre hiérarchie des techniques de gravure et hiérarchie des genres en peinture. La *Glorification de la loi* mêle ainsi eau-forte et burin⁶⁶⁰, ses dimensions sont impressionnantes, son coût élevé et son délai d'exécution de huit ans, entre 1885 et 1893, témoignent du travail accompli par Flameng⁶⁶¹. Il est évident que pour Baudry une telle gravure était le couronnement définitif d'un succès et la certitude d'une renommée inédite pour son œuvre.

Il n'est donc pas surprenant qu'au XIX^e siècle des peintres aient travaillé de sorte à faciliter le travail du graveur et à favoriser une bonne reproduction, à la pointe ou au burin, de leurs œuvres. Le style si particulier de Bouguereau et de ses apparentés, artistes dont les œuvres inondèrent le marché de la gravure de reproduction, a été ainsi pointé du doigt par Edmond About. Celui-ci s'exprima sur le sujet en s'appuyant sur l'exemple du peintre Hugues Merle, grand rival de Bouguereau, et dont le style et les sujets traités étaient très proches :

⁶⁶⁰ La commande (Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, cote F/21/2079) ne fait état que d'une gravure à l'eau-forte. Si l'œuvre est en effet à dominance d'eau-forte, néanmoins l'estampe définitive présente bien des réhauts de burin, ce que confirme l'inventaire du département des arts graphiques du Louvre. On retrouve là la césure très artificielle dans le discours qui tend à placer des gravures aux techniques mixtes dans une catégorie unique.

⁶⁶¹ Les lenteurs de l'administration s'ajoutaient ici, ce que reprochait notamment Wittmann, l'imprimeur de l'estampe. Archives nationales (Paris). Cote : F/21/2079.

*M. Hugues Merle dessine mieux ; les grandes figures lui sont permises. Mais ses tableaux, propres, froids, pleins de détails ingénieux, sont moins des tableaux que des images. On dirait que l'artiste travaille spécialement pour la gravure*⁶⁶².

François Flameng lui-même, sûrement parmi les plus au fait de ce passage essentiel de la gravure, semble avoir œuvré en ce sens. C'est le critique de *La Revue des deux mondes* qui soulevait ce point à propos des *Vainqueurs de la Bastille*, une œuvre mal considérée pour ses coloris, avec un ton verdâtre et vitreux souvent dénoncé⁶⁶³. Seulement, le critique soulignait dans un même temps que la gravure de cette toile pouvait révéler des qualités imperceptibles à l'origine, écrivant, « le burin fera ressortir des qualités qu'on risque de méconnaître à première vue⁶⁶⁴ ». Peut-être que Flameng fils travailla son tableau en vue de le faire graver par son père, comme cela avait été le cas de ses œuvres antérieures. Une gravure que Léopold Flameng réalisa, en effet, pour *Le Livre d'or de peinture et de sculpture du Salon de 1881*.

Toutefois, pour qu'une gravure fasse honneur à une peinture, encore faut-il que le graveur réussisse une belle œuvre qui satisfasse aux exigences du tableau reproduit. D'où une certaine réticence des peintres à céder à un tiers leurs droits de reproduction, de crainte que leurs toiles ne fussent confiées à l'outil d'un graveur inexpérimenté ou incompetent. Une anecdote tout à fait significative concerne une gravure du *Bon Bock* d'après Manet (ill. 49 et 50), dont la reproduction fut confiée à Léopold Flameng. Elle devait s'insérer dans le catalogue de la collection Faure, en 1878. La notice qui accompagnait la gravure dans le catalogue expliquait qu'il s'agissait d'un tableau remarquable dans l'œuvre du peintre⁶⁶⁵ et sa reproduction semblait donc justifiée. Manet découvrit la gravure et en fut choqué. Il trouvait son œuvre défigurée, alors que ce catalogue luxueux et important devait être pour le peintre une promotion. Manet adressa ses plus vives critiques à Léopold Flameng, dénonçant le caractère boueux de l'eau-forte⁶⁶⁶.

⁶⁶² Edmond ABOUT, *Salon de 1866*, Paris, L. Hachette, 1867, p. 131-132.

⁶⁶³ Notamment par Pierre PÉTROZ, « Salon de 1881 », *La Philosophie positive*, volume XXVII, juillet-décembre 1881, p. 121.

⁶⁶⁴ Eugène GUILLAUME, « Le Salon de 1881 », *La Revue des deux mondes*, vol. XLVI, juillet-août 1881, p. 178.

⁶⁶⁵ Hector BRAME, Georges PETIT, *Catalogue de tableaux modernes dépendant de la collection de M. Faure*, Paris, s.e., 1878, p. 51.

⁶⁶⁶ Lettre d'Édouard Manet à Léopold Flameng. Musée du Louvre, département des arts graphiques (Paris). Cote : A 1525.

Flameng père n'était toutefois pas l'auteur de la gravure, l'ayant confiée à son fils pour une raison que nous ignorons. François Flameng n'avait pas alors une très grande expérience de graveur⁶⁶⁷.

Ce type de désagrément, du fait du caractère subjectif de la gravure face à des procédés mécaniques beaucoup moins risqués, conduisirent les peintres à s'entourer, en règle générale,



49. François Flameng, *Le Bon Bock*, 1878.
Eau-forte, dimensions indéterminées.



50. Édouard Manet, *Le Bon Bock*, 1873,
huile sur toile, H. 94 ; L. 83 cm.
Philadelphie, Museum of Fine Arts.

d'un petit cénacle de graveurs privilégiés en lesquels ils pouvaient avoir toute confiance. Outre Léopold Flameng, Jean-Paul Laurens avait l'habitude de travailler avec Pierre Teyssonnières qui était un de ses « graveur ordinaire »⁶⁶⁸. Le cas d'Ingres est révélateur de cette pratique. L'artiste recourait beaucoup à Henriquel-Dupont, Calamatta, et de manière plus anecdotique à quelques burinistes réputés, comme Ferdinand Gaillard, voire des lithographes, comme Claude-Marie Dien, surtout pour des portraits. C'était d'ailleurs à Henriquel-Dupont que devait échoir

⁶⁶⁷ L'anecdote est rapportée par Étienne MOREAU-NÉLATON dans *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926, 2 vol., 153-152 p., et par Adolphe TABARANT, *Manet : histoire catalographique*, Paris, Éd. Montaigne, 1931, 594 p.

⁶⁶⁸ Paul LEROI (pseud. de Léon Gauchez), « Les Aquarelles, dessins et gravures au Salon », *Gazette des beaux-arts*, vol. X, juillet-décembre 1874, p. 162.

la gravure de *La Source* pour la *Gazette des beaux-arts*⁶⁶⁹. La revue avait sollicité le peintre, et ce dernier avait demandé Henriquel-Dupont qui déclina cette commande. Ingres décida, par défaut, sur les conseils de Delaborde et sur ceux de Vitet, proche ami du peintre, de recourir à Flameng. Galichon, alors directeur de la *Gazette des beaux-arts* acquiesça le choix. C'est ainsi que Flameng hérita de cette prestigieuse commande qu'il réalisa sous le contrôle strict d'Ingres. Il est même rapporté par Charles Blanc qu'Ingres rectifia au crayon les épreuves d'essai lorsque des éléments ne lui convenaient pas⁶⁷⁰. Dans la foulée lui fut confié l'*Angélique*, et à partir de cette date Flameng fut un des graveurs privilégiés de l'artiste, reproduisant son *Portrait de madame Devauçay*, *Ingres à l'âge de 24 ans*, l'*Antiochus et Stratonice* ou encore le *Portrait du comte Duchâtel*, alors qu'il n'avait, jusqu'à *La Source*, interprété le maître qu'au travers d'une œuvre de moindre importance⁶⁷¹.

En 1873, le peintre Lawrence Alma-Tadema envisagea de faire graver deux de ses toiles historiques : *Frédégonde* et *Venantius Fortunatus*. Il prit alors grand soin de choisir lui-même le graveur, et indiquait clairement, dans une lettre à son ami Carol Vosmaer, qu'il désirait Léopold Flameng. Il invoquait alors l'excellence de sa reproduction de *La Pièce de cent florins* de Rembrandt pour expliquer son choix, même si Flameng ne reproduisit finalement pas ces deux toiles⁶⁷².

En cela, Flameng définissait son travail de graveur de reproduction comme celui d'un comédien, un interprète dont le talent était nécessaire pour faire luire les qualités d'un dramaturge, lequel, mal joué, pouvait en pâtir définitivement⁶⁷³.

En allant plus loin, le graveur pouvait même établir la reconnaissance d'un artiste sans que ses tableaux fussent connus, au point de créer des surprises. La *Gazette des beaux-arts* évoquait le cas de Landseer, peintre britannique qui bénéficiait en France d'une réputation bonne et solide. Toutefois, les peintures de l'artiste étaient connues en France presque uniquement par la gravure, et ainsi, lorsque Landseer fut présenté à l'Exposition internationale des beaux-arts de Bruxelles, le critique de la *Gazette* se montra virulent, notant qu'« on est bien surpris de trouver si absolument nul un peintre qui a tant de célébrité. Il faut dire que cette célébrité est due à la

⁶⁶⁹ « Il [Flameng] savait que la Gazette avait consulté le maître sur le choix de son traducteur, et qu'Ingres avait désigné Henriquel-Dupont. » HAVARD, art. cit., 1904, p. 41.

⁶⁷⁰ « Ingres prit la peine de retoucher lui-même, au crayon, les épreuves d'essai qu'on lui soumit. » Charles BLANC, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, V^oe Jules Renouard, 1870, p. 195. Ce fait nous est confirmé par deux épreuves préparatoires conservées au British Museum de Londres, et sur lesquelles il est noté que les retouches sont d'Ingres. Cotes des deux épreuves : 1875.0612.150 et 1918.0129.1

⁶⁷¹ Le *Louis XIV et Molière* gravé sur un dessin de Geffroy.

⁶⁷² VERHOOGT, *op. cit.*, 2007, p. 440-442.

⁶⁷³ HAVARD, art. cit., 1903, p. 456.

gravure. M. Edwin Landseer a eu le bonheur d'être traduit par des graveurs très habiles⁶⁷⁴ ». S'il y a là un jugement porté qui ne relève que de l'avis du critique, cette citation témoigne bien de l'importance que continue de revêtir le passage gravé pour un peintre.

On retrouve un cas moins extrême avec le *Portrait de la duchesse de Mouchy* que Flameng grava d'après Winterhalter (ill. 51 et 52). Alors qu'Alphonse Hirsch acclama la gravure de Flameng qu'il trouvait « souple et brillante », il se montra dur avec la peinture originale qu'il jugeait, à l'inverse, terne⁶⁷⁵. Là encore, la gravure est pour la peinture un peu faible un moyen de gagner en reconnaissance et d'être revalorisée. On peut tout à fait appliquer à ce cas la phrase de Jules Adeline dans *Les Arts de reproduction vulgarisés* :

*Sans doute, de très habiles graveurs ont sauvé de l'oubli de bien médiocres peintures en débarrassant de bonnes compositions d'un coloris détestable et en donnant à l'œuvre une vie nouvelle, pour ainsi dire, sous un état d'âme plus parfait [...]*⁶⁷⁶.



51. Léopold Flameng, *Portrait de la duchesse de Mouchy*. 1866, eau-forte, H. 29 ; L. 20,5 cm.



52. Franz Xaver Winterhalter, *Portrait de la duchesse de Mouchy*, 1862, huile sur toile, H. 114 ; L. 80 cm. Collection particulière.

⁶⁷⁴ Théophile THORÉ-BÜRGER, « Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles », *Gazette des beaux-arts*, vol. VIII, octobre-décembre 1860, p. 93.

⁶⁷⁵ HIRSCH, art. cit., 1867 (2), p. 412.

⁶⁷⁶ Jules ADELINÉ, *Les Arts de reproduction vulgarisés*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1893, p. IV.

Horace Vernet utilisait pour sa part une expression fort signifiante : « la gravure est le moyen de propager et d'éterniser l'œuvre du peintre. N'est-ce pas la gravure, en effet, qui est la plupart du temps l'agent le plus actif de la réputation du peintre⁶⁷⁷ ? »

Aussi, si le *ductus* échappe apparemment au graveur de reproduction, pour autant ce dernier possède le pouvoir de faire ou de défaire des carrières de peintre, et l'attention extrême portée par les artistes à la reproduction de leurs œuvres, alors même que leur reconnaissance n'est plus toujours à faire, montre à quel point il ne s'agissait pas d'un passage négligé. C'était une sorte d'achèvement réel de l'œuvre. Le graveur diffuse, popularise et honore une œuvre, mais peut aussi, par son incompetence ou par une perception divergente de celle du peintre, nuire à celle-ci. Les cas de *La Source* ou du *Bon Bock* témoignent de ces craintes, fondées ou non.

Toutefois, il ne faut pas voir ces rapports professionnels peintre-graveur de reproduction dans un seul sens, et ne pas croire que le graveur ne bénéficie pas des retombées d'une bonne peinture. Il est certain que graver une œuvre reconnue favorise, par extension, la reconnaissance du graveur. Il n'est rien de surprenant à ce que *La Source* ou l'*Antiochus et Stratonice* d'après Ingres, deux de ses œuvres primordiales, furent parmi les interprétations de Flameng les plus admirées. Comme le rappelait le *Journal des beaux-arts et de la littérature*, la gravure de reproduction « popularise à la fois la gravure et la peinture en faisant connaître le graveur et le peintre⁶⁷⁸ ». L'exemple le plus fameux de cette popularisation inversée que l'on peut trouver dans l'œuvre de Flameng est sans nul doute *La Naissance de Vénus* d'après Cabanel. L'œuvre, un des clous du Salon de 1863, achetée par l'Empereur Napoléon III, servit de modèle à la gravure à l'eau-forte que Flameng exposa en 1864, laquelle, et ce n'est pas un hasard, lui valut une médaille.

⁶⁷⁷ Horace VERNET, « Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages », *La France littéraire*, vol. IV, 1841, p. 263.

⁶⁷⁸ Adolphe SIRET, « Quelques mots sur la lettre ministérielle concernant les encouragements à donner à l'art de la gravure », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 19, 15 octobre 1859, p. 150.

4- Une relation singulière : Léopold Flameng et Rembrandt

a- Genèse d'une rencontre

La question de la notoriété du peintre par le travail du graveur de reproduction se pose principalement pour des artistes vivants en quête de reconnaissance, ayant le besoin d'affirmer un statut. Néanmoins, le graveur de reproduction travaille aussi à des œuvres anciennes, s'intéresse à des artistes du passé. Dans ce cas, la gravure peut s'attacher à la reproduction d'artistes tombés dans l'oubli, moins connus, ou pour lesquels un goût soudain se fait sentir. Le graveur se retrouve alors au cœur d'un travail de réhabilitation, de remise au goût du jour, ses créations s'inscrivant dans un processus de fond. Au XIX^e siècle, un peintre et graveur fut sujet à cet engouement sans précédent, et cela bien qu'il ne fût jamais vraiment oublié : Rembrandt. Alison McQueen a même étudié ce phénomène de résurgence dans une thèse en 2003, allant jusqu'à parler de « culte » et de « réinvention » du maître dans un titre programmatique⁶⁷⁹. Elle concluait encore un article sur le même sujet, en rappelant le rôle vital des graveurs de reproduction dans l'attention portée à Rembrandt au XIX^e siècle :

En produisant des illustrations pour de nombreux livres et articles sur Rembrandt, ils [les graveurs] aidèrent aussi à faire connaître son œuvre au grand public. Les copistes de Rembrandt jouèrent un rôle primordial dans la création de son statut mythique dans la France du XIX^e siècle⁶⁸⁰.

Il n'est pas question de passer après cet ouvrage de référence, mais de lui adjoindre un complément, en évoquant avec plus d'approfondissement la relation persistante entre Léopold Flameng et Rembrandt. Flameng le découvrit lors de son apprentissage à Bruxelles, en observant ses œuvres dans les musées. Il s'agira de comprendre comment Flameng a reçu cet artiste en tant que graveur de reproduction, et de voir comment il a été, parmi d'autres, le vecteur de cette « renaissance », que l'on considérera plus justement comme une sorte d'apogée dans la postérité du maître flamand. L'idée de renaissance sous-tend en effet un oubli, ce qui ne fut jamais vraiment le cas de Rembrandt ni dans la première moitié du XIX^e siècle, ni au XVIII^e siècle.

⁶⁷⁹ Alison MCQUEEN, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, 388 p.

⁶⁸⁰ Alison MCQUEEN, « Les copies d'après les estampes de Rembrandt dans la France du XIX^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, n° 179-180, 2002, p. 88.

Alison McQueen rapprochait les deux artistes à la date de 1859, soit à l'*Œuvre complet de Rembrandt* de Charles Blanc qu'illustra Flameng⁶⁸¹. En fait, la proximité entre les deux maîtres remonte bien à la période bruxelloise de Flameng. C'est probablement sa découverte des estampes du maître flamand qui l'orienta davantage vers la technique de l'eau-forte et lui fit délaisser quelque peu le burin que lui enseignait Calamatta. Marqué par la vivacité, la liberté et l'expressivité des estampes de Rembrandt, ce choc artistique a pu contribuer, avec d'autres facteurs, au passage du burin à l'eau-forte chez Flameng. François Flameng, dans une formulation un peu poétique, se faisait l'écho de cette proximité entre son père et Rembrandt dans la notice qu'il lui consacra :

La vue des planches de Dürer, de Marc-Antoine, d'Edelinck, de Nanteuil, de Cochin et surtout les troublantes estampes de Rembrandt avaient fait naître en lui de nouvelles aspirations, avaient ouvert à ses yeux éblouis de nouveaux horizons ; se sentant emprisonné dans des formules qui lui semblaient vieilles, il aurait voulu s'en dégager au plus vite⁶⁸².

Flameng ne semble pourtant pas avoir réalisé de gravures de reproduction d'après Rembrandt durant cette période bruxelloise, même si notre catalogue d'œuvres a mis en avant quelques gravures non datées qui pourraient avoir été exécutées dans la première moitié des années 1850⁶⁸³. Leur extrême rareté, leur tout petit tirage, une probable destruction des planches – Léopold Flameng ayant vendu lors de son arrivée à Paris ses planches de cuivre au prix du métal⁶⁸⁴ – en témoigneraient. On peut citer le *Portrait de J. C. Sylvius* (ill. 53), dont aucune épreuve n'est conservée à la BnF, ce qui peut signifier que cette œuvre n'a pas été éditée en France, ou encore une *Sainte Trinité*, elle aussi absente du catalogue Beraldi et des collections de la BnF.

Il est indubitable que Flameng a sûrement copié des œuvres de Rembrandt à Bruxelles, si ce n'est en gravure, au moins par le dessin, toutefois nous ne possédons aucune preuve de cela⁶⁸⁵.

⁶⁸¹ « Léopold Flameng éprouva aussi une affinité personnelle avec Rembrandt. Flameng montra sa fierté de pouvoir copier Rembrandt et son indépendance créative dès 1859, quand il travailla avec Charles Blanc aux copies destinées à illustrer *L'Œuvre complet de Rembrandt de Blanc*. » *Ibid.*, p. 82.

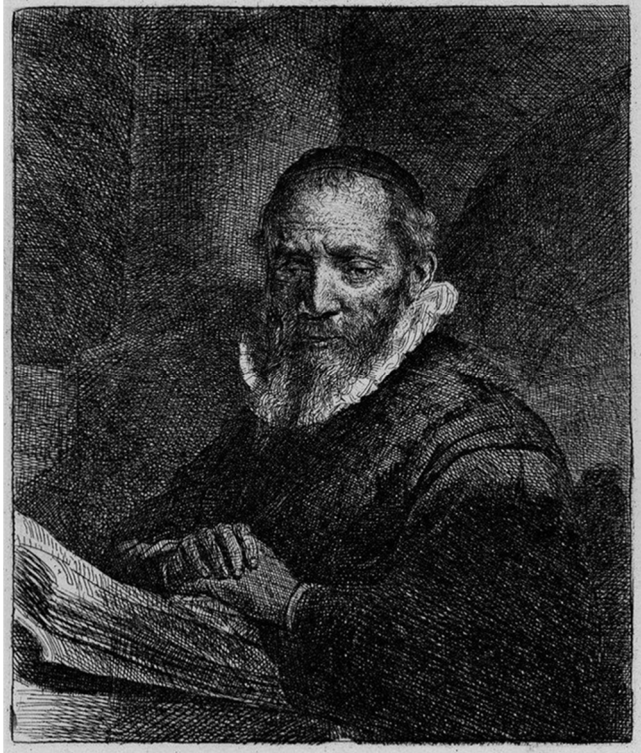
⁶⁸² FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 8.

⁶⁸³ Il s'agit de *La Mort de la Vierge*, de la *Sainte Trinité* et de *Laissez venir à moi les petits enfants*, qui ne sont pas datées et pour lesquelles nous n'avons presque aucune information.

⁶⁸⁴ « Installé dans un taudis, Flameng en fut bientôt réduit à vendre toutes ses planches, au poids du cuivre, pour 300 francs ; ainsi disparaissait le travail de sa jeunesse, ses eaux fortes originales, tous ses essais d'émancipation. » FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 12.

⁶⁸⁵ Une source, mais qu'il convient de prendre avec une nécessaire prudence, Xavier de Villarceaux, peut-être le pseudonyme de Charles Coligny, évoquait les copies de Rembrandt à l'époque de sa formation dans l'atelier de Calamatta : « Léopold Flameng a reçu les leçons de Calamatta, mais ses leçons les plus intimes lui viennent des copies qu'il a faites de Rembrandt, à la veillée, comme dans l'atelier même du grand Rembrandt van Ryn [*sic*]. » L'image quelque peu romantique et fantasmée qui se dégage de cette déclaration laisse à penser que Villarceaux

En fait, c'est bien à partir de 1859 et de *L'Œuvre complet de Rembrandt* que Flameng en arriva véritablement à la copie gravée. Blanc lui confia pour cet ouvrage la gravure, d'après ses calques, de près de quarante fac-similés d'eaux fortes de Rembrandt.



53. Léopold Flameng, *J. C. Sylvius*, non daté, eau-forte, H. 16,9 ; L. 14,5 cm.

Alison McQueen rappelait le caractère essentiel et presque fondateur de ce livre, d'une part dans la « renaissance » de Rembrandt⁶⁸⁶, et d'autre part dans l'association qui se fit ensuite entre Flameng et Rembrandt, le premier succédant à Louis Marvy comme meilleur traducteur du second. Blanc rappelait d'ailleurs, dans sa préface du *Traité de la gravure à l'eau-forte* de Maxime Lalanne, les compliments que lui avait fait ce dernier quant à la qualité des reproductions de Flameng : « Vous me disiez vous-même que Flameng dans mon *Œuvre de Rembrandt*, avait imité ce grand homme de façon à le tromper lui-même s'il revenait au

livre peut-être davantage une interprétation personnelle. Xavier de VILLARCEAUX, « Salon de 1867 », *L'Artiste*, vol. IV, juillet-septembre 1867, p. 283.

⁶⁸⁶ Nous rappellerons tout de même que Charles Blanc avait déjà fait paraître, en 1853, un catalogue de l'œuvre de Rembrandt illustré par la photographie. Le faible tirage et le coût astronomique du volume (400 frs) avait rendu presque confidentielle cette parution, à l'inverse de l'édition de 1859-1861, dont les deux volumes étaient accessibles à partir de dix-huit francs et ne dépassaient pas les quarante-cinq francs pour les tirages sur grand papier.

monde⁶⁸⁷. » Ce compliment n'a rien d'isolé, et l'ouvrage de Blanc fut un véritable succès, au point de bénéficier de rééditions plus et moins luxueuses⁶⁸⁸.

Cette rencontre avec Blanc fut décisive. Blanc partageait beaucoup de points communs avec Flameng, étant arrivé à Rembrandt d'une manière assez similaire. Le témoignage qu'il donne dans le *Traité de la gravure à l'eau-forte* se rapproche étonnamment de ce que François Flameng disait à propos de son père. Admirant les eaux-fortes de Rembrandt sur les étals des marchands d'estampes du quai Voltaire, Blanc se forma lui aussi à la gravure chez Calamatta et Mercuri, mais souhaitait approfondir ses connaissances sur Rembrandt. Il s'intéressait à lui et, tout comme Flameng, se plaisait à reproduire ses œuvres en cachette et contre ses maîtres⁶⁸⁹. Cette rencontre avec Blanc introduisit Flameng dans le cercle des promoteurs les plus zélés de Rembrandt qui se structurait alors autour de l'imprimeur Delâtre. C'est ce dernier qui imprima les eaux-fortes du catalogue raisonné de Rembrandt, et Seymour Haden, autre admirateur du maître flamand, disait de Delâtre, à cette époque, que « si Rembrandt vivait de nos jours, il lui donnerait ses planches à tirer⁶⁹⁰ ».

b- Léopold Flameng et son identification à Rembrandt

On peut parler, dans la relation entre Léopold Flameng et Rembrandt, d'un véritable processus d'identification que l'on retrouve aussi chez d'autres aquafortistes. Il vient en premier lieu de l'appartenance de Flameng à ce « cercle Delâtre » où se croisaient artistes, collectionneurs, critiques et historiens de l'estampe, qui partageaient la même opinion négative par rapport à la taille académique jugée trop sévère des continuateurs de Bervic et de Marc-Antoine. Le « cercle Delâtre » se fit, dans un contexte relativement conflictuel entre les différentes techniques de la gravure, les défenseurs ou les promoteurs de l'eau-forte. Rembrandt fut alors érigé comme le modèle par excellence d'une gravure libre, exploitant toute la variété de ses moyens et se détachant de la soumission artistique généralement jugée inhérente à la

⁶⁸⁷ LALANNE, *op. cit.*, 1866, p. VII.

⁶⁸⁸ Il y eut, en effet, des rééditions plus tardives de ce catalogue, enrichies notamment d'héliogravures. Ce procédé coûteux justifia alors des prix plus élevés, et cette édition s'adressait plus spécialement à des bibliophiles ou des amateurs fortunés. Par ailleurs, l'ouvrage de Blanc bénéficia d'un supplément en 1885 par Eugène Dutuit, intitulé *Tableaux et dessins de Rembrandt : catalogue historique et descriptif*, Paris, A. Lévy, 1885, 114 p., auquel participa aussi Flameng.

⁶⁸⁹ LALANNE, *op. cit.*, 1866, p. II.

⁶⁹⁰ La phrase, bien connue, est notamment rapportée par Raymond BOUYER, « Un graveur-imprimeur : Eugène Delâtre », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XXXVI, juillet 1914-décembre 1919, p. 131.

gravure⁶⁹¹. Rembrandt semble alors synthétiser « l'antagonisme », et le terme est de Beraldi⁶⁹², entre le burin, héritage académique, et l'eau-forte. Quand il s'agissait de promouvoir l'eau-forte, Rembrandt tenait une place primordiale, comme en témoigne l'argumentaire d'Hamerton dans *Etching and Etchers*, dont le portrait de Rembrandt figure en tête d'ouvrage, ou de Seymour Haden qui utilisa Rembrandt dans sa promotion de l'*etcher*, à savoir le peintre-graveur, ou, dans son acception élargie, le graveur de reproduction libre⁶⁹³. Lalanne, dans son *Traité de la gravure à l'eau-forte* en 1866, ne disait pas autre chose, mettant Rembrandt en tête des maîtres graveurs⁶⁹⁴. À l'inverse, Rembrandt est au cœur de l'argumentaire des détracteurs de la gravure libre, de l'eau-forte. Beraldi soulignait ainsi le cas de Ruskin, admirateur du burin, qui caractérisait l'art du maître flamand d'une phrase désobligeante, en parlant de « *mixture of art and accident*⁶⁹⁵ ». Des propos que l'on retrouve encore chez Calamatta qui rejetait l'eau-forte en s'élevant contre Rembrandt⁶⁹⁶.

Ce dernier était érigé comme une sorte de figure tutélaire. Incarnation d'une certaine forme de décadence pour les uns, pour les autres c'était un modèle vers lequel il s'agissait de tendre pour atteindre la perfection dans l'eau-forte. Cette idée se retrouve pleinement chez Flameng, dont les initiatives tendent bien à prouver que traduire Rembrandt était, à ses yeux, le défi supérieur du maître aquafortiste. En premier lieu, par le fait qu'il réalisa des fac-similés à la taille près des gravures de Rembrandt, dont le plus fameux est *La Pièce de cent florins* (ill. 54 et 55). S'il en réalisa quelques autres, notamment d'après Francisque Millet, l'essentiel de ces gravures, d'une fidélité extrême, fut exécuté d'après Rembrandt. Ensuite, les quelques rares gravures de reproduction qu'il fit de sa propre initiative concernèrent essentiellement Rembrandt⁶⁹⁷.

⁶⁹¹ Parfois jusqu'à l'excès. Beraldi soulignait ainsi que, s'empêtrant dans des imitations de Rembrandt, nombre de graveurs de ses contemporains « cuisinaient », recourant pour leurs gravures à des procédés pas toujours fondés pour s'identifier au maître. Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, Paris, L. Conquet, 1886, vol. V, p. 174.

⁶⁹² BERALDI, *op. cit.*, 1889, vol. VIII, p. 30 : « Plusieurs fois nous avons parlé dans nos notes de l'antagonisme de l'eau-forte et du burin, de la gravure en tailles libres de toute formule et de la gravure académique. »

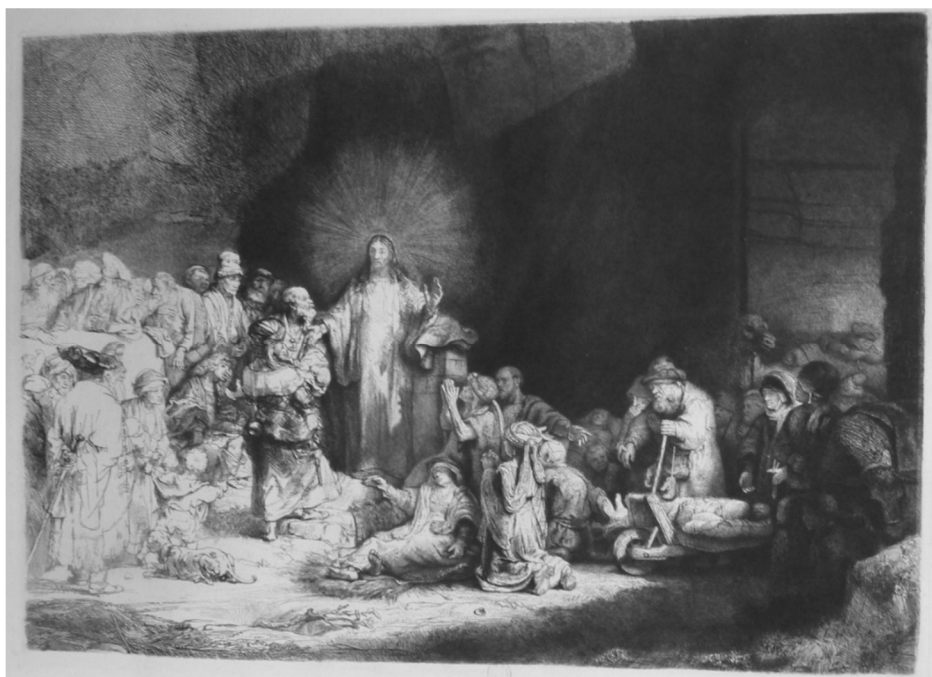
⁶⁹³ Francis Seymour HADEN, *The Relative Claims of Etching and Engraving to Rank as Fine Arts, and to Be Represented as Such in the Royal Academy of Arts*, Londres, Metchim and Son, 1883, p. 13.

⁶⁹⁴ « Rembrandt [...] par le mélange et la diversité de ses travaux arrivait à une suavité d'expression qu'on peut dire magique ; il répandait dans son œuvre du charme et de la profondeur ; dans certaines de ses planches, les procédés, se prêtant aux exigences les plus rigoureuses du modelé, et atteignant les limites les plus extrêmes de la délicatesse, deviennent insaisissables à l'œil, pour en laisser la plus complète jouissance à l'esprit seul. » LALANNE, *op. cit.*, 1866, p. 10.

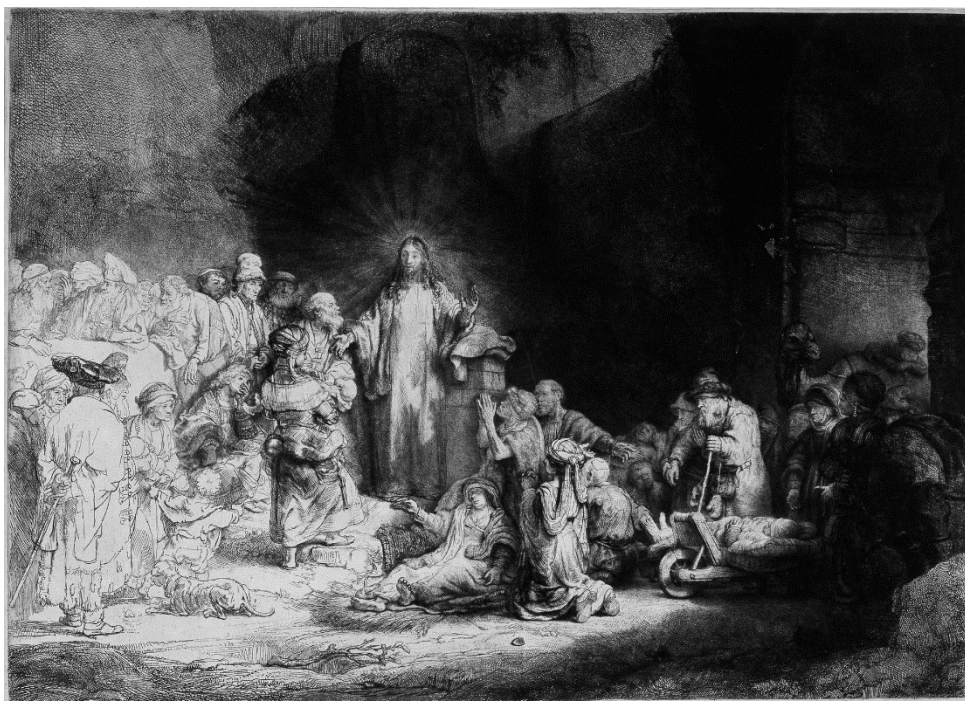
⁶⁹⁵ BERALDI, *op. cit.*, 1889, vol. VIII, p. 31.

⁶⁹⁶ Nous renvoyons à l'épisode que narre BERALDI, dans *op. cit.*, 1886, vol. IV, p. 55.

⁶⁹⁷ Flameng ne s'affranchissait pas totalement du poids des commanditaires, puisque les gravures qu'il fit d'après Rembrandt étaient très coûteuses. Il n'aurait pu les réaliser sans un soutien financier, en l'occurrence des souscriptions de l'État. Il ne s'agissait cependant pas de commandes publiques avec tout ce que cela suppose, entre autres en matière de délais d'exécution. Il expliquait dans une de ses lettres qu'il gravait la *Ronde de nuit* pour son compte. Lettre de Léopold Flameng à Henry Havard, bibliothèque municipale (Mâcon). Cote : 203 (fonds Henry Havard). Voir vol. III, correspondance, n° 93, p. 185.



54. Léopold Flameng, *La Pièce de cent florins*, 1873, eau-forte et burin, H. 29 ; L. 40 cm.



55. Rembrandt, *La Pièce de cent florins*, ca. 1649, eau-forte et burin, H. 28 L. 39 cm.

Au-delà de cela, Rembrandt devint une sorte d'effigie à laquelle s'identifièrent les aquafortistes du temps, lui, le « plus grand, le plus puissant, le plus extraordinaire des aquafortistes », pour reprendre l'expression d'Émile Leclercq⁶⁹⁸. Alison McQueen a bien noté l'importance de la figure de Rembrandt dans la structuration identitaire de la profession d'aquafortiste au XIX^e siècle, mais elle ne s'est pas spécialement penchée sur la question des représentations iconographiques. Pourtant, c'est bien sous des airs de Rembrandt que Flameng père se fit représenter par son fils en 1877⁶⁹⁹. À sa table de travail, portant une toque d'atelier à la façon de Rembrandt dans certains de ses portraits les plus fameux⁷⁰⁰, offrant un regard complice au spectateur, il y a un parallélisme évident entre Rembrandt et la manière dont François Flameng présente son père. D'autant que Léopold Flameng s'identifiait dans ce tableau au Rembrandt modeste, pauvre, et non au Rembrandt bourgeois comme n'hésitait pas à se montrer l'artiste lorsque sa carrière était florissante. Or, Alison McQueen a relevé comment Flameng, dans ses eaux-fortes originales pour le catalogue de Blanc, s'inscrivait dans cette tendance du XIX^e siècle qui cultivait le motif du Rembrandt pauvre et modeste⁷⁰¹. Ce motif qui, en pleine période romantique, ne pouvait qu'avoir un succès conséquent.

En matière d'identification de l'aquafortiste du Second Empire à la figure de Rembrandt, on peut citer, dans un même ordre d'idée, l'iconographie de l'en-tête de facture gravée par Flameng pour Delâtre. L'œuvre montre deux médaillons, sorte d'alpha et d'oméga du graveur en taille-douce, avec, d'une part, le buste de Dürer, maître du burin, et d'autre part, le buste de Rembrandt, maître de l'eau-forte⁷⁰². Flameng offre une représentation presque trop adéquate pour surligner le rôle du maître flamand dans la structuration identitaire des aquafortistes du XIX^e siècle.

Il faut, cependant, ajouter un autre aspect qui se dégagait de la figure de Rembrandt, celui de l'artiste protestataire et contestataire, chemin dans lequel s'engagèrent nombre d'aquafortistes par leurs choix artistiques éloignés de la gravure institutionnelle, mais aussi par leurs choix politiques. Comme le soulignait Anne Chalard-Fillaudeau, Rembrandt était déjà, chez les peintres romantiques, une figure tutélaire de la contestation. Elle rappelait le cas de Delacroix

⁶⁹⁸ Émile LECLERCQ, « Charles de Groux (suite) », *L'Art libre, revue artistique et littéraire*, n° 3, 15 janvier 1872, p. 34.

⁶⁹⁹ Voir vol. III, annexe 4 : portraits et œuvres dédiées à Léopold Flameng, p. 47.

⁷⁰⁰ À l'image de *Rembrandt au chevalet*, 1660, huile sur toile, H. 111 ; L. 85 cm, Paris, musée du Louvre.

⁷⁰¹ « He [Flameng] sought to create a visual representation of Rembrandt's allegiance to the lower classes, thus reinforcing one of the most popular tropes of the Rembrandt myth in nineteenth-century France. » MCQUEEN, *op. cit.*, 2003, p. 143-144.

⁷⁰² Voir catalogue raisonné, n° 53.

prenant le parti de Rembrandt contre Raphaël, affirmant ainsi un nouvel ordre contre le néo-classicisme⁷⁰³. Elle rappelait encore comment les réalistes, par la suite, s'emparèrent aussi de Rembrandt. Courbet, notamment, en faisait le clou de ses visites au Louvre⁷⁰⁴. Enfin, les Daubigny, les Rousseau, ces peintres qui incarnèrent l'école de Barbizon, furent aussi les promoteurs de l'eau-forte, participant à la Société des aquafortistes de Cadart⁷⁰⁵. Il n'est pas surprenant de les voir s'emparer du maître flamand. Les graveurs à l'eau-forte, Flameng, mais surtout les principaux leaders de la gravure originale comme Bracquemond, Jacque, Seymour Haden, étaient en lutte avec un ordre établi, une hiérarchie institutionnalisée. Théophile Gautier, dans un extrait tiré du *Moniteur*, en 1862, expliquait la rupture de l'eau-forte en concluant sur la figure de Rembrandt :

Elle [l'eau-forte] croque plus qu'elle n'achève, et son griffonnage fantasque, qui ressemble au dessin à la plume d'un maître, n'a pas le don de charmer beaucoup les Philistins amoureux du léché, du fini, du pointillé, des hachures en losange et en tire-bouchon. Pourtant Rembrandt en a tiré des effets magiques et prestigieux, et les moindres bavochures, dont il a égratigné le cuivre se vendent à prix d'or⁷⁰⁶.

Les aquafortistes ne fréquentaient pas les mêmes cercles, les mêmes milieux que les burinistes, et, autour des Flameng, Meryon, Bracquemond, Gaucherel, se pressaient des acteurs du réalisme, du naturalisme et du romantisme. L'image d'un Rembrandt non conventionnel, d'un artiste indépendant menant ses propres recherches artistiques contre les canons établis, fédéra les artistes contestataires, ceux-là même qui se réunissaient dans les cabarets, les cafés, tenants de la bohème parisienne dont Flameng fut un des plus actifs représentants dans les années 1850-1860.

Toutefois, on peut trouver un autre point d'attache entre Flameng et la figure de Rembrandt dans l'analyse que fait Alison McQueen. C'est dans la manière dont Rembrandt devint une figure politisée et utilisée à des fins religieuses, et cela dès le Second Empire. McQueen ne s'attarde pas sur Flameng, mais il est étonnant de voir comment son discours s'applique de façon pertinente à Flameng. En matière religieuse, elle évoque ainsi la manière dont Rembrandt, protestant, pénétra le débat religieux au XIX^e siècle. Athanase-Josué Coquerel, dans *Rembrandt*

⁷⁰³ Anne CHALARD-FILLAudeau, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européenne depuis 1669*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 85.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁰⁵ Daubigny et Rousseau furent tous deux membres de la Société des aquafortistes dès 1862, et si Rousseau fut membre inactif ce ne fut pas le cas de Daubigny.

⁷⁰⁶ Théophile GAUTIER, Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE (édité par), et coll., *Correspondance générale : 1872 et compléments*, vol. XII, Genève, Droz, 2000, p. 351.

et l'individualisme dans l'art, un de ses ouvrages polémiques, expliquait que Rembrandt était protestant, et de fait « profondément pénétré du principe de liberté, du goût d'indépendance, des tendances individualistes que le protestantisme a mis en vigueur⁷⁰⁷ ». Coquerel faisait une association directe entre la religion de l'artiste et les qualités créatives qui lui étaient associées. C'est un point important, car Léopold Flameng était lui aussi protestant. Nous le savons par le mariage de son fils au temple de l'Oratoire. Rembrandt devint une figure majeure pour le milieu protestant français au XIX^e siècle. Alison McQueen parle même de « paradigme⁷⁰⁸ » à son sujet, et c'est là un point de rapprochement supplémentaire entre Flameng et Rembrandt.

Cette idée de liberté associée au maître flamand au XIX^e siècle l'a aussi amené à être une des figures majeures du discours républicain, entre autres sous le Second Empire. Alison McQueen développe dans son étude cette dimension, et elle cite le discours de Thoré-Bürger, fervent républicain, qui considérait Rembrandt comme un héraut de Révolution : « Un propos sur Rembrandt peut signifier autant pour la Révolution qu'un manifeste du citoyen Ledru à la République universelle⁷⁰⁹. » Il n'est pas directement question de Léopold Flameng dans ce qu'elle expose, et pourtant il y a une cohérence étonnante. Léopold Flameng était un républicain convaincu, quoique de tendance modérée, qui entretenait une franche amitié avec Théophile Thoré-Bürger. À la chute du Second Empire, en 1872, dans une lettre à Eugène Manuel, il ne manqua pas d'exposer son soulagement à son ami alors que la République parvenait à s'imposer face à l'éventualité d'un retour monarchique :

Nous devons à ce brave et courageux bonhomme Thiers une chandelle d'un fameux calibre. Je l'admire et l'aime. Il nous tire d'un bien affreux pétrin. Grâce à lui la République va pouvoir se constituer. Les efforts des monarchistes vont se briser devant la ténacité de notre vaillant Président, ils frapperont dans le vide, la France n'est plus avec eux. Je me sens gros de joie⁷¹⁰.

Tout semble converger pour établir cette relation particulière entre Flameng et Rembrandt, et faire du premier le promoteur zélé du second. Or, Flameng fut, si l'on se réfère aux *Graveurs du XIX^e siècle* de Beraldi, le graveur le plus prolifique de Rembrandt dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il participa, outre au catalogue de Charles Blanc et à la *Gazette des beaux-arts*, au

⁷⁰⁷ Athanase-Josué COQUEREL, *Rembrandt et l'individualisme dans l'art*, Paris, J. Cherbuliez, 1869, p. 80.

⁷⁰⁸ MACQUEEN, *op. cit.*, 2003, p. 112.

⁷⁰⁹ Lettre de Thoré-Bürger à Pierre-Joseph Proudhon. Fondation Custodia (Paris). Cote : Mss 67642.

⁷¹⁰ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-57. Voir vol. III, correspondance, n° 75, p. 165.

catalogue plus tardif de Dutuit⁷¹¹, et surtout à ce que Gonse avait dénommé le « cycle rembranesque de Flameng », qui commença avec *La Pièce de cent florins*, et se poursuivit avec *Les Syndics des drapiers*, la *Ronde de nuit* et *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp*.

Ce cycle apparaît tout à fait révélateur de la situation de Rembrandt dans ce passage du Second Empire à la III^e République, puisque Flameng ne put le conduire qu'avec le soutien financier de l'État qui s'engagea. En effet, pour ces quatre gravures, Flameng bénéficia de la souscription de la jeune République pour un certain nombre d'épreuves. Pour *La Pièce de cent florins* et la *Ronde de Nuit*, il s'agissait de soixante épreuves au prix élevé de cent francs l'unité⁷¹². Nous n'avons trouvé aucune trace des souscriptions pour les deux autres gravures, mais *La Chronique des arts et de la curiosité* de 1876 affirmait que ce fut aussi le cas, en soulignant la participation du gouvernement belge⁷¹³.

Cela révèle des évolutions dans l'état d'esprit par rapport à Rembrandt lors du passage de l'Empire à la République, puisque Flameng obtint sa première souscription d'après le maître flamand en 1871, et elles se succédèrent jusqu'en 1876, alors que pendant tout le règne de Napoléon III, seules des commandes privées et des initiatives individuelles l'avaient amené à graver Rembrandt.

Evidemment, il serait caricatural d'extrapoler à partir du seul exemple de Flameng. Il y a eu aussi quelques commandes de copies d'après Rembrandt pendant le Second Empire, toutefois le nombre n'est pas du tout significatif par rapport à la III^e République. Ainsi, entre 1860 et 1869, seules trois œuvres d'après Rembrandt sont achetées par l'État. Une lithographie de Moulleron en 1860 pour six mille francs, une *Leçon d'anatomie du professeur Tulp* en 1861 commandée à Cornélie Delort qui fut laissée sans suite, et un *Portrait d'homme* sur porcelaine de Delphine de Cool en 1863.

On peut voir là un révélateur de l'association entre la République et Rembrandt, ce dernier devenant une sorte d'artiste républicain, mais on peut aussi comprendre ce basculement à l'aune de celui de l'eau-forte à la même époque. Si l'ascension de cette technique est sensible dans les années 1860, son point d'apogée est véritablement la fin de cette décennie et la première moitié des années 1870. Peter S. Samis allait même plus loin dans le raisonnement, considérant que l'eau-forte était une technique « républicaine ». Cela expliquait, selon lui, cet intérêt pour

⁷¹¹ Edité en 1885, il comprenait de nombreuses gravures réalisées antérieurement par Flameng pour la *Gazette des beaux-arts*.

⁷¹² Archives nationales (Paris). Cote F/21/217.

⁷¹³ « Dans peu de jours, Léopold Flameng, l'éminent graveur de *La Pièce aux cent florins* et de la *Ronde de nuit*, va faire paraître *Les Syndics* et *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp*. Les gouvernements français et belge ont souscrit à ces deux planches, qui justifieront une fois de plus les titres de L. Flameng à être appelé le graveur de Rembrandt. » ANONYME, « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 11, 11 mars 1876, p. 92.

Rembrandt à la sortie du Second Empire, et l'association, sous le Second Empire, entre promoteurs de cette technique et cercles républicains⁷¹⁴.

c- Léopold Flameng graveur de Rembrandt : les raisons d'un succès

Un processus d'identification ne peut cependant pas expliquer le succès que rencontra Léopold Flameng dans ses traductions de Rembrandt, qui l'affirmèrent comme un des graveurs de reproduction les plus connus de son époque.

Les principaux auteurs qui se sont exprimés à ce sujet expliquaient ce succès de l'artiste par la manière dont il sut saisir Rembrandt dans toute l'ambiguïté de son art. Montrosier s'exprimait en ce sens dans *L'Eau-forte en 1876*, dont il rédigea l'introduction, et dans lequel il évoquait les copies de Flameng d'après Rembrandt :

*Rembrandt, dont Léopold Flameng a deviné le secret en exécutant ses belles copies de La Pièce aux cent florins, et de la Ronde de Nuit, a laissé des œuvres superbes dans lesquelles tous les sentiments sont marqués d'une façon magistrale. Les planches qu'on connaît de lui sont à la fois concises et libres. Du même bond, elles touchent au réalisme le plus profond et à l'idéalisme le plus subtil*⁷¹⁵.

Le succès de Flameng vint aussi de l'attention particulière qu'il porta à chaque fois à ses estampes d'après Rembrandt, plus encore qu'à ses autres traductions. Pour *La Pièce de cent florins*, Flameng n'hésita pas à abandonner son vieil ami Delâtre qu'il ne jugeait pas compétent pour le tirage, au profit de Salmon. Rembrandt était aussi au cœur de sa collection d'art. Il possédait plusieurs dessins du maître, et on sait que pour Rembrandt il travailla presque toujours soit à partir des œuvres originales, comme pour *La Pièce de cent florins* ou la *Ronde de nuit*, soit d'après des dessins très exacts comme ceux que lui fournit Charles Blanc pour son catalogue.

Le succès enfin, et peut-être de manière curieuse, il l'obtint par sa capacité à reproduire à l'identique, le maître. Flameng souleva pour cela l'admiration, notamment celle de Blanc. Ce dernier ne tarissait pas d'éloges en introduction de la réédition de son catalogue sur Rembrandt en 1873, expliquant que Flameng « porte la similitude jusqu'à l'identité⁷¹⁶ », s'enthousiasmant

⁷¹⁴ Peter S. SAMIS, « Aemulatio Rembrandti : the 19th Century Printmaker Flameng and His “prises/crises” de conscience », *Gazette des beaux-arts*, vol. CXVI, juillet-décembre 1990, p. 245. Il considérait même que Flameng avait peut-être basculé du burin vers l'eau-forte du fait de ses opinions républicaines et du milieu qu'il fréquenta à son arrivée à Paris. Nous pensons qu'il s'agit d'une surinterprétation peu convaincante dans les faits.

⁷¹⁵ Eugène MONTROSIER, *L'Eau-forte en 1876*, Paris, V^e A. Cadart, 1876, p. 8-9.

⁷¹⁶ Charles BLANC, *L'Œuvre de Rembrandt*, vol. I, Paris, A. Lévy, 1873, p. VI.

particulièrement de *La Pièce de cent florins*, que le graveur avait, selon lui, rendue impérissable⁷¹⁷. Flameng était alors capable de s'effacer totalement et de conserver, dans leur état originel, à la taille près, les œuvres du maître. En cela, Flameng s'affirmait comme l'égal des nombreux peintres-copieurs de Rembrandt qui devaient s'astreindre à reproduire dans la même technique et le plus fidèlement possible, l'original. Jusqu'alors, aucun graveur n'avait de cette manière réussi à restituer à la perfection le Rembrandt aquafortiste. La lithographie s'était emparée de ce dernier, notamment par le biais de Moulleron ou de Vivant Denon, mais l'effet n'était pas comparable à l'eau-forte, puisqu'il ne s'agissait pas de la même technique de gravure. Marvy, aquafortiste, s'était imposé comme le plus prolifique et le meilleur graveur de Rembrandt dans la première moitié du XIX^e siècle, mais sa fidélité n'était pas considérée comme absolue. Ainsi, Anatole Dauvergne, commentant les gravures de Marvy, déclarait :

*Il est resté le traducteur fidèle de Rembrandt : mais en même temps, traducteur intelligent, il n'a point copié le mot à mot de son modèle ; tout en conservant le sens des tailles, en imitant, autant que possible, le faire particulier de Rembrandt, il s'est attaché à ne point dénaturer l'aspect propre à chacune de ces compositions*⁷¹⁸.

L'avis positif de Dauvergne s'explique par le fait qu'il n'évolue pas parmi les spécialistes de l'eau-forte, pour lesquels la fidélité au modèle tutélaire de Rembrandt était non négociable. S'il est question de moyens différents dans la traduction d'une peinture par la gravure, et donc d'une nécessaire capacité du graveur à se livrer à une interprétation, dans le cadre d'une gravure comme *La Pièce de cent florins*, s'affranchir de toute interprétation parasite relève de l'évidence. Tous les avis semblent alors converger en ce sens parmi les spécialistes de l'eau-forte. Charles Blanc insista plus d'une fois sur les imitations parfaites de Flameng dans son catalogue, parlant, par exemple, à propos du *Griffonnement avec un arbre* (ill. 56), d'une « copie de Flameng d'une prodigieuse fidélité⁷¹⁹ ».

Havard, quant à lui, se plaisait à livrer une anecdote au sujet de *La Pièce de cent florins*, évoquant la supercherie dont fut victime Dutuit. Ce dernier avait prêté l'épreuve de la gravure de Rembrandt qui servit à Flameng pour sa reproduction, et Charles Blanc, lorsqu'il la lui rendit, lui remit une des épreuves de Flameng. Dutuit ne s'en aperçut pas, et ce n'est que plus tard que Blanc révéla l'escroquerie qui ne fut pas du goût du collectionneur⁷²⁰. Une manière, à l'instar

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ Anatole DAUVERGNE, « Rembrandt : paysages à l'eau-forte, reproduits par M. Louis Marvy », *L'Art en province*, vol. VIII, 1843, p. 232.

⁷¹⁹ Charles BLANC, *L'Œuvre complet de Rembrandt*, vol. II, Paris, Chez Gide, 1861, p. 364.

⁷²⁰ HAVARD, art. cit., 1904, p. 50.

des raisins de Zeuxis, de démontrer le talent de l'artiste. Enfin, Lucien Monod, beaucoup plus tardivement cette fois, en 1924, évoquait les copies de *La Pièce de cent florins* et indiquait, en note : « *La Pièce aux cent florins* a été copiée par différents graveurs. Celle qui a été exécutée par M. Léopold Flameng paraît être la plus respectueuse de la pensée du maître⁷²¹ ».



56. Léopold Flameng, *Griffonnement avec un arbre*, 1859-1860, Eau-forte, H. 8,4 ; L. 7,1 cm.

Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*, donnait une explication plus précise quant à cette admiration qu'il vouait aux copies de Flameng. Il soulignait en effet, dans cet ouvrage⁷²², comment Rembrandt avait finalement davantage séduit les graveurs de reproduction pour ses expérimentations qu'il convenait d'imiter, pour ses secrets qu'il convenait de percer. Aussi, la plupart des graveurs de reproduction, selon Blanc, utilisaient Rembrandt comme terrain pour leurs propres recherches artistiques, sans chercher à reproduire fidèlement ses œuvres, tout l'inverse de la démarche de Flameng.

⁷²¹ MONOD, *op. cit.*, 1924, p. 222.

⁷²² Charles BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles : école hollandaise*, vol. I, Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1861, p. 18 (de la notice sur Rembrandt).

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Finalement, Léopold Flameng apparaît en tant que graveur de reproduction comme un passeur ou un intermédiaire entre un héritage, principalement sur le plan théorique, et des réalités nouvelles, surtout sur les plans techniques et économiques. On peut considérer que la manière dont l'artiste envisageait son métier de graveur de reproduction et dont il travailla révèle cette juxtaposition, surtout pendant la phase de transition des années 1850-1860.

Flameng semble bien être le garant d'une certaine tradition qui prône la primauté du burin. Ayant reçu une formation à la gravure « classique », buriniste, il ne méconnaissait pas les principes qui en faisait la gravure « noble » par excellence, et son œuvre les révèle en plusieurs occasions. Comme nous l'avons souligné, le burin de Flameng témoigne de l'association faite entre cette technique et le grand genre de la peinture d'histoire. On retrouve donc chez Flameng un certain ancrage académique, et nous verrons que les sociétés d'artistes qu'il fréquenta, dont il était membre, témoignent aussi de cette forme d'accroche à la tradition.

Dans un même temps, Léopold Flameng lanca sa carrière de graveur de reproduction dans les années 1850, et jusqu'aux années 1860 sa notoriété est en ascension constante. Il la doit en grande partie à sa capacité d'adaptation aux conditions d'un métier qui évolue fortement. Un graveur dans les années 1850 ne peut plus envisager son art comme il le faisait vingt ans auparavant. L'arrivée, par exemple, des nouveaux moyens mécaniques de reproduction, nécessitait une adaptation pour éviter une concurrence redoutable. En matière de coût, de rapidité d'exécution, de fiabilité dans la copie, une gravure mécanique avait *a priori* beaucoup d'atouts obligeant le graveur à procéder différemment pour être concurrentiel. Notamment car la valeur artistique d'une gravure de reproduction ne peut plus passer par la fidélité mimétique à la composition originale. Le graveur doit être capable d'apprécier le style d'un artiste et s'adapter en conséquence, ce que la machine ne peut pas faire. Il doit encore subjuguier, parfois, la qualité d'une œuvre par un travail de gravure qui corrige insensiblement des défauts. Léopold Flameng, parce qu'il défendait cette vision des choses, se posait bien comme un des promoteurs de ce mouvement en faveur de la gravure dite d'interprétation, qui sans être nouveau s'imposa sous le Second Empire.

Cette période voit aussi des bouleversements en matière de commanditaires. Les revues d'art, en particulier, s'attachent de plus en plus d'artistes et offrent des débouchés importants aux graveurs. Léopold Flameng fut quasiment sans discontinuer au service d'une revue. Ces commanditaires imposent d'autres contraintes à l'artiste, qui doit créer vite, être polyvalent,

s'adapter à des formats restreints, et qui doit prendre en compte les goûts d'un public et répondre à leurs attentes. Flameng constatant ces évolutions ne pouvait plus, dans ce contexte, concevoir son travail uniquement du point de vue de la théorie. Il n'était pas possible de travailler au burin une gravure d'histoire pour une revue, sauf exception. L'eau-forte était la technique la plus pratique pour une revue d'art de luxe, ou encore pour un marchand d'art. Elle permettait un juste équilibre entre les exigences de prestige, de rentabilité et de réactivité qui pouvaient être les leurs. Rappelons, en effet, que l'œuvre de Léopold Flameng est aussi très symptomatique des évolutions, sous le Second Empire, du rapport entre l'œuvre du graveur de reproduction et l'actualité, l'évènement immédiat. La gravure de reproduction, parce qu'elle est de plus en plus liée à la presse, est aussi amenée à couvrir les actualités artistiques des ventes, des Salons, des parutions remarquables. Parce qu'elle est aussi de plus en plus souvent liée aux marchands d'art qui en font grand cas, à l'instar de Goupil, elle sert aussi à garantir au plus vite la vente des œuvres qu'elle reproduit. Elle n'a plus uniquement vocation à préserver la mémoire de l'œuvre pour les générations futures, mais à en garantir la bonne connaissance et la notoriété pour en assurer la bonne commercialisation. *A fortiori*, elle assure la notoriété du peintre. Si la gravure paraît dans des délais extrêmement courts après l'exposition de l'œuvre, alors la gravure voit son rôle de médium idéal pour assurer la notoriété d'un peintre renforcé.

Malgré tout, le graveur de reproduction, et Léopold Flameng en particulier, n'est pas uniquement victime ou objet d'aléas extérieurs. Si on peut percevoir dans l'œuvre de l'artiste le poids remarquable des anciennes et des nouvelles contraintes, pour autant, Flameng a aussi fait des choix par des expériences qui lui sont propres. Son inclination pour l'eau-forte, s'il la doit à des nécessités économiques, il la doit aussi à son affinité pour Rembrandt, cultivée tôt et favorisée par les origines bruxelloises de l'artiste. Un attachement si fort que Flameng parvint à s'affirmer comme un des promoteurs déterminants du peintre et graveur flamand en France jusqu'aux années 1880. Son choix de cultiver l'eau-forte pure de reproduction, et cela dès ses années bruxelloises, démontre aussi un caractère pionnier chez l'artiste, qui ose à une époque à laquelle la technique n'est pourtant pas à la mode et fort peu commerciale.

Pareillement, son attachement à l'interprétation plutôt qu'à la copie immuable peut venir de son intérêt pour la composition, l'invention. Flameng avait en effet cultivé, dans une moindre mesure, la gravure originale, et de façon bien plus fréquente le dessin d'illustration. Un profil polymorphe que l'on ne retrouvait pas chez les tenants d'une gravure plus classique, comme Luigi Calamatta, son professeur.

Enfin, il faut souligner que Flameng ne fut pas le seul à exprimer les évolutions de la gravure de reproduction sous le Second Empire. Ce qui en fait peut-être une figure plus éloquente, c'est

la manière dont il les incarne. La manière dont il émergea comme buriniste avant de devenir un des aquafortistes les plus prolifiques et influents de la seconde moitié du XIX^e siècle marque un basculement, une rupture entre deux époques pour la gravure de reproduction. Il apparaît d'autant plus comme un passeur entre deux mondes et deux visions d'un art. Mais, à côté de Léopold Flameng, il ne faut pas oublier l'importance de Charles-François Daubigny, d'Edmond Hédouin, de Léon Gaucherel, parmi d'autres. Ils marquèrent les évolutions de la gravure de reproduction, mais de façon peut-être moins expressive, puisqu'ils n'étaient pas issus de la tradition de la « grande gravure » comme pouvait l'être Léopold Flameng.

DEUXIÈME PARTIE

**LÉOPOLD FLAMENG ET L'ART DE
L'ILLUSTRATION**

PROPOS LIMINAIRES

Avant de poursuivre plus avant notre raisonnement, il est nécessaire d'apporter des éléments de définition du mot « illustration ». Une des problématiques qui se pose avec ce terme est de savoir ce qu'entend celui qui l'emploie. D'autant que pour la période étudiée, l'utilisation d'« illustration » dans un sens artistique et graphique est récente. Ce n'est, en effet, que dans le courant des années 1830 que le terme sert à désigner des « gravures pour les œuvres d'un auteur connu⁷²³ ». Jusqu'alors, il n'y avait que trois sens distincts : celui d'une explication mettant en valeur la beauté d'un sujet ; celui d'une marque d'honneur accordée à une famille, une ville ; enfin, dans un sens plus religieux, celui d'illumination divine⁷²⁴.

La précision « auteur connu » disparut, et seule resta l'idée d'images intercalées dans un texte. *A fortiori*, le terme « illustrateur » a lui aussi subi une évolution. En 1843, il est encore uniquement employé pour désigner « celui qui donne le lustre, qui célèbre, qui rend célèbre⁷²⁵ », sens pour lequel le dictionnaire Brunot-Labbe et Baudouin, en 1827, expliquait qu'il était déjà presque inusité⁷²⁶. C'est en 1845 que Théophile Gautier, dans un article paru dans *La Presse* et publié de nouveau en 1874 dans ses *Portraits contemporains*, donna au terme « illustrateur » le sens de celui qui dessine et compose des illustrations à destination de supports textuels⁷²⁷. Gautier expliquait recourir à un néologisme, même si le terme était déjà accepté dans l'usage courant.

La Monarchie de Juillet vit donc émerger une nouvelle définition de l'illustration et de l'illustrateur. Néanmoins, le sens retenu par les dictionnaires n'est pas toujours celui retenu par les critiques d'art, les théoriciens du livre ou de l'estampe pour définir l'illustration. En théorie, suivant la définition des dictionnaires, n'importe quelle image entretenant un minimum de rapport avec un texte peut être considérée comme une illustration. Qu'il s'agisse, par exemple, d'une simple gravure de reproduction dont le but est de rendre plus compréhensible le propos

⁷²³ COLLECTIF, *Dictionnaire des dictionnaires ou vocabulaire universel et complet de la langue française*, vol. II, Bruxelles, Société de Paris, Londres et Bruxelles pour les publications littéraires, 1837, p. 165.

⁷²⁴ Claude-Marie GATTEL, *Dictionnaire de la langue française*, vol. II, Paris, Chez Lefèvre, 1813, p. 5.

⁷²⁵ Pierre Claude Victor BOISTE (dir.), *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et l'étymologie*, Paris, Firmin-Didot frères, Rey et Gravier, 1843, p. 382.

⁷²⁶ COLLECTIF, *Dictionnaire classique de la langue française*, Paris, Brunot-Labbe, Baudouin frères, 1827, p. 512.

⁷²⁷ Théophile GAUTIER, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et C^e, 1874, p. 327. Pour la première parution de ce texte voir Théophile GAUTIER, « Tony Johannot », *La Presse*, n° 3336, 16 juin 1845, n. p.

d'un historien de l'art, ou d'une gravure originale pour un roman qui sera très fidèle dans son iconographie à un passage du texte qu'elle accompagne. Par ailleurs, il ne s'agit pas nécessairement de gravure. Le dessin, l'aquarelle, n'importe quel type de procédé peut être employé pour générer ces images.

Mais d'autres perceptions souvent bien plus restrictives de l'illustration ont émergé, principalement dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Il convient d'en faire état. Nous nous proposons ici d'explicitier deux de ces perceptions provenant d'auteurs cités dans le fil de cette étude.

Le premier est Frank Nelson Doubleday, auteur d'un travail important sur les illustrateurs français publié en 1893 dans les colonnes du *Scribner's Magazine*. Doubleday introduisait son étude en se demandant s'il fallait considérer comme une illustration n'importe quelle image contenue dans un texte, ou uniquement les images produites d'après ce texte et en corrélation avec lui⁷²⁸. Aussi émettait-il le doute qu'une gravure de reproduction puisse être appelée « illustration », en présentant un motif n'ayant pas été pensé d'après le texte qu'elle accompagne. S'il s'interroge plus qu'il n'affirme, et laisse cette question en suspens, la suite de son travail portant uniquement sur des illustrateurs originaux laisse comprendre sa position et la restriction qu'il fait du terme « illustration ».

Henri Beraldi, à l'instar de Doubleday, n'est pas totalement en adéquation avec la définition commune du terme, et lui aussi souhaitait voir son acceptation réduite. Dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, il publia, en 1897, une petite tribune intitulée « Propos de bibliophile », dans laquelle il exposait plusieurs théories et réflexions sur les évolutions récentes du livre de bibliophile ou sur ce qu'il souhaitait voir évoluer. Il évoquait l'illustration qui, pour lui, prenait une place de plus en plus importante pour les amateurs de beaux livres, mais il expliquait que seule la vignette dans le texte méritait d'être considérée comme une illustration. En effet, dans sa définition, l'illustration « fait corps avec le livre⁷²⁹ », ce qui n'est pas le cas, à ses yeux, des planches hors-textes.

Beraldi introduisait donc le problème d'un rapport physique entre le texte et l'image. En d'autres termes, il ne suffit pas de « truffer » un livre d'images pour donner à ces dernières une nature d'illustration, il faut que l'image ait un rapport physique indissoluble avec le texte, et le seul moyen de l'établir est de tirer le texte et l'image sur le même support.

Cette définition de l'illustration était un moyen de répondre au phénomène des « illustrations tirées à part » des volumes et dont l'usage pouvait être variable. C'était le cas, par exemple, des

⁷²⁸ Franck N. DOUBLEDAY, « Glimpses of the French Illustrators », *Scribner's Magazine*, vol. XIV, 1893, p. 446.

⁷²⁹ Henri BERALDI, « Propos de bibliophile », *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. I, avril-juillet 1897, p. 76.

portraits révolutionnaires que Léopold Flameng grava normalement pour l'*Histoire de soixante ans* d'Hyppolite Castille. Pourtant, ces portraits furent tirés à part et vendus séparément du volume, à l'unité, et comme l'expliquait une annonce dans *La Petite revue*, ces portraits pouvaient en fait servir à illustrer n'importe quel livre sur la Révolution de 1789⁷³⁰. Dans ces conditions, si la gravure n'est plus attachée spécialement à un ouvrage et à un texte, son caractère d'illustration peut, selon Beraldi, être remis en question.

Ces définitions n'ont pas véritablement essaimé et restent tardives. Aussi, elles sont marginales, et surtout les subtilités qu'elles introduisent, utiles dans le cadre d'une réflexion théorique sur l'illustration, ne sont pas pratiques. Notre étude a donc pris le parti d'en rester à la définition la plus courante et la plus globale du terme, c'est-à-dire celle d'une image entretenant un lien avec un support textuel. Ce choix se justifiait d'autant plus que cette définition reste dominante dans les travaux scientifiques sur le sujet, comme ceux d'Alain-Marie Bassy qui a proposé une typologie très utile pour surmonter le problème de définition du terme « illustration ». Nous citerons aussi ceux de Philippe Kaenel, qui, bien qu'introduisant peu d'éléments sur l'illustration scientifique, prennent en compte les gravures de reproduction et les illustrations hors-textes autant que les vignettes.

⁷³⁰ Annonce, *La Petite revue*, vol. X, 10 février-12 mai 1866, p. 88.

INTRODUCTION

Léopold Flameng, comme la grande majorité des artistes graveurs et surtout des aquafortistes, a pratiqué la gravure d'illustration. Comme le rappelait Philippe Kaenel, malgré la dimension autographe autorisée par la pratique de l'eau-forte, l'association entre un dessinateur d'illustration et un graveur a été prédominante dans le domaine de l'illustration originale, au moins jusqu'aux années 1890⁷³¹. Le dessinateur tendait alors à ne pas graver ses œuvres, soit parce qu'il ne disposait pas de la technique, soit parce que l'éditeur réclamait l'intervention de plusieurs mains. Néanmoins, et c'est l'objet de cette partie, Léopold Flameng ne s'est pas contenté de graver, il a aussi pratiqué lui-même le dessin d'illustration originale et offert des compositions totalement autographes pour des éditeurs aussi divers qu'Hetzel, Ducrocq ou Jouaust.

Dans ce contexte, il convient de soulever plusieurs interrogations. Cette manière pour un artiste formé à la gravure de reproduction d'aller vers le dessin original est-il un phénomène rare et singulier ? C'est là l'hypothèse que nous formulons, et qui nous a amené à réfléchir sur le profil de Léopold Flameng. Il entremêle de façon relativement nouvelle dans les années 1850 pour un graveur de métier, l'activité de reproduction et celle de dessinateur original, justifiant le terme de « graveur-illustrateur ». Ce terme répond moins à celui de peintre-graveur qu'à celui de peintre-illustrateur que développa le critique américain Franck Doubleday pour désigner des peintres de profession faisant de l'illustration originale un aspect important de leur œuvre⁷³². Il s'agira de comprendre le pourquoi de cette venue au dessin d'illustration originale chez Flameng, et il conviendra de réfléchir alors à la place qu'a pu tenir la pratique de la gravure originale dans son début de carrière.

Pareillement, si Léopold Flameng a été illustrateur, et surtout illustrateur original, cela soulève de nombreuses problématiques pour l'artiste, inexistantes dans la pratique de la gravure en feuille volante. L'illustration n'est pas indépendante par définition, elle est rattachée à un support, ce qui implique des difficultés spécifiques et la prise en compte par l'illustrateur des contraintes et obligations auxquelles il doit s'astreindre.

Par ailleurs, si les années 1850-1870, période principale de la carrière de Flameng, ont assuré la pérennité de formules établies, elles ont aussi été celles d'évolutions notables, de ruptures,

⁷³¹ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 192-193.

⁷³² DOUBLEDAY, *art. cit.*, 1893, p. 447.

notamment avec les principes du livre et de l'illustration romantiques. Il s'agira alors de prendre en compte les deux contraintes principales qui se présentent à l'illustrateur lorsqu'il crée. D'une part, il y a le destinataire : enfant, jeune homme ou jeune fille, adulte, bibliophile ou simple lecteur. Le livre cherche à atteindre une catégorie particulière d'individus. Il apparaît évident que Flameng n'envisagea pas son travail d'illustrateur de la même façon pour *Le Sabot de Noël* d'Aimé Giron que pour le *Décameron* de Boccace.

D'autre part, il y a le livre en tant qu'espace cohérent. L'illustration ne peut pas s'affranchir de ce qui l'environne directement, à la fois du texte, mais aussi des autres images contenues dans l'ouvrage et qui doivent se répondre. En allant plus loin encore, l'illustration est contenue dans un volume qui appartient souvent lui-même à une série, une collection, ce qui implique des contraintes esthétiques et techniques. En sachant que l'illustration est multiple et peut être totalement documentaire, être un support ou alors au contraire être intrinsèquement liée au texte.

Par ailleurs, si Léopold Flameng s'empare du *ductus* en composant ses propres œuvres et en les gravant, cela signifie que l'artiste, s'affirmant comme créateur, affirme aussi des principes esthétiques et stylistiques propres. Il conviendra alors d'en étudier la teneur et de voir l'importance qu'exerça sur son activité de dessinateur d'illustration originale, son activité de graveur original en début de carrière. Cette activité lui permit de constituer un ensemble de motifs, de synthétiser les diverses sources d'inspiration qui l'animèrent et qui affectèrent son activité d'illustrateur. Dans un même temps, il s'agira aussi d'en voir les limites, l'illustrateur étant parfois obligé d'adapter sa propre vision artistique à l'esthétique d'un texte.

I- De la gravure au dessin d'illustration originale : les raisons d'un choix de carrière

Comment Léopold Flameng en est-il venu au dessin d'illustration originale, en ayant été formé comme graveur de reproduction et en n'ayant reçu, à l'inverse de la grande majorité des illustrateurs de son temps, aucune formation de peintre ?

Pratiquer l'illustration est une constante pour n'importe quel graveur, dans le sens où il fait souvent des gravures de reproduction qui tiennent le rôle d'illustrations documentaires pour des ouvrages monographiques ou des périodiques. C'est encore le cas de la gravure d'illustration originale, un aspect « naturel » de l'activité du graveur. Mais pratiquer le dessin d'illustration originale est une particularité dans le parcours de Flameng, qui parvint à imposer auprès des éditeurs le profil d'un graveur de métier pour dessiner des compositions. Cette activité était généralement dévolue au peintre.

Il s'agit alors d'émettre plusieurs hypothèses pouvant expliquer cette diversification d'activités de l'artiste. Le caractère autographe de la technique de l'eau-forte a sans doute joué un rôle, mais la pratique de la gravure originale par Flameng dans ses débuts de carrière a aussi pu l'amener à aller plus avant dans la création en devenant dessinateur d'illustration originale.

Il ne faut pas non plus oublier deux autres aspects qui ont pu inciter l'artiste à tenter sa chance auprès des éditeurs de librairie. L'aspect financier d'abord, l'artiste glissant vers l'illustration à une époque où il est encore dans une situation économique difficile et précaire. Il cherche alors à pratiquer tout ce qui peut lui apporter des revenus, dans une démarche qui le rapprocherait de nombreux peintres obligés de faire du dessin d'illustration originale pour survivre. À côté de cela, la volonté d'ascension sociale a aussi pu le motiver. En effet, composer une œuvre c'est s'emparer du *ductus*, cher aux artistes, c'est se faire reconnaître comme créateur, et le dessin d'illustration originale ne subit pas pleinement la hiérarchie dont est victime la gravure originale. Alors que la seconde appartient au marché de l'estampe et subit à son désavantage jusqu'à la fin du XIX^e siècle la comparaison avec la gravure de reproduction qui obtient tous les honneurs et la reconnaissance, le premier relève du marché de la librairie où les hiérarchies et les codes sont différents. Celui qui compose n'est plus victime de la même ostracisation.

S'il convient d'étudier les raisons qui ont pu amener Flameng à cet art, il convient aussi de voir les raisons qui, au fur et à mesure des années 1880, l'amenèrent à se retirer progressivement de cette pratique pour se recentrer sur la gravure de reproduction et la gravure d'illustration originale.

1- Léopold Flameng : un profil nouveau d'illustrateur

a- Le dessin d'illustration, le refuge des peintres

Lorsqu'il s'agit de regarder les profils de l'ensemble pléthorique des illustrateurs au XIX^e siècle, un premier constat s'impose : le dessin d'illustration originale semble être largement le fait des peintres et non celui des graveurs. Les illustrateurs originaux importants de cette période sont rarement des graveurs, mais des peintres, même si leur reconnaissance dans la peinture a parfois été très restreinte.

Philippe Kaenel en a bien analysé la raison dans son ouvrage, *Le Métier d'illustrateur*, en s'appuyant sur les travaux d'Harrison et Cynthia White, lesquels expliquaient comment, dès la Monarchie de Juillet, la croissance du nombre d'artistes peintres, et par extension des œuvres picturales, est bien supérieure à celle du marché de l'art, et donc aux débouchés potentiels pour ces mêmes artistes⁷³³. Ainsi, pour beaucoup d'entre eux, l'illustration devint un moyen intéressant pour payer leur formation et gagner de l'argent en attendant une éventuelle reconnaissance. C'était une sorte de tremplin, comme cela a été originellement le cas pour Gustave Doré, venu à la peinture après les succès de ses premiers travaux d'illustration⁷³⁴. Parallèlement, le développement important de la lithographie appliquée à l'illustration, technique qui ne nécessitait pas pour le peintre de formation particulière, favorisa ce transfert. Gavarni, peintre autodidacte, en fit même son mode d'expression privilégié. La majorité des grands lithographes étaient alors des peintres ayant versé dans cette technique par des revers dans leurs premières ambitions, pour des raisons alimentaires et quelquefois par goût.

Lorsqu'on se penche plus en détails les profils des grands illustrateurs nés dans les années 1830, qui formèrent la vague émergente des années 1850-1860, la place des peintres est évidente. Quelques exemples sont particulièrement significatifs des trajectoires de ces « illustrateurs malgré eux ». Frédéric-Théodore Lix, prolifique dessinateur, échoua deux fois au prix de Rome. N'ayant plus les moyens financiers de concourir une énième fois, il commença à dessiner des illustrations pour des raisons économiques, qui lui acquirent la célébrité et la fortune, tout en continuant de peindre mais dans un quasi-anonymat.

⁷³³ Philippe Kaenel fait état de près de quatre mille peintres de métier actifs au début des années 1860 à Paris. KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 144.

⁷³⁴ Gustave Doré commença comme peintre au début des années 1850 avec des paysages. Quoiqu'à peine âgé de vingt ans, il avait pourtant déjà une demi-décennie de carrière derrière lui dans l'illustration.

Parfois, à l'image de Yan Dargent, l'illustration est encore le moyen pour un peintre autodidacte⁷³⁵ de s'affirmer, de se faire connaître et d'espérer une carrière plus aisée. Toutefois, nous ne rejoindrons pas complètement Philippe Kaenel sur le fait que l'illustration ne suscite pas de vocations⁷³⁶. Le cas de Bertall, peintre de formation ayant étudié le « grand art » chez Drölling, fils d'un haut-fonctionnaire d'État s'orientant délibérément à la fin de ses études vers l'illustration, en est l'exemple le plus fameux.

Par ailleurs, si l'illustration est un refuge incontestable pour des peintres aux carrières chaotiques, elle attire des noms d'artistes réputés, et cela alors même que leurs carrières sont déjà affirmées⁷³⁷.

Ainsi, dans son ouvrage *L'Illustration et les illustrateurs*, Émile Bayard⁷³⁸, fils d'un fameux illustrateur du même nom formé chez Léon Cogniet, ne recense dans ses illustrateurs célèbres presque que des peintres, dont certains bien connus comme Meissonier, Delacroix, Gustave Boulanger ou encore Gérôme. On trouve aussi Daniel Vierge, qui avait été formé chez le peintre Madrazo, qui débuta sa carrière dans l'aquarelle et les petites scènes de genre et ne versa dans l'illustration qu'à sa venue à Paris⁷³⁹. Même Célestin Nanteuil est concerné. S'il est principalement considéré aujourd'hui comme lithographe et aquafortiste, c'est oublier que Nanteuil fut élève d'Ingres et qu'il revendiqua continuellement son statut de peintre en envoyant au Salon des œuvres picturales qui lui rapportèrent des médailles⁷⁴⁰. Il envisageait davantage la gravure comme un « à-côté », une forme d'expression complémentaire de la peinture et un moyen de mieux gagner sa vie avec des travaux réguliers et nombreux.

De même, Doubleday, pour le *Scribner's Magazine*, rédigea un article important sur les illustrateurs français⁷⁴¹, et il ne mentionnait pratiquement que des peintres dans le fil de son propos. Édouard Detaille, Charles Delort, Frederik Kaemmerer, Maurice Leloir, Madeleine Lemaire, Jean Béraud, Georges Clairin étant quelques-uns des noms qu'il évoquait.

⁷³⁵ Dargent ne fréquenta aucune école d'art. Il se forma au dessin scientifique, puis devint illustrateur grâce à son amitié avec le fils de Charles Furne, éditeur renommé à Paris, qui lui accorda sa confiance. Il vint, par la suite, à la peinture.

⁷³⁶ « L'illustration au dix-neuvième siècle, ne suscite pas de "vocations", privilège du grand art (peinture, sculpture. » KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 144.

⁷³⁷ Horace Vernet par exemple, n'hésitait pas, en 1859, au sommet de sa carrière, à dessiner le frontispice des *Femmes chasseresses* d'Adolphe d'Houdetot pour l'éditeur Charpentier.

⁷³⁸ L'ouvrage parut en 1898 à Paris, chez Delagrave.

⁷³⁹ Il s'installa dans la capitale en 1869.

⁷⁴⁰ Ainsi, en 1835, Nanteuil était absent de la section gravure au Salon, mais fit parvenir *Un mendiant* dans la section peinture. En 1859, c'est en peintre qu'il se présenta au Salon avec trois œuvres : *Perdition*, *Séduction* et *Ivresse*. Ses travaux précoces d'illustrateur, notamment pour Hugo, le mettent dans une catégorie similaire à celle de Doré, qui lui aussi profita, à ses débuts, de la manne de l'illustration tout en se présentant comme peintre.

⁷⁴¹ DOUBLEDAY, art. cit., 1893, p. 446-456.

S'il y a des raisons alimentaires à cette pénétration des peintres dans le domaine du dessin d'illustration, il faut aussi soulever des raisons plus idéologiques. Le graveur, et surtout le graveur sur bois qui était le profil dominant, ne passait pas nécessairement pour un créateur talentueux capable d'inventer des formes, de les agencer. Sa maîtrise du dessin pouvait en effet être très aléatoire, compte tenu de modalités de formation différentes de celles du peintre. Jacques Lethève rappelait à juste titre cet élément en évoquant la formation d'Auguste Lepère⁷⁴². Entré dans un atelier, celui du graveur Joseph Smeeton, sans examen attestant de ses qualités réelles, il devenait graveur sur bois à la fin de son contrat de cinq ans, qu'il fût compétent ou médiocre, et ayant de toute manière l'assurance d'avoir une activité régulière. Blanche Roosevelt rapportait aussi les propos de Paul Lacroix sur les relations entre Doré et ses graveurs qui, selon lui, « gâtaient ses plus belles œuvres ; il s'en désolait. [...] Il maigrissait de dépit et de chagrin quand les gravures ne rendaient pas fidèlement ses dessins⁷⁴³ ». Champfleury, dans un de ses romans, évoquait cette déconsidération récurrente du graveur en tant que dessinateur :

Ils donnent tout ce qu'ils peuvent donner ; ils étaient nés pour être des ouvriers, et se sont lancés dans l'art par une manie trop commune aujourd'hui ; ils sont restés ouvriers, c'est-à-dire de médiocre interprètes des créateurs ; ils n'en sont même pas digne⁷⁴⁴.

Lepère fut ainsi écarté de l'illustration jusqu'aux années 1890, période pendant laquelle ses efforts comme graveur original dans les années 1880 jouèrent un rôle décisif, et il se contenta pendant une grande partie de sa carrière de reproduire des dessins d'autres artistes, dont ceux de Daniel Vierge dans des journaux illustrés. Ce n'est qu'avec Gustave Doré qui, malgré ses déboires, confia à ses graveurs-interprètes de nouvelles libertés par l'usage du bois de teinte, que les choses évoluèrent un peu. Autorisant l'interprétation libre de ses illustrations, il devait néanmoins choisir ses collaborateurs judicieusement, et s'entoura d'un cercle spécifique d'artistes possédant suffisamment l'art du dessin. Ce fut le cas d'Héliodore Pisan, graveur sur bois mais aussi peintre.

Jacques Lethève poursuivait sa démonstration en expliquant qu'un éditeur, ne pouvant prendre le risque de se retrouver avec des illustrations de qualité discutable, s'adressait prioritairement à des artistes à la formation sûre en dessin, possédant l'art de la création, de la composition, de

⁷⁴² Jacques LETHÈVE, *La Vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968, p. 180.

⁷⁴³ Blanche ROOSEVELT, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur*, Paris, Librairie illustré, 1887, p. 91.

⁷⁴⁴ CHAMPFLEURY, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette, contes de printemps*, Paris, L. Hachette, 1856, p. 196.

l'agencement, et donc logiquement, d'abord à des peintres⁷⁴⁵. Ces artistes, en règle générale, étaient formés dans des ateliers officiels, relevant d'institutions rassurantes, et pour lesquels la maîtrise pleine et entière du dessin était un passage obligé de la formation. Si un graveur pouvait encore se faire dessinateur dans la presse illustrée à bas prix, où les exigences étaient moindres, les éditeurs qui prenaient des risques conséquents ne pouvaient pas s'exposer à des échecs. Aussi, devenir dessinateur d'illustration originale réclamait de posséder le « métier », et dans ces conditions, sortir de l'atelier d'un peintre reconnu et avoir des références picturales, en particulier au Salon, offraient davantage de gages que de sortir seulement de l'atelier d'un graveur⁷⁴⁶. À ce propos, Édouard Charton conseillait à l'artiste, avant d'entrer dans un atelier de gravure, de fréquenter un atelier de peintre pendant trois ou quatre ans⁷⁴⁷. Il expliquait qu'ainsi le graveur apprendrait à coup sûr la perspective, la géométrie, le dessin d'après nature, des rudiments d'instruction qu'il ne voyait pas dans la formation fournie dans les ateliers de gravure⁷⁴⁸.

Le problème de la formation est surtout prégnant pour la gravure sur bois. Philippe Burty, en 1870, dans un article pour la *Gazette des beaux-arts*, allait jusqu'à dénier le droit aux graveurs sur bois d'espérer les mêmes récompenses que les autres artistes graveurs⁷⁴⁹.

Il n'en reste pas moins que ce problème de la formation est visible aussi dans l'eau-forte, notamment à cause du petit nombre d'ateliers d'aquafortistes installés dans les années 1840-1850. Léon Gaucherel, Léopold Flameng ou Félix Bracquemond sont des autodidactes de la technique.

Dans ces conditions, le graveur de métier, c'est-à-dire le graveur de reproduction, n'apparaît généralement pas comme capable d'inventer et de composer, son activité se limitant souvent à

⁷⁴⁵ « Pour l'illustration des livres, les éditeurs, soucieux de présenter des ouvrages de qualité, sont plus exigeants sur le talent des dessinateurs. Il en résulte qu'ils procurent là souvent un travail d'appoint à de bons artistes tels que Gigoux, Raffet ou Gavarni. » LETHÈVE, *op. cit.*, 1968, p. 181. Il est à noter que les trois artistes cités par Lethève sont précisément des peintres arrivés à l'illustration. Ils traduisent bien les différents cheminements possibles. Gigoux réalisa des peintures et se forma à cet art en fréquentant l'École des beaux-arts de Paris avant de virer à la lithographie ; Raffet élève de Gros devint lithographe après avoir échoué au prix de Rome ; Gavarni, peintre autodidacte, est devenu pour des raisons économiques dessinateur et graveur à son arrivée à Paris.

⁷⁴⁶ Voir Xavier de VILLARCEAUX, « Le Salon de 1867 », *L'Artiste*, vol. IV, juillet-septembre 1867, p. 283.

⁷⁴⁷ CHARTON, *op. cit.*, 1842, p. 277.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ « Comment assimiler les lithographes et les burinistes dont le travail est à demi personnel, en ce sens qu'ils tracent eux-mêmes leurs dessins sur leur pierre ou leur cuivre et qu'ils sont juges de la relation des valeurs colorantes et du choix des travaux, aux graveurs sur bois, qui n'ont eu qu'à évider sur une surface tendre les blancs indiqués par le dessinateur ? » BURTY, *art. cit.*, 1870-1871, p. 137. Pourtant la gravure sur bois, comme le rappelait Jules ADELIN dans *Les Arts de reproduction vulgarisés*, *op. cit.*, 1893, p. II, était d'un apprentissage plus long et délicat que la technique de l'eau-forte ou de la lithographie.

procéder à la gravure de l'illustration, seule compétence qui lui est reconnue par les éditeurs de librairie⁷⁵⁰.

Cette prépondérance des peintres a amené tardivement au vocable « peintres-illustrateurs » qu'utilisa Doubleday en évoquant le *painter-illustrator*, et dont le modèle sommital était, pour lui, Charles Delort⁷⁵¹. C'est-à-dire un peintre à succès qui n'avait strictement aucune difficulté financière, et qui revendiquait pourtant son activité d'illustrateur originale sans avoir pour elle une quelconque déconsidération. On retrouvait plusieurs de ces « peintres-illustrateurs » au service d'éditeurs de bibliophilie, notamment de Jouaust qui employait Jules Worms, Émile Adan ou encore Charles-Édouard de Beaumont⁷⁵².

Si aucun artiste ne s'est présenté lui-même comme un « peintre-illustrateur », à l'inverse de l'expression qui lui fait écho, celle de peintre-graveur, c'est une désignation qui traduit bien la proximité entre les deux arts de la peinture et de l'illustration, la seconde étant considérée comme la cadette, moins prestigieuse, de la première.

Aussi, l'illustration originale est alors le divertissement du peintre parvenu, le gagne-pain du rapin cherchant à échapper à sa condition à la moindre occasion et, plus exceptionnellement, du graveur. Le cas d'un Tony Johannot formé à la gravure par son frère, qui n'a pas fréquenté un seul atelier de peintre, qui devint illustrateur et chercha même à s'élever à la peinture de grand genre est un cas presque unique. On pourrait seulement le rapprocher d'Adolphe Moulleron. Graveur lithographe de métier⁷⁵³, il dessina dès les années 1840 pour la librairie, pour des livrets d'opéras ou d'opérettes et réalisa des gravures de reproduction, notamment pour l'éditeur Bertauts. Pourtant, suivant peut-être les conseils de Charton, en 1844 l'artiste était entré dans l'atelier du peintre Jean Gigoux pour compléter sa formation de lithographe et donner une nouvelle impulsion à sa carrière.

b- Léopold Flameng et l'émergence du « graveur-illustrateur »

À partir des années 1850 commence à émerger une nouvelle catégorie d'illustrateurs qu'il faut trouver surtout du côté de l'eau-forte. Léopold Flameng joua un rôle dans la

⁷⁵⁰ En 1898, et alors que la situation avait bien évolué, Loys Delteil se sentait pourtant obligé de réaffirmer les talents de dessinateur de Flameng car, écrivait-il, « il est presque en proverbe qu'un graveur-traducteur ne sait pas dessiner ». DELTEIL, art. cit., 1898, p. 183.

⁷⁵¹ DOUBLEDAY, art. cit., 1893, p. 447.

⁷⁵² ANONYME, « Les Livres : livres d'étrennes, ouvrages divers », *Revue britannique*, vol. VI, novembre-décembre 1890, p. 450.

⁷⁵³ Henri Beraldi fait la distinction entre les lithographes de profession et les peintres ayant fait de la lithographie. Moulleron entre dans la première catégorie selon son classement, tout comme l'un de ses élèves les plus fameux : Eugène Leroux. Artiste formé dans l'atelier de Moulleron, il fut à la fois graveur de reproduction et dessinateur d'illustration originale, notamment pour des œuvres de Walter Scott. BERALDI, *op. cit.*, 1890, vol. X, p. 153.

constitution de cette catégorie, que l'on désignera, en écho à celle de Doubleday, par le vocable de « graveur-illustrateur ».

Campbell Dodgson, conservateur des estampes au British Museum au début du XX^e siècle, avait noté cette originalité venue bousculer l'estampe du Second Empire dans une conférence qu'il tint le 21 juin 1922 au Print Collector's Club de Londres. Dodgson citait des artistes qui, réussissant dans la gravure de reproduction, avaient été dans un même temps des illustrateurs originaux plus ou moins prolifiques, à l'instar de Flameng, Brunet-Debaines, Courty ou Laguillermie⁷⁵⁴. Il citait encore des artistes qui, plutôt sensibles à l'illustration, s'étaient faits connaître comme graveur de reproduction : Paul-Edme Le Rat, Louis Monziès et Adolphe Lalauze⁷⁵⁵. Nous pourrions ajouter Géry-Bichard à cette liste, élève d'Hédouin et de Gaucherel et qui lui aussi, s'affirmant comme un graveur de reproduction important, réussit à obtenir une petite reconnaissance dans l'illustration originale et la gravure d'illustration.

En France, c'est Louis Gonse qui, en 1879, dans son ouvrage *L'Art moderne à l'exposition de 1878*, avait commencé à relever cette évolution des graveurs de métier, qui tendaient de plus en plus à revendiquer le dessin d'illustration originale comme leur⁷⁵⁶. Évoquant la gravure, il notait qu'Hédouin, Laguillermie, Lalauze et Flameng n'étaient pas seulement des graveurs actifs dans le domaine traditionnel de la reproduction d'œuvres d'art, mais qu'ils se voulaient aussi créateurs d'images et vignettistes au service de la librairie illustrée. Gonse n'utilisait alors pas le terme de graveur-illustrateur, mais celui très approchant de dessinateur-graveur pour définir cette catégorie d'artistes, assez nouvelle par son importance, dans le paysage artistique :

*MM. Hédouin, Laguillermie, Boilvin et Lalauze ont droit à un paragraphe spécial : ce ne sont pas seulement des graveurs émérites, ce sont des créateurs d'images, des vignettistes ; par leur talent gracieux et léger, ils nous reportent aux plus beaux jours de la librairie illustrée [...] M. Léopold Flameng fait également partie de ce groupe précieux de dessinateurs-graveurs [...]*⁷⁵⁷.

En général, il s'agit d'artistes principalement venus de la gravure – leur vocation première –, ce qui les démarque de la grande majorité des aquafortistes de la première vague des années

⁷⁵⁴ Campbell DODGSON, *French Etching from Meryon to Lepère*, Londres, Print Collector's Club, 1922, p. 12. Dodgson, compte tenu des artistes retenus, ne tient pas compte de l'ampleur du corpus d'illustrateurs originaux de chacun. Il ne fait pas de différence entre des illustrateurs erratiques comme Courty et Le Rat, et des illustrateurs prolifiques comme Flameng et Adolphe Lalauze. C'est peut-être une manière pour l'auteur d'amplifier le mouvement des « graveurs-illustrateurs », ou de valoriser moins la quantité d'œuvres produites que l'intention de graveurs de reproduction qui, à des degrés divers, se tournent vers l'illustration originale.

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ Louis GONSE, *L'Art moderne à l'exposition de 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 294-295. Louis Gonse, dans son étude, néglige la particularité d'Edmond Hédouin et d'Émile Boilvin qui se firent connaître d'abord comme peintres en exposant des toiles aux Salons à leurs débuts, à l'inverse de Laguillermie et Lalauze.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

1840, comme Paul Huet, Charles Daubigny, Célestin Nanteuil qui avaient été formés et avaient exercé en premier lieu comme peintres⁷⁵⁸. Quant à Tony Johannot, graveur de formation, il exposa comme peintre et toute son ambition était de devenir peintre d'histoire. À l'inverse, Flameng, Gaucherel, Lalauze, menaient une carrière de graveur « académique » ou de métier, pratiquant le genre supérieur de la reproduction et s'exposant au Salon comme tel, et une carrière de dessinateur d'illustration originale, ne pratiquant la peinture qu'en dilettante.

Si cette dynamique s'affirma dans les années 1860-1870, avant de perdre en importance dès les années 1880, rares sont les artistes qui ouvrirent le chemin dès les années 1850. Il n'était pas évident alors d'imposer qu'un graveur de métier puisse être un bon « compositeur ». D'autant que nombre d'aquafortistes étaient aussi, et même avant tout, renommés comme peintres, à l'image de Félix Bracquemond⁷⁵⁹, de Célestin Nanteuil ou d'Edmond Hédouin. Léopold Flameng appartient à ce petit groupe de précurseurs de l'illustration, n'ayant jamais fréquenté d'atelier de peintre et n'ayant surtout jamais tenté de se faire connaître comme peintre.

Flameng est un des rares graveurs de métier à avoir conjugué très tôt quatre activités : celles de graveur de reproduction, de graveur original, de graveur d'illustration et de dessinateur d'illustration originale. Quoique proches techniquement, ces arts nécessitent des compétences différentes, et cette « facilité », cette polyvalence qui est souvent soulignée chez Flameng.

Ainsi, si l'on prend le corpus des dessinateurs et graveurs ayant collaboré à la *Gazette des beaux-arts*, où se sont bousculés les grands noms de la seconde moitié du XIX^e siècle, il est difficile de rencontrer un profil d'artiste qui, ayant été graveur de reproduction, a aussi été dessinateur d'illustration originale. Jules Jacquemart, s'il a travaillé pour des livres illustrés, ne s'est jamais détaché dans ce domaine de la reproduction documentaire d'objets d'arts⁷⁶⁰.

Ulysse Parent, qui a réalisé de nombreux dessins d'après des peintures et destinés à la gravure, n'a jamais exécuté une composition originale. Sotain, habile graveur de reproduction et d'illustration n'a lui-même qu'exceptionnellement dessiné des illustrations, l'essentiel de son œuvre s'étant fait au service de Gustave Doré. Ferdinand Gaillard est encore dans ce cas.

⁷⁵⁸ On mettra un peu à part le cas de Louis Marvy (1815-1850). D'abord peintre, notamment pour la manufacture des toiles de Jouy-en-Josas, c'est bien par la gravure qu'il se fit connaître au public. Graveur de reproduction et graveur original reconnu, par l'eau-forte et surtout le vernis mou, il ne fut toutefois pas un illustrateur actif, son seul fait d'armes étant les *Contes du temps passé* de Perrault, en 1843, pour l'éditeur Curmer.

⁷⁵⁹ On peut, par exemple, souligner le commentaire de Paul BOITEAU dans Michel CHEVALIER (dir.), *Rapports du jury international de l'exposition universelle de 1867*, vol. II, Paris, Paul Dupont, 1868, p. 46-47. Ce dernier évoquait les gravures des Saints Évangiles de Bida édités par Hachette et expliquait que les dessins avaient été gravés par « nos artistes les plus habiles, des peintres même, comme M^{me} Browne, Bodmer, Chaplin, Bracquemont [sic] ». Même dans ce cas où Boiteau parlait d'un travail de gravure, il considérait Bracquemond avant tout comme un peintre.

⁷⁶⁰ Jacquemart a réalisé des gravures originales publiées dans des albums n'incluant pas de texte, notamment pour l'*Album de la Société des aquafortistes*.

Graveur de métier, formé d'abord chez Hopwood et Lecouturier qui proposaient des gravures sur métal, modeste graveur de mode et de presse, Gaillard s'imposa dans la reproduction d'art après avoir « élevé » le niveau de sa formation après un séjour dans l'atelier de Léon Cogniet⁷⁶¹. Il ne chercha jamais malgré sa réputation à œuvrer dans le domaine du dessin d'illustration originale, s'en tenant – encore que cela reste peu présent dans son travail –, à la gravure d'illustration⁷⁶². Il est vrai aussi que Gaillard fut avant tout un buriniste, ce dont témoigne un œuvre peu prolifique. Cette catégorie d'artistes incarne le statut de graveur de métier par excellence. Elle ne s'essaya que très peu au dessin d'illustration. Cela est encore perceptible chez des artistes aussi réputés qu'Achille Martinet et Henriquel-Dupont qui ne s'éloigna jamais de la gravure de reproduction, même lorsqu'il se mit au service de la librairie.

À l'inverse, les grands noms de l'illustration originale sont presque totalement absents de la *Gazette des beaux-arts*, mais aussi de *L'Artiste* et plus tard de *L'Art*. Cela montre bien que les illustrateurs renommés ne sont pas des graveurs de reproduction, et ne sont donc pas des graveurs de métier. Il y a toutefois quelques cas à part. Amédée Varin, véritable graveur de métier, formé chez les graveurs Charles Geoffroy et Émile Rouargue, réalisa des gravures de reproduction pour la *Gazette des beaux-arts* et la maison Goupil et se fit connaître aussi pour quelques illustrations originales pour *L'Empire des légumes* ou *Les Papillons*⁷⁶³.

Dans les autres cas, ce n'est que plus tard que des artistes comme Léon Gaucherel arrivèrent au dessin d'illustrations originales⁷⁶⁴, au moment où l'immixtion du graveur de métier dans l'illustration n'est plus d'une aussi grande originalité⁷⁶⁵.

En revanche, et avant même d'entrer au service de la *Gazette des beaux-arts*, Flameng dessinait et gravait des illustrations, par exemple pour les *Chansons nationales et populaires* ou pour *La Mionette*. Flameng dessina et grava aussi, à l'eau-forte, des œuvres pour les *Miettes d'amour*,

⁷⁶¹ Il en gardera une petite activité de peintre occasionnel, réalisant quelques portraits d'amis ou de proches comme celui de sa tante exposé en 1871. Rien qui ne témoigne cependant d'une volonté de l'artiste de se faire reconnaître comme peintre.

⁷⁶² En effet, Ferdinand Gaillard se contenta essentiellement de graver des portraits-frontispices, notamment celui de Frédéric Mistral dessiné par Hébert et qui figurait en tête du volume de poèmes *Calendau* publié chez Roumanille en 1867.

⁷⁶³ Les contributions de Varin à l'illustration se limitèrent à ces deux ouvrages parus en 1851 et 1852.

⁷⁶⁴ Avant les années 1870, Gaucherel ne réalisa aucune illustration, se contentant de graver pour des publications d'architecture des motifs d'ornements, des façades de monuments, dont souvent les dessins n'étaient pas de lui.

⁷⁶⁵ Nous n'évoquons pas ici le cas de Félix Bracquemond, qui fut illustrateur dès les années 1850 et travailla aussi pour la *Gazette des beaux-arts*. Bien que graveur de formation, il entra dans l'atelier de Guichard puis dans celui d'Ingres et exposa dès 1852 des toiles au Salon. De fait, Bracquemond peut être considéré comme un graveur de métier, et sa longue carrière dans la gravure de reproduction en témoigne, mais son parcours à succès dans la peinture ne permet pas de le comparer tout à fait à Léon Gaucherel ou à Léopold Flameng qui restèrent presque totalement à l'écart de l'art pictural.

ouvrage autoédité par Fernand Tandou en 1857, et pour *Molière et Benserade* (ill. 57) en 1859⁷⁶⁶.



57. Léopold Flameng, *Molière et Benserade*, 1859, eau-forte, T. c., H. 14 ; L. 19,8 cm.

Il s'agit d'œuvres relativement mineures, qui sont des occasions isolées à cette période pour l'illustration à l'eau-forte⁷⁶⁷. Elles ne vont pas susciter une importante littérature, mais leur singularité est bien réelle, comme en témoigne l'article *De l'application de l'eau-forte à la librairie* qui paraît en 1860 dans la revue *Les Beaux-Arts*, et dont l'étonnement quant au retour de l'eau-forte en matière d'illustration⁷⁶⁸, montre qu'elle n'était pas encore de coutume même au début des années 1860.

Il convient alors de s'interroger sur les raisons de cette place particulière qu'occupe Léopold Flameng dans l'établissement de relations plus étroites entre la profession de graveur et celle

⁷⁶⁶ Nous n'incluons pas ici *La Mionette*, pour laquelle Flameng exécuta un dessin, mais dont la gravure sur bois fut assurée par Octave Jahyer.

⁷⁶⁷ Cette rareté n'est pas propre aux œuvres de Flameng, puisque Beraldi note dans sa monographie sur Bracquemond que tous ses premiers travaux d'illustrations à l'eau-forte dans les années 1850 étaient d'une grande rareté, notamment sa série pour les *Chansons* de Desforges de Vassens en 1856. Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, vol. III, Paris, L. Conquet, 1885, p. 115.

⁷⁶⁸ L. G., « De l'application de l'eau-forte à la librairie », *Les Beaux-Arts, revue nouvelle*, vol. I, juillet-décembre 1860, p. 510-511. Dans le même état d'esprit, nous citerons l'article de Charles BAUDELAIRE, « L'Eau-forte est à la mode », *Revue anecdotique*, vol. V, 1862, p.169-171. Dans cet article, Baudelaire se satisfait de voir cette technique prendre son envol, notamment grâce au soutien de Cadart.

de dessinateur d'illustration originale. Surtout à un moment où il y a fort peu de passeurs entre ces deux activités, mises à distance par le *paragone* constant entre création et reproduction. Même si l'usage progressif de l'eau-forte devait favoriser, par sa nature foncièrement autographe, ce rapprochement, il y a un faisceau d'explications complémentaires qu'il nous est possible de fournir.

Ce qui apparaît comme un élément déterminant, c'est la formation de l'artiste, singulière par rapport à celle de ses principaux confrères. Flameng, en effet, ayant suivi son apprentissage en Belgique⁷⁶⁹, était dans le paysage artistique français un des rares graveurs à avoir reçu une formation complète au dessin et à la gravure au sein d'une institution académique à l'École des beaux-arts de Bruxelles. Ce type d'institutions publiques n'existait pas encore pour la gravure en France, nuisant à la reconnaissance pleine et entière de la gravure comme un des beaux-arts. Sa formation était polyvalente de surcroît, puisque si Flameng se forma essentiellement à la gravure de reproduction par la taille-douce chez Calamatta, il s'initia en premier lieu à la gravure sur bois dans la classe d'Henry Brown.

Cette distinction est marquante pour les débuts de Flameng à Paris. Elle faisait de lui un artiste sûr, aux compétences reconnues, qui surnageait parmi une pléthore de graveurs français dont les apprentissages et les enseignements étaient très variables et les qualités souvent aléatoires. Cette formation explique encore que Flameng put très tôt, lorsque l'eau-forte revint à la mode dans les années 1860, s'attacher à des maisons d'éditions réputées, comme Dentu, Firmin-Didot, Hetzel, sans parler des plus prestigieuses comme Jouaust. Flameng avait pallié le problème de l'autodidaxie qui frappait les aquafortistes à cette période et les dévalorisait.

Cette maîtrise précoce de l'eau-forte, bien qu'apprise en autodidacte, est essentielle pour comprendre le rôle de Flameng dans l'émergence de cette catégorie du « graveur-illustrateur ». Philippe Kaenel pointait en effet du doigt, dans ses travaux, la nature particulière de l'eau-forte dans les esprits du temps par rapport aux autres techniques de gravures, et surtout à celle sur bois. Il mettait en avant le fait que l'eau-forte est par nature autographe, c'est-à-dire qu'il est logique que celui qui dessine sur la plaque soit aussi celui qui procède à sa gravure. L'eau-forte nécessite, par sa proximité avec l'art du dessin et avec la gravure originale, davantage de compétences propres à servir dans l'exécution d'une illustration. Un aquafortiste est théoriquement plus prompt à dessiner et, comme le rappelait Théophile Gautier : « Chaque eau-forte est un dessin original⁷⁷⁰. » Théophile Gautier poursuivait son article en déclarant :

⁷⁶⁹ Voir la partie « La formation à l'École des beaux-arts de Bruxelles », p. 68-77.

⁷⁷⁰ Théophile GAUTIER, « Un mot sur l'eau-forte », préface dans MARTIAL, *op. cit.*, 1873, p. XII.

« L'eau-forte se prête à tout⁷⁷¹. » D'ailleurs, Flameng, Léon Gaucherel, Adolphe Lalauze, dans une moindre mesure Géry-Bichard, Frédéric Laguillermie et même Charles Courty furent tous des « graveurs-illustrateurs » et surtout des aquafortistes.

Il y a encore, attachée continuellement à la définition de cette technique, l'idée d'une plus libre improvisation, qu'Eugène Véron considérait comme inséparable du métier d'illustrateur dans le *Courrier de l'art* de 1882⁷⁷². C'était aussi le cas de la lithographie, et il n'y a rien d'étonnant à voir qu'avant Flameng, c'était un lithographe, Adolphe Mouilleron, et quelques suiveurs tel Eugène Leroux, qui s'imposèrent dans une certaine mesure comme des « graveurs-illustrateurs ».

À l'inverse, la gravure sur bois est par nature allographe, c'est-à-dire que le dessinateur et le graveur sont rarement la même personne, du moins avant l'émergence, à la fin du XIX^e siècle, du courant en faveur de la gravure sur bois autographe porté par des artistes comme Lepère. L'analyse de Kaenel porte essentiellement sur l'illustration originale, mais il est possible de poursuivre ce constat aussi au niveau de la gravure de reproduction. Même lorsque l'aquafortiste ne réalise pas la composition de l'œuvre qu'il cherche à reproduire, il en exécute un dessin qu'il grave ensuite, procédant à une sorte d'adaptation.

En revanche, et le corpus de Flameng pour la *Gazette des beaux-arts* en témoigne assez, le graveur sur bois exécute rarement, dans le cadre d'une gravure de reproduction, le dessin intermédiaire entre l'œuvre à reproduire et l'estampe finale. Ainsi, pour prendre l'exemple de Jouaust, si les aquafortistes travaillant pour cette maison, à l'instar de Flameng, Lalauze ou Hédouin pouvaient dessiner et graver des illustrations malgré le recours fréquent de l'éditeur à des peintres, à l'inverse les graveurs sur bois comme Rouget ou Sargent traduisaient systématiquement les compositions d'un autre.

À partir du moment où des commanditaires accordèrent toute leur confiance à l'eau-forte pour des travaux d'illustrations, l'illustration autographe s'en trouva favorisée, et les graveurs de métier, circonscrits auparavant à l'activité de graveur d'illustration, purent davantage faire œuvre d'inventeur.

Or, l'eau-forte était d'autant plus appelée à servir l'illustration qu'elle s'inscrivait dans les évolutions du livre dans le courant des années 1850-1860. Philippe Kaenel l'a bien montré, expliquant comment l'eau-forte peut à la fois servir un ouvrage élitiste et un ouvrage plus populaire, à la fois servir l'ouvrage d'un bibliophile et celui d'un petit bourgeois, permettant une plus grande démocratisation du livre en lui conservant une certaine valeur pécuniaire et

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. XIV.

⁷⁷² Eugène VÉRON, « Notre bibliothèque », *Courrier de l'art*, n° 16, 20 avril 1882, p. 191.

artistique. Cet équilibre fit alors l'objet de recherches chez de nombreux éditeurs, et il fut rendu possible par des innovations comme l'aciérage des planches à partir de 1857 qui offrait la possibilité de tirages plus importants⁷⁷³.

Parallèlement, les goûts tendent eux aussi à se diversifier. Le romantisme avait porté l'art de la vignette⁷⁷⁴, et à son crépuscule il est plutôt question d'aller vers une scission plus marquée entre le texte et l'image, la relation trop étroite entre les deux étant souvent jugée nuisible à la clarté et à l'harmonie du livre⁷⁷⁵. Si la vignette continue d'être appréciée, en particulier par une frange des bibliophiles férus d'éditions historiques⁷⁷⁶, le goût porté au hors-texte favorise le développement progressif de l'eau-forte sur la période 1850-1860.

S'imposant donc très tôt comme aquafortiste, il n'est pas étonnant que Flameng puisse répondre aux éditeurs pionniers qu'étaient Poulet-Malassis ou Paul Masgana qui accordèrent, dès les années 1850, une place à l'eau-forte dans leurs éditions⁷⁷⁷. D'autant que les pratiquants de l'eau-forte étaient alors rares. Plusieurs des principaux artisans de la génération des années 1840 avaient disparu prématurément. C'était le cas de Trimolet en 1843, de Louis Marvy et de Tony Johannot, respectivement en 1850 et 1852.

c- Une expérience déterminante : la pratique de la gravure originale

La venue de Flameng au dessin d'illustration originale nécessite de s'appesantir spécialement sur sa manière, très précoce, d'envisager son art à l'aune de la gravure de reproduction comme de la gravure originale.

Avant même son arrivée à Paris, Flameng utilise l'eau-forte à des fins de compositions originales, laissant un œuvre conséquent sur une courte période, entre 1850 et 1855. Il est

⁷⁷³ L'existence de la *Gazette des beaux-arts* et son recours à l'eau-forte pour son illustration ne fut rendu possible que par l'invention de l'aciérage en 1857. Cette technique permettait le tirage de plusieurs milliers d'épreuves de qualité comme le nécessitait une telle revue. Maxime LALANNE, *op. cit.*, 1866, p. 93 expliquait que l'aciérage avait été adopté notamment par la Chalcographie du Louvre et la *Gazette des beaux-arts*.

⁷⁷⁴ Le romantisme ayant largement porté l'idée d'union des arts, dont la vignette était peut-être l'expression la plus évidente dans le domaine de l'illustration. Voir notamment Dario GAMBONI, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 11-12.

⁷⁷⁵ « Il n'y a rien, en effet, de plus désagréable à l'œil dans la plupart des cas et de plus contraire à l'harmonie typographique que les vignettes intercalées, qui viennent, comme le dit très justement M. Jouaust lui-même, rompre l'économie de tout l'ouvrage et rendent souvent la lecture très pénible. » F. CHAULNES, « Exposition internationale de Londres (1872), deuxième article », *Journal officiel de la République française*, n° 270, 30 septembre 1872, p. 6266.

⁷⁷⁶ Jean-Paul BOUILLON, « La vogue du livre à gravures du XVIII^e siècle sous le Second Empire et au début de la III^e République », *Cahiers de Varsovie*, n° 9, 1982, p. 247-288.

⁷⁷⁷ Dans une lettre à Félix Bracquemond, Poulet-Malassis réaffirma, en 1859, l'ambition qu'il avait pour l'eau-forte en souhaitant en intégrer au moins une dans tous les livres de littérature publiés à partir de cette date. Voir Jean-Paul BOUILLON, « Artiste et éditeur : correspondance de Bracquemond et de Poulet-Malassis », *Bulletin du Bibliophile*, 1975, p. 49-66.

composé de gravures, pour certaines inachevées, rarement commercialisées, aux sujets parfois curieux si l'on prend, par exemple, *Un Diable et un homme nu* (ill. 58)⁷⁷⁸. Ces gravures étaient tirées souvent à très peu d'épreuves, il en faisait parvenir à quelques amis, mais il n'en présenta au public qu'épisodiquement et dans une relative discrétion. Seule *Sauvée*, présentée au Salon de 1861, rencontra un franc succès. Néanmoins, après cette date, il ne persévéra pas avec de nouveaux envois. Ceux-ci se firent ensuite beaucoup plus épars et n'attirèrent guère l'attention des critiques. Il s'agissait généralement de portraits, comme celui de mademoiselle Galichon en 1867 ou de Pierre Hédouin en 1873.



58. Léopold Flameng, *Un Diable et un homme nu*, 1855, eau-forte, H. 7,8 ; L. 11,5 cm.

Beraldi, dans la courte biographie qu'il consacra à l'artiste, estimait qu'il cherchait précisément à se lancer dans la voix de la gravure originale⁷⁷⁹ dans le courant des années 1850. En réalité, cette activité semble plutôt avoir été pratiquée en dilettante, et envisagée davantage comme un loisir, une distraction. Il est probable aussi que si elle en resta à ce stade, c'était par manque de débouchés commerciaux et institutionnels⁷⁸⁰.

Pour autant, cela ne signifie pas que cette pratique n'a pas une importance pour comprendre l'arrivée de Flameng à l'illustration. En effet, elle témoigne, chez l'artiste, d'un souci de composer, d'agencer une image, dont le prolongement naturel ne pouvait être que le dessin

⁷⁷⁸ Voir catalogue raisonné, n° 32.

⁷⁷⁹ « Les débuts de Flameng à Paris, de 1853 à 1859, furent difficiles : il cherchait à se lancer dans une voie qui n'était pas la sienne, celle de l'eau-forte originale. » BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, op. cit., 1886, vol. VI, p. 101.

⁷⁸⁰ C'est ce qu'en pensait Loys Delteil. Il soulignait, en effet, qu'au-delà de sa réussite avec *Sauvée*, il n'avait pas trouvé dans la gravure originale « les succès et les ressources que son talent lui donnait droit d'en attendre. » Ce qui l'avait incité à se tourner davantage vers la reproduction. DELTEIL, art. cit., 1898, p. 183.

d'illustration originale⁷⁸¹. En observant les formats des gravures originales de Flameng, en bandeaux ou en cul-de-lampe pour certaines, leur allure de vignette, leurs thèmes très proches de ce qu'il fit ensuite dans ses illustrations, le prolongement est encore plus perceptible. Certaines gravures originales de Flameng servirent même d'illustrations, en particulier pour *L'Artiste*. Il est avéré que quelques eaux-fortes originales n'ont pas été faites spécialement pour la revue, mais ont été utilisées, *a posteriori*, pour l'illustrer⁷⁸².

Il ne faut pas négliger cet aspect dans l'arrivée de Flameng au dessin d'illustration originale, notamment car il donne à un éditeur, des gages. Ainsi, Havard rapportait que c'est par ses compositions originales publiées dans *L'Artiste* que Flameng fut engagé par Jean-Germain-Désiré Armengaud sur un projet ambitieux : *Les Galeries publiques de l'Europe*⁷⁸³. L'ouvrage devait être illustré de bois, et Flameng réalisa une grande quantité de dessins pour les trois volumes imposants qui comptaient essentiellement des collaborateurs expérimentés. Se trouvaient parmi les dessinateurs, Catenacci, Perugini, Gagniet, Freeman, Hadamard, Huyot, tandis que Dudley, Quartley, Pannemaker s'occupaient des gravures.

Flameng était le seul à ne pas avoir d'expérience réelle d'illustrateur à la date de 1856⁷⁸⁴, et il aurait été difficilement imaginable pour l'éditeur de confier une partie conséquente de l'illustration des trois volumes, et surtout le premier, à un jeune graveur sans expérience de dessinateur. On peut le penser d'autant plus que *Les Galeries publiques de l'Europe* étaient destinées à montrer le savoir-faire de la maison Lahure à l'Exposition universelle de 1855 où elles furent bien reçues. Charles Robin commentait ainsi l'ouvrage dans son *Histoire illustrée de l'exposition universelle* : « *Les Galeries publiques de l'Europe*, dont nous donnons un double spécimen des gravures, ont certainement atteint l'apogée de l'art⁷⁸⁵. » Lahure obtint une médaille d'honneur dans sa section.

Toujours à en croire Havard, c'est en voyant la souplesse du talent de Flameng pour *L'Artiste* et sur *Les Galeries publiques de l'Europe*⁷⁸⁶, que Charles Blanc décida de recruter auprès de

⁷⁸¹ Ce lien entre la gravure originale et l'illustration est d'ailleurs renforcé, lorsqu'en 1868 les volumes annuels de la Société des aquafortistes de Cadart, chantre de la gravure originale, deviennent *L'Illustration nouvelle*. Certaines gravures sont alors accompagnées de textes. Le glissement, la transition de l'une à l'autre, n'est donc pas uniquement le fait isolé des artistes. La corrélation entre gravure originale et illustration, surtout lorsqu'il s'agit d'eau-forte, semble indéniable et naturelle.

⁷⁸² C'est le cas de *L'Amour paternel* que *L'Artiste* publia en 1859, soit cinq ans après l'exécution de l'œuvre par Flameng. La situation toucha quelques gravures de reproduction de Flameng dans les années 1850, puisque *L'Artiste* publia le *Christ au tombeau* d'après Delacroix en 1859, une œuvre que le graveur avait réalisée probablement vers 1854-1855.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ Dessins probablement réalisés avant cette date, puisque 1856 est l'année de publication du premier volume et pas nécessairement celle de l'exécution des œuvres.

⁷⁸⁵ Charles ROBIN, *Histoire illustrée de l'exposition universelle*, Paris, Furne, 1855, p. 21.

⁷⁸⁶ HAVARD, art. cit., 1904, p. 39.

lui le jeune artiste au moment de la création de la *Gazette des beaux-arts*. En tout état de cause, il semble bien que la venue de Flameng au dessin d'illustration originale ait été rendue possible ou ait été facilitée par sa pratique de l'eau-forte originale, et donc par sa capacité à composer lui-même. À l'inverse de Flameng, il faut souligner qu'un artiste aquafortiste comme Charles Waltner, qui fit peu de gravures originales – Beraldi recensant deux gravures de ce type dans le corpus de ce dernier⁷⁸⁷ –, ne fut jamais dessinateur d'illustrations.

Il ne faut toutefois pas généraliser. La trajectoire de Flameng reste symptomatique d'un parcours classique, avec un glissement de la gravure originale au dessin pour bois et à l'illustration sur acier, qu'on peut retrouver chez Maxime Lalanne, Félix Bracquemond⁷⁸⁸ et la plupart de ceux qui pratiquèrent tôt l'eau-forte originale. Néanmoins, d'autres cas de figures peuvent se présenter, à l'instar de Jules Jacquemart, qui, sans délaisser complètement la gravure originale, ne versa jamais dans le dessin d'illustration originale. Il est vrai aussi que Jacquemart ne produisit que des natures mortes de son invention, genre qui pouvait le limiter pour des travaux de composition plus ambitieux aux yeux des éditeurs.

En quelque sorte, le dessin d'illustration originale apparaît dans les années 1850, pour des artistes souhaitant faire œuvre d'inventeur, comme un moyen d'obtenir des débouchés plus nombreux que la gravure originale. Le marché de la librairie semble alors plus ouvert que celui de l'estampe. C'est un moyen d'imposer pour le graveur une reconnaissance de son statut de créateur.

Il faut ainsi noter que Flameng insistait dans sa rhétorique sur cette idée de « créateur », l'utilisant, mais ne se définissant jamais à proprement parlé comme illustrateur. Le terme, récent de surcroît, n'est pas adopté par Flameng. Cela doit nous amener à manier avec prudence l'expression de « graveur-illustrateur ». Cette expression est commode pour désigner un graveur de métier, c'est-à-dire de reproduction, venant au dessin d'illustration originale, mais elle n'est pas alors revendiquée par les artistes. Même dans la génération suivante d'artistes qui peuvent s'apparenter à des « graveurs-illustrateurs », parmi lesquels on compte Adolphe Lalauze ou Frédéric-Auguste Laguillermie, ce statut n'est pas explicitement revendiqué. Philippe Kaenel avait relevé que c'était chez les artistes une généralité, au moins jusqu'à la fin

⁷⁸⁷ Ces deux cas à part sont un *Portrait du Prince de Galles*, publié dans *L'Art* en 1878, et un *Portrait de la comtesse de Bréan*, non daté.

⁷⁸⁸ En effet, dans le cas de Félix Bracquemond, par exemple, les premiers travaux d'illustration de ce dernier, publiés dans *L'Illustration* en 1854, étaient deux gravures sur bois réalisées d'après ses dessins. BERALDI, *op. cit.*, 1885, vol. III, p. 115.

du XIX^e siècle⁷⁸⁹, de ne pas se considérer comme illustrateur, que ce soit chez les peintres ou chez les graveurs.

On peut trouver plusieurs raisons à cela chez Flameng. L'artiste n'envisagerait pas de distinction fondamentale entre ses activités de graveur de reproduction, de graveur original et d'illustrateur, ce qui n'est pas incohérent, puisque les frontières entre ces trois domaines sont fluctuantes et perméables. Il semble bien que Flameng ne fasse pas la distinction entre ses gravures originales et ses illustrations originales, comme si les spécificités du support n'influaient pas sur la nature de l'œuvre.

Cette manière de fondre ses diverses activités en une est renforcée encore par la façon dont Flameng parle bien de lui comme inventeur et créateur en évoquant ses travaux de reproduction. Il est loin d'être le seul graveur à se considérer ainsi, rejetant d'une certaine manière une artificialité langagière commode aux critiques et historiens de l'estampe, mais erronée pour l'artiste.

Pourtant, en pratique, la frontière entre ses différentes activités est affirmée chez Flameng. Ses gravures originales sont globalement confinées à un statut inférieur, et il ne cherche nullement à les élever au même rang que ses gravures de reproduction, comme l'envisage autour de lui certains de ses confrères, à l'instar de Bracquemond ou de Meryon. Si à ses débuts Flameng semble avoir eu quelques ambitions similaires, en présentant notamment *Sauvée*, il n'exposa ensuite pratiquement que des gravures de reproduction, et il apparaît très clair, dans ses propos et dans le soin apporté à ses reproductions, qu'il les tenait dans une estime particulière.

Il en va de même pour ses dessins d'illustrations originales. Après en avoir exposé quelques-uns en 1861-1862 issus du *Paris qui s'en va, Paris qui vient*⁷⁹⁰, il n'en présenta plus par la suite, et ses gravures d'illustrations furent montrées en quelques rares occasions, notamment en 1866, mais sur les exigences des éditeurs⁷⁹¹.

On peut davantage voir cette différence de conception sur l'illustration en comparant Léopold Flameng à son fils, François Flameng, artiste appartenant à la catégorie des « *painters-illustrators* » définie par Doubleday. Alors que Flameng père n'exposa presque jamais ses

⁷⁸⁹ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 139. L'auteur soulignait que les artistes n'hésitaient pas à omettre leur parcours d'illustrateur, comme Hippolyte Bennett, Nicolas-Toussaint Charlet, ou Tony Johannot qui se définissait uniquement comme peintre d'histoire.

⁷⁹⁰ Il est toutefois possible que Léopold Flameng les ait exposées en les considérant comme des gravures originales et non comme des illustrations. En effet, ces images ne furent pas exécutées à partir du texte, comme de coutume en matière d'illustration, mais elles suscitérent les notices qui les accompagnent. De fait, elles pouvaient aussi être prises pour elles-mêmes au Salon, à l'instar d'une gravure originale. Leurs sujets étaient accessibles sans texte en regard.

⁷⁹¹ Voir la partie « L'illustration originale au Salon », p. 309-313.

dessins d'illustration, François Flameng, pourtant artiste peintre très réputé au Salon, médaillé à plusieurs reprises, continuait d'envoyer à cette manifestation ses dessins pour les *Œuvres complètes* de Coppée, pour celles d'Hugo, et même à les présenter dans d'autres rencontres artistiques, à l'instar du Salon des aquarellistes français⁷⁹². Il y a bien chez François Flameng l'idée d'une relation étroite entre la partie « peinture » de son œuvre et la partie « illustration », l'une ne primant pas sur l'autre. Ce qui n'était pas la conception de Léopold Flameng. Volontairement ou involontairement⁷⁹³, Flameng père reproduisait une forme de hiérarchie artistique dans laquelle l'illustration jouait un rôle mineur et l'activité d'illustrateur avait un statut secondaire.

Il faut souligner que Flameng ne s'est pas davantage considéré comme un peintre-graveur, c'est-à-dire un graveur original travaillant d'après ses propres compositions. Si Guiffrey le rattache à cette catégorie en 1866⁷⁹⁴, le plaçant aux côtés de Meryon, Charles Jacque ou Bracquemond, il n'a jamais, à l'inverse de ces susnommés, revendiqué ce statut. Son éloignement dans un premier temps de la Société des aquafortistes, puis son absence totale d'intérêt en 1889 pour la fondation de la Société des peintres-graveurs français par son ami Bracquemond, en témoigne.

Malgré tout, sa pratique du dessin d'illustration originale l'amène à poser les bases d'une nouvelle relation entre le graveur de métier et l'illustration. Cette relation doit beaucoup à l'intérêt de Flameng pour l'eau-forte, technique favorisant la démarche autographe, et pour laquelle il apparaît comme un des précurseurs en France dans les années 1850. Duseigneur, en 1877, écrivait même : « Ce n'est, en définitive, que depuis une vingtaine d'année qu'un mouvement nouveau s'est opéré dans l'illustration des livres ; Meryon et Léopold Flameng ont, pour ainsi dire, résurrectionné l'art des aquafortistes⁷⁹⁵. » Duseigneur allait jusqu'à considérer l'artiste comme le seul véritable pionnier de l'eau-forte d'illustration au XIX^e siècle, jugeant, à l'instar de Rosenthal, que l'eau-forte des années 1830-1840 n'était que de l'industrie

⁷⁹² Lequel Salon permettait d'exposer, au-delà des aquarelles, différents types d'œuvres graphiques, dont des dessins. Par exemple, au Salon des aquarellistes de 1887, François Flameng exposa huit dessins pour les *Œuvres complètes* de Victor Hugo. Il est vrai aussi que cette Société des aquarellistes français émergea tardivement, en 1879, à une date où Léopold Flameng n'était déjà plus très actif dans le domaine du dessin d'illustration originale.

⁷⁹³ Le manque de reconnaissance institutionnelle et du grand public ont aussi pu avoir une incidence sur les prises de décision de l'artiste, notamment celle de privilégier, pour les Salons et les expositions, la gravure de reproduction qui seule attirait l'attention des critiques.

⁷⁹⁴ « Charles Jacque n'est pas le seul peintre-graveur de notre temps. Sans parler de Meissonier, qui a fait un ou deux chefs-d'œuvre en soufflant dans ses doigts, Meryon, Hédouin, Daubigny, Paul Huet, Bracquemond, Bléry, Flameng, ont eu aussi leurs bons jours, comme dit Jules Dupré. » Jules-Joseph GUIFFREY, *L'Œuvre de Ch. Jacque, catalogue de ses eaux-fortes et pointes-sèches*, Paris, Chez M^{lle} Lemaire, 1866, p. 8.

⁷⁹⁵ Maurice DUSEIGNEUR, « Les Livres illustrés et leurs illustrateurs », *Conseiller du bibliophile*, n° 28, 1 mai 1877, p. 35.

débarassée de sa véritable nature⁷⁹⁶. S'il faut évidemment nuancer ce propos, pour autant, Flameng n'ayant pas reçu de formation de peintre, ne s'étant pas formé en autodidacte à la gravure, n'ayant pas exposé comme peintre au Salon, imposa un nouveau profil d'artiste dans le monde de l'illustration.

De façon plus subtile, Flameng initia, avant même la fondation de la Société des aquafortistes et toute la dynamique critique et intellectuelle qui se mit en place à sa suite, une quête du *ductus* pour l'artiste graveur, dans un domaine qui n'est pas celui de la gravure originale, mais celui de l'illustration. Flameng fit école, puisque des artistes marchèrent dans ses pas, notamment son principal élève, Frédéric-Auguste Laguillermie. De la même façon, formé à la gravure, graveur de métier remportant le prix de Rome dans cette discipline, il devint encore un illustrateur original reconnu, œuvrant pour une édition de *Paul et Virginie* en 1878 (ill. 59), pour les *Romans de Voltaire* en 1878 au profit de la maison Jouaust, ou encore pour une *Vie de Benvenuto Cellini* en 1881 pour la maison Quantin. Toutefois, passé dans l'atelier de William Bouguereau, la venue de Laguillermie à l'illustration était peut-être moins étonnante que celle de Flameng, et surtout il produisit bien moins que son maître.



59. Frédéric-Auguste Laguillermie, *Le Portrait de saint Paul* pour *Paul et Virginie* (Jouaust), 1878, eau-forte, H. 13 ; L. 9 cm.

⁷⁹⁶ « Après lui [Desenne], les néophytes du romantisme de 1830, les Devéria, les Johannot, Célestin Nanteuil, etc., ne réussissent pas, malgré tous leurs efforts, à faire progresser beaucoup l'illustration ; les graveurs qui traduisent leurs œuvres sont maladroits ou mal payés, l'art devient de l'industrie, et l'eau-forte, avec sa liberté d'allure, son esprit impromptu, est complètement négligée. » *Ibid.*, p. 34.

2- Nécessité financière ? Le dessin d'illustration originale comme source de revenu

a- La situation financière de Léopold Flameng dans les années 1850

Il est possible que la venue de Flameng au dessin d'illustration originale ait été justifiée par une nécessité financière.

Comme nous l'avons déjà souligné, cette activité était le « refuge des peintres », et elle leur permettait souvent de pouvoir subvenir à leurs besoins dans une situation économique transitoire. Beraldi rappelait l'exemple le plus extrême sans doute avec Meissonier, qui commença sa carrière dans son atelier de l'île Saint-Louis, fournissant des vignettes aux éditeurs, notamment à Curmer, pour des sommes dérisoires de cinq, dix ou vingt francs⁷⁹⁷, avant de s'imposer comme peintre et de devenir l'artiste le plus cher de son temps.

La situation n'est pas tellement différente pour Flameng lorsqu'il arrive à Paris en 1853. C'est alors un inconnu et il est dans un état de pauvreté extrême. Les sources divergent quelque peu à ce sujet, mais se rejoignent au moins pour qualifier la situation économique de l'artiste de difficile dans les premières années de son existence dans la capitale. Havard nous apprend ainsi que Flameng, peu de temps après son installation, fut obligé de vendre au poids du métal toutes ses planches de cuivre pour la somme de quatre-vingt-dix francs à un certain Leloutre⁷⁹⁸. Cette somme, qui permettait de vivre chichement, correspondait à peu près au salaire mensuel d'un ouvrier d'usine à la même époque⁷⁹⁹. François Flameng rapporte la même information et indique que son père liquida ses planches pour la somme de trois cents francs, ce qui semble plus proche de la réalité⁸⁰⁰. Il s'agissait presque de tout son travail bruxellois⁸⁰¹. De surcroît, François-Joseph n'ayant plus d'activité professionnelle sur cette période, Léopold Flameng dut subvenir aux besoins de toute la famille qui rejoignit Paris dans le courant de l'année 1854.

L'artiste est alors obligé de trouver de nombreuses activités, et c'est encore François Flameng qui nous donne une énumération des différentes professions qu'exerça l'artiste à cette période :

⁷⁹⁷ BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, op. cit., 1890, vol. X, p. 16.

⁷⁹⁸ HAVARD, art. cit., 1904, p. 37-38.

⁷⁹⁹ La somme de quatre-vingt-dix francs correspond à peu près au salaire mensuel d'un ouvrier d'usine sous le Second Empire, lequel touchait en moyenne 2 francs 50 par jour en sus du logement et du chauffage. Voir Pierre BLETON, *La Vie sociale sous le Second Empire : un étonnant témoignage de la comtesse de Ségur*, Paris, Économisme et humanisme : les Éditions ouvrières, 1963, p. 60.

⁸⁰⁰ FLAMENG, op. cit., 1913, p. 12. Une somme qui semble, en effet, davantage correspondre à la valeur du cuivre au début des années 1850. Néanmoins, le chiffre annoncé par Havard est confirmé par Frederick KEPPEL, *The Golden Age of Engraving : A Specialist's Story About Fine Prints*, New York, The Baker & Taylor Company, 1910, p. 96.

⁸⁰¹ D'après KEPPEL, op. cit., 1910, p. 95, Léopold Flameng possédait lors de son arrivée à Paris neuf planches gravées et vingt francs.

« [...] peinture de stores, gravure en repoussé, gravure industrielle, images pour Épinal⁸⁰², gravure sur bois, lithographie pour le commerce, tout lui est bon pourvu qu'il puisse décrocher, chaque jour, la somme indispensable à l'existence des siens⁸⁰³ ». Léopold Flameng les pratiquait-il toutes, rien n'est certain, mais il est évident que le graveur devait trouver des débouchés nouveaux pour survivre.

Buriniste, Flameng, – et Havard le rappelait à juste titre – ne pouvait guère compter sur cette activité coûteuse en temps et peu productive pour gagner sa vie⁸⁰⁴, surtout pour un artiste qui n'était pas encore installé. Flameng ne réalisa qu'un seul burin durant cette période, en 1855, avec un *Portrait de Rachel en Phèdre*⁸⁰⁵.

L'eau-forte, en ce début des années 1850, n'était pas en vogue auprès des marchands d'estampes, malgré les quelques efforts pour la remettre à la mode. Les initiatives en faveur de l'eau-forte, comme celle de l'Alliance des Arts qui commandait des lithographies autant que des eaux-fortes, restaient rares, et leur développement ne fut que très progressif jusqu'en 1859-1860, date de fondation de la *Gazette des beaux-arts* qui marqua une première véritable accélération en faveur de cette technique. Philippe Burty expliquait ainsi, dans *L'Art*, qu'il était difficile de gagner sa vie dans les années 1855-1860 en pratiquant l'eau-forte⁸⁰⁶.

Flameng, entre 1853 et 1859, faisait beaucoup d'eaux-fortes originales. Cette période concentre l'essentiel de sa production et s'inscrit dans la continuité des années 1850-1853 à Bruxelles, durant lesquelles, d'après Dinaux, l'artiste manifesta une attention pour la création de gravures originales⁸⁰⁷. S'il n'est pas sûr que Flameng ait eu de réelles ambitions pour ses gravures originales, il en produisit beaucoup sur un court laps de temps. Elles témoignent d'ailleurs de la situation économique difficile de l'artiste. Ce dernier utilise des planches de cuivre sur lesquelles il accumule les sujets de petits formats. La BnF conserve dans ses fonds le tirage d'une planche datant de 1855 sur laquelle se trouvent pas moins de sept sujets différents, juxtaposés pour utiliser au maximum le métal de la plaque⁸⁰⁸. Une démarche très économique

⁸⁰² François Flameng désignait probablement ici des images dans le goût d'Épinal. Léopold Flameng n'a jamais travaillé dans une manufacture spinalienne.

⁸⁰³ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 12.

⁸⁰⁴ HAVARD, *art. cit.*, 1904, p. 36.

⁸⁰⁵ Voir catalogue raisonné, n° 34. D'après Charles Coligny, cette œuvre était destinée à *L'Artiste*, mais rien ne nous permet de l'affirmer.

⁸⁰⁶ « En ces temps reculés [...], vers 1855 ou 1860, on ne gagnait pas beaucoup d'argent ni de notoriété avec l'eau-forte. » Philippe BURTY, « Silhouettes d'artistes contemporains. VI : le peintre et graveur Félix Bracquemond », *L'Art*, vol. I, 1878, p. 290.

⁸⁰⁷ Dinaux fait une petite énumération de gravures de Flameng que ce dernier réalisa avant son départ pour Paris, et figurent parmi elles, huit gravures originales dont six furent mises dans le commerce. DINAUX, *art. cit.*, 1855, p. 118-119.

⁸⁰⁸ Voir catalogue raisonné, n° 9. On peut aussi citer, toujours pour l'année 1855, l'exemple de *L'Ivrogne* et du *Mont-de-Piété* qui figurent sur la même planche. Il est à noter que ce n'est pas très rare de voir certains éditeurs

pour l'artiste pour rogner sur les dépenses de métal, mais aussi de tirage, puisque le coût du tirage et du papier n'était pas au sujet mais à la feuille⁸⁰⁹. La raréfaction de cette pratique chez Flameng au-delà des années 1850 est peut-être liée à une amélioration des conditions financières de l'artiste.

Ses gravures originales trouvèrent quelques débouchés, notamment dans *L'Artiste*⁸¹⁰, puisque la revue publia plusieurs de ses planches originales⁸¹¹ avant de le recruter davantage pour des gravures de reproduction. Néanmoins, il n'y avait pas alors une réelle demande pour ce type d'œuvres. Le problème toucha pratiquement en même temps Bracquemond, qui exposa sa première eau-forte originale au Salon en 1852, et qui certes reçut quelques attentions des connaisseurs, mais ne fit pas la fortune de l'artiste. Beraldi commentait ce fait :

Certes, Bracquemond fut immédiatement compris et apprécié des artistes et des connaisseurs éprouvés ; son ami Méryon regardait cette énergique gravure presque d'un œil d'envie. Mais les récompenses qui, en France, sont la consécration officielle du mérite, mais la faveur du public qui rapporte le profit : point ! Il revint à la peinture⁸¹².

Charles Meryon, ici mentionné, éprouvait lui aussi ce manque d'intérêt pour l'eau-forte originale. Il souffrit continuellement de la pauvreté, de la misère, malgré les soutiens de ses amis comme Philippe Burty ou Alfred Cadart.

Ainsi, Flameng est dans une situation délicate jusqu'en 1859, année où sa participation à la *Gazette des beaux-arts* le mit dans un confort matériel plus acceptable⁸¹³. S'il avait pu penser que ses compétences seraient davantage sollicitées en France qu'en Belgique, la réalité à Paris n'était pas différente. La lithographie et le burin étaient très appréciés par les marchands d'estampes et la gravure sur bois inondait la librairie. Aussi, tandis que Bracquemond revenait

rogner sur les dépenses en procédant à ce genre d'économie, l'exemple le plus fameux dans le corpus de Flameng étant *L'Œuvre complet de Rembrandt* par Charles Blanc en 1859-1861.

⁸⁰⁹ BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, vol. I, p. 6.

⁸¹⁰ Comme la rappelait Sophie PAULIAC, *op. cit.*, 2004, p. 23, *L'Artiste* s'engagea de manière précoce dans l'eau-forte, dès les années 1840, en délaissant petit à petit la lithographie. La raison était avant tout pratique, et Henri de Bray, un des directeurs de la revue, écrivait en 1845 : « Nous ne réserverons désormais que très peu de place à la lithographie qui ne donne qu'un trop petit nombre de bonnes épreuves. » *L'Artiste*, vol. I, 1845, p. 80.

⁸¹¹ Il convient de bien insister sur le fait que *L'Artiste* ne publia pas, à proprement parlé, des illustrations. Les œuvres, même originales, n'étaient pas insérées dans le texte mais rejetées à la fin de chaque numéro. Par ailleurs, certaines œuvres étaient des estampes plus anciennes, publiées dans *L'Artiste* sans qu'elles aient été conçues de concert avec les articles de la revue.

⁸¹² Henri BERALDI, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, *op. cit.*, 1885, vol. III, p. 6.

⁸¹³ Burty expliquait que Léopold Flameng était probablement un des premiers aquafortistes à avoir pu décentement vivre de son art à la fin des années 1850 : « Flameng, en s'attachant à la fortune de M. Charles Blanc, eut le premier quelques agréments. » BURTY, art. cit., 1878, p. 290.

à la peinture et continuait à côté à pratiquer l'eau-forte originale sans pouvoir en vivre, Flameng s'orienta vers la librairie et l'illustration pour diversifier ses revenus.

b- Les revenus du dessin d'illustration originale

Comme nous l'avons vu⁸¹⁴, il y avait alors dans les années 1850 une petite demande pour l'eau-forte de la part de quelques éditeurs de livres, notamment à la galerie de l'Odéon par Paul Masgana ou Fernand Tandou. Ces derniers firent quelques tentatives pour introduire l'eau-forte dans le livre avant même les initiatives de Poulet-Malassis et de Cadart, et collaborèrent avec Léopold Flameng sur des ouvrages peu conventionnels, souvent écrits par des membres de la bohème parisienne d'alors, voire, dans le cas de Tandou, par lui-même.

Flameng avait connu Fernand Tandou⁸¹⁵ dans le cercle du journal *Triboulet*, lorsqu'il avait donné au journal une vignette pour illustrer sa première page. L'ouvrage de Tandou, le recueil intitulé *Miettes d'amour* que l'artiste illustra d'un frontispice, était caractéristique de cette « littérature bohème » en pleine expansion, et le critique de la *Bibliothèque universelle de Genève* s'exprimait à son sujet en évoquant un « style qui n'est pas plus châtié que la pensée. C'est de la vraie poésie de Bohème, dont les allures sont du reste franches et naturelles⁸¹⁶ ». Cet ouvrage « trivial » convoquait les deux grandes figures romantiques de Falstaff et de Roméo⁸¹⁷, et poussait la trivialité jusqu'à recourir à l'eau-forte pour orner son frontispice.

Flameng parvint ainsi à se glisser dans le domaine de la librairie par de petites tentatives qui exploitaient les prémices du retour de l'eau-forte d'illustration.

Nous ignorons quelle fut, pour ces ouvrages, la rémunération de Flameng, mais à l'évidence elle ne pouvait pas être élevée. Le prix à la vente des *Miettes d'amour* était d'un franc seulement, et cela malgré un format in-18 et un tirage plutôt luxueux avec gravure sur Chine volant et typographie soignée dont se faisait l'écho le critique de la *Bibliothèque universelle* : « Mais ce goût-là n'est pas le nôtre, et les amourettes de M. Belligera, malgré le luxe typographique dont elles sont revêtues, n'ont pour nous aucun attrait⁸¹⁸. »

⁸¹⁴ Voir la partie « Léopold Flameng et l'émergence du "graveur-illustrateur" », p. 228-235.

⁸¹⁵ Son pseudonyme d'écrivain était Fernand Belligera. C'est sous ce nom qu'il publia les *Miettes d'amour*.

⁸¹⁶ ANONYME, « Bulletin littéraire », *Bibliothèque universelle de Genève*, vol. XXXV, 1857, p. 510.

⁸¹⁷ À ce sujet, nous renvoyons à l'importante thèse de Catherine BALAUDÉ-TREILHOU, *Shakespeare romantique : la réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, thèse de Littérature et civilisation comparée, sous la direction d'Anne Ubersfeld, Paris III, 1994, 832 p.

⁸¹⁸ ANONYME, art. cit., 1857 (4), p. 511.

L'ouvrage ayant en plus été autoédité par l'auteur, qui n'était pas des plus réputés⁸¹⁹, il est inimaginable de penser qu'il pût avoir une large diffusion. Le tirage devait être similaire à celui de *La Mionette*. Ce dernier volume fut publié d'abord dans la *Revue des races latines*⁸²⁰ en 1858. Ce type de parution périodique était généralement le sort des livres n'ayant pas trouvé d'éditeur, ou que l'auteur ne peut pas éditer avec ses propres finances⁸²¹. Remportant un petit succès, l'œuvre parut ensuite chez un Taride prudent, dont l'édition, illustrée d'une gravure sur bois dessinée par Flameng (ill. 60), ne fut tirée qu'à deux-cents exemplaires à un franc. Le succès fit aussitôt retirer l'ouvrage dans une deuxième édition augmentée de *Mon village*.



60. Léopold Flameng (gravure d'Octave Jahyer), *Oh ! mon Blanchet ! mon Blanchet !* 1858, gravure sur bois, H. 10 ; L. 14,6 cm.

⁸¹⁹ *Miettes d'amour* fut le premier volume publié par Fernand Tandou qui s'imposa principalement comme éditeur dans les années 1860, jusqu'à son suicide en 1865.

⁸²⁰ Prenant la succession de la *Revue espagnole et portugaise* en 1858, cette revue était dirigée par Gabriel Hugelmann, réputé pour ses multiples escroqueries et faillites, ce qui survint pour la revue en 1864. Elle s'attacha les services de beaucoup d'auteurs marginaux, et elle recrutait un grand nombre de ses collaborateurs dans la bohème artistique et littéraire de la capitale comme François Barrillot, Amédée Hardy et Léopold Flameng qui réalisa quelques portraits-frontispices pour des numéros de la revue en 1858.

⁸²¹ Elizabeth PARINET, « Auteurs et éditeurs de littérature au xixe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CVII, 2007, p. 795.

Là encore, il s'agit d'un petit volume, et puisque Flameng alors peu connu ne fut rémunéré que pour le dessin et que l'illustration est de format réduit, il ne toucha sans doute pas une forte somme.

Philippe Kaenel plaçait en 1836 les tarifs les plus bas pratiqués dans l'édition à dix francs la vignette, et il indiquait lui-même que les tarifs ne fluctuèrent guère au moins jusqu'aux années 1880⁸²², pouvant toutefois monter beaucoup plus haut pour des artistes reconnus. Il y a tout lieu de penser que Flameng toucha de cette somme à quelques dizaines de francs de Taride sur la première édition, l'éditeur ne pouvant espérer lui-même retirer que deux cents francs. Quant à l'opuscule *Molière et Benserade* publié par Masgana en 1859, il se vendait soixante centimes. Si on peut penser que Flameng retira la plus grosse somme de ce prix, puisqu'il dessina et grava l'eau-forte qui accompagnait le texte de huit pages et qu'il commençait à acquérir à cette date une certaine reconnaissance, pour autant il ne pouvait pas toucher sur un si petit prix une somme importante. Le tirage dut toutefois être assez élevé. L'œuvre fut en effet écoulee par deux maisons, à savoir Masgana et le marchand d'estampes Louis Colin, et la gravure de Flameng, qui n'avait plus rien d'une vignette, imposait, à un tarif si bas, d'être d'écoulée à un certain nombre de pièces pour être véritablement rentable.

En 1859, un cas extrême se posa même à l'artiste. Si Cadart accepta de publier l'ouvrage *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, une initiative conduite par Flameng, ce dernier dut le financer sur ses propres ressources, maigres cependant. Une lettre qu'il fait parvenir à Castagnary est édifiante sur la situation :

Cet ouvrage se publie à mes frais, il m'est donc impossible pour l'instant de payer les écrivains. Si mon œuvre a du succès, je me ferais un plaisir de vous faire partager ma bonne fortune. En attendant je ne puis offrir que l'emploi de mon crayon et de ma pointe⁸²³.

Si *Paris qui s'en va, Paris qui vient* fut une de ces initiatives qui à la fin des années 1850 allait contribuer à populariser l'eau-forte d'illustration, néanmoins Flameng perdit de l'argent dans cette entreprise. Malgré les nombreuses critiques positives que reçurent les différentes livraisons du volume dans la presse, et notamment chez les spécialistes de l'estampe comme Burty⁸²⁴, et malgré le caractère précurseur de l'ouvrage qui suscita une vraie mode de

⁸²² KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 151.

⁸²³ Lettre de Léopold Flameng à Castagnary, Getty Research Institute (Los Angeles). Cote : 91-A40. Voir vol. III, correspondance, n° 102, p. 193. On apprend dans une lettre d'Amand Gautier à Duranty, qu'il y eut quelques exceptions, Duranty étant justement un des rares auteurs payés pour son article. Voir Marcel CROUZET, *Un méconnu du réalisme : Duranty (1833-1880), l'homme, le critique, le romancier*, Paris, Nizet, 1964, p. 105.

⁸²⁴ Burty, entre 1859 et 1860, se fit régulièrement l'écho des différentes parutions de cet ouvrage dans la *Gazette des beaux-arts* dans la rubrique bibliographique.

librairie⁸²⁵, ce fut en revanche un échec commercial qui entraîna l'annulation de la publication avant son terme⁸²⁶.

Finalement, à bien regarder les gains de Flameng dans l'illustration dans les années 1850, il ne gagna probablement une somme correcte que pour sa collaboration avec Armengaud en 1856 sur *Les Galeries publiques de l'Europe*. Mais il ne fut pas beaucoup sollicité pour ses qualités de créateur original. Malgré quelques œuvres inédites, il travailla essentiellement d'après les maîtres pour ce livre. Il dessina quarante-quatre vignettes pour le volume I de cet ouvrage très luxueux qui réunissait des noms prestigieux et qui se vendait quarante francs, avec un tirage à trente-cinq mille exemplaires pour la première édition. Les recettes potentielles pour l'éditeur Lahure⁸²⁷ pour ce seul premier volume étaient donc d'un million quatre cent mille francs. Si Flameng ne grava pas ses dessins, et si ces derniers ne réclamaient pas un gros travail de composition, il est certain, compte tenu des sommes dégagées par l'ouvrage et du volume de la commande nettement supérieur à ce que l'artiste recevait à cette période, qu'il pût obtenir un revenu décent. Néanmoins, aucune étude sur les revenus des illustrateurs et sur cet éditeur ne nous permet d'estimer précisément la somme que put percevoir Flameng.

Aussi, il apparaît que Flameng ne gagna finalement pas beaucoup d'argent en s'orientant vers le dessin d'illustration originale, tout du moins à l'époque où il était dans une situation économique difficile. Il s'orienta vers ce domaine d'autant moins pour des raisons financières que la seule réalisation d'une gravure rapportait souvent bien plus que la réalisation du dessin. Philippe Kaenel, citant un article de Jean-Paul Bouillon, donnait l'exemple de Bracquemond, auquel Poulet-Malassis souhaitait proposer des travaux d'illustration. Lorsque Bracquemond réalisait seulement la gravure, il touchait soixante francs, et lorsqu'il faisait en plus le dessin, il touchait quatre-vingt francs⁸²⁸.

Flameng utilisa certes le dessin d'illustration originale comme une source d'appoint financier, mais il ne touchait probablement pas de grosses sommes.

⁸²⁵ Le volume de Flameng était, en effet, l'un des premiers à aborder avec *Eaux-fortes sur Paris* de Meryon la capitale au moment des transformations haussmanniennes. Plusieurs autres volumes similaires et plus tardifs s'emparèrent avec succès de ce sujet, à l'instar de *L'Ancien Paris* de Martial-Potémont dont la parution des gravures commença dès 1862, dans un style plus démonstratif et documentaire que l'ouvrage de Flameng.

⁸²⁶ En effet, l'ouvrage aurait dû paraître sous forme de livraisons jusqu'en décembre 1863. Il s'acheva en 1861 après un peu plus d'un an d'existence. D. « Revue des livres nouveaux », *Journal général de l'instruction publique*, vol. XXIX, n° 58, 21 juillet 1860, p. 464.

⁸²⁷ Charles Lahure était réputé pour ses tirages massifs. En 1855, il créa le *Journal pour tous*, qui devint dans la presse, avec ses 75000 exemplaires tirés pour chaque numéro hebdomadaire, un des plus importants journaux-romans de l'époque. Voir Michel GILLET, « Dans le maquis des journaux-romans : la lecture des romans illustrés », *Romantisme*, vol. XVI, 1986, p. 59-70.

⁸²⁸ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 121-122.

Si sa technique d'aquafortiste le marginalisa quelque peu, au moins jusqu'au début des années 1860, le fait qu'il était aussi un artiste inconnu ou peu connu l'handicapa fortement sur cette période. Il n'est pas étonnant de le voir alors évoluer principalement, dans la librairie, dans un cercle très restreint qui correspondait au cercle des cabarets qu'il fréquentait, et dans lesquels il croisait écrivains et éditeurs qui pouvaient, à moindres frais, employer ses services.

Parallèlement, si on peut estimer qu'au début des années 1860, grâce à la volonté de personnalités comme Alfred Cadart, Auguste Delâtre, Charles Blanc, Poulet-Malassis, Alfred Delvau, Théophile Gautier, Philippe Burty, l'eau-forte passa un cap et entra dans une phase plus prospère permettant à Flameng d'avoir de nouveaux débouchés, c'est aussi parce que dans ce temps-là Flameng se construisit une réputation qu'il put profiter de ces mêmes débouchés. Il fut bien soutenu par son nouveau protecteur, Charles Blanc. Il lui attribua, par exemple, entièrement le mérite de l'illustration de *L'Œuvre complet de Rembrandt*⁸²⁹.

La différence entre les sommes perçues par l'artiste entre les années 1850 et le début des années 1860 et ses premiers gros succès comme graveur de reproduction est frappante. Deux contrats d'illustration passés avec Hetzel en 1861 nous sont connus, pour les *Récits enfantins* d'Eugène Muller et pour *Picciola* de Saintine⁸³⁰. Ces contrats sont les seuls de toute la carrière d'illustrateur de Flameng qui soient conservés. Ils donnent les sommes perçues par l'artiste et selon quelles modalités. Dans ces deux livres, Hetzel, voyant que l'eau-forte redevenait de mode, chercha à renouer avec ses anciennes publications, comme les *Contes* de Nodier illustrés en 1846 d'eaux-fortes de Johannot. Il collabora donc avec Flameng, et pour les *Récits enfantins* il est question de douze gravures payées cent-cinquante francs l'unité pour un total de mille-huit-cents francs. Les tarifs pratiqués sont les mêmes pour les dix illustrations de *Picciola*, ce qui représente mille-cinq-cents francs. Ces deux contrats ne semblent cependant pas inclure les dessins.

En avançant encore dans la carrière de Flameng, une lettre de 1886 montre cette ascension inexorable. L'artiste demandait alors dix mille francs pour dix gravures et dix mois de travail, alors que les deux contrats avec Hetzel représentaient neuf mois de travail. L'éditeur Calmann-Lévy ayant alors refusé de payer une telle somme à l'artiste, Flameng refusa le contrat :

L'exécution de dix gravures me demande dix mois de mon temps ce qui me représente pour mes frais une valeur de dix mille francs. Je ne demande à n'être couvert que de cela. Joindre les deux

⁸²⁹ Piaud et Pannemaker n'étaient en effet pas mentionnés dans *L'Œuvre complet de Rembrandt*, alors que leurs bois furent utilisés dans l'ouvrage.

⁸³⁰ IMEC (Caen). Fonds Hetzel. Cote : HTZ 2. 47. Voir vol. III, annexe 7 : contrats d'illustration passés entre Léopold Flameng et Pierre-Jules Hetzel, p. 63.

*bouts. Pensez-vous qu'une édition tirant à deux mille exemplaires se vendant douze francs l'exemplaire puisse me rembourser une pareille somme en me donnant 10 pourcent*⁸³¹ ?

À l'évidence Flameng, conscient de sa réputation, demanda une somme exorbitante par rapport aux tarifs pratiqués dans l'édition. En effet, un illustrateur important comme Émile Bayard, très installé dans les années 1880, touchait cent-trente francs par dessin⁸³². Il est vrai qu'il ne gravait pas, mais il est improbable d'arriver, surtout pour une édition d'étrennes, à des tarifs prohibitifs de mille francs l'illustration⁸³³. De fait, l'artiste ne travaille guère plus dans ces années-là que pour les éditions bibliophiliques qui seules peuvent répondre à ses exigences en terme de rémunération⁸³⁴.

c- La diversité des revenus de l'artiste : points de comparaison

Manifestement, il faut relativiser l'importance de l'illustration originale comme apport financier chez Flameng. S'il est certain que l'artiste arrive dans la librairie pour se diversifier et avoir un appui pécuniaire dans une période où l'eau-forte originale peine à séduire les amateurs, néanmoins les sommes perçues par l'artiste à ses débuts sont faibles. Finalement, les principaux succès financiers dans l'illustration pour Flameng correspondent à la période plus tardive des années 1860, alors que l'artiste s'installe dans sa carrière de graveur de reproduction et se fait un nom. À ce moment-là, la nécessité financière de l'illustration n'est pas moindre, et Flameng le rappelle dans une lettre de 1871⁸³⁵, puisque dans un même temps les exigences du train de vie de l'artiste progressent proportionnellement.

C'est une des explications qui peut justifier chez Flameng une fidélité constante à l'art de l'illustration, qui va rester une manne non négligeable de ses revenus. Ainsi, si l'on étend la règle des dix pourcent du prix de vente que Flameng aurait dû toucher sur les recettes du volume d'Eugène Manuel publié chez Calmann-Lévy à d'autres ouvrages qu'il a illustrés, ses recettes peuvent atteindre plusieurs milliers de francs. Il ne s'agit évidemment que de projections, mais

⁸³¹ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel. BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-58. Voir vol. III, correspondance, n° 81, p. 168.

⁸³² KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 152.

⁸³³ L'ouvrage pour lequel le contrat fut refusé correspondait très probablement à un ouvrage d'étrennes, compte tenu du prix modéré du volume, et surtout du tirage prévu relativement conséquent, quoiqu'insuffisant selon Flameng.

⁸³⁴ Encore que Flameng ne semble jamais avoir touché pareille somme pour aucune de ses commandes. Flameng, qui ne souhaitait peut-être pas illustrer ce volume, aurait pu trouver ce stratagème financier pour refuser poliment et ménager son ami Eugène Manuel.

⁸³⁵ « Eh bien pour vous punir je tacherai de vous illustrer votre poésie – d'autant que cela m'irais fort en ce moment, ce n'est pas le travail qui me presse. Je vous lirai avec attention et verrai si la chose convient à l'éditeur que je connais. » Lettre de Léopold Flameng à Charles Fournier, INHA (Paris). Cote : Autographes 100, 04, 02. Voir vol. III, correspondance, n° 45, p. 143.

on peut estimer que dans le cas de la *Manon Lescaut* de la maison Glady, pour laquelle Flameng dessina et grava les onze compositions, il aurait touché entre quatre mille et cinq mille francs, en ne considérant le pourcentage que sur les seuls trois-cent-trente-trois exemplaires d'amateurs⁸³⁶. Nous ignorons le tirage courant à trente francs de ce livre, mais cela pouvait représenter pour Flameng une somme encore assez conséquente à ajouter.

Si l'on ramène ces chiffres à une comparaison avec les rémunérations liées aux commandes publiques, être dessinateur et graveur d'illustration originale devient alors tout à fait rentable pour un artiste installé, et c'est surtout une manne financière beaucoup plus sûre.

Ainsi, Flameng fut payé vingt mille francs pour la *Glorification de la loi* d'après Baudry. C'est une somme conséquente pour une seule gravure, mais le paiement s'étala sur cinq ans, par acomptes, entre 1889 et 1893. Il reçut sur cette période trois premiers acomptes de cinq mille francs entre 1889 et 1891, puis un acompte de quatre mille francs en 1892, et enfin le solde de mille francs en 1893⁸³⁷. De surcroît, Flameng avait reçu la commande en 1885, soit quatre ans avant le premier versement, et les lettres de l'artiste nous renseignent assez sur les délais et les retards importants des autorités publiques quant aux versements des sommes prévues⁸³⁸.

De même, quoique les informations soient un peu éparses sur les rémunérations des graveurs dans les revues que sont la *Gazette des beaux-arts* ou *L'Artiste*, elles restaient assez basses. Ainsi, pour l'une de ses gravures de reproduction majeures pour la *Gazette des beaux-arts*, *La Source*, Flameng toucha la somme de mille deux cents francs⁸³⁹. Une somme que l'on peut imaginer être déjà très conséquente, compte tenu de la difficulté de l'œuvre à interpréter et de l'enjeu de cette commande originellement passée au céléberrime Henriquel-Dupont. Havard insistait sur la modestie des sommes perçues par les graveurs⁸⁴⁰ de la *Gazette*, et le fait que Flameng gagna moins pour une estampe de l'importance de *La Source* que pour l'illustration d'un ouvrage pour enfant tel que les *Récits enfantins* à la même époque est assez significatif.

L'Artiste est dans une situation similaire pendant la grande période de collaboration de Flameng à la revue, c'est-à-dire dans les années 1850-1860. Les problèmes d'intendances se multiplièrent, certains créanciers n'étaient pas remboursés dans les délais, des délais que ne tenaient pas toujours les auteurs et les graveurs dans leurs travaux. La qualité générale des numéros souffraient de ces problèmes⁸⁴¹. *L'Artiste* perdit des abonnés et entama une phase de

⁸³⁶ Les trois-cent-trente-trois exemplaires équivalaient à un revenu potentiel pour l'éditeur de 43000 francs.

⁸³⁷ Archives nationales (Paris). Cote : F/21/2079.

⁸³⁸ Lettre de Léopold Flameng à Paul Mantz, INHA (Paris). Cote : Autographes 013, 05. Voir correspondance vol. III, n° 36, p. 139.

⁸³⁹ LETHÈVE, *op. cit.*, 1968, p. 178.

⁸⁴⁰ HAVARD, *art. cit.*, 1904, p. 42.

⁸⁴¹ PAULIAC, *op. cit.*, 2004, p. 74.

déclin progressif alors que la concurrence s'affirmait à la même époque. Dans ce contexte, il est difficile d'imaginer des sommes très importantes pour les dessinateurs et graveurs. D'ailleurs, Delvau laissait entendre la faiblesse de ces rémunérations dans *Les Dessous de Paris* :

Le journal L'Artiste lui [à Flameng] a acheté déjà plusieurs planches dessinées et gravées par lui : L'Épopée du Vin et L'Épopée de l'Amour, entre autres. On lui doit aussi un portrait de Gérard de Nerval extrêmement ressemblant. Mais tout cela ne l'a pas encore conduit à la caisse d'épargne. Il vit pauvrement et gaiement⁸⁴².

De surcroît, ces rémunérations devaient être proportionnellement encore plus faibles, puisqu'il s'agissait de revues de luxe aux abonnements onéreux, impliquant un standing supérieur en termes de finesse et de dimensions des œuvres que le commun. Cela représentait pour l'artiste davantage d'efforts, de technicité et de temps, *a fortiori* car les gravures de reproduction réclamaient parfois une lourde préparation logistique.

Il semble finalement que seules les commandes d'éditeurs d'estampes aient pu être aussi rentables que l'illustration. Encore qu'à l'instar de cette dernière, les commandes rentables n'arrivèrent qu'au moment où Flameng était connu et installé. Si Ronald Sutherland Gower s'enthousiasmait des trois mille livres qu'avait perçu l'artiste pour la série *Road to Ruin* d'après William Frith, c'était toutefois en 1878⁸⁴³. À ce moment-là, la situation était totalement incomparable à celle que Flameng avait pu connaître auprès d'un éditeur comme Cadart à la fin des années 1850 et au début des années 1860, qui l'avait obligé à financer lui-même certaines publications de ses estampes.

Pourtant, et bien que nous n'ayons pas d'indication nous permettant d'aller plus loin sur cette question, il n'est pas certain que l'illustration originale ait été, chez Flameng, beaucoup plus rentable que le fait de pratiquer la seule gravure d'illustration, comme ce fut le cas sur *Les Trophées* d'après Merson ou sur le *Théâtre complet* de Molière. Aussi, et comme nous l'avons déjà indiqué avec le cas de Bracquemond, le dessin représentait seulement un quart de la somme versée à l'illustrateur, et la gravure les trois autres quarts. Dans ces conditions, il est difficile de ne pas envisager une autre raison pouvant justifier, chez Flameng, la pratique du dessin d'illustration originale.

⁸⁴² Alfred DELVAU, *Les Dessous de Paris*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1860, p. 171.

⁸⁴³ Ronald Sutherland GOWER, *My Reminiscences*, vol. II, Londres, Kegan Paul, Trench & C^o, 1883, p. 331.

3- Le dessin d'illustration originale : élément d'ascension sociale ?

a- L'illustration, un moyen d'affirmer une carrière

Venir au dessin d'illustration originale c'est, de toute évidence, et bien que cela ne soit pas forcément très rentable en début de carrière, trouver un revenu d'appoint. Il est difficile, cependant, de considérer cette seule raison comme satisfaisante, puisqu'*a priori* Flameng aurait pu seulement, comme bien des graveurs de métier, s'en tenir à la gravure d'illustration.

Aussi, le dessin d'illustration originale peut être considéré, par certains aspects, comme un moyen d'ascension sociale. C'est un fait chez beaucoup de peintres qui, déclassés par leur pratique de l'illustration, trouvent pourtant avec elle un moyen de rebondir et de revenir à des prétentions picturales, à l'image de Gustave Doré et de Jean Gigoux.

Pour le graveur de reproduction ou le graveur original, le passage à l'illustration apparaît plus complexe, voire plus paradoxal. En effet, il est certain que d'un côté un tel glissement apporte de nouvelles ouvertures et étend ce que Philippe Kaenel nomme le « réseau de sociabilité⁸⁴⁴ » de l'artiste, en le faisant entrer dans un certain nombre de cercles privilégiés. L'artiste fréquente alors le milieu éditorial, entre en relation avec des écrivains d'importance, et en cas d'ascension régulière, il peut s'installer plus sereinement au sein de la bourgeoisie artistique du temps. Flameng est d'ailleurs typiquement dans ce cas. En tant que dessinateur, il commença surtout dans le cercle immédiat de la bohème parisienne, puis entra au service de l'illustration jeunesse pour Hetzel et Ducrocq, travaillant sur des livres d'étrennes. Ensuite, il passa à un registre plus sérieux en illustrant des ouvrages de Dumas ou de Victor Hugo pour le compte de l'éditeur Michel Lévy, et aboutit dans les années 1870 à l'édition pour bibliophiles, en s'attachant d'abord à la maison Lemerre, puis à la maison Jouaust et à sa Librairie des Bibliophiles⁸⁴⁵. Jouaust avait été d'abord l'imprimeur de Lemerre, puis il lança sa propre maison et il engagea logiquement des collaborateurs de Lemerre. C'est ainsi que Flameng devint un des fidèles de Jouaust, fleuron de l'édition de livres d'amateurs dans la première décennie de la III^e République.

⁸⁴⁴ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 155.

⁸⁴⁵ La Librairie des bibliophiles fut fondée en 1869. La première collaboration Flameng-Jouaust date de 1871 avec *Alexandre Dumas, mars 1871*.

Le dessin d'illustration originale offre une porte d'entrée non négligeable pour faire carrière et s'élever à un statut social plus important qui s'accompagne des revenus en conséquence et permet à l'artiste, dans le meilleur des cas, d'être un notable⁸⁴⁶.

Parallèlement, l'illustration est comme la pratique de la gravure originale un moyen de consacrer un statut de créateur qui est, dans ce milieu du XIX^e siècle, un objectif des artistes graveurs.

Ce statut de créateur peinait à être reconnu à la gravure de reproduction, malgré l'effort des artistes, car il manquait l'essentiel à cette fin : la composition. « Le graveur, le lithographe, le sculpteur, n'ont à vaincre que des difficultés de copie, et non pas à créer la pensée originale, qui est seule l'œuvre du génie », lisait-on, en 1832, dans le *Journal du palais*⁸⁴⁷, une idée qui resta attachée continuellement à la gravure de reproduction.

Si certains, comme Félix Bracquemond, cherchèrent en premier lieu à imposer la gravure originale, Flameng s'orienta principalement vers le dessin d'illustration originale, et il eut dans la critique un relais de poids pour affirmer sa démarche d'inventeur. Il est intéressant de lire comment le critique anonyme du *Journal des beaux-arts et de la littérature* parlait des illustrations de Flameng pour le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy : « Il y a là, tout à la fois, de puissantes originalités, d'irrésistibles souvenirs, des éclairs imprévus, de savantes créations, des négligences calculées⁸⁴⁸. » Plus loin, il poursuivait :

Les six eaux-fortes de Christophe Colomb constatent un progrès remarquable dans le maniement de cet outil qui, entre les doigts de l'artiste, est à la fois, une pointe et un pinceau. Il semble même que, dans cette série, la recherche de la couleur l'ait tout particulièrement occupé⁸⁴⁹.

Enfin, il ajoutait :

La planche représentant Colomb et son fils (ill. 61) à la porte du couvent de Sainte-Marie de la Rabida, est un chef-d'œuvre de composition et de gravure. Jamais tableau ne nous a paru plus heureusement rendu dans sa touchante simplicité⁸⁵⁰.

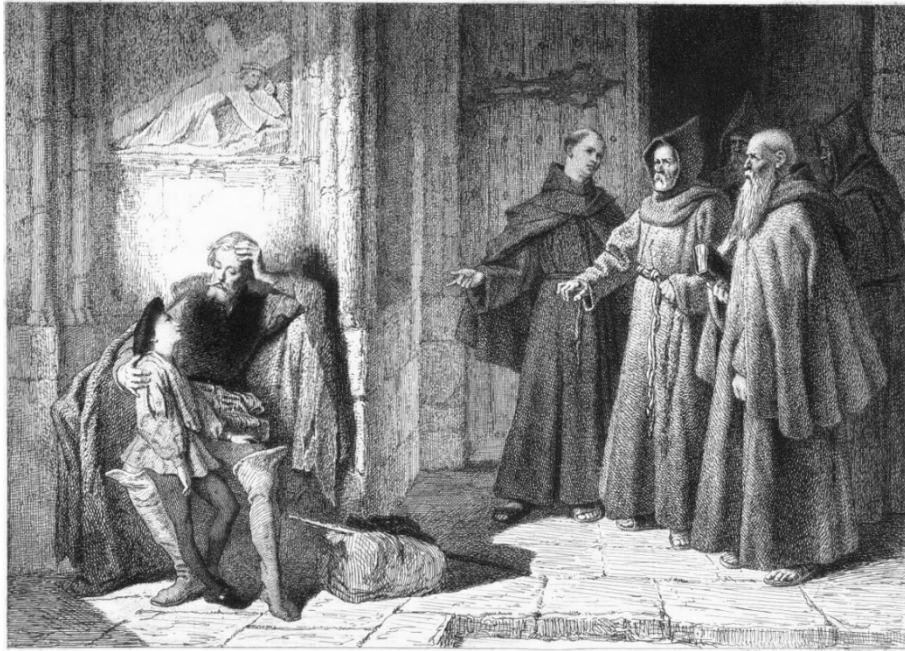
⁸⁴⁶ Voir KAENEL, *op. cit.*, 2005, en particulier le chapitre « Sociabilité, notoriété », p. 155-160.

⁸⁴⁷ ANONYME, « Cour d'appel de Paris : procès Bertren, C. Vittoz », *Journal du palais présentant la jurisprudence de la cour de cassation et des cours d'appel de Paris et des départemens*, vol. III, 1832, p. 101.

⁸⁴⁸ ANONYME, « Iconographie », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 23, 15 décembre 1864, p. 184.

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*



61. Léopold Flameng, *Christophe Colomb et les moines*, 1864, eau-forte, H. 18 ; L. 27,5 cm.

L'auteur n'hésitait pas à appliquer le vocabulaire de la peinture à sa description de la gravure et soulignait avec force le caractère original des œuvres.

Le graveur cultive alors cette forme d'individualité qui lui était refusée dans la gravure de reproduction, et que la gravure originale, encore assez déconsidérée dans le troisième quart du XIX^e siècle, ne lui permettait pas de pouvoir afficher. Des propos plus tardifs, comme ceux de Maurice Duseigneur dans *Le Conseiller du bibliophile* de 1877 au sujet de Lalauze, montrent assez à quel point le graveur s'affirme de plus en plus comme dessinateur et s'empare du *ductus*, du *delineavit* que possédaient les peintres :

*Lalauze est une des individualités les plus sérieuses de la gravure à l'eau-forte pour l'illustration des livres ; dans ce qu'il fait, tous les détails sont étudiés avec conscience, il possède au plus haut degré le goût de l'agencement, une facilité prodigieuse, une habileté de pointe à toutes épreuves*⁸⁵¹.

Duseigneur regrettait le choix des éditeurs qui, avant tout pour une question de prestige, préféraient afficher deux noms glorieux ou plus, plutôt qu'un seul, ce qui empêchait le graveur de réaliser aussi le dessin qu'il interprétait. Duseigneur critiquait vivement la maison Lemerre, rivale de Jouaust, à propos d'une parution de *Daphnis et Chloé* : « Les défauts qui nous choquent proviennent assurément de ce que la composition et la gravure sont dues à deux mains

⁸⁵¹ DUSEIGNEUR, art. cit., 1877, p. 38.

différentes. [...] On traduit généralement mieux sa pensée que celle d'un autre⁸⁵². » Il donnait à la suite de sa démonstration des exemples tirés du corpus de Flameng, et auxquels, par l'unité de création et d'exécution, il attribuait le succès⁸⁵³.

Cette volonté de s'affirmer comme créateur est, chez Flameng, une démarche très sensible. Outre ses dessins d'illustration, ses débuts marqués par la gravure originale en témoignent, tout comme ses quelques envois picturaux tardifs au Salon, en 1884, 1885, 1886 et 1887. Initiatives picturales qui ne le firent pas véritablement remarqué, mais Henry Havard, son ami de longue date, lui consacra tout de même un paragraphe dans *Le Salon de 1885* pour *Le Feu sous la cendre* :

C'est une petite scène de genre, scène campagnarde intitulée Le feu sous la cendre. Ce feu caché, latent, dissimulé sous une cendre grise, se réveille au cœur d'un brave paysan assis au coin de l'âtre, et qui considère d'un œil ému sa jeune et grassouillette servante, occupé à ses côtés quelques travaux de couture. M. Léopold Flameng nous offre là un remarquable morceau de clair-obscur bien observé, exécuté sainement avec un parfait dédain de ces ficelles, qui sont si fort à la mode aujourd'hui⁸⁵⁴.

b- L'illustration, un *cursus honorum* parallèle à une carrière officielle ?

L'artiste peut s'enrichir par la pratique du dessin d'illustration originale, et il peut, à titre personnel, affirmer un art de créateur, de compositeur. Il faut pourtant souligner le manque de reconnaissance par les institutions, les commanditaires publics, du statut de l'œuvre originale gravée. Elle était dans une infériorité perceptible, même si quelques théoriciens de l'art, dans le contexte de la montée des nouvelles techniques de reproduction, à l'image de Burty ou Delaborde, cherchèrent à remettre ce fait en cause.

Si la Société des aquafortistes émerge en 1862 pour soutenir la gravure originale, c'est que nombre de ses membres sont refusés au Salon⁸⁵⁵ et qu'elle n'accède, par l'écrasante domination des tenants de la gravure de reproduction dans les jurys, que très peu aux récompenses, aux commandes publiques et aux achats de l'État. Le problème est similaire dans l'illustration qui au Salon est presque uniquement l'apanage des graveurs sur bois, les seuls qui osent

⁸⁵² *Ibid.*, p. 37.

⁸⁵³ « Les exemples qui viennent donner raison à notre dire sont, pourtant, fort nombreux ; c'est l'unité dans la création et l'exécution qui a fait la force de Flameng dans les planches de l'*Heptaméron*, dans le *Décameron*, dans la *Manon Lescaut* éditée par Gladys, dans la *Jeanne d'Arc* de M. de Lescure. » *Ibid.*, p. 37-38.

⁸⁵⁴ Henry HAVARD, *Salon de 1885*, Paris, Ludovic Baschet, 1885, p. 71.

⁸⁵⁵ Voir BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, vol. I, p. 87. Elle cite, parmi les refusés, Bracquemond, Chauvel, Jongkind, Legros, Manet, Michelin, Sutter, Vollon, et relève les propos très durs d'Olivier Merson dans *L'Opinion nationale* à leur sujet.

véritablement exposer ce genre d'œuvres. L'illustration reste majoritairement confinée à un statut subalterne, et les artistes se censurent eux-mêmes ou ne voient pas l'intérêt d'exposer au Salon des œuvres de toute façon destinées à ne pas être remarquées. Lorsque des illustrations à l'eau-forte s'exposent, comme celles des Saints Évangiles d'après Bida, leur présence est avant tout le fait de la politique de promotion éditoriale que certains éditeurs mettent en place dans les années 1860-1870, précisément pour changer l'image négative de l'illustration⁸⁵⁶. De surcroît, il n'y a pas de démarche collective des artistes pour porter la reconnaissance de l'illustration. Elle peine à véritablement exister à part de la gravure et de la peinture, ce qui la place dans une absence de statut qui ne l'encourage pas.

En fait, l'illustration apparaît, dès la Monarchie de Juillet, comme un marché et un moyen de reconnaissance parallèle et non équivalent à celui des institutions officielles. L'illustration est pour des peintres, des dessinateurs, des graveurs, un moyen alternatif d'acquérir un statut social réel, hors du parcours classique jusqu'alors imposé aux artistes.

L'illustration permet une reconnaissance, une notoriété, mais qui n'a rien à voir avec celle que le Salon offre et qui ne touche pas les mêmes cénacles. Le parcours ascensionnel de Flameng, qui termine sa carrière au service des ouvrages les plus prestigieux en étant parti pourtant du livre populaire et du livre d'étrennes, révèle une sorte de *cursus honorum* pour les artistes, dont le succès passe essentiellement par la réussite commerciale.

Flameng eut tôt la chance de rencontrer un double succès commercial au service d'Hetzel, avec les *Récits enfantins* d'après Muller et la *Picciola* de Saintine qui lui permirent de continuer sa carrière sur des projets plus ambitieux comme le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy. Des artistes comme Gavarni ou Grandville sont de bons exemples de ces illustrateurs dont toute la notoriété et la reconnaissance sont passées par l'illustration et la librairie. À l'inverse, une carrière officielle au Salon passait nécessairement par le gain de médailles, de prix, permettant d'accéder à la commande publique, de se mettre à l'abri en tant qu'exposant par le principe du hors concours, et à terme d'obtenir des responsabilités au sein des jurys et des institutions des beaux-arts. Ces deux carrières semblent s'opposer radicalement, mais en réalité elles se nourrissent l'une de l'autre. Si l'illustration peut permettre rapidement à un artiste d'acquérir une certaine notoriété – Gustave Doré en est l'exemple le plus fameux –, le succès dans l'illustration est démultiplié par les succès institutionnels. Une médaille au Salon pour l'artiste est la quasi-certitude de pouvoir travailler en tant qu'illustrateur aux services des éditeurs les plus prestigieux.

⁸⁵⁶ Voir à ce sujet notre partie « L'illustration originale au Salon », p. 309-313.

Ainsi, en regardant les noms des illustrateurs originaux dont s'entoure la prestigieuse maison Jouaust, il n'y a que des artistes distingués dans le cadre d'une carrière officielle. Léopold Flameng, médaillé au Salon en 1864, 1866, 1867 avant sa collaboration avec l'éditeur ; Léon Gaucherel, médaillé en 1853 et 1855 ; Adolphe Mouilleron, médaillé en 1852 ; Émile Boilvin, médaillé en 1877, 1879 et 1882 ; Frédéric-Auguste Laguillermie, prix de Rome en 1866 et médaillé en 1877 ; Adolphe Lalauze, médaillé en 1876 et 1878. Tous ces graveurs entrèrent au service de l'un des éditeurs plus reconnus dans le domaine de la bibliophilie, aussi parce qu'à leurs états de service comme illustrateur s'ajoutait un parcours officiel jugé plus honorifique et fameux. Cela permettait évidemment à l'éditeur de s'assurer de la qualité de ses artistes et d'espérer attirer un public plus large.

De même, si pour le graveur l'illustration est un moyen d'affirmer son statut de créateur et de se faire un nom, en profitant par exemple de la popularité d'un écrivain fameux⁸⁵⁷, elle ne permet pas d'acquérir en tant qu'artiste une reconnaissance réelle dans le cénacle des beaux-arts. Seul le chemin officiel semble permettre une postérité durable. L'illustration souffrait, en effet, d'une image alimentaire, marchande et spéculative⁸⁵⁸, qui permettait difficilement à un artiste de se faire reconnaître en tant que tel.

Aussi, il n'est pas surprenant de voir Flameng évoluer sur les deux plans. Il poursuivit, parallèlement à son travail d'illustrateur, une carrière de graveur de reproduction qui lui permit de mener un prestigieux parcours officiel jusqu'à son entrée à l'Institut en 1898. Quant à Bracquemond, il exposait ses eaux-fortes originales et fit de l'illustration, mais fit une notable carrière officielle en tant que peintre. Ainsi, si en 1866 il est distingué par une médaille de 2^{ème} classe, ce n'est pas pour ce qu'il expose dans la section gravure, mais pour un *Portrait de Madame P. M**** dans la section peinture.

La possibilité d'ascension sociale pour l'artiste par l'illustration est donc effective, mais restreinte. Si elle peut, sur le plan financier et personnel, surtout pour un artiste peu visible, lui permettre d'accéder à une forme de notoriété publique, en revanche elle se heurte à plusieurs

⁸⁵⁷ C'est qui est le cas du *Picciola* de Saintine. Le *Journal des beaux-arts* le rappelait dans un article concernant ce livre : « La 37^e édition de *Picciola* a paru dernièrement chez un des éditeurs les plus considérables et les plus intelligents de France J. Hetzel. Pour agrandir encore si c'est possible, le succès populaire de ce livre modèle, de ce roman type, il l'a accompagné de douze eaux-fortes de notre Léopold Flameng. » ANONYME, « Bibliographie et iconographie », n° 22, 30 novembre 1862, p. 182.

⁸⁵⁸ D'ailleurs, les statuts de la Société artistique du livre illustré mettaient en premier objectif de tirer l'illustration de ce caractère commercial : « Le programme consistait à éditer des livres artistiques. – Mais quoi ? dira-t-on ; n'y a-t-il pas les éditeurs ? – Sans doute ; seulement, les éditeurs sont des marchands, ou, si l'on préfère, des industriels ; ils se placent, ils doivent se placer à un point de vue qui n'est pas toujours celui de l'art pur. [...] Aussi, le premier but de la Société du Livre illustré était, d'après les statuts, de donner à ses membres les moyens de se livrer à leurs inspirations, sans autre souci que celui de l'art. » Anatole de CLAYE D'EYLAC, *La Bibliophilie en 1894*, vol. III, Paris, Techener, 1895, p. 76.

murs. D'une part, la réussite dans l'illustration est souvent associée à une réussite au Salon, à un prix, une médaille, le seul moyen d'entrer dans le cercle très privilégié de l'illustration bibliophilique, la plus noble et la plus rentable. Flameng en est un exemple tout à fait significatif. D'autre part, s'éloigner du Salon c'est s'associer à l'image d'un artiste commercial, et à un milieu, la librairie, qui est plus rattaché dans les esprits du temps à l'industrie qu'aux beaux-arts. Il est important de souligner que dans le contexte des expositions universelles, la librairie n'est pas associée aux œuvres d'art. Même en 1889, alors que les œuvres d'art sont regroupées dans le groupe I, et les gravures et lithographies dans la cinquième classe de ce groupe, les illustrations, sont comprises dans le groupe II nommé : « Éducation et enseignement – matériel et procédés des arts libéraux ». La neuvième classe de ce groupe comprenait ainsi l'imprimerie et la librairie.

Il y a donc une scission nette. Le livre illustré et les illustrations peinent à être pleinement associés à la notion d'œuvres d'art. À l'inverse, une gravure originale en feuille volante ou une gravure de reproduction, en dépit d'un statut de minorité par rapport à la peinture ou à la sculpture, avait l'honneur de figurer dans la section beaux-arts.

4- Léopold Flameng vers l'abandon du dessin d'illustration

a- Le retrait de l'illustration : un choix personnel

On distingue dans la carrière de Flameng une rupture très nette à partir des années 1880 jusqu'au début des années 1900, marquée par un déclin progressif puis brutal de sa production artistique, avant un arrêt quasi-total dans la dernière décennie de sa vie. En effet, la période 1900-1911 est marquée par quelques œuvres de prestiges dont *Les Trophées*, et la *Consolatrix Afflictorum* d'après Dagnan-Bouveret⁸⁵⁹, mais elle témoigne surtout d'un vide créatif, alors même que l'artiste ne s'est pas totalement retiré de la vie artistique. Il figure régulièrement dans les jurys du Salon ou d'expositions⁸⁶⁰, et il a encore d'autres responsabilités. En 1907, il est ainsi membre du comité permanent des beaux-arts français à l'étranger dans la section gravure, siégeant aux côtés de Léon-Henri Ruffé, Charles Waltner, Lionel Le Couteux, Achille Jacquet, des artistes tous beaucoup plus jeunes que lui⁸⁶¹.

⁸⁵⁹ Voir catalogue raisonné, n° 207.

⁸⁶⁰ Notamment en 1905, où il est président du jury d'admission dans la section gravure pour l'Exposition internationale de Liège.

⁸⁶¹ Waltner et Jacquet étaient nés en 1846, Le Couteux en 1847, et Ruffé en 1864.

De manière générale, presque toute sa production est touchée par ce déclin de productivité. Hormis son activité de graveur d'illustration qui résiste jusqu'à la fin des années 1880 – encore qu'elle soit portée par ses collaborations avec son fils⁸⁶² – Flameng produit moins. Comme graveur de reproduction, l'artiste offre surtout ses services à l'État et à quelques commanditaires comme la Société des amis des arts⁸⁶³, ce qui ne compense toutefois pas l'effondrement de sa production au service de la presse. Qu'elle fut française avec *L'Art* ou la *Gazette des beaux-arts*, ou étrangère avec *The Portfolio*, Flameng ne collabore pratiquement plus avec ces revues. La nécessaire réduction des coûts pour des revues qui sont confrontées à une concurrence toujours plus importante⁸⁶⁴, la disparition de certaines relations de Flameng, comme Charles Blanc de la *Gazette des beaux-arts* décédé en 1882, et probablement un choix de l'artiste de prendre ses distances peuvent expliquer ce recul.

D'autant qu'au même moment, Flameng semble s'orienter de nouveau vers la création originale, réalisant plusieurs gravures de portraits comme ceux d'Henri Delaborde et de Georges Duplessis⁸⁶⁵. Surtout, il se lance dans la seconde moitié des années 1880 dans une courte phase picturale, présentant de manière éphémère ses œuvres au Salon.

Cette baisse créative est la plus sensible dans son activité de dessinateur d'illustration originale, et cela dès le début des années 1880, puisque ses collaborations ne sont plus qu'éparses. En 1882, il exécute le frontispice du *Marguerite* d'Alexandre Huré, ouvrage publié par Jouaust, et en 1887, pour le même éditeur et le même auteur, celui du *Volontaire du Tonkin*⁸⁶⁶ (ill. 62) qui fut son dernier travail de dessinateur d'illustration originale.

⁸⁶² En particulier entre 1885 et 1890 pour les *Œuvres complètes* de François Coppée, et entre 1885 et 1888 pour les *Œuvres complètes* de Victor Hugo. Deux ensembles pour lesquels François Flameng donna les dessins. Ils furent gravés par un collège de graveurs qui comprenait Léopold Flameng.

⁸⁶³ Cette société souscrivit à la reproduction du *Baptême en Basse-Alsace* en 1893. Voir catalogue raisonné, n° 198. Il convient de souligner que cette commande correspondait encore à la reproduction d'un tableau de François Flameng.

⁸⁶⁴ Le nombre de revues d'art explose dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle. On notera ainsi *La Revue de l'art français ancien et moderne* en 1885, l'apparition de la revue de la maison Boussod Valadon, *Les Lettres et les arts*, en 1886, *La Vie artistique* en 1887, *L'Œuvre d'art* en 1893, *La Revue de l'art ancien et moderne* en 1897, qui concurrencèrent durement les revues plus anciennes, les obligeant à repenser leurs orientations. Le recours aux moyens mécaniques de reproduction devint alors une quasi-nécessité.

⁸⁶⁵ Il convient de préciser que ces gravures n'ont pas été exécutées à partir de photographies, mais bien à partir de dessins esquissés par Flameng lui-même. Celui du portrait de Georges Duplessis est conservé à la Bibliothèque nationale de France. Voir catalogue raisonné, n° 78.

⁸⁶⁶ Voir catalogue raisonné, n° 746 et 749.



62. Léopold Flameng, *Le Volontaire*, 1886, eau-forte. H. 14,5 ; L. 10 cm.

Entre ces deux volumes, le cas du portrait-frontispice d'Eugène Manuel pour le volume hommage de Léon Roger-Milès à l'écrivain, paru en 1885, est à considérer comme une singularité⁸⁶⁷. Flameng et Manuel entretenaient une amitié qui remontait au moins aux années 1860⁸⁶⁸, ce qui a pu amener l'artiste à sortir de sa retraite à cette occasion. De la même manière, Arsène Houssaye fit paraître à partir de 1885 ses mémoires en six volumes. Il demanda à ses amis de lui fournir des autographes, des dédicaces et des gravures. Flameng, compte tenu de sa longue amitié avec Arsène Houssaye, ne pouvait qu'offrir un dessin⁸⁶⁹.

Cette baisse productive et cette période « aveugle » de plus de vingt ans dans l'illustration originale peuvent sembler étonnantes dans un contexte qui est pourtant, *a priori*, favorable à Flameng. Arrivant au sommet de sa carrière, l'artiste avait toujours manifesté une constance dans la création de dessins d'illustration.

On peut considérer que le contexte évolue dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, et en vérité, si Flameng semble pouvoir profiter de sa renommée auprès des éditeurs, la période n'est plus très favorable à l'artiste. De surcroît, il manifestait une volonté de s'éloigner quelque peu de la carrière d'artiste. On apprend dans une de ses lettres à Albert Kaempfen, en date de

⁸⁶⁷ Voir catalogue raisonné, n° 748.

⁸⁶⁸ La Fondation Custodia et surtout la Bibliothèque centrale des musées nationaux possèdent des fragments de correspondance couvrant la période 1868-1888. Voir vol. III, correspondance, p. 119 et 163-168.

⁸⁶⁹ Flameng dessina *Portrait de Jules Sandeau*. Voir catalogue raisonné, n° 747.

1888, qu'il ne souhaitait plus participer aux jurys du Salon⁸⁷⁰. Plus significatif encore, Havard rapportait une déclaration sans ambiguïté de Léopold Flameng : « J'avais le bonheur de posséder un fils, dont, par intuition, je devinai la brillante carrière. Mon devoir était de lui laisser le chemin libre⁸⁷¹. »

Cela peut expliquer en partie le retrait progressif de Flameng, surtout dans le domaine de l'illustration. En effet, dans les années 1880, François Flameng produit ses plus fameuses séries d'illustrations originales, en particulier pour les *Œuvres complètes* de Victor Hugo, associé à son père qui grava certaines de ses compositions. François Flameng devint prix du Salon en 1879, et alors que sa carrière est en plein essor dans les années 1880, exposant de grandes peintures d'histoire au Salon, s'investissant dans des décors prestigieux comme ceux du péristyle de la Sorbonne, celle de son père tend à être plus discrète.

À partir de là, les tentatives picturales de Léopold Flameng entre 1884 et 1887 au Salon peuvent apparaître contradictoires. Cependant, il n'exposa aucune œuvre ambitieuse et en mesure de dépasser le simple cadre de la curiosité, ce que les rares écrits dans la presse du temps confirment.

Il semble, en tous les cas, qu'il y ait un rapport de causalité, et que la période des années 1880 soit envisagée comme un passage de relais. François et Léopold Flameng travaillent davantage à des commandes communes sur cette décennie, comme celle déjà évoquée des *Œuvres complètes* d'Hugo, celle des *Œuvres complètes* de François Coppée et en 1880 celle du *Roman comique* de Scarron. Léopold Flameng s'enferme essentiellement dans la gravure d'illustration, cédant, d'une certaine manière, le *ductus* qu'il poursuivait à son fils devenu peintre et appelé à être un illustrateur actif. Il apparaît que le retrait volontaire de Léopold Flameng ait joué, à la fin du XIX^e siècle, un rôle non négligeable dans cet éloignement de l'artiste du dessin d'illustration.

b- Un marché du livre bouleversé : les raisons externes d'un abandon

Toutefois, on ne peut nier aussi l'existence de causes extérieures à ce retrait, notamment le contexte difficile pour la librairie, surtout pour la librairie de bibliophilie à partir des années 1890. Les études statistiques faites sur le livre de bibliophile démontrent, en effet, que la

⁸⁷⁰ Lettre de Léopold Flameng à Albert Kaempfen. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1973-A.380. Voir vol. III, correspondance, n° 26, p. 125. Il faut souligner que si Flameng se fait en effet plus rare dans les jurys après cette date, il n'est pas complètement absent. Il siège, par exemple, en 1890.

⁸⁷¹ HAVARD, art. cit., 1903, p. 470.

librairie subit à partir de 1890-1891 une situation complexe, avec une baisse soudaine et brutale du nombre de volumes édités et de profonds chamboulements qui peuvent être identifiés comme les symptômes d'une réelle crise du secteur⁸⁷². Tous les auteurs de la période connaissant le milieu de l'édition bibliophilique s'en firent l'écho, et, pour beaucoup, la raison principale vint de la surproduction antérieure qui avait dépassé très largement le cadre du petit marché bibliophilique. La valeur des ouvrages s'en trouvait dévaluée et la demande s'atténuait. On peut lire ainsi dans *La Bibliophilie en 1894* :

Éditeurs et artistes ont multiplié les efforts, ils ont accumulé les publications, ils ont entassé les plaquettes sur les in-folios et les gravures sur les images, comme si le nombre des bibliophiles était illimité et comme si leur faculté d'absorption était infinie. Les amateurs ont fini par faire une sélection. Il y en a, parmi ces livres modernes, qu'on peut se procurer avec des rabais de 50 à 80 pour cent sur les prix d'émission⁸⁷³.

Octave Uzanne parlait même de krach⁸⁷⁴ dans *Le Livre moderne* pour évoquait la situation du monde bibliophilique à cette période, soulignant toutefois qu'il était prévisible et salutaire car il encourageait la création originale et désencombra la librairie du tout-venant⁸⁷⁵. Une crise qui s'élargit ensuite à toute la librairie, et le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire* rappelait ainsi dans ses colonnes, en 1896, la tenue d'un grand congrès à Lyon qui visait précisément à réfléchir à la dévaluation des prix des livres neufs et aux baisses drastiques des ventes dans le domaine des livres religieux, des livres d'étrennes et des romans⁸⁷⁶.

Cette crise eut une influence directe sur le monde éditorial et sur les artistes qui évoluaient dans ce milieu. Flameng en a sûrement pâti, puisque en 1891, l'un des rares éditeurs avec lequel il continua de collaborer dans les années 1880 pour des dessins et des gravures d'illustration fit faillite. Il s'agissait de Damase Jouaust, dont le fonds fut racheté par Flammarion. Si Maurice Tourneux considèrait que cette faillite fut causée par des orientations éditoriales qui refroidirent

⁸⁷² KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 516.

⁸⁷³ CLAYE D'EYLAC, *op. cit.*, 1895, p. 54.

⁸⁷⁴ « Je ne sais si on se souvient que depuis tantôt cinq années, au cours d'articles successifs, j'ai annoncé fatiguement, comme une Cassandre de la Bibliomancie, le krach inévitable et total de la librairie. » Octave UZANNE, « Marché littéraire : note sur la crise de la librairie contemporaine », *Le Livre moderne, revue du monde littéraire et des bibliophiles contemporains*, vol. IV, juillet-décembre, 1891, p. 65.

⁸⁷⁵ « Quelques éditeurs feront faillite, quelques romanciers logeront le diable en leur bourse, puis se tourneront vers quelque honnête commerce où ils gagneront plus sûrement leur vie. Tel Schaunard qui finit marchand de jouets. Cet exemple assagira les estimables jeunes gens qui se sont doucement imaginé qu'à mettre du noir sur du blanc, on pouvait atteindre la fortune et la gloire par-dessus le marché. » *Ibid.*, p. 79.

⁸⁷⁶ ANONYME, « Chronique : congrès des libraires à Lyon », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, septembre 1896, p. 494.

les amateurs de la première heure⁸⁷⁷ de la maison, c'est en réalité les difficultés économiques et le manque de souplesse de l'éditeur qui eurent pour conséquence son déclin. Elisabeth Parinet évoquait le refus de Jouaust de baisser ses prix dans ce contexte de crise⁸⁷⁸, ce qui détourna forcément une part importante de sa clientèle, même des plus fidèles.

Il est vrai aussi que le goût des bibliophiles a évolué dans la dernière décennie du XIX^e siècle vers une tendance plus décorative, plus graphique, dans l'esprit Art nouveau, portée par des artistes comme Henri Caruchet. Cette évolution, Jouaust n'avait pas su la prendre. Il était issu de la génération Glady, Liseux, qui, comme l'expliquait Pierre-Jean Foulon, restait détentrice d'une esthétique « traditionaliste »⁸⁷⁹ peu en phase avec les attentes des collectionneurs des années 1890. De son côté, Flameng n'avait pas su ou voulu renouveler sa manière d'envisager l'illustration, ce qui a pu le marginaliser, l'artiste étant rattaché à une vision « vieillissante » de l'illustration bibliophilique.

Or, Flameng est, à cette étape de sa carrière, très lié au monde bibliophilique duquel dépend l'essentiel de ses commandes. Il est même surtout lié à cette bibliophilie à tirages relativement importants, celle qui fut la plus touchée par la crise⁸⁸⁰. Dès les années 1880, comme nous l'avons vu, les tarifs de Flameng pour des illustrations sont prohibitifs et ne peuvent convenir qu'à des ouvrages de luxe aux tirages relativement élevés pour des livres d'amateurs, comme ceux pratiqués par Jouaust.

L'artiste, déjà soucieux de se retirer, a pu se trouver en plus confronté à une situation qui ne lui était pas des plus favorables. Le monde de l'illustration est traversé de profonds bouleversements durant la période 1885-1900. Ces quinze années du XIX^e siècle sont, en effet, celles de transformations notables, avec l'ascension irrésistible de techniques qui avaient perdu de leur aura, comme la gravure sur bois pour laquelle fut fondée en 1885 la Société artistique de la gravure sur bois⁸⁸¹. Il y a encore la lithographie qui fut l'objet d'une grande

⁸⁷⁷ Maurice TOURNEUX, « Un éditeur bibliophile : Damase Jouaust », *Le Livre et l'image*, vol. I, mars-juillet 1893, p. 158.

⁸⁷⁸ « En outre, la différence de prix ne se justifie pas uniquement par la différence de qualité. Il semble que Jouaust vive sur l'idée qu'un beau livre est normalement cher et ne cherche pas à abaisser ses prix. Il vit sur une conception du livre qui est en train de passer de mode. » Elisabeth PARINET, *La Librairie Flammarion, 1875-1914*, Paris, IMEC, 1992, p. 90.

⁸⁷⁹ Pierre-Jean FOULON, *L'Illustration du livre en France de 1870 à 1918*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1999, p. 23.

⁸⁸⁰ En effet, Jouaust pratiquait des tirages plus étendus que la plupart de ses concurrents, et si cela était censé permettre des tarifs plus raisonnables cela ne permettait pas aux livres de Jouaust d'être un investissement très sûr pour les bibliophiles et les amateurs de beaux livres dans un contexte de crise et de surproduction. Jules SILVESTRE DE SACY, « Exposition universelle : les libraires-éditeurs », *Journal officiel de la République*, n° 278, 12 octobre 1878, p. 9718.

⁸⁸¹ Laquelle donna naissance en 1890 à la Société artistique du livre illustré, rappelant encore la relation étroite entre la gravure sur bois et l'illustration, son principal débouché.

commémoration en 1895⁸⁸². Par ailleurs, la couleur s'introduit de plus en plus dans l'espace livre, via la chromolithographie qui s'accommodait des soutiens d'importance, à l'image de Marius Vachon⁸⁸³. Les procédés dits « mécaniques » progressaient significativement, à l'image de l'héliogravure. Cette dernière était au cœur des théories artistiques d'Uzanne, qui dans *Les Zig-zags d'un curieux* prônait une « néo-iconophilie » en souhaitant voir s'imposer, face à l'eau-forte, une héliogravure qu'il jugeait plus à même de servir l'illustration⁸⁸⁴. Il soulignait que l'eau-forte avait elle-même évolué dans ses pratiques, et il pointait du doigt l'usage de plus en plus fréquent du procédé Lucas chez les aquafortistes⁸⁸⁵ face à la technique du calque. Le procédé Lucas était une technique moderne, rapide, mais qui selon Uzanne transformait le métier de graveur à l'eau-forte et le faisait évoluer vers une semi-mécanisation dévalorisante. L'eau-forte restait, malgré tout, dans le domaine bibliophilique, une technique dominante, mais elle entra dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle dans une situation de concurrence et de lutte. Cela s'exprima assez par des réactions « combatives », comme la fondation de la Société des amis de l'eau-forte, créée en 1896 par Adolphe Lalauze. L'objectif affiché était, d'après l'article qui en expose les statuts dans le *Bulletin du bibliophile* de cette année-là, de « protéger l'art de la gravure à l'eau-forte⁸⁸⁶ », principalement originale. Une démarche qui s'explique d'autant plus que si l'eau-forte était toujours un moyen de reproduction apprécié dans l'illustration bibliophilique – et son usage par de nouveaux éditeurs comme Ferroud⁸⁸⁷ en témoigne –, la recherche de nouvelles formulations esthétiques et la structuration de l'activité d'illustrateur remettaient en cause la présence des aquafortistes dans le dessin d'illustration originale.

⁸⁸² Cette commémoration visait à célébrer les cent ans de la technique.

⁸⁸³ Voir notamment de Marius VACHON, *Les Arts et les industries du papier en France : 1871-1894*, Paris, May et Motteroz, 1894, p. 135-137.

⁸⁸⁴ « J'invoque donc une néo-iconophilie pour l'illustration de nos amis les livres, et je suis assuré que je ne suis pas seul à être las de cette même eau-forte à taille et contre-taille, académiquement léchée par tous les poncifs de la pointe [...] L'héliogravure ne déshonore pas une édition de bibliophile. » Octave UZANNE, *Les Zig-zags d'un curieux : causeries sur l'art des livres et la littérature d'art*, Paris, Quantin, 1888, p. 78.

⁸⁸⁵ *Ibid.* Le procédé est ainsi décrit : « Ce procédé, appelé procédé Lucas, consiste à photographier sur la plaque de métal le sujet que l'on veut graver. Recouvert d'un vernis transparent, le dessin apparaît dans ses moindres détails, ce qui facilite beaucoup le graveur, et lui évite un décalque sur cuivre qui n'a pas toujours la régularité de la photographie. » M. ESPINOUSE, *Rapports des ouvriers délégués à l'exposition internationale d'Anvers en 1885*, Paris, Imprimerie nationale, 1886, p. 148.

⁸⁸⁶ ANONYME, « Société des amis de l'eau-forte », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, septembre 1896, p. 537.

⁸⁸⁷ Ferroud s'installa en 1886 comme éditeur, et recourut notamment aux services d'aquafortistes réputés issus de la maison Jouaust, dont il commercialisait les volumes comme libraire, ajoutant parfois des planches spécifiques. On trouve ainsi Adolphe Lalauze parmi les collaborateurs récurrents de la maison Ferroud. Néanmoins, pour la plupart de ses ouvrages, Ferroud recourait aux aquafortistes pour les gravures et confiait les dessins d'illustration à des peintres, parmi lesquels Dawant, Rochegrosse ou Le Blant.

Parmi les nouvelles formulations esthétiques, le succès de l'aquarelle dans l'illustration est un fait important qui mobilisait, en premier lieu, les peintres. Uzanne recourait ainsi à Félicien Rops, et surtout à Paul Avril qui donna pour les ouvrages de l'auteur quantité d'aquarelles destinées à la reproduction en couleurs. Certes, aquafortiste à l'occasion, Paul Avril était pourtant bien un peintre de formation que l'occasion fit illustrateur suite à sa collaboration avec la Société des amis des livres. *La Française du siècle*, toujours du même Uzanne et publiée par la maison Quantin, était illustrée d'aquarelles du peintre Albert Lynch, gravées à l'eau-forte en couleurs par Gaujean (ill. 63).



63. Albert Lynch (gravure d'Eugène Gaujean), illustration pour *La Française du siècle*, 1886.

Cet essor de l'aquarelle d'illustration, qui coïncide avec une recherche de la polychromie dans le livre, donna au peintre une nouvelle légitimité et confina d'autant le graveur à un rôle de transcritteur. Des peintres qui, de plus, à l'image de Frederik Hendrik Kaemmerer, Charles Delort, Maurice Leloir, Albert Lynch, composaient toute la vague des *painters-illustrators* de la Belle-Époque et n'hésitaient pas à pratiquer l'illustration au fait de leur carrière de peintre, et à en faire plus que jamais un art fréquentable et honorable. Des maîtres installés comme Georges Rochegrosse, Luc-Olivier Merson ou François Flameng collaboraient régulièrement à

des éditions pour la réalisation de dessins d'illustration originale, n'hésitant pas, parfois, preuve de l'évolution des mœurs, à les exposer au Salon⁸⁸⁸.

De manière générale, les nouveaux procédés techniques s'affirment, des maisons d'éditions comme la maison Charles Mendel ne recourent même plus qu'à la photographie pour l'illustration de leurs ouvrages de bibliophilie⁸⁸⁹, tandis qu'à l'inverse, une forme de conservatisme extrême, de retour aux sources de l'illustration, s'exprime. Ainsi, une maison d'édition bibliophilique, celle d'Édouard Pelletan, expliquait ne plus vouloir utiliser que la seule gravure sur bois⁸⁹⁰.

Il y a donc de nombreuses pressions qui s'exercent sur le monopole de l'eau-forte, avec, dans un contexte de crise du livre, une tendance à des recherches nouvelles, à des réformes profondes dont est porteur un auteur comme Octave Uzanne. Celui-ci évoquait à mot couvert la faillite de Jouaust dans *L'Art et l'idée*, et mettait en avant l'incapacité de l'éditeur à « sortir des eaux-fortes⁸⁹¹ », cause de la mévente de ses ouvrages. Il réclamait à la place, pour l'avenir de la bibliophilie, des « essais de couleurs » et des « combinaisons nouvelles inédites⁸⁹² ». Dans ce contexte, Flameng, qui cherchait déjà à s'éloigner du marché de la librairie, incarnait aussi une forme de passéisme qui a pu le mettre, peu à peu, au ban des artistes à la mode dans les deux dernières décennies de sa carrière.

⁸⁸⁸ François Flameng exposa par exemple, au Salon de 1885, dix dessins pour les œuvres de François Coppée, et l'année suivante douze dessins pour les œuvres de Victor Hugo.

⁸⁸⁹ Nous renvoyons à ce sujet à la thèse de Lucie GOUJARD, *L'Illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1892-1912)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de François Robichon, Lille III, 2005, 2 vol., 632 p.

⁸⁹⁰ « Le programme de M. Pelletan est clair et précis, il ne laisse aucune place à l'équivoque ; partisan convaincu du bois pour l'illustration du livre, c'est à ce genre de gravure qu'il se propose d'avoir uniquement recours. » Georges VICAIRE, « M. Édouard Pelletan et ses éditions d'art », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, septembre 1896 p. 325.

⁸⁹¹ Octave UZANNE, « Sur quelques livres de luxe », *L'Art et l'idée*, vol. II, juillet-décembre 1892, p. 246.

⁸⁹² *Ibid.*

II- L'influence du destinataire dans les illustrations de Léopold Flameng

Sécolène Le Men, dans *Histoire de la lecture : un bilan des recherches*, commençait son propos de façon tout à fait évocatrice quant au rapport étroit entre les particularités de l'illustration et le public visé :

Dans la mesure où l'illustration [...] est l'une des procédures qui permet d'adapter l'œuvre écrite à un public, elle se rattache à l'histoire de l'édition et de la lecture, fondée sur la matérialité de l'objet, et au premier chef du livre. Le format, le nombre de page, le choix du papier, la typographie, le tirage, l'aspect de la couverture ou du titre, la reliure, sans oublier le nombre, l'emplacement et la technique des illustrations – tous ces éléments de bibliographie matérielle, qui engagent l'histoire de l'édition comme celle des techniques, servent non seulement à décrire les livres illustrés, mais aussi à en différencier les formes, à en identifier les publics⁸⁹³.

Un des aspects essentiels de l'illustration par rapport à la gravure en feuille volante est l'influence qu'exerce le destinataire sur l'œuvre, à la fois sur le texte littéraire, mais aussi sur les images qui l'accompagnent. La diversité des publics visés est grande, et ceux-ci ont des exigences spécifiques. Léopold Flameng fut particulièrement soumis à cette contrainte d'adaptation au public, puisqu'il œuvra pour des profils de lecteurs variés, et surtout pour deux d'entre eux tout à fait antagonistes : les enfants et les bibliophiles. Comment l'artiste s'adaptait-il aux contraintes des uns et des autres, en sachant, par exemple, que la littérature dite de « jeunesse » traversa au milieu du XIX^e siècle une période de grands chamboulements conduite par des éditeurs comme Hetzel ? Quel est l'impact de ces publics sur la création de l'artiste ? Au-delà de cela, une catégorie spécifique de livres voit le jour sous le Second Empire, qui s'adresse moins aux lecteurs qu'à des spectateurs. Le livre s'expose, notamment dans les expositions universelles, et devient un objet d'art en tant que tel. Les Saints Évangiles qu'illustra Bida et sur lesquels œuvra Flameng en tant que graveur en est un exemple frappant. Qu'est-ce que ce nouveau profil d'ouvrages implique pour les illustrations qui, à partir du moment où le livre comme objet prend le pas sur le livre en tant que support de lecture, gagnent nécessairement en importance et en prééminence ?

⁸⁹³ Sécolène LE MEN, « La Question de l'illustration », in Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture. Un bilan des recherches*, colloque, Paris, IMEC, 1995, p. 230.

1- Léopold Flameng et le livre pour enfant et adolescent

a- La littérature de « jeunesse » : un champ littéraire en évolution au XIX^e siècle

Tandis que les débuts de Flameng dans l'illustration sont marqués par des collaborations avec des amis proches, des personnalités des cabarets parisiens comme Tandou ou Delvau, la décennie 1860 est la grande période de son activité au service du livre d'étrennes, particulièrement à destination de la jeunesse. Ces livres d'étrennes formaient, comme le rappelait Annie Renonciat⁸⁹⁴, un des trois pans de la littérature destinée à ce public, aux côtés des livres de prix, avec lesquels ils partageaient beaucoup de points communs, et aux côtés des manuels scolaires. C'est un genre d'ouvrages qui subit une profonde mutation au cours du XIX^e siècle, avec laquelle durent composer les illustrateurs. Cette mutation se découpa en plusieurs phases importantes. Dans les années 1830, un critique de *La France littéraire* faisant le commentaire des livres d'étrennes sortis en 1836, rappelait à quel point les choses avaient changé en vingt ans :

*Un livre d'étrennes était, il y a vingt ans, le produit le plus frivole, le plus insignifiant qui se pût offrir au jour de l'an. C'était un almanach bien simple, un chansonnier bien modeste. [...] De nos jours le livre d'étrennes est gracieux, brillant, fashionable, instructif au besoin, amusant toujours*⁸⁹⁵.

Le critique détaillait les évolutions, remarquant que les textes étaient plus variés et adaptés aux publics visés, et surtout que l'illustration, les fameuses vignettes romantiques gravées sur bois et insérées dans le texte, avait profondément changé le visage du livre d'étrennes.

La seconde grande période de changement arriva au début des années 1860. Elle est due à l'éditeur Hetzel avec lequel Léopold Flameng commença sa carrière d'illustrateur jeunesse. Hélène Millot, dans un article sur l'émergence du roman populaire pour enfant, soulignait le rôle fondamental d'Hetzel pour la littérature de jeunesse lorsque celui-ci entama une carrière nouvelle après son retour d'exil en 1859⁸⁹⁶. Hetzel s'était déjà consacré à des publications pour

⁸⁹⁴ Annie RENONCIAT, « Dimensions internationales du livre pour enfants », in Jean-Yves MOLLIER et Jacques MICHON et (dir.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, colloque, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 465.

⁸⁹⁵ G. B., « Annuaire, livres d'étrennes », *La France littéraire*, vol. I, 1836, p. 234.

⁸⁹⁶ Hetzel s'était exilé volontairement à Bruxelles après l'avènement du Second Empire. Il rentra en 1859 après la libéralisation du régime. Il ne mit cependant pas un terme à son activité durant cette période, continuant d'éditer depuis la Belgique.

enfants au sein de son *Nouveau magasin*, mais à partir de 1859, il se consacra presque exclusivement à ce public, en voyant des ouvertures sur ce marché et en apportant une approche nouvelle. La littérature pour enfants semble, jusqu'à lui, comprimée entre deux tendances, deux écueils aux yeux d'Hetzel, vers lesquels tendent dangereusement les éditeurs, les libraires, les auteurs de littérature jeunesse.

Le premier de ces écueils est de proposer des ouvrages trop légers, infantilisants, dépourvus de profondeur sous le prétexte que l'enfant ne peut la déceler, et de l'autre, celui de proposer des ouvrages à destination des adultes mal adaptés à un public plus jeune. Dans ce cas le propos, trop sérieux, trop hermétique, les rend impropres à la compréhension des enfants. Parmi les ouvrages visés figuraient les livres de piété à peine vulgarisés, les apologies de saints d'où la dimension distrayante était la plus souvent bannie⁸⁹⁷, tout comme les ouvrages de philosophie trop complexes. En 1890, André Maurel s'emportait ainsi contre la parution des *Mémoires* de Jules Simon comme livre d'étrennes pour enfants :

Certes, M. Jules Simon est un grand esprit, un philosophe émérite, que je salue bien bas. Mais faut-il être assez dénué d'ouvrages spéciaux pour habiller de rouge la philosophie de ce moraliste, pour réunir ses articles de journaux dans un carton peint et les offrir à des bébés qui ne demandent qu'à rire et à se passionner⁸⁹⁸ ?

Hetzel était partisan d'un équilibre nécessaire à trouver entre ces deux tendances, et a renouvelé l'édition pour enfants en alliant la nécessité de rassurer les parents sur les lectures de leurs enfants⁸⁹⁹, et de répondre aux attentes du jeune public, pour lequel, sans nuire à la qualité éducative et formative du livre, il était nécessaire d'adopter un langage spécifique.

De nombreux observateurs soulignaient aussi, au début des années 1860, cette nécessité. Ainsi, en 1861, Joël Cherbuliez expliquait qu'un bon livre pour enfant ne pouvait exister qu'à condition de « connaître les enfants, savoir les intéresser, parler leur langage et se mettre à leur portée. Il faut enfin être capable de dessiner des caractères, de combiner et de grouper les incidents d'une narration et de l'écrire avec élégance et pureté⁹⁰⁰ ». Il faut, poursuivait

⁸⁹⁷ Hélène MILLOT, « Naissance du roman populaire pour enfants : de P. J. Hetzel à G. Bruno », dans Mireille PIAROTAS et Hélène MILLOT (dir.), *Écrits et expression populaires*, actes de colloque, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1998, p. 23.

⁸⁹⁸ André MAUREL, « Dans le monde des lettres : le livre d'étrennes », *La Revue politique et littéraire*, n° 1, 4 janvier 1890, p. 29.

⁸⁹⁹ Il était de mise dans les livres destinés aux enfants, de s'assurer l'assentiment d'une éminence religieuse en tête des ouvrages pour garantir aux parents leur caractère inoffensif. La maison Lehuby, par exemple, voyait sa collection Bibliothèque spéciale de la jeunesse approuvée par le cardinal et archevêque de Rouen.

⁹⁰⁰ Joël CHERBULIEZ, « Littérature – Histoire », *Revue critique des livres nouveaux*, vol. IV, 1861, p. 205.

Cherbuliez, « amuser les jeunes lecteurs et produire sur eux une impression salubre⁹⁰¹ », et surtout ne pas considérer les enfants comme « des miniatures d'homme et de femme⁹⁰² ».

En fait, Cherbuliez, dans sa démonstration, pose le double écueil que nous avons évoqué et auquel essaya d'échapper Hetzel : faire trop adulte et perdre la dimension attractive et attrayante du livre, ou vouloir infantiliser l'enfant en ne songeant qu'à l'amuser et en oubliant la nécessité de l'élever à la morale et à la pensée dans un ouvrage divertissant et charmant. C'est tout ce que dit Hetzel dans la préface du *Trésor des fèves* de Nodier publié en 1853 à Bruxelles durant son exil :

Parmi beaucoup d'autres préjugés, il y a en France un préjugé fatal à la jeunesse : ce préjugé consiste à croire que pour convenir aux enfants un livre doit être fait dans des conditions telles que l'âge mur n'y puisse trouver son compte. [...] C'est calomnier les enfants. [...] Pourvu que ces vérités leur soient présentées sous une forme tout à la fois nette précise et attrayante⁹⁰³.

Si la dimension éducative ne peut pas être bannie du livre pour enfants, elle se doit néanmoins d'être amenée par le prisme de la distraction, et c'est là tout le sens du titre de la revue qu'Hetzel fit paraître à partir de 1864 : *Magasin d'éducation et de récréation*.

On retrouve un principe similaire chez Paul Ducrocq, l'autre éditeur de livres d'étrennes avec lequel Flameng collabora régulièrement pour les *Romans enfantins* de Paul Féval, *Le Sabot de Noël* d'Aimé Giron, le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, pour trois biographies de Mathurin de Lescure sur Jeanne d'Arc, Henri IV et Napoléon I, et pour *Deux pirates au XVI^e siècle : histoire des Barberousse* de Charles Farine en 1869. Ducrocq, éditeur de livres d'étrennes, était plutôt spécialisé dans la vulgarisation, offrant une vision pittoresque, anecdotique, aventurière de l'histoire, de la science et de ses héros. Pour autant, il avait la même volonté d'édifier l'enfant. L'auteur d'un compte rendu des *Coupeurs de route* de Charles Farine le soulignait, Ducrocq « s'adresse aux jeunes lecteurs aussi bien qu'à l'homme sérieux⁹⁰⁴ ». Les livres de Ducrocq se voulaient à la fois fidèles, saisissants, charmants et non moins pittoresques, étant ornés de « figurines très finement gravées⁹⁰⁵ » pour reprendre les propos du même critique.

⁹⁰¹ *Ibid.*

⁹⁰² *Ibid.*, p. 206.

⁹⁰³ Préface de Pierre-Jules Hetzel dans Charles NODIER, *Trésor des fèves et fleur des pois*, Paris, Hetzel, 1844, p. III.

⁹⁰⁴ ANONYME, « Comptes rendus analytiques : *Les Reines de France*, par Adelaïde Celliez ; *Les Coupeurs de route* par M. Farine », *La Revue maritime et coloniale*, vol. XXVIII, janvier-avril 1869, p. 71.

⁹⁰⁵ *Ibid.*

L'illustration joue un rôle absolument essentiel dans le livre pour enfants, surtout lorsqu'il est question de trouver cet équilibre difficile entre le sérieux et le pittoresque, entre le divertissement et l'éducation. Un équilibre qui devient donc, comme nous l'avons vu, la quête des éditeurs spécialisés dans les années 1850, et surtout dans les années 1860. Il est nécessaire d'allier l'image au texte lorsqu'il s'agit de s'adresser à l'enfant. Hetzel, dans un prospectus, définissait l'objectif d'une revue qu'il lança sous un titre explicite, *L'Image* : « L'enfant surtout n'aime guère et ne comprend bien que ce qu'il voit ; à côté de l'apologue, il lui faut l'image⁹⁰⁶. » En somme, l'illustration sert à amuser l'œil, à attirer l'attention de l'enfant, à la capter, mais elle doit aussi favoriser la compréhension de l'enfant et ne pas être un simple décorum pittoresque. L'illustration doit encore participer à l'élévation du lecteur et ne doit pas relever d'une infantilisation. C'est toute la démarche d'Hetzel que Ségolène le Men synthétisa dans un article au titre programmatique : *Hetzel ou la science récréative*⁹⁰⁷.

b- Léopold Flameng et le livre pour enfant

Flameng arriva à l'illustration jeunesse au début des années 1860, profitant du renouveau de l'eau-forte et des lignes éditoriales originales initiées par les deux maisons avec lesquelles il collabora, Hetzel d'abord, et à peine plus tardivement, Ducrocq.

Hetzel, de retour après la période morose de son exil bruxellois, cherchait à s'entourer de talents, souvent jeunes, comme Eugène Froment, ou Léopold Flameng tout juste auréolé de quelques succès. Le choix d'un aquafortiste comme Flameng se justifiait d'autant que ces deux éditeurs amenèrent une nouveauté significative dans le livre pour enfant en décidant de l'orne, à côté de la gravure sur bois traditionnelle, d'eaux-fortes. En 1876, dans le catalogue de l'exposition de Philadelphie, le critique commentant l'étal de la maison Ducrocq soulignait la démarche neuve de cette maison : « La librairie Ducrocq est une des premières qui introduisit dans l'ornementation des volumes illustrés pour étrennes la gravure à l'eau-forte, alliée aux dessins gravés sur bois⁹⁰⁸. » Le critique renvoyait aux exemples du *Sabot de Noël* et au *Christophe Colomb* de Flameng, et concluait que le phénomène était alors devenu à la mode. Si l'originalité de Ducrocq fut surtout d'appliquer ce principe aux livres d'étrennes destinés à un jeune public, elle n'en reste pas moins importante.

⁹⁰⁶ Pierre-Jules HETZEL, « L'Image : revue illustrée d'éducation, d'instruction et de récréation, prospectus », *L'Illustration*, vol. IX, n° 210, 6 mars 1847, p. 15.

⁹⁰⁷ Ségolène LE MEN, « Hetzel ou la science récréative », *Romantisme*, vol. XIX, n° 65, 1989, p. 69-80.

⁹⁰⁸ COLLECTIF, *Exposition universelle de Philadelphie (1876) : catalogue du cercle de la librairie, de l'imprimerie et des industries qui s'y rattachent*, Paris, Au cercle de la librairie, 1876, p. 24.

Hetzel, de son côté, avait déjà expérimenté l'introduction de gravures sur acier dans les livres de jeunesse avant son interruption à la fin des années 1840, en s'accommodant notamment les services de Tony Johannot. La faillite ne lui ayant pas permis de poursuivre cette expérience, il revint en 1860, en pleine résurgence de l'eau-forte, et il reprit ses activités en ce sens. D'une part, il maintint dans son catalogue des publications antérieures à son exil à Bruxelles comme *Le Vicaire de Wakefield* illustré par Johannot⁹⁰⁹, et il commença à se doter d'un corpus de nouveautés qu'il confia notamment à Flameng, avec lequel il travailla pratiquement dès son retour en France puisque les *Récits enfantins* d'après Eugène Muller inaugurèrent la Bibliothèque illustrée des familles⁹¹⁰.

Léopold Flameng trouva donc, avec le livre d'étrennes destiné à la jeunesse, un terrain d'activité en pleine expansion et dans lequel il fut productif, car c'est là un premier aspect sur lequel la nature du public influe particulièrement : un livre d'étrennes, spécialement quand il s'adresse à la jeunesse, doit être très illustré. Pour moins de quatre-vingt pages, *Le Sabot de Noël* de Ducrocq comptait vingt-cinq illustrations de Flameng, soit une toutes les trois pages, en sachant que la majorité d'entre elles se trouvait dans le texte. *Le Christophe Colomb* du marquis de Belloy comptait cinquante-six illustrations pour à peu près deux cents pages soit, là encore, près d'une pour trois pages, toujours avec la même dominance des gravures dans le texte. Le constat est le même pour *l'Histoire des Barberousse* de Charles Farine ou pour les *Romans enfantins* de Féval. Les deux ouvrages de la collaboration Flameng-Hetzel sont moins prolifiques en la matière, mais Hetzel cherchait aussi à imposer des tarifs modérés⁹¹¹, et face à des *Romans enfantins* qui se vendaient quinze francs, à un *Christophe Colomb* qui se vendait entre quinze et vingt francs selon sa reliure, les ouvrages d'Hetzel se vendaient dix francs⁹¹².

En tout état de cause, l'illustration, surtout lorsqu'elle est prolifique, sert la littérature jeunesse, et l'on retrouve les mêmes débordements dans les collections de livres de prix d'Hachette ou de Mame. Le grand nombre de vignettes et de gravures vise à affirmer la qualité de livres d'étrennes, mais aussi à répondre au double enjeu que ces éditeurs s'étaient imposés : offrir en même temps des ouvrages plaisants à lire, pittoresques et élevés et pédagogiques. L'image joue dans ce contexte le rôle d'extension, généralement explicative, des passages importants d'un

⁹⁰⁹ Il s'agit d'un ouvrage publié en 1844.

⁹¹⁰ Parmi les six ouvrages qui firent partie de la première série de la collection, se trouvent les deux volumes de la collaboration Flameng-Hetzel : *Picciola* et les *Récits enfantins*. On trouve encore deux ouvrages illustrés par Eugène Froment, un autre par Oscar Pletsch, et les *Contes* de Perrault illustrés par Gustave Doré.

⁹¹¹ « Reliure à des prix modérés » était le sous-titre qu'utilisait Hetzel dans la réclame qu'il faisait pour la Bibliothèque illustrée des familles.

⁹¹² Hetzel, après deux tentatives plus onéreuses, à savoir les *Contes* de Perrault qui valaient soixante-dix francs et *Les Enfants* de Victor Hugo qui valaient quinze francs, se positionna sur un tarif unique de dix francs pour tous les volumes parus à la Bibliothèque illustrée des familles.

volume. Les épisodes moraux, édifiants, sensibles, savants qui devaient nourrir la morale de l'enfant et l'instruction du jeune lecteur étaient alors particulièrement mis en valeur.

L'œuvre pour la jeunesse de Flameng traduit continuellement cette double orientation, avec parfois une juxtaposition très étroite de ces deux pôles. L'exemple le plus fameux dans l'œuvre de l'artiste réside dans son *Sabot de Noël* pour la maison Ducrocq. Il s'agit d'un ouvrage principalement destiné au tout jeune lecteur. Outre l'adresse de l'auteur lui-même, « aux charmants petits garçons, aux jolies petites filles⁹¹³ », la taille réduite de l'ouvrage, le format aéré avec une typographie lâche et espacée, la profusion de gravures qui le rapproche presque du livre d'images⁹¹⁴, en fait clairement dans le corpus de Flameng un volume destiné au jeune âge. La présence remarquable du motif de l'enfant dans les illustrations ne trompe pas non plus, et est caractéristique de ce processus de *mimesis* auquel la littérature pour enfant ne déroge pas. L'enfant est le lecteur, le héros de l'histoire, et comme dans un miroir, il se reflète aussi dans les illustrations. Celles du *Sabot de Noël* offrent par le biais de l'enfant Jésus, des enfants de la famille dans laquelle se déroule l'histoire et qui sont au nombre de quatre, ou encore par l'intermédiaire d'anges aux traits juvéniles, une large iconographie au cœur de laquelle se trouve placé l'enfant.

Toute la riche illustration de ce livre traduit d'une part la volonté de divertir, et d'autre part celle d'élever le lecteur, de porter une morale, principalement religieuse ici. Cette rencontre se fait dès le frontispice, qui entremêle les deux « fonctions » du livre pour enfant. Le divertissement apparaît avec les petites marionnettes, le couple d'oiseaux dans le grenier, la dimension pittoresque de cette scène se révèle jusque dans la typographie des lettres, irrégulière et variée. Pourtant, dans un même temps la scène montre des anges, l'enfant Jésus. C'est une scène « religieuse » amusante, mais déjà porteuse de ce sens moral et de cette élévation vers laquelle doit tendre le livre pour enfant.

Ensuite, le livre développe tour à tour des sujets pittoresques et des sujets plus moraux. Ainsi, parmi les sujets pittoresques, amusants, on pourra citer *Le Petit Jésus en traîneau* (ill. 64)⁹¹⁵.

⁹¹³ Aimé GIRON, *Le Sabot de Noël*, Paris, Ducrocq, 1863, p. 13.

⁹¹⁴ Le critique de *L'Artiste* pointait ce fait dans une analyse de l'ouvrage : « M. Aimé Giron est le poète et le sculpteur délicat et pieux de ce sabot, métamorphosé en album comme en livre grâce aux gravures de Léopold Flameng [...] » ANONYME, « Gravures du numéro : *Jésus orateur* », *L'Artiste*, vol. II, juillet-décembre 1863, p. 270.

⁹¹⁵ Voir catalogue raisonné, n° 490.



64. Léopold Flameng, *Le Petit Jésus en traîneau*, 1863, eau-forte, H. 24 ; L. 28,5 cm.

Il y a encore *Les Anges des cadeaux de Noël*⁹¹⁶, montrant de petits personnages ailés et l'enfant Jésus lui-même, transportant des cadeaux, et s'apprêtant à entrer silencieusement dans la chaumière des héros, par la cheminée. On peut noter aussi *Les Cadeaux de Noël*⁹¹⁷, qui montre les enfants découvrant leurs cadeaux, les ouvrant et esquissant des réactions variées.

Ces scènes alternent avec des sujets qui, sous des dehors non moins attrayants, relèvent vraiment d'une dimension morale, religieuse, dont l'objet est d'instruire le lecteur. C'est le cas de tous les sujets tirés directement de la Bible et qui pourraient relever d'un livre d'histoire religieuse d'un cours primaire. *Le Sabot de Noël* est ainsi illustré d'une *Annonciation aux bergers*, d'une *Adoration des bergers*, d'une madone en majesté. Le pittoresque n'est là encore jamais bien loin, avec dans cette dernière œuvre la ribambelle d'enfants qui accompagne la scène, s'amusant, cherchant pour certains à attraper le fil de la quenouille de la Vierge. Mais c'est bien celle-ci, trônant dans un nuage avec l'enfant Jésus à ses côtés, qui importe.

D'autres illustrations se veulent moins didactiques et plus pédagogiques, à l'image de la dernière eau-forte du livre, *La Prière des enfants* (ill. 65)⁹¹⁸. Cette gravure termine le volume et est édifiante. Elle conclut aussi le cheminement moral que l'écrivain comme l'illustrateur ont voulu faire faire à l'enfant.

⁹¹⁶ Voir catalogue raisonné, n° 491.

⁹¹⁷ Voir catalogue raisonné, n° 491.

⁹¹⁸ Voir catalogue raisonné, n° 505.



65. Léopold Flameng, *La Prière des enfants*, 1863, eau-forte, H. 21 ; L. 28,4 cm.

Philippe Burty faisant la critique de l'ouvrage pour *La Chronique des arts et de la curiosité* résumait simplement cette double orientation du *Sabot de Noël* en évoquant des illustrations à la fois « légères et émues⁹¹⁹ ». Propres à distraire l'enfant, à le plonger dans des rêveries, elles devaient aussi l'émouvoir.

Flameng s'inscrit bien dans la ligne éditoriale de Ducrocq, celle que partageait aussi Hetzel, en proposant des scènes simples, sobres, dessinées, comme le soulignait le *Journal des beaux-arts*, avec « suavité⁹²⁰ », mais sans jamais céder à la mièvrerie. L'illustration doit être attractive pour l'enfant, mais ne doit pas le tenir dans une forme d'infantilisation, s'abaisser à lui. À ce sujet, le critique du *Journal des beaux-arts* mettait en avant l'idée que le volume pouvait être beaucoup plus tout public que prévu : « Vienne la fête de l'Enfant-Dieu et nous verrons ce livre tomber de la cheminée dans le soulier des petits comme dans la botte des grands⁹²¹. » *L'Artiste* n'hésita pas à publier une eau-forte tirée du *Sabot de Noël*, écrivant dans la notice qui l'accompagnait : « M. Aimé Giron, et M. Léopold Flameng, couronnent la trinité de cette publication artistique⁹²². » Si *L'Artiste* avait certes des relations particulières avec Flameng, ce

⁹¹⁹ Philippe BURTY, « *Le Sabot de Noël* par Aimé Giron », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 42, 6 décembre 1863, p. 353.

⁹²⁰ ANONYME, « Iconographie : *Le Sabot de Noël* par Aimé Giron », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 22, 30 novembre 1863, p. 176.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² ANONYME, art. cit., 1863 (5), p. 270.

qui peut expliquer ce propos, néanmoins l'affirmation du caractère artistique du *Sabot de Noël* tire cette publication de la littérature populaire et de l'imagerie enfantine⁹²³. Quant à Philippe Burty, là encore ami de Flameng et tendant donc à être aimable dans sa critique, il notait la place marquante de ce livre dans l'œuvre de l'artiste qui, selon lui, affirmé ici un style original qu'il n'avait pas déployé jusqu'à lors à ce degré. Un livre qui, concluait-il, faisait date dans son œuvre⁹²⁴.

Cette volonté d'élever la littérature enfantine à un rang supérieur était l'objectif de Ducrocq, et le fait de faire préfacier l'ouvrage par Jules Janin lui-même, bibliophile réputé, critique de renom, candidat à l'Académie française l'année même de la publication du *Sabot de Noël*, participait directement de cette ambition.

Chez Hetzel, la même démarche est perceptible dans les *Récits enfantins*, dont la *Revue des livres nouveaux* estimait qu'ils étaient destinés à des enfants de six à sept ans⁹²⁵. Cet ouvrage composé de contes d'Eugène Muller s'avérait, pour le critique du *Journal des beaux-arts* qui le commenta longuement, à la fois doux et rafraichissant, mais encore moral et destiné à « former et le cœur et l'esprit⁹²⁶ ». En tête de volume et pour les différents contes, Flameng réalisa une série de dix eaux-fortes sur acier. Après un frontispice introductif caractéristique des livres de contes qui montre une jeune mère narrant des histoires à un garçon assis devant elle, l'ouvrage présente des illustrations accordant une large place à l'enfant, quoique de façon moins systématique que dans *Le Sabot de Noël*, compte tenu de la nature des récits dont l'enfant n'est pas toujours le héros. Pour le reste, le volume entremêle pittoresque, scènes amusantes et profondeur morale. Il y a, en effet, beaucoup de pittoresque dans la planche pour *Fanfan*⁹²⁷, montrant un bébé juché sur une charrette qui lui fait trône et imposant ses directives à ses camarades restaient au sol. Le pittoresque est aussi apparent dans la scène des *Joujoux de Lucile* (ill. 66)⁹²⁸, où un un vieillard dans une cour s'amuse avec un balai et une cocotte en papier sous les yeux de sa petite fille.

⁹²³ Il est à noter que *L'Artiste* publia une autre gravure d'un volume de la maison Ducrocq illustré par Léopold Flameng : *Christophe Colomb et son fils*, planche tirée du *Christophe Colomb* du marquis de Belloy.

⁹²⁴ « *Le Sabot de Noël* est donc plus qu'un livre de jour de l'an ; c'est une date dans l'œuvre de notre ami Léopold Flameng. » BURTY, art. cit., 1863 (3), p. 354.

⁹²⁵ Gaston d'HAILLY, « Chronique à travers les livres d'étrennes », *Revue des livres nouveaux*, vol. XV, n° 172, 1 janvier 1888, p. 1.

⁹²⁶ ANONYME, « Bibliographie et iconographie : livres d'étrennes publiés par J. Hetzel », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 22, 30 novembre 1862, p. 183.

⁹²⁷ Voir catalogue raisonné, n° 441.

⁹²⁸ Voir catalogue raisonné, n° 447.



66. Léopold Flameng, *Les Joujoux de Lucile*, 1861, eau-forte, T. c., H. 13,5 ; L. 9 cm.

D'autres scènes plus sérieuses prennent le parti de l'exotisme médiéval ou du fantastique. Il s'agit essentiellement des contes dans lesquels l'enfant n'est pas le héros.

Pourtant, si les gravures sont amusantes à l'œil, ce ne sont là que des médiums pour faire passer la profondeur morale des sujets montrés. Une moralité qui passe par l'exemple, à l'image de la planche pour *Les Petits cailloux plats* (ill. 67)⁹²⁹, montrant l'aimable Anna tendant à une vieille dame un peu d'argent alors que ses amies se moquent.

Une moralité qui passe encore par le contre-exemple. C'est ainsi que la gravure pour *Mère* ou celle des *Joujoux de Lucile* montrent des enfants méchants, à l'encontre d'un mendiant pour la première, à l'encontre d'un grand-père sénile pour la seconde. Des actes dont les protagonistes se repentent à la fin des contes.

⁹²⁹ Voir catalogue raisonné, n° 445.



67. Léopold Flameng, *Les Petits cailloux plats*, 1861, eau-forte, T. c., H. 13,5 ; L. 9 cm

c- Léopold Flameng et l'illustration des livres à destination des adolescents

Jusqu'à maintenant, nous avons envisagé l'expression de « littérature de jeunesse » sous le seul angle des livres à destination des enfants ou des primo-lecteurs. Pourtant, elle englobe un spectre plus large de publics, et notamment la littérature pour adolescents à laquelle Flameng s'est consacré, travaillant en particulier sur le récit historique et les biographies de personnages célèbres que Ducrocq édita. Elles parurent en fait dans deux collections typologiquement différentes.

D'un côté, il y eut toute une série de volumes qui parurent immuablement ornés d'une dizaine de gravures sur acier, de quelques culs-de-lampe et têtes de chapitres, tous faits sur le même format et écrits par Mathurin de Lescure. Nous citerons *Napoléon I et sa famille*, *Marie-Antoinette et sa famille*, *Henri IV*, *Jeanne d'Arc*, *Marie Stuart*... De l'autre, une série de monographies fut intégrée à une collection plus large teintée d'aventure et d'exotisme, illustrée avec beaucoup plus de profusion, et dans laquelle on retrouvait le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy et l'*Histoire des Barberousse* de Charles Farine.

Ces collections, Ducrocq ne les nomma pas, mais elles existaient implicitement du fait de l'aspect similaire des ouvrages, et elles affichaient la même ambition de s'adresser à un jeune public. Mathurin de Lescure, dans la préface de *Jeanne d'Arc*, expliquait ses intentions :

*Une actualité que nous n'avons ni recherchée, ni flattée, mais accueillie comme un heureux augure, a favorisé opportunément notre dessein de donner pour la première fois, à la jeunesse, un récit aussi clair et aussi véridique que possible de notre grande épopée nationale, illustré du vivant commentaire d'un célèbre burin, intéressant à la fois l'imagination et les yeux, l'esprit et le cœur*⁹³⁰.

Dans la préface du *Henri IV*, l'objectif posé était le même : « C'est là le double tableau dont les leçons m'ont paru convenir le mieux au moment où nous sommes, qui m'a semblé le plus digne d'être offert aux jeunes esprits⁹³¹. » Et plus avant : « C'est à cette jeune génération qui grandit, je l'espère, pour la consolation et pour l'honneur de la patrie mutilée, que je dédie ce livre⁹³². » Tous ces livres de vulgarisation historique s'adressaient donc en premier lieu à la jeunesse, mais plus mature, pour laquelle il n'était plus tellement question d'offrir une littérature morale, mais plutôt une littérature culturelle, éducative et patriote. Il n'était plus question de s'adresser indistinctement aux lecteurs et lectrices, et Lescure, dans sa préface de *Jeanne d'Arc*, souhaitait que ses lecteurs prennent « à lire ce livre un peu du même plaisir que nous avons eu à l'écrire⁹³³ ». Pour sa part, le critique de la *Revue maritime* précisait bien à propos du Barberousse qu'il était un bon choix « des pères de famille pour leurs fils⁹³⁴ ».

Cela implique une illustration qui évolue vers des sujets différents et qui doit correspondre à ces nouvelles ambitions. L'idée est d'accorder une place plus large aux sujets véridiques, historiques, documentaires, dont le lecteur pourra tirer des enseignements sans nécessairement sans rendre compte. C'est ainsi que les portraits de figures importantes et ayant réellement existées sont disséminés dans les ouvrages, à l'image, dans le *Christophe Colomb*, de Colomb lui-même, de la reine Isabelle de Castille, de Barthélémy, frère de Colomb. *Napoléon I et sa famille* est aussi largement illustré des portraits des Bonaparte.

C'est pour les mêmes raisons que la topographie joue un rôle déterminant, surtout dans le cadre des ouvrages à la géographie complexe comme le *Christophe Colomb* et le *Barberousse*. Panoramas de Gênes, de Bougie, d'Alger, les représentations de villes montrées de façon neutre et descriptive rythment régulièrement les volumes. Enfin, les moments historiques ou censés l'être sont les plus nombreux. De la bataille des Pyramides de Napoléon à la prise de Cahors d'Henri IV, de la rencontre fameuse de Jeanne d'Arc et du roi de France à celle de Charles

⁹³⁰ Mathurin de LESCURE, *Jeanne d'Arc*, Paris, Ducrocq, 1866, p. V-VI.

⁹³¹ Mathurin de LESCURE, *Henri IV (1553-1610)*, Paris, Ducrocq, 1874, p. VI.

⁹³² *Ibid.*, p. VII.

⁹³³ LESCURE, *op. cit.*, 1866, p. X.

⁹³⁴ ANONYME, « Deux pirates au XVI^e siècle : histoire de Barberousse par Ch. Farine », *La Revue maritime et coloniale*, vol. XXV, janvier-avril 1869, p. 256.

Quint et Paul III à Lucques, il y a une place conséquente accordée à l'authenticité historique dans les volumes de Ducrocq, parfois jusqu'à un point radical. Ainsi, le *Henri IV* de Mathurin de Lescure ne présente dans son illustration que des scènes historiques majeures de la vie du roi de France⁹³⁵, s'appuyant sur des gravures reproduisant des tableaux connus. Certains d'entre eux ont parfois été exécutés par des peintres contemporains des personnages représentés, ne souffrant, *a priori*, en termes de véracité historique, aucune critique. S'attacher au bas des planches les noms de Pourbus, de Rubens, de Gérard, de Prud'hon, c'est affirmer encore davantage le sérieux de la publication et la recherche de vérité, *a fortiori* quand c'est un graveur de reproduction reconnu qui procède à la transcription.

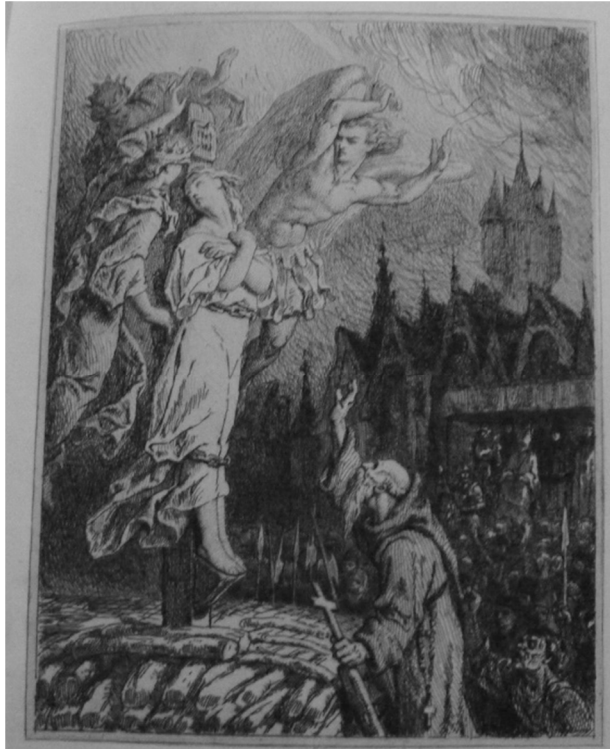
Dans la *Jeanne d'Arc* du même Mathurin de Lescure, Lagrange soulignait l'attachement de Flameng à l'authenticité historique : « Il emprunte au passé ses physionomies, ses costumes, ses mœurs, ses aspects pittoresques, mais, au lieu de s'y asservir, il s'en sert avec aisance, il écrit l'histoire dans sa langue sans prétention et sans effort, comme un vrai latiniste écrit le latin sans dictionnaire⁹³⁶. »

Si la dimension patriotique et nationale ne transparait pas beaucoup dans les illustrations, elle est toutefois sous-tendue par le choix des sujets lorsqu'il convient de traiter de figures nationales. Toute la vie des héros, qu'il s'agisse de Jeanne d'Arc, d'Henri IV ou de Napoléon I s'étale aux yeux des lecteurs comme une succession d'actes généreux, bons, grands pour le pays. Des victoires de Napoléon à Jeanne sauvant un prisonnier anglais puis mourant sur le bucher entourée des saints (ill. 68) jusqu'aux États de Rouen d'Henri IV, symbole de la réconciliation nationale, la littérature et l'image continuent d'être édifiantes et doivent donner l'amour des grandes figures de l'histoire de France⁹³⁷.

⁹³⁵ L'exception reste l'*Henri IV et ses enfants*, d'après Bonington. L'explication est à trouver dans le fait que Ducrocq, voulant probablement limiter les frais, décida de refaire un tirage de la planche gravée par Flameng en 1870 pour la *Gazette des beaux-arts*.

⁹³⁶ Léon LAGRANGE, « Bulletin mensuel : décembre 1866 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XXII, janvier-juin 1867, p. 100-101.

⁹³⁷ Il faut souligner que Mathurin de Lescure était aussi un monarchiste très engagé. La dimension édifiante des exploits des héros d'Ancien régime n'en est que plus logique et manifeste.



68. Léopold Flameng, *Jeanne sur le bucher*, 1866, eau-forte, T. c., H. 15 ; L. 11,4 cm.

On retrouve cela sous un angle un peu différent dans l'*Histoire des Barberousse* de Charles Farine, où, au courage et à la détermination chrétienne qu'incarne mieux que tous Alvarez de Guzman repoussant à lui seul des hordes de barbaresques (ill. 69)⁹³⁸, les pirates et les corsaires musulmans opposent de la bravoure parfois, mais surtout leur fourberie, leur violence, leur goût des massacres sanglants, des répressions féroces dont les dessins de Flameng se font l'écho⁹³⁹. Paul Ducrocq est certes un éditeur de vulgarisation auprès de la jeunesse, mais c'est aussi un personnage engagé, et toute la préface qu'il propose à l'*Histoire des Barberousse* en témoigne. Il explique comment le combat pour la chrétienté contre la piraterie musulmane, commencé par Charles-Quint, poursuivi par les États-Unis, les Anglais, les Hollandais, ne s'acheva finalement qu'en 1830, grâce à la France qui mit un terme définitif à la menace en conquérant l'Algérie⁹⁴⁰. Il y a là une forme de justification de l'histoire récente du pays. Une tendance à relier passé et présent qui s'ancre dans une démarche patriote et nationale, que l'on retrouve encore chez un Mathurin de Lescure mettant en parallèle les difficultés traversées par la France sous Henri IV durant les guerres de religion et les difficultés de la France en 1874 au lendemain de la guerre

⁹³⁸ Voir catalogue raisonné, n° 663.

⁹³⁹ Parmi les sujets traités par Léopold Flameng qui rendent compte des atrocités commises par les Barberousse, nous citerons *La Mort de Salem*, *Les Esclaves aux fortifications* ou *Mise à mort*. Voir catalogue raisonné, n° 609, 613 et 627.

⁹⁴⁰ Paul DUCROCQ, préface dans Charles FARINE, *Deux pirates au XVI^e siècle : histoire des Barberousse*, Paris, Ducrocq, 1869, p. III-IX.

contre la Prusse⁹⁴¹. Ces corrélations, prégantes dans la littérature pour enfant, doivent aussi tranparaître dans l'image.



69. Léopold Flameng, *La Défense héroïque d'Alvarez de Guzman*, 1869, gravure sur bois, H. 7,8 ; L. 10,9 cm.

Pour autant, les aventures de Colomb et des Barberousse appartiennent à un ensemble d'ouvrages différents de ceux de Lescure qui se démarquent, avant toute chose, par la richesse de l'illustration et la forte dimension récréative, caractéristiques des romans d'aventures offerts à la jeunesse. Janine Neboit-Mombet rappelait ce fait dans son livre *L'Image de la Russie dans le roman français*. Si le double but de ces ouvrages était de « distraire et éduquer⁹⁴² », en offrant deux parties distinctes qu'elle présente comme didactique et récréative⁹⁴³, la dimension récréative tient, dans ce genre, une place particulière.

En effet, le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy et l'*Histoire des Barberousse* de Charles Farine relèvent bien autant, si ce n'est davantage, du roman d'aventure que de la biographie historique. Antoine de Latour avait ainsi rédigé une notice sur l'ouvrage du marquis de Belloy où, tout en louant l'initiative de l'auteur et la qualité de l'illustration, il pointait du doigt les inventions fictives de l'un et de l'autre. Il écrivait :

Une seule chose me gêne un peu, par instants, ce beau tableau en lui ôtant de sa gravité, c'est d'y voir apparaître, de loin en loin, certain matelot de fantaisie qui, à sa place peut-être dans la

⁹⁴¹ « Il est impossible de n'être point frappé des analogies et des coïncidences qui existent entre cette période de notre histoire et le temps présent. Nous remarquons aux deux époques 1590-1870, à la distance de trois siècles, la même chute de dynastie, les mêmes désastres de guerre civile et étrangère [...] » LESCURE, *Henri IV, op. cit.*, 1866, p. V.

⁹⁴² Janine NEBOIT-MOMBET, *L'Image de la Russie dans le roman français, 1859-1900*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 132.

⁹⁴³ *Ibid.*

*dédicace, n'aurait jamais dû en sortir. Ces artifices d'un art douteux ne vont pas avec le nom de Colomb*⁹⁴⁴.

Latour fait ici écho à la longue introduction du volume qui narre une rencontre fictive entre l'auteur et Colomb par l'intermédiaire d'un marin nommé Nolo, lequel est souvent mentionné ensuite par de Belloy dans le fil de son livre. Plus loin, c'est le portrait de Christophe Colomb figurant en frontispice que critique Latour. Flameng, plutôt que de chercher des renseignements sur la description de Colomb – et Latour indique entre autres la biographie de Colomb écrite par son fils⁹⁴⁵ –, a fait un autoportrait dans lequel il se montre dans la peau du célèbre navigateur⁹⁴⁶. Enfin, Latour souligne les nombreuses approximations ou lacunes historiques du livre, en remarquant comment, jusqu'au siège de Grenade, au moment où la vie de Colomb commence à être vraiment documentée, le marquis de Belloy remplit son ouvrage de façon artificielle par des éléments faux ou non prouvés. Il se plaisait ainsi à décrire des événements hautement pittoresques et dignes de tout bon roman d'aventure sans que ceux-ci fussent authentiques. C'est le cas du combat de Colomb face à l'iguane, animal gigantesque proche du crocodile selon le marquis de Belloy⁹⁴⁷, et dont Flameng fit une gravure⁹⁴⁸. Il représente Colomb en armes chargeant l'iguane menaçant dans un décor de jungle luxuriante (ill. 70). De Belloy consacra encore tout un chapitre aux malheurs qui auraient pu éventuellement toucher Colomb sur la « mer Ténébreuse », évoquant le géant Adamastor de Camoëns, convoquant la main noire, le kraken et l'oiseau rock qui emporte les navires, et dont de Belloy précisait lui-même que ce n'était pas Colomb qui l'avait décrit, mais un voyageur arabe⁹⁴⁹. De Belloy ne précise pas de qui il s'agit, sans doute pour le sérieux du livre, puisqu'il s'agissait de Sinbad le Marin des *Milles et Une Nuits*. Un oiseau rock, une main noire, un géant Adamastor qui aussi fantaisistes qu'ils fussent trouvèrent leur place dans les illustrations de Flameng car c'étaient des sujets récréatifs et inévitables dans un roman d'aventure.

⁹⁴⁴ Antoine de LATOUR, *Espagne : tradition, mœurs et littérature, nouvelles études*, Paris, Didier et C^{ie}, 1869, p. 295.

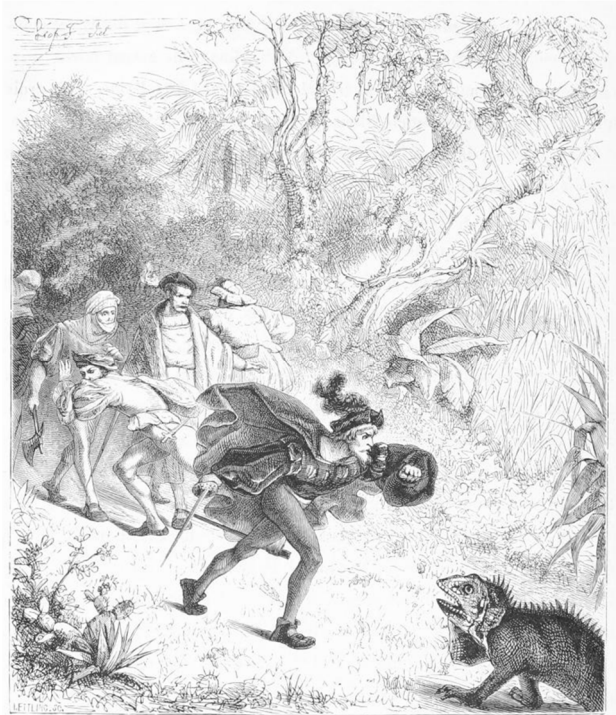
⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ Voir catalogue raisonné, n° 507.

⁹⁴⁷ Auguste de BELLOY, *Christophe Colomb et la découverte du Nouveau Monde*, Paris, Ducrocq, 1866, p. 98-99.

⁹⁴⁸ Voir catalogue raisonné, n° 538.

⁹⁴⁹ BELLOY, *op. cit.*, 1864, p. 72.



70. Léopold Flameng, *Colomb combattant un iguane*, 1864, gravure sur bois, H. 14,9 ; L. 12,6 cm.

On peut encore citer dans les œuvres pittoresques propres à éveiller l'esprit aventurier des lecteurs, cette gravure montrant l'intérieur d'une case de cannibales avec des têtes coupées, des membres cloués sur une poutre et des restes humains dans des jarres attendant d'être cuits et consommés⁹⁵⁰.

L'analyse du livre de Charles Farine sur les Barberousse permet aussi de trouver, à côté d'une illustration qui se veut historique et authentique en retranscrivant des événements attestés, une illustration beaucoup plus fantaisiste, au souffle épique, flamboyant. C'est le cas de cette gravure montrant Aroudj accroché à une falaise colossale⁹⁵¹, dans un épisode que Farine semble inventer de toutes pièces. On peut citer, pour autre exemple, cet abordage avec des pirates attaquant un navire, brandissant leurs cimenterres, marchant sur les cadavres, s'apprêtant pour l'un d'entre eux à transpercer une femme de son poignard (ill. 71)⁹⁵². Un abordage sorti de l'imagination de Flameng, débordant de bruit et de fureur, sur lequel passe peut-être un souci de réalisme, mais surtout une volonté de saisir l'attention du lecteur par l'action, le mouvement et l'horreur montrée.

⁹⁵⁰ Voir catalogue raisonné, n° 552.

⁹⁵¹ Voir catalogue raisonné, n° 588. Cette œuvre est censée rapporter la fuite d'Aroudj Barberousse d'une galère sur laquelle il était esclave.

⁹⁵² Voir catalogue raisonné, n° 593.



71. Léopold Flameng, *L'Abordage*, 1869, gravure sur bois, H. 13,5 ; L. 10,7 cm

En cela, Flameng utilise des procédés bien connus pour s'adresser au jeune lecteur et le divertir en lui offrant des émotions fortes. Marie Palewska donnait dans une étude sur le *Journal des voyages* la description de l'illustration idéale dans un roman d'aventure pour avoir la dimension récréative recherchée⁹⁵³. Palewska expliquait ainsi que l'illustration doit être frappante, donc généralement dramatique ou horrifique, idéalement il s'agit d'un meurtre, d'un supplice, d'un dernier combat... L'image doit être dynamique, avec des personnages en torsion, cambrés, le mouvement doit dominer. Les expressions doivent être explicites, outrées, facilement identifiables, en particulier quand il est question de la peur, de l'agressivité, du courage... En la matière, le travail sur les mains et les visages est essentiel. Si le *Journal des voyages* éditait des aventures imaginaires riches de ce genre de rebondissements violents et surprenants, ce n'est pas le cas des vies de Colomb et des Barberousse. Elles ne peuvent pas offrir que du spectacle, mais malgré tout, les aventures de ces hommes sont émaillées de scènes dont l'intention est évidemment d'amuser, d'étonner et de jouer sur l'émotion. Cela est caractéristique du livre d'aventure illustré, particulièrement quand il est question de toucher en premier lieu un public jeune. Un public pour lequel l'illustration, tout comme le texte, tient une place déterminante, et doit être pensée dans un parallèle constant entre apports moraux, pédagogiques, et séduction et distraction.

Un livre enrichissant pour l'esprit ne peut pas se présenter, selon Hetzel et Ducrocq, avec l'austérité d'un manuel ou d'un livre pour adulte, mais doit, sans sacrifier l'intelligence de son

⁹⁵³ Marie PALEWSKA, « La Partie récréative du *Journal des Voyages* », *Le Rocambole*, n° 6, printemps 1999, p. 56.

propos, séduire par tout un appareil saisissant l'attention du lecteur et l'incitant à se plonger dans l'histoire racontée. Outre l'illustration, les tranches dorées, les beaux papiers blancs, les typographies aérées et les reliures souvent richement ornementées participent de cet appareil. La couverture du *Sabot de Noël* dans son cartonnage d'éditeur reprenait, par exemple, sur le premier plat, le frontispice de Flameng contenu dans le volume, remplaçant simplement les anges par un sabot rempli de cadeaux.

2- Œuvrer pour le bibliophile : Léopold Flameng et le livre d'amateur

a- Léopold Flameng et l'illustration bibliophilique

Les débuts de Flameng dans l'édition de luxe à destination des bibliophiles survinrent à la fin des années 1860, alors qu'il s'était déjà acquis une belle réputation comme illustrateur et comme graveur au Salon et qu'il était un des aquafortistes les plus en vue. Cela confirme que les éditeurs de bibliophilie cherchent à s'accommoder les services d'artistes affirmés et reconnus dotés d'une certaine notoriété. Mais l'arrivée de Flameng dans l'édition pour bibliophile est liée aussi aux évolutions touchant l'eau-forte vers 1870.

Pierre-Jean Foulon considérait cette date non pas comme celle d'une rupture notable, mais comme commode pour résumer une succession d'évènements qui transformèrent, selon lui, le livre d'amateurs⁹⁵⁴. Tandis qu'en 1869 émergea la maison Jouaust, jusque-là simple imprimeur, et qu'Alphonse Lemerre publia l'ouvrage essentiel *Sonnets et eaux-fortes*, après la guerre de 1870-1871 c'est la Société des amis des livres qui se constitua en 1873-1874. Cette dernière initia tout un mouvement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, essentiellement en faveur d'une bibliophilie créatrice et moderne.

Cette date de 1870 marqua encore un deuxième sursaut de l'eau-forte après 1860, puisque tous les évènements ci-avant décrits eurent précisément pour but de promouvoir cette technique dans le livre d'amateur. Si *Sonnets et eaux-fortes* ne fait aucun doute par son titre, la Société des amis des livres fit aussi la promotion de l'eau-forte, éditant des ouvrages de luxe uniquement illustrés par ce procédé. Parmi eux, la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée, dont Eugène Paillet, membre fondateur de la société, confiait à son ami Beraldi qu'il la souhaitait illustrée par l'aquafortiste Morin : « J'ai envie de m'amuser à faire un livre illustré. Je pense à faire illustrer d'eaux-fortes par Edmond Morin la *Chronique du Règne de Charles*

⁹⁵⁴ « Dans le domaine de l'histoire de l'illustration française, la date de 1870 correspond plus à une sorte de pivot qu'à un moment précis de rupture. » FOULON, *op. cit.*, 1999, p. 10.

IX, de Mérimée⁹⁵⁵. » L'ouvrage parut en effet en 1876, avec trente-et-une eaux-fortes de l'artiste. Jouaust enfin, après de premières tentatives dans l'édition regroupées dans le Cabinet des bibliophiles et qui n'étaient pas illustrées, hormis de portraits-frontispices, de bandeaux et de fleurons, lança en 1872 deux collections illustrées par l'eau-forte et le bois. D'un côté, la Collection Bijou publiée entre 1872 et 1879 pour un total de dix volumes, de l'autre, la Petite Bibliothèque artistique publiée entre 1872 et 1891 pour un total de cent-dix volumes. Ces deux collections, avec les initiatives de Lemerre, marquaient véritablement le point de départ de l'introduction de l'eau-forte dans les ouvrages bibliophiliques⁹⁵⁶.

Flameng inaugura ces deux collections, puisque c'est justement dès 1872 qu'il travailla pour chacune d'elles. Dans le premier cas, avec le *Daphnis et Chloé* de Longus, pour lequel Flameng se contenta de graver quatre compositions d'Émile Levy, et dans le second cas avec *Les Sept journées de la reine de Navarre suivie de la huitième*, autrement nommé l'*Heptaméron*, publié en quatre volumes, et pour lequel Flameng dessina huit eaux-fortes qu'il grava en sus d'un portrait de la reine d'après un dessin anonyme. Ces deux ouvrages ouvrirent ensuite sur une longue coopération entre l'artiste et la maison Jouaust qui ne s'acheva qu'en 1887.

C'est principalement au service de cet éditeur que Flameng pratiqua l'illustration à destination des bibliophiles, et à celui d'Alphonse Lemerre dans une mesure moindre. Il réalisa pour ce dernier des frontispices pour des recueils de poésies parnassiennes dont Lemerre était l'éditeur privilégié. Nous citerons pour exemple *Le Reliquaire* de François Coppée ou les *Nouvelles Odes funambulesques* de Théodore de Banville.

Si Flameng collabora de manière privilégiée avec ces deux éditeurs ce n'est pas un hasard, puisque Jouaust et Lemerre étaient eux-mêmes très liés. Le premier avait été l'imprimeur principal du second avant de se lancer à son tour dans l'édition en s'adressant avec des formules approchantes au même public.

Les bibliophiles ne forment pas un bloc monolithique avec des aspirations uniques, et Jouaust et Lemerre cherchèrent à la fin du Second Empire à répondre à des amateurs qui ne trouvaient pas leur compte dans les publications qui leurs étaient destinées. Les années 1860 sont, en effet, dans le domaine de l'édition de luxe, dominées par l'arrivée de changements notables qui viennent révolutionner, au grand dam des amateurs parfois, l'édition bibliophilique. C'est ainsi qu'émergea tout le mouvement en faveur de la chromolithographie, des illustrations en couleurs

⁹⁵⁵ Raymond HESSE, « Les Sociétés de bibliophiles (suite) », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1929, p. 153.

⁹⁵⁶ « A M. Lemerre et à M. Jouaust revient en grande partie l'honneur d'avoir mis à la mode, pour les publications de librairie, la gravure à l'eau-forte, moins onéreuse que la gravure au burin [...] ». SILVESTRE DE SACY, art. cit., 1878, p. 9717.

servant le plus généralement à reproduire les manuscrits et les incunables du passé. Une dynamique qu’instaurèrent des éditeurs comme Curmer, Gruel-Engelmann, Lahure, et même, dès 1855, l’Imprimerie Impériale, qui admit dans une publication de l’*Imitation de Jésus-Christ* l’usage de la chromolithographie. Ce que critiqua vivement Louis Clément de Ris⁹⁵⁷.

En 1858, c’est même la maison Firmin-Didot, réputée s’il en est auprès des bibliophiles, qui osait, dans un tirage spécial des *Œuvres complètes* de Virgile destiné aux amateurs, une illustration faite par la photographie. Les photographies étaient collées dans le volume en remplacement des bois d’Huyot qui ornaient le tirage courant. La réaction de Clément de Ris fut très vive à l’égard de l’éditeur, répliquant dans sa critique :

*Un véritable amateur préférera-t-il jamais le produit d’une machine aveugle, et aussi trompeuse ! À l’œuvre d’une intelligence et d’une main humaine ? [...] Je comprendrais plutôt le contraire ; c’est-à-dire que les exemplaires ordinaires continssent des photographies, et les exemplaires de choix des bois*⁹⁵⁸.

Par ailleurs, au-delà des évolutions techniques, l’illustration était parfois jugée trop pléthorique dans les ouvrages, et le goût pour la gravure sur bois chez certains bibliophiles commençait à passer de mode. Même si Pierre-Jean Foulon remettait en cause l’idée d’un romantisme tardant à disparaître⁹⁵⁹ – c’est-à-dire vers 1870 –, c’est néanmoins vers cette date que le passage du « bois romantique » à « l’eau-forte naturaliste » se fit véritablement dans le domaine du livre de bibliophile avec, pour Georges Blazot, un retour à un certain classicisme et à un ordonnancement des ouvrages qui prêtait moins aux excès⁹⁶⁰.

Paul Angoulvent soulignait ainsi que Lemerre et Jouaust cherchaient à répondre aux nouvelles exigences d’un public qui jugeait le bois « trop commun et trop envahissant⁹⁶¹ », considérant qu’il favorisait la surabondance décorative à la qualité artistique. C’est exactement ce que dit Octave Mirbeau en opposant Jouaust à ses concurrents :

⁹⁵⁷ « Puis, et cette remarque s’adresse spécialement aux ornements en couleurs, on peut reproduire par la chromolithographie les délicates arabesques des anciens manuscrits dans un ouvrage destiné à donner une idée de cette recherche d’ornementation ; mais c’est, selon moi, une erreur de croire qu’elles peuvent enrichir nos éditions modernes [...] Entre le noir des caractères et le blanc du papier, ces ornements papillotent à l’œil, troublent le regard et distraient l’attention. » Louis CLÉMENT DE RIS, « La Typographie française à l’exposition, universelle », *Bulletin du bibliophile*, 1855, p. 437-461.

⁹⁵⁸ Louis CLÉMENT DE RIS, « Bulletin », *Revue française*, vol. XV, 1855, p. 445-447.

⁹⁵⁹ FOULON, *op. cit.*, 1999, p. 10.

⁹⁶⁰ « Après les vagues tumultueuses du romantisme, prend naissance une période de transition dont le caractère essentiel est un retour à un certain classicisme. C’est l’époque Jouaust. » Georges BLAZOT, *Bibliothèque Raphaël Esmerian, cinquième partie : livres illustrés modernes (1874-1970)*, Paris, Tournon Blanchard, 1974, p. 7.

⁹⁶¹ Paul-Joseph ANGOULVENT, Frantz CALOT, et coll., *L’Art du livre en France des origines à nos jours*, Paris, Delagrave, 1931, p. 185.

*La Librairie des Bibliophiles, dirigée par l'imprimeur Jouaust, si justement surnommé le prince de la typographie et à qui les amateurs les plus grincheux sont redevables de tant de publication hors ligne, s'attache maintenant à donner, vers la fin de l'année, ses éditions à gravures. [...] Dans les livres à gravures de M. Jouaust, chacune des planches est une œuvre sérieusement étudiée et a la valeur artistique d'un véritable tableau. Aussi le nombre en est-il forcément restreint. Mais les véritables amateurs aimeront toujours mieux voir un éditeur consacrer à la publication de quelques gravures hors ligne les fonds qu'il aurait pu disperser sur un plus grand nombre de sujet d'un mérite secondaire*⁹⁶².

Grand-Carteret rappelait ce choix de Jouaust de ne pas « abuser des figures dans ses publications⁹⁶³ », tandis que la structuration de l'illustration doit correspondre au mieux à celle du volume. On retrouve ce genre de parti pris dans les ouvrages illustrés par Flameng pour la maison Jouaust. Pour le *Décameron* de Boccace, les dix journées ne sont illustrées que de dix eaux-fortes, plus un portrait de l'auteur, soit onze gravures réparties en quatre volumes.

C'est un choix similaire qui a présidé à l'*Heptameron* de la reine de Navarre, où aux huit journées du texte répondent huit eaux-fortes, auxquelles s'ajoute encore un portrait gravé de l'auteur. Enfin, le *Théâtre complet* de Molière illustré par des dessins de Leloir gravés par Flameng renferme dans ses huit volumes trente-deux gravures plus un portrait, soit une illustration par pièce, auxquels s'ajoutent, comme pour tous les volumes de la maison Jouaust, des ornements, culs-de-lampe et fleurons qui scandent l'ouvrage.

La structuration est la même dans la Collection Bijou, puisque le *Daphnis et Chloé* publié en 1872, composé de quatre livres, est orné de quatre eaux-fortes gravées par Flameng, avec, en conclusion de chaque livre, des bois de Sargent et de Rouget d'après Giacomelli. Parfois, suivant le modèle privilégié par Lemerre, Jouaust se limitait à un simple portrait-frontispice, comme pour *Les Caractères* de La Bruyère seulement ornés du portrait de l'auteur d'après une édition ancienne de 1696.

Jouaust, sans s'inscrire dans un rejet de l'illustration comme la frange la plus radicale des bibliophiles⁹⁶⁴, refusait les débordements ornementaux pratiqués par certains éditeurs bibliophiliques restaient dans des formulations romantiques. Il s'inscrivait dans une démarche

⁹⁶² Octave MIRBEAU, Pierre MICHEL (édition établie, présentée et annotée par), et coll., *Combats littéraires*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 49. L'article repris dans cet ouvrage fut publié pour la première fois le 28 décembre 1876 dans *L'Ordre de Paris*.

⁹⁶³ John GRAND-CARTERET, « Livres d'amateurs », *Le Livre et l'image*, vol. III, 1894, p. 237.

⁹⁶⁴ Voir à ce sujet l'étude de François FIÈVRE, « Les pratiques typographiques et bibliophiliques de la maison Mame au XIX^e siècle », dans Cécile BOULAIRE (dir.), *Mame, deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, PUR, 2012 p. 454-463, dans laquelle l'auteur fait état de la Société bibliophilique de Touraine qui rejetait totalement l'illustration.

intermédiaire qui répondait à la fois à la nécessité artistique et à la nécessité de sérieux, propre, selon lui, à un ouvrage bibliophilique.

b- La notion d'érudition dans l'illustration bibliophilique

Un livre d'amateur dans la conception de Jouaust est à la fois un livre érudit et un livre artistique ou témoignant d'une démarche esthétique. La dimension érudite passe, notamment pour les ouvrages anciens, par le choix de respecter l'orthographe d'époque, de recourir à des caractères elzéviriens, d'ajouter des notes, des notices, un appareillage intellectuel. La dimension esthétique repose de son côté sur la notion d'harmonie. Le livre de bibliophile doit être, tout du moins dans la conception de Jouaust, un tout cohérent, pensé, qui fait de l'ouvrage une œuvre d'art à part entière. L'illustration est précisément à la convergence de ces deux aspects. L'illustration ne peut pas être improvisée dans un livre de bibliophile, et il apparaîtrait inconcevable qu'un portrait fantaisiste comme celui du frontispice du *Christophe Colomb* du marquis de Belloy figure dans un livre pour bibliophile. L'illustration doit être en accord avec la démarche intellectuelle du livre et révéler une recherche qui ne transparaît pas nécessairement dans le livre commun, ou même dans le simple livre de luxe pour lequel l'impression décorative est primordiale.

Cette érudition est surtout perceptible dans les ouvrages anciens que réédita Jouaust, puisqu'il y a alors toute une démarche de reconstitution à entreprendre pour l'artiste et des ajouts documentaires nécessaires pour le lecteur. La première exigence est celle du portrait, souvent placé en frontispice, qui reproduit un portrait ancien avec fidélité. L'œuvre de Flameng est riche d'exemples, puisque c'est essentiellement sur des ouvrages anciens qu'il travailla, et sa réputation de graveur de reproduction le fit œuvrer régulièrement à ce type d'illustration. Ce fut le cas, par exemple, sur *Vie et aventure de Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, publié par Jouaust, pour lequel Flameng grava le portrait-frontispice d'après une estampe ancienne indéterminée⁹⁶⁵. On pourra citer encore *Les Caractères* de La Bruyère. Publiés en deux volumes en 1873, cet ouvrage appartenait à la collection des Classiques français et était orné d'un portrait gravé par Léopold Flameng⁹⁶⁶. Le livre est, comme tous les volumes de cette collection qui regroupait essentiellement des penseurs et des philosophes, dépourvu d'illustration, hormis le portrait de l'auteur en frontispice (ill. 72). Dans ce cas, il s'agissait d'un fac-similé d'une édition

⁹⁶⁵ Voir catalogue raisonné, n° 726.

⁹⁶⁶ Voir catalogue raisonné, n° 789.

des *Caractères* de 1696. Il ne dépareillait donc pas avec le texte à l'orthographe ancienne conservée et avec les caractères elzéviens de la typographie.



72. Léopold Flameng, *Portrait de Jean de la Bruyère*, 1873, eau-forte, H. 7,5 ; L. 6 cm.

Le portrait-frontispice se retrouve régulièrement dans les œuvres que Flameng a illustré pour Jouaust, notamment pour l'*Heptaméron* ou pour le *Décameron*⁹⁶⁷. Il subsiste parfois quelques exceptions, comme celle du *Daphnis et Chloé* de Longus. La raison de l'absence d'un portrait est sans doute à trouver dans le fait qu'il s'agissait d'un auteur grec pour lequel aucune effigie n'était conservée. La nécessité d'être authentique interdisait dans ce cas d'inventer une figure. Il faut encore signaler le cas du *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, autre œuvre ancienne qui dans le corpus de Flameng ne possède pas l'effigie de l'auteur. L'explication vient peut-être, là encore, d'une démarche érudite et d'un recours à d'autres principes esthétiques. En 1873, en effet, René Delorme publiait dans *Le Musée universel* un article intitulé « Les Portraits-frontispices dans les livres anciens », dans lequel il expliquait bien que cette mode avait été récurrente au XVI^e siècle, à l'époque de la Pléiade, et au XVII^e siècle⁹⁶⁸. Il citait alors les éditions de Molière, Corneille, Racine, Boileau et La Bruyère. En revanche, le *Paul et Virginie* est publié en 1789, à la fin de XVIII^e siècle, période où Delorme relevait un déclin net et progressif du portrait-frontispice⁹⁶⁹. La première édition avec un portrait de l'auteur ne fut

⁹⁶⁷ Bien qu'auteur du Moyen-Âge, une époque où le portrait-frontispice n'était pas de mise, Jouaust s'inspirait de la deuxième édition du *Décameron* parue en France en 1545, sur une traduction de Le Maçon. Il y a donc une logique à l'introduction du portrait de Boccace, puisque le texte du volume est basé sur l'orthographe et l'esthétique du XVI^e siècle.

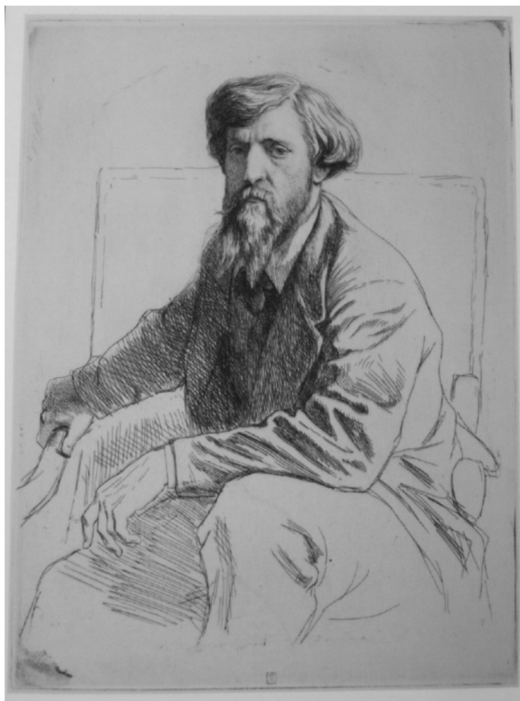
⁹⁶⁸ René DELORME, « Les Portraits-Frontispices dans les livres anciens », *Musée universel*, vol. II, avril-septembre 1873, p. 230-231.

⁹⁶⁹ « Littérairement parlant, la Révolution et le Premier Empire n'existent pas. On peut en dire autant de la Restauration, en ce qui concerne les livres. Pendant tout ce temps, à l'exception des éditions de Didot, toutes les publications sont négligées : mauvais papier, mauvais caractères et pas de portraits. » *Ibid.*, p. 232-233.

d'ailleurs publiée qu'en 1806. Ainsi, Jouaust, en rééditant un ouvrage de la fin du XVIII^e siècle, a pu souhaiter préserver l'esthétique du temps et refuser le principe du portrait-frontispice pour ce volume. Cette hypothèse est d'autant plus probable si on considère que Jouaust appliqua le même principe à son édition de l'*Atala* de Chateaubriand, ouvrage qui avait été publié pour la première fois en 1801. *Paul et Virginie* et *Atala* sont ainsi contenus dans une Collection Bijou qui ne fit jamais appel aux portraits-frontispices, et dans laquelle on retrouve des auteurs comme Eschyle, Anacréon, Théocrite, aux côtés de Longus⁹⁷⁰.

Il faut toutefois souligner que les ouvrages de cette collection ne contenaient, hormis une préface, que les œuvres des auteurs. Ainsi, Jouaust, rééditant *Paul et Virginie* en 1878, lui adjoignit un portrait de l'auteur. Cela peut sembler contradictoire, mais dans cette édition, le roman est précédé d'une importante étude documentaire de Cambray sur l'ouvrage. En ce sens, les considérations esthétiques se heurtent à des considérations documentaires, et le portrait-frontispice ne devient pas tant celui de l'œuvre que de l'étude qui la précède.

Pour ce qui est des auteurs contemporains édités par Lemerre ou Jouaust, le portrait-frontispice est loin d'être systématique, apparaissant essentiellement dans des biographies, à l'image du *Ponsard* de Janin avec un portrait gravé par Flameng d'après une photographie⁹⁷¹, ou des ouvrages hommages comme *Cinq octaves de sonnets* pour Claudius Popelin (ill. 73).



73. Léopold Flameng, *Claudius Popelin*, 1875, eau-forte, dimensions indéterminées.

⁹⁷⁰ Deux exceptions toutefois, le *Psyché* de La Fontaine et l'*Aminte* du Tasse, sûrement car ces deux textes étaient bien en harmonie avec le reste de la collection, ce qui justifiait de les publier dans cet ensemble en respectant les codes de la collection.

⁹⁷¹ Il convient de signaler que le *Ponsard* et l'*Alexandre Dumas, mars 1871* de Jules Janin sont parus dans une collection à l'intitulé programmatique chez Jouaust : « Portraits contemporains ».

D'une part, car la mode est loin d'être totalement revenue, ce que soulignait encore Delorme qui le regrettait en 1873⁹⁷². Mais aussi parce que Lemerre, qui édita l'essentiel des ouvrages de bibliophilie écrits par des auteurs contemporains dans le corpus de Flameng, publiait dans les années 1860 des auteurs parnassiens parfois absolument inconnus et débutants⁹⁷³. C'était le cas de François Coppée et du *Reliquaire*, son premier recueil publié par Lemerre en 1866. C'était encore le cas de Barracand, auteur auréolé en 1869, au moment où Flameng illustre ce volume, d'une toute petite gloire avec *Donaniel*, illustré aussi par Flameng. Le portrait-frontispice qui reste l'honneur d'un auteur contemporain consacré n'a pas lieu d'être en tête d'un volume d'un auteur néophyte inconnu de tous.

Néanmoins, la question de l'érudition dans l'illustration bibliophilique se traduit essentiellement dans l'exigence de fidélité, d'authenticité, de réalisme des œuvres quant aux costumes, aux décors d'époque, et Foulon rappelait à ce sujet le cas de Maurice Leloir qui, comme d'autres illustrateurs, collectionnait les costumes anciens et les objets pour pouvoir les rendre le plus fidèlement possible dans ses œuvres⁹⁷⁴. Cette exigence est primordiale dans le livre bibliophilique, tout du moins dans l'orientation que lui donna Jouaust et d'autres éditeurs avec lesquels collabora Flameng, comme Glady et sa *Manon Lescaut*. Bien que Flameng ne collectionnât pas les costumes comme Leloir⁹⁷⁵, néanmoins il ne dérogeait pas à cette règle et cherchait à reproduire avec la plus grande fidélité les costumes et accessoires correspondant à l'époque dans laquelle se déroulait l'histoire du texte. Jules Claretie évoquait, par exemple, l'*Heptaméron* de la reine de Navarre, et soulignait assez longuement cette fidélité qu'il louait chez l'artiste :

L'Heptaméron occupe une place au premier rang, et méritait, à coup sûr, d'être rajeuni dans une édition telle que celle-ci : reproduisant le texte primitif avec soin et l'ornant de gravures dans le goût du temps, qui ajoutent singulièrement à la valeur livre. C'est M. Flameng qui s'est chargé de ce travail, et ses eaux-fortes, soigneusement inspirée de l'époque où contait Marguerite, ont une vie et un relief étonnant. Chacune des journées de l'Heptaméron est illustrée ainsi, et c'est plaisir de

⁹⁷² « Il serait regrettable au contraire que l'usage des portraits-frontispices ne se généralisât pas de nos jours. [...] Vraiment, l'on ne devrait plus faire une seule édition sans une vignette. Il faut conserver à la postérité Balzac dans sa robe de chambre monacale, et Théophile Gautier [...] » DELORME, art. cit., 1873, p. 233.

⁹⁷³ Delorme rappelait encore que le portrait-frontispice visait à conserver la mémoire des « célébrités contemporaines », et pas nécessairement tous les auteurs jugés mineurs. *Ibid.*

⁹⁷⁴ FOULON, *op. cit.*, 1999, p. 50.

⁹⁷⁵ Il semble cependant s'être intéressé aux costumes anciens. Il recommande ainsi dans une lettre, à son ami Jules Jacquemart, d'acheter une botte de l'époque de Louis XIV qu'il avait repérée dans un bric-à-brac. Il explique même avoir fait les démarches pour retrouver la paire, sans succès. Lettre de Léopold Flameng à Jules Jacquemart, INHA (Paris). Cote : Autographes 094, 06, 06, 07. Voir correspondance, n° 39, p. 140.

voir rendre avec cette précision et cette exactitude dans les costumes, la scène amoureuse ou tragique qu'on vient de lire⁹⁷⁶.

Juste après, Claretie parlait du *Daphnis et Chloé*, soulignant bien dans les compositions qui l'ornaient leur « caractère tout à fait antique⁹⁷⁷ ». En 1876, c'est à propos du *Théâtre complet* de Molière, avec les illustrations de Leloir gravées par Flameng qu'Octave Mirbeau soulignait cette attention portée à la vérité :

Tout en restant fidèle à la vérité historique, à l'exactitude du costume, M. Leloir a su imprimer dans ces dessins un cachet tout à fait personnel, et son Molière portera, avec un reflet aussi exact que possible du siècle de Louis XIV, le caractère de l'époque à laquelle il aura été publié⁹⁷⁸.

Enfin, au-delà de Jouaust, la démarche est très similaire chez Glady frères. Ces derniers, avant d'obtenir une réputation d'éditeurs érotiques peu fréquentables, s'essayèrent à l'édition pour bibliophiles avec leur *Manon Lescaut*, ouvrage coûteux orné de dessins et de gravures de Flameng. Mathurin de Lescure offrait un long commentaire du livre dans *La Presse*, s'attardant sur les planches de l'artiste : « Il y a bien de l'expérience, bien de l'observation, bien de l'inspiration, bien de la divination dans ce crayon et dans ce burin là⁹⁷⁹. »

Il s'agit donc d'offrir aux bibliophiles des ouvrages qui témoignent d'une véritable recherche intellectuelle, des ouvrages qui ne soient pas uniquement des fantaisies, et dans lesquels chaque illustration est soigneusement composée et agencée avec réalisme.

c- La notion d'harmonie dans l'illustration bibliophilique

On peut aussi considérer que cette recherche relève d'une autre nécessité dont doit témoigner le livre de bibliophilie : l'harmonie esthétique. Jouaust s'inscrivait là dans les théories de Lemerre, lequel avait dans *Le Livre du bibliophile*, par la voix d'Anatole France, posé ce problème de l'harmonie esthétique : « Il ne suffit pas qu'un livre contienne plusieurs eaux-fortes pour être un livre précieux ; il faut que ces eaux-fortes soient bonnes en elles-mêmes, et, en outre, il est à désirer qu'elles soient en harmonie avec l'esprit et la forme du livre qu'elles illustrent⁹⁸⁰. » Un livre de bibliophilie doit donc être considéré comme un tout cohérent,

⁹⁷⁶ Jules CLARETIE, « Revue littéraire : l'art dans les livres », *L'Illustration*, vol. LX, n° 1538, 17 août 1872, p. 107.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ MIRBEAU, MICHEL, *op. cit.*, 2006, p. 50.

⁹⁷⁹ Mathurin de LESCURE, « La Semaine littéraire », *La Presse*, n° du 25 avril 1875, n. p. Il convient de préciser que Lescure se méprend et que les œuvres ne sont pas des burins.

⁹⁸⁰ Alphonse LEMERRE, *Le Livre du bibliophile*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, p. 44.

où l'illustration, soumise au texte, ne doit pas être disparate. Contrairement au livre courant, le livre d'amateurs doit être le fruit d'une réflexion théorique. Objet intelligent, il doit encore avoir un style, être admissible à la fois pour son texte – ce qui le démarque du *keepsake*, du banal livre de luxe ou même du livre d'artiste –, et pour son style. C'est-à-dire pour sa dimension artistique qui doit lui conférer un statut d'objet d'art.

Si les styles sont multiples et les théories pour définir le livre de bibliophiles nombreuses, puisqu'il reste un objet sensible, la notion d'harmonie esthétique évoquée par Lemerre se retrouve presque continuellement dans les propos des amateurs-théoriciens. En 1894, Marius Vachon, partisan forcené d'un renouveau bibliophilique qui goûtait fort peu les rééditions d'auteurs anciens des Jouaust, Janet ou Lemerre, reconnaissait cependant ce souci de la cohérence esthétique chez ces éditeurs : « Certainement ces premières éditions de vieux auteurs, aux types gravés d'après ceux du dix-septième siècle, avec lettres, vignettes, culs-de-lampe et fleurons du même temps [...] ont constitué une pittoresque fantaisie de bibliophile⁹⁸¹. »

Octave Mirbeau ne disait pas autre chose à la parution du Molière de Jouaust : « L'impression faite dans le format grand in-8°, sur le plus beau papier de Hollande qui se puisse voir, est relevée par des en-tête, fleurons, culs-de-lampe, lettres ornées du plus beau style Louis XIV⁹⁸². »

Jouaust est un adepte de cette harmonie temporelle entre le texte, l'ornement et l'illustration, ce qui justifiait la nécessité d'une reconstitution la plus fidèle possible de l'époque dans laquelle se déroule le livre. Ce souci de fidélité explique encore que Jouaust ne s'inscrivait pas dans la démarche d'un Curmer qui reproduisait les enluminures à l'aide de la chromolithographie. Jouaust ne cherchait pas à recopier le passé. Il suivait en cela Lemerre. Recopier le passé signifiait de le faire avec le matériel du passé, car les moyens modernes ne permettaient pas de reproduire les formes anciennes avec fidélité. Cela pouvait créer une disharmonie regrettable⁹⁸³, surtout pour les ouvrages les plus anciens.

Selon Jouaust et Lemerre, il ne faut donc pas recopier le passé, mais le pasticher en inventant des motifs, des formes « dans le goût de » mais adaptés aux moyens techniques modernes. F. Chaulnes expliquait que c'était une préoccupation qui touchait notamment la typographie,

⁹⁸¹ VACHON, *op. cit.*, 1894, p. 120.

⁹⁸² MIRBEAU, MICHEL, *op. cit.*, 2006, p. 50.

⁹⁸³ « Une copie exacte de tels ou tels fleurons, de telles ou telles lettres ornées, nous a paru œuvre en quelque sorte stérile et d'ailleurs d'une exécution peu satisfaisante. Nos procédés actuels de gravure étant plus délicats, plus fins que ceux d'autrefois, sont par cela même mal applicables à la reproduction servile des bois du XVI^e siècle. » LEMERRE, *op. cit.*, 1874, p. 40.

Jouaust préférant réinventer pour ses publications du *Décameron* et de l'*Heptameron* des caractères elzéviens, plutôt que de reprendre « servilement » ceux du passé⁹⁸⁴.

Mais au-delà de la seule typographie, tout l'ouvrage était concerné, ce qui expliquait à la fois le recours à des ornements inédits quoiqu'inspirés du passé, mais aussi à des séries d'illustrations nouvelles faites par des auteurs contemporains. Démarche que l'on retrouve chez un autre éditeur avec lequel collabora Flameng : Glady frères. Ainsi, pour la *Manon Lescaut*, les frères Glady cherchèrent à donner une teinte rocaille à leur volume, mais plutôt que de recourir à des motifs anciens, ils demandèrent au dessinateur Émile Reiber de leur en dessiner de nouveaux « dans le goût du XVIII^e siècle ». L'une de seules exceptions était le portrait-frontispice, généralement copié sur des modèles anciens.

De plus, il faut que l'illustration, pour être en harmonie avec le texte, retranscrive sa nature, ce qui justifie en général un nombre limité de gravures mais qui se doivent d'être très significatives. Le *Décameron* de Boccace illustré par Flameng répond bien à cette exigence et, par la truculence de son auteur, peut servir d'exemple le plus parlant. Boccace est un auteur satyrique, au ton humoristique et rude à la fois, classé généralement dans la catégorie de la littérature érotique. Jules Choux dans son *Petit citateur : notes érotiques et pornographiques* le considérait d'ailleurs, en 1869, comme un auteur licencieux⁹⁸⁵.

Il y a de nombreuses éditions très illustrées du *Décameron* de Boccace au XIX^e siècle, comme celle de 1846 de chez Barbier. Cette dernière offrait, dans le style romantique, pléiade de vignettes aux sujets forcément disparates et sans tonalité générale, puisque d'esprit et d'iconographie des plus variables. *A fortiori*, car elles étaient l'œuvre de plusieurs illustrateurs⁹⁸⁶. Flameng, à l'inverse, proposa une illustration limitée et unifiée qui visait à inscrire Boccace dans ce ton licencieux et satyrique qui le caractérisait. Chasse à la femme nue dans *L'Enfer des beautés cruelles* (ill. 74), personnage exposé grimé en place public et moqué, jeune religieuse trouvant un homme à moitié dénudé dans la forêt, femme nue mimant la monture dans *La Jument du compère Pierre* (ill. 75)⁹⁸⁷, Flameng cherchait à insister sur la dimension provocante, amusante, émoustillante que revêt le *Décameron*.

Quoique ce soit finalement une approche assez simpliste du livre de Boccace⁹⁸⁸, cela induit néanmoins un parti-pris esthétique et stylistique de la part de l'éditeur et de l'illustrateur, ce qui

⁹⁸⁴ F. CHAULNES, « Exposition de Vienne : la France, l'imprimerie et la librairie », *Journal officiel de la République Française*, n° 205, 28 juillet 1873, p. 5099.

⁹⁸⁵ Jules CHOUX, *Petit citateur : notes érotiques et pornographiques*, Paphos [Bruxelles], s.e., 1869, p. 35.

⁹⁸⁶ Parmi lesquels figuraient Célestin Nanteuil et Tony Johannot.

⁹⁸⁷ Voir catalogue raisonné, n° 1151, 1150, 1149 et 1155.

⁹⁸⁸ D'ailleurs, le prospectus publicitaire de l'édition de Barbier était introduit par une citation de Guingené qui expliquait que le *Décameron* était trop souvent réduit à son ton licencieux, alors qu'il présentait, selon l'auteur,

permet de dépasser le caractère purement informatif et descriptif de l'image et de donner un ton, un sens de lecture au texte. L'illustrateur n'est plus alors seulement un traducteur se contentant de reproduire le texte en image, il lui apporte un commentaire orienté. L'éditeur et l'illustrateur comprennent le texte d'une certaine manière, et les images introduites dans le livre doivent toutes relever d'une harmonie de pensée, véritable ou supposée, avec l'auteur. En cela, il s'agit autant d'une recherche d'harmonie, de concordance entre le texte et l'image, que d'une démarche intellectuelle démontrant que l'image n'est pas qu'apparat.

Or, le *Décameron* de Boccace, surtout depuis La Fontaine, est réputé pour son caractère sulfureux, et Jouaust ne manqua pas de le publier dans la même collection que l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre, la *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, le *Voyage sentimentale* de Sterne, des ouvrages plutôt considérés comme « galants »⁹⁸⁹.



74. Léopold Flameng, *L'Enfer des beautés cruelles*, 1873, eau-forte, H. 12,8 ; L. 9,5 cm

« des hommes de tous les états, de tous les caractères, de tous les âges, des évènements de tous les genres, depuis les plus libres et les plus gais, jusqu'aux plus touchants et aux plus tragiques. » A. BARBIER, *Contes de Boccace (le Décameron)*, prospectus publicitaire, p. 1-2. Cette citation pouvait justifier la multiplication des sujets et les variétés de tons des illustrations.

⁹⁸⁹ Il faut noter que cette harmonie au sein des collections permettait au lecteur de savoir à quoi s'attendre, d'une part par rapport au texte, mais surtout par rapport à la tonalité de l'illustration qui l'accompagnait.



75. Léopold Flameng, *La Jument du compère Pierre*, 1873, Eau-forte, H. 13 ; L. 9,5 cm.

Ainsi, Jouaust, comme Glady – et l’œuvre de Flameng à destination des bibliophiles repose largement sur ce concept – firent basculer l’illustration descriptive vers une illustration analogique, selon les propos de Pierre-Jean Foulon⁹⁹⁰. Tandis que l’illustration romantique multipliait les figures, offrant un parallèle constant entre l’évènement littéraire et l’image⁹⁹¹, Jouaust s’inscrit dans une démarche minimaliste, dont l’objectif n’est plus tellement de donner un support imagé à un évènement, mais de transcrire l’ambiance générale de l’œuvre par des touches distantes et régulières. C’est une des grandes constantes de l’illustration bibliophilique de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui culmina au début du XX^e siècle avec les initiatives de Vollard⁹⁹². Ce ne sont parfois même plus les points focaux du volume qui sont transcrits par l’illustration, mais des évènements mineurs reflétant davantage le ton général du livre⁹⁹³.

⁹⁹⁰ FOULON, *op. cit.*, 1999, p. 49.

⁹⁹¹ Le critique de *L’Illustration* expliquait même que le *Décameron*, dans l’édition de Barbier, était traduit deux fois. Par Barbier lui-même qui avait opéré la traduction de l’italien, et par les illustrateurs avec leurs multiples compositions. ANONYME, « Bulletin bibliographique », *L’Illustration*, vol. V, n° 109, 29 mars 1845, p. 78.

⁹⁹² Nous citerons entre autres exemples, *Le Jardin des supplices* de Mirbeau illustré par Rodin et publié en 1902. Rodin ne se référait pratiquement à aucun moment précis du livre, mais s’attacha bien à en retranscrire l’ambiance générale au travers de ses lithographies.

⁹⁹³ Caractéristique qui n’est toutefois pas propre à l’illustration bibliophilique. Cependant, si les livres d’étrennes sont sujets au même processus, c’est bien par le caractère pléthorique de leur illustration qui oblige l’illustrateur à choisir des sujets mineurs, voire à inventer certaines scènes. Dans ces conditions-là, il s’agit plus d’une contrainte matérielle, alors qu’en matière de bibliophilie une telle démarche est plus surprenante, et relève d’une réflexion théorique sur la relation texte-image et sur l’harmonie du livre.

On peut aussi voir dans cette manière de procéder une façon de rééquilibrer les apports propres au texte et à l'illustration dans le volume. Si comme l'écrivait Lessing, la poésie a vocation à traduire l'action, et l'image la beauté formelle, alors il faut nécessairement que l'image parvienne à se détacher suffisamment du texte. Cela implique alors peu d'illustrations, toujours hors texte, mais surtout de trouver dans le texte les passages permettant le mieux de saisir la beauté formelle. Chaque art apporte, dans ces conditions, sa propre pierre à l'édifice et il doit en résulter un équilibre harmonieux.

Dans les cas extrêmes, les événements illustrés ne sont même pas présents dans le texte. Si cela est fréquent pour les frontispices qui ont précisément pour objet de synthétiser le livre en une image, ce qui apparaît bien dans *Le Reliquaire* de Coppée, c'est une supercherie qui apparaît aussi dans *Le Miroir* (ill. 76) de Flameng⁹⁹⁴. Cette scène narrative figure dans le *Manon Lescaut* de l'éditeur Glady et n'est pas un frontispice. Elle montre Manon et son chevalier dans un intérieur plein de raffinement, et Manon invite son compagnon à se regarder dans un miroir qu'elle tient devant elle. La scène est charmante, légère, bien dans le ton galant que l'on prêtait au XVIII^e siècle dans les années 1870, mais qui n'est pas seulement anecdotique. Elle n'est tirée d'aucun passage du texte.

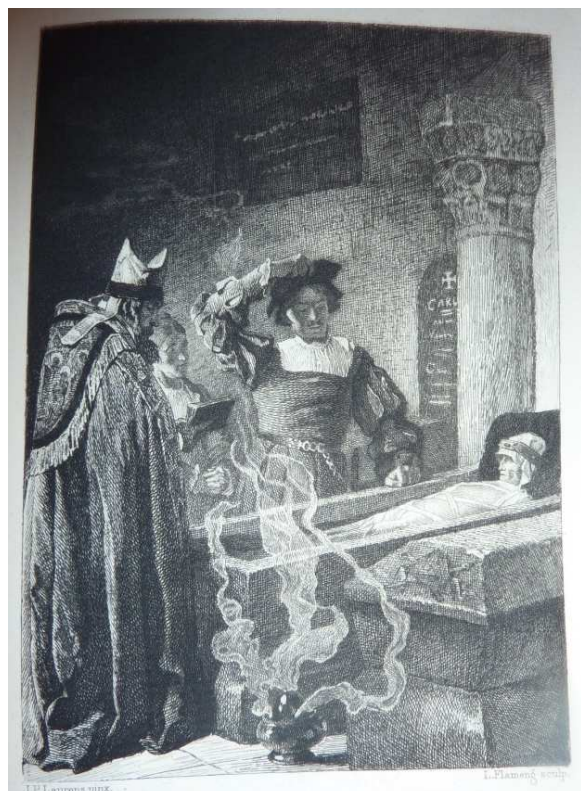


76. Léopold Flameng, *Le Miroir*, 1875, eau-forte. H. 15 ; L. 10 cm.

⁹⁹⁴ Voir catalogue raisonné, n° 1174.

L'inverse existe lui aussi : à un passage du texte se superpose un sujet illustré complètement extérieur au dit texte. Cela est perceptible dans une composition de l'*Imitation de Jésus-Christ* publiée chez Quantin. Ce volume dédié aux bibliophiles⁹⁹⁵ était illustré par Jean-Paul Laurens, et Flameng avait gravé les œuvres. Si la plupart sont des illustrations originales réalisées à partir des maximes du volume, l'une d'entre elles n'est autre qu'une reprise⁹⁹⁶ d'un tableau alors très connu du public : *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle du Portugal* (ill. 77)⁹⁹⁷. L'amateur d'art au fait de l'actualité artistique ne pouvait manquer de rapprocher cette illustration et le fameux tableau exposé au Salon de 1876, *a fortiori*, puisque les dessins de l'*Imitation de Jésus-Christ* furent présentés au même Salon. Or, Laurens a emprunté le sujet de sa toile à *La Vie des Saints*, mais le sujet retranscrit bien l'esprit du livre, et son verset suivant : « Si vous avez vu autrefois mourir quelqu'un, pensez que vous passerez vous-mêmes par ce chemin-là. »

En vérité, la composition est adaptée au texte, mais le sujet originel est totalement extérieur au livre illustré. L'œuvre est fidèle par infidélité, ce qui n'a en soi pas de réelles conséquences, puisque le sentiment d'harmonie prédomine sur toute autre conception.



77. Léopold Flameng, *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal*, 1876, eau-forte, H. 15 ; L. 11 cm.

⁹⁹⁵ Philippe GILLE, « Les Livres de la Quinzaine », *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, n° 26, 30 juin 1878, p. 99.

⁹⁹⁶ Laurens a néanmoins adapté le décor, les costumes, précisément pour « vieillir » sa scène et la rendre cohérente avec l'époque envisagée dans l'ouvrage.

⁹⁹⁷ Voir catalogue raisonné, n° 917.

L'illustration peut même être infidèle au texte, tant qu'elle a le style et le caractère de l'auteur. D'ailleurs, pour Édouard Rouveyre, un livre d'amateur n'était pas tant la rencontre d'un texte avec un illustrateur, mais celle d'un écrivain et d'un illustrateur. Ce qui impliquait que l'illustrateur ne se concentre pas tant sur ce qui est écrit, mais plutôt sur la manière dont il l'est. Rouveyre parlait ainsi « d'intime concordance⁹⁹⁸ » entre « l'artiste littéraire et l'artiste plastique⁹⁹⁹ ». Le registre, le ton de l'auteur, les figures de style prédominantes doivent se retrouver dans l'illustration.

Cette question de l'harmonie est supposée pour tout livre illustré, mais elle se pose d'autant plus lorsque le livre cherche à s'adresser à un public de bibliophiles. Il est essentiel d'offrir, plus encore qu'au lecteur au collectionneur qui choiera le volume en tant qu'œuvre d'art, une pièce qui reflète une unité de pensée. L'illustration, par sa place par rapport au texte, son style, son iconographie, doit traduire pour l'amateur une cohésion, être le fruit d'une réflexion au même titre qu'une œuvre d'art.

Échapper à cette logique peut avoir des conséquences. En 1873, Léopold Flameng participa à l'illustration des *Fables* de La Fontaine parues chez Jouaust. Lui-même grava le portrait-frontispice d'après Rigault, respectant le caractère érudit recherché par Jouaust qui prit en revanche le parti de confier l'illustration à douze peintres différents. Ces derniers adoptèrent des principes esthétiques très variables et parfois peu en lien avec le ton du fabuliste. Les *Fables* eurent un succès commercial mitigé, et le critique de *La Chronique des arts et de la curiosité* en expliquait la raison : « On s'est trop arrêté, selon nous, aux inégalités de l'illustration, et comme à une sorte de manque d'unité qui était inhérent au parti adopté par l'éditeur¹⁰⁰⁰. »

Henri Bouchot, pour sa part, se montrait dur à l'égard de ceux qu'il nommait les « néophytes¹⁰⁰¹ », et qui s'amusaient à « truffer » leurs volumes de suites de gravures extérieures. Il expliquait que ce qui vaut surtout dans un livre de bibliophile, c'est « le mariage assorti de l'impression et des figures, des caractères et des papiers¹⁰⁰² ».

Il est à noter que le corpus bibliophilique de Flameng s'inscrit dans une cohérence générale, puisque Lemerre, Jouaust, Glady partageaient tous la même conception du livre bibliophilique et cherchaient tous à séduire le même public d'amateurs. Un public soucieux d'avoir des

⁹⁹⁸ ROUYEYRE, *op. cit.*, 1899, p. 193.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ ANONYME, « Publications artistiques de la Librairie des Bibliophiles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 41, 23 décembre 1876, p. 370.

¹⁰⁰¹ Henri BOUCHOT, *Des livres modernes qu'il convient d'acquérir*, Paris, E. Rouveyre, 1891, p. 63.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 64.

ouvrages témoignant d'une véritable démarche érudite et d'une démarche stylistique et artistique.

Il va de soi, cependant, que la conception de ces éditeurs, bien qu'elle traduise une dynamique dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁰⁰³, n'est pas unique, et qu'elle s'oppose à d'autres points de vue, à d'autres théories défendues, par exemple, par Firmin-Didot et par Curmer.

3- Lorsque le lecteur devient spectateur : Léopold Flameng et le livre d'exposition

a- Léopold Flameng et le principe de « livre-vitrine »

Dans la catégorie des ouvrages de luxe, il se trouve au XIX^e siècle un ensemble particulier de livres, dont la destination première n'était pas tant de s'adresser à des lecteurs, qu'il s'agit néanmoins de rencontrer *a posteriori*, mais à des spectateurs. Il ne s'agit pas de livres-objets attirant, selon la définition de Lucien Giraudo, l'attention sur eux par leur « forme insolite ou la matière inhabituelle dans laquelle ils sont réalisés¹⁰⁰⁴ ». Il n'est pas question non plus de livres de bibliophilie, même si, par leur luxe, leur coût, la préciosité de leurs matières, ils peuvent potentiellement séduire des amateurs¹⁰⁰⁵. Ce sont en fait des volumes destinés à être exposés, notamment dans le cadre des expositions universelles, et à servir de vitrine aux éditeurs. À côté des ouvrages plus classiques tirés du catalogue courant et souvent présentés en quantité pléthorique, ces volumes devaient permettre de montrer au public, aux critiques, aux jurys, le savoir-faire des éditeurs, les talents dont ils s'entouraient, et marquer les esprits non pas par la qualité du texte, qui pouvait être banal, mais par la qualité du livre.

Des éditeurs jugés « populaires », dont les noms sont associés au livre d'étrennes, au livre de prix scolaire, à l'instar d'Hachette ou de Mame, cultivèrent ce principe du livre-vitrine, synthèse exemplaire de la maîtrise de la maison et démonstration qu'elles pouvaient, elles aussi, aller sur le terrain du livre de luxe. Ces deux maisons se livrèrent, par l'intermédiaire de leurs deux recrues, Alexandre Bida pour Hachette et Gustave Doré pour Mame, un combat à distance avec

¹⁰⁰³ Uzanne jugeait Jouaust comme le pionnier de la bibliophilie moderne. FOULON, *op. cit.*, 1999, p. 23, ne dit pas autre chose : « on sait que c'est aux alentours des années 1870 qu'un certain nombre d'éditeurs parisiens lancent la mode du livre de luxe illustré. Parmi eux, Damase Jouaust, Isidore Liseux, H. Launette, Georges Hurtrel, les frères Glady [...] ».

¹⁰⁰⁴ Lucien GIRAUDO, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 110.

¹⁰⁰⁵ En effet, à l'inverse des ouvrages d'amateurs, ces volumes de grand luxe n'avaient pas de tirage limité. Ainsi, *La Touraine* de Mame, qui appartient à cette catégorie d'ouvrages, fut tirée à plus de trois mille exemplaires, bien au-delà des seuils généralement admis pour un livre de bibliophilie. BOULAIRE (dir.), *op. cit.*, 2012, p. 462.

des entreprises grandiloquentes à plusieurs centaines de milliers de francs¹⁰⁰⁶ qui se rentabilisèrent assez péniblement. Paul de Saint-Victor expliquait dans un article sur les Saints Évangiles qu'il était même bien « noble » pour une maison comme Hachette de publier un ouvrage de ce genre, en sachant d'avance que cette entreprise entraînerait des pertes très importantes sur le plan financier¹⁰⁰⁷. Mais l'aspect commercial n'était pas primordial dans ces cas-là.

La mode du livre-vitrine se développa fortement sous le Second Empire, portée principalement par les expositions universelles, surtout celles, françaises, de 1855, 1867 et 1889, auxquelles Flameng participa à chaque fois. Dans le premier cas, avec les *Galleries publiques de l'Europe* de Lahure, dans le deuxième cas avec les Saints Évangiles d'Hachette, et enfin, bien que ce soit de façon beaucoup plus modeste pour l'artiste, avec les *Œuvres poétiques* de Boileau-Despréaux, toujours pour l'éditeur Hachette.

Ces ouvrages généralement édités à l'occasion de ces expositions¹⁰⁰⁸ furent diversement reçus. D'un côté, l'impact était réel, indéniable, et tout comme la Bible de Doré publiée par Mame, *Les Galleries publiques de l'Europe* et les Saints Évangiles furent récompensés des médailles les plus prestigieuses aux expositions universelles¹⁰⁰⁹, rapportant respectivement une médaille d'honneur et une médaille d'or à leurs éditeurs. En 1877, le critique de la *Gazette des beaux-arts* expliquait même qu'à ses yeux, les Saints Évangiles étaient le sommet de la librairie française : « On ne s'étonnera pas que nous placions en tête des livres nouveaux édités par la plus considérable des librairies françaises la suite de cette œuvre qui, de l'avis de tous, a été proclamée le monument de la typographie moderne¹⁰¹⁰. »

Si le texte des Saints Évangiles n'est pas original, offrant une synthèse des écrits de Bossuet, et ne souleva pas des commentaires particuliers dans les critiques du temps, en revanche le travail d'illustration est loué, et cela, même si à la date de 1867 seuls quatre-vingt-six dessins de Bida sont achevés et gravés sur les cent-vingt-huit qui paraîtront effectivement avec la publication. Elle n'est terminée qu'en 1873, après une élaboration qui prit en tout près de treize ans¹⁰¹¹. P.-A. Rémy de *L'Illustration* commentait l'ouvrage sous l'angle de ses dessins et de ses gravures :

¹⁰⁰⁶ Les Saints Évangiles ont ainsi coûté plus de 600000 francs à la maison Hachette. Le chiffre est rapporté dans Paul BOITEAU, « Le Livre à l'Exposition universelle », *L'Année littéraire et dramatique*, vol. XI, 1868, p. 349.

¹⁰⁰⁷ Paul de SAINT-VICTOR, « Les Saints Évangiles », *L'Artiste*, vol. I, janvier-juin 1875, p. 61.

¹⁰⁰⁸ Le Boileau-Despréaux d'Hachette fut ainsi spécialement édité pour l'Exposition universelle de 1889, avec un autre ouvrage secondaire, le *Tolla* d'Edmond About. Voir Émile RAUNIE, « Mouvement de la librairie », *La Revue politique et littéraire*, n° 9, 31 août 1889, p. 288.

¹⁰⁰⁹ En 1889, la maison Hachette, membre du jury international, était hors concours.

¹⁰¹⁰ Alfred de LOSTALOT, « Librairie Hachette », *Gazette des beaux-arts*, vol. XVI, juillet-décembre 1877, p. 566.

¹⁰¹¹ L'illustration seule occupa onze ans. Bida réalisait un dessin par mois aussitôt confié à un graveur. F. CHAULNES, art. cit., 1873, p. 5100.

C'est Bida qui l'illustre, celui-là, le Bida qui a fait pour Charpentier les dessins du Musset exposés aux Beaux-Arts et le Massacre des Mamelucks, et tant d'autres pages immortelles ; - et avec Bida, toute cette élite de dessinateurs de premier ordre, Mme H. Browne, Hédouin, Gaucherel, Chaplin, Mouilleron, Girardet, Rossigneux, Nanteuil – et Claye chargé de l'impression. Voilà un livre qui a manqué peut-être à l'Exposition de 1867¹⁰¹² !

Le regret qu'exprimait Rémy est précisément que l'éditeur de l'ouvrage, encore inachevé, n'ait pas attendu un peu pour le présenter dans son intégralité au public, ce qui lui aurait sûrement valu un écho démultiplié. Malgré cela, la presse parla des Saints Évangiles, et souligna ce qui à ses yeux était l'objectif premier du livre : synthétiser à un instant précis les évolutions de la librairie. Jules Mesnard rappelait que les Saints Évangiles « feront époque dans les fastes de la librairie française dont ils résument les progrès¹⁰¹³ ». Quant à Charles Garnier, dont les propos sont rapportés en 1875 dans la revue *L'Artiste*, il rappelait qu'avant d'être un défi artistique, les Saints Évangiles tenaient du défi industriel¹⁰¹⁴.

À l'inverse, des critiques s'élevaient, dénonçant la grandiloquence moderne incarnée par ces ouvrages aux coûts faramineux, tant pour les éditeurs que pour les acheteurs. Si Dauby, dans *l'Exposition universelle de Paris en 1867*, trouvait que cinq-cents francs c'était trop onéreux pour un ouvrage malgré ses qualités¹⁰¹⁵, c'est surtout Philippe Burty dans son compte-rendu de la librairie à l'exposition universelle de 1867 qui se montrait le plus incisif. « Que c'est bien là le livre d'une époque, et qu'il en montre au vif les côtés vaniteux et superficiels¹⁰¹⁶ », écrivait-il ainsi à propos des *Fables* de la Fontaine d'Hachette, tout en enchaînant sur les Saints Évangiles qui incarnaient « la tyrannie capitaliste¹⁰¹⁷ ». S'il complimentait la typographie de Jules Claye, le travail du dessinateur Bida et celui des graveurs, faisant mention de Bracquemond, Flameng, Hédouin et Gaucherel, il dénonçait néanmoins ce type d'initiative.

¹⁰¹² P.-A. RÉMY, « Exposition universelle : la galerie des arts libéraux. Imprimerie et Librairie », *L'Illustration*, vol. L, n° 1271, 6 juillet 1867, p. 37.

¹⁰¹³ Jules MESNARD, *Les Merveilles de l'exposition universelle de 1867*, Paris, Ch. Lahure, 1867, p. 34.

¹⁰¹⁴ « C'est, qu'en effet, la publication de cette œuvre hors ligne offrait dans son exécution des difficultés industrielles bien plus grandes que les difficultés artistiques. » SAINT-VICTOR, art. cit., 1875, p. 59. Le propos de Garnier est rapporté dans cet article anonyme qui compile d'autres déclarations de Paul de Saint-Victor, mais c'est dans *La Liberté* que parut, en premier lieu, l'opinion de Garnier.

¹⁰¹⁵ « M. Hachette, dont M. Ch. Lahure fait les plus belles impressions, riposte par les Évangiles de Bida, dont il veut faire le dernier mot des éditions illustrées, mais qui coûteront cinq cent francs, ce qui est bien cher pour un livre, quel que soit son mérite. » Joseph DAUBY, « Classe VI., produit d'imprimerie et de librairie », in COLLECTIF, *op. cit.*, 1868, vol. I, p. 309.

¹⁰¹⁶ Philippe BURTY, « L'Impression et la reliure à l'exposition », *Gazette des beaux-arts*, vol. XXIII, juillet-décembre 1867, p. 119.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

Un ouvrage de cette nature échappe aux exigences d'un livre d'usage. Le caractère principalement ostentatoire de ces *in-folio* ou de ces *in-plano*¹⁰¹⁸ et la quantité des talents mobilisés influencent considérablement l'illustration et les choix opérés pour celle-ci. En premier lieu, il est question d'aligner des noms, et Flameng est, tant pour *Les Galeries publiques de l'Europe*, pour les Saints Évangiles que pour les *Œuvres poétiques* de Boileau-Despréaux, au milieu d'une pléiade d'artistes dont il n'est qu'un maillon. Dans le premier cas, le seul volume I des *Galeries publiques de l'Europe*, celui qui fut présenté en 1855, comportait les noms de douze dessinateurs et treize graveurs. Si une note en fin d'ouvrage expliquait que quatre dessinateurs et quatre graveurs avaient œuvré principalement, à savoir Manche, Flameng, Gagniet, Hadamard, et Pannemaker, Quartley, Hébert et Brévière, néanmoins il y a un alignement de noms voulu par le prestige qu'impliquait de regrouper toute « l'élite » du moment.

La même démarche se retrouve dans les Saints Évangiles. Si les dessins sont confiés à seulement deux artistes, Alexandre Bida et Charles Rossigneux, le premier se chargeant des vues figuratives et le second des ornements, en revanche ce sont seize aquafortistes, c'est-à-dire presque toute la cohorte des célébrités du moment, qui furent appelés à graver les œuvres de Bida : Henriette Browne, Karl Bodmer, Félix Bracquemond, Charles Chaplin, Charles-Théodore Deblois, Léon Gaucherel, Achille Gilbert, Édouard-Henri Girardet, William Haussoullier, Léopold Massard, Adolphe Mouilleron, Célestin Nanteuil, Jules Veyrassat, Léopold Flameng et Alexandre Bida lui-même ont gravé les dessins. Un ensemble dont la cohérence a été assurée par la supervision d'Edmond Hédouin.

Enfin, le Boileau-Despréaux vit travailler près de vingt dessinateurs, généralement des peintres célèbres comme Alexandre Cabanel, Jean-Paul Laurens, François Flameng, et vingt-trois graveurs, là encore parmi les plus réputés, à l'image de Léopold Flameng, Adolphe Lalauze, Edmond Hédouin ou Eugène-André Champollion, tous travaillant sous la supervision de Georges Duplessis. Cette manière de s'accommoder un maximum de coopérants est récurrente dans le cadre des livres-vitrines. La Bible de Doré vit elle aussi plus de trente graveurs collaborer au volume de la maison Mame.

Plusieurs explications peuvent être trouvées à ce phénomène. Certes, il est question d'affirmer le prestige de ces volumes qui cherchent à synthétiser une période, les savoirs, les techniques, les talents à un moment donné. H. de la Tour soulignait qu'Hachette recruta pour les Saints

¹⁰¹⁸ Ce dernier format, le plus imposant, était celui des Saints Évangiles d'Hachette.

Évangiles, parmi les aquafortistes « les plus habiles d'entre eux¹⁰¹⁹ », tous des artistes éprouvés et reconnus.

Néanmoins, au-delà de cette question du prestige, des nécessités plus pratiques se posaient à ces ouvrages opulents et volumineux qui, tant par leurs ambitions quantitatives que qualitatives, demandaient beaucoup de temps pour être, en effet, menés à bien. Le cas des Saints Évangiles est d'ailleurs assez extrême, notamment par le nombre impressionnant de dessins à réaliser et à graver, dont les dimensions dépassent celles du hors-texte illustré courant. Mais la finesse d'exécution demandée et les échanges que l'on peut imaginer complexes entre les différents artistes justifiaient aussi un délai d'exécution plus long que la moyenne. Ainsi, les Saints Évangiles, initiés par Hachette en 1860, n'aboutirent qu'en 1873. Si ce délai comprend le travail de compilateur de Wallon, la plus large part est occupée par le travail d'illustration. Bida voyagea en Orient dès 1861 pour récolter des motifs destinés à l'inspirer dans ses compositions¹⁰²⁰. Quant aux graveurs, leur travail s'étala sur toute la période 1865-1873, les artistes livrant au fur et à mesure leurs gravures. La participation de Flameng pour les trente-trois eaux-fortes qu'il livra s'étala sur quatre années, entre 1865 et 1868.

De la même manière *Les Galeries publiques de l'Europe* sont publiées entre 1856 et 1865, en sachant que le volume I a nécessité avant sa publication plusieurs années de travail. L'ampleur de l'illustration a joué un rôle non négligeable dans ce délai, ce qui impliquait d'avoir recours à un maximum de mains.

Toutefois, il y a encore une ultime raison à cette multiplicité des intervenants. Comme nous l'avons déjà indiqué, le principe même de ces livres n'est pas tellement de s'adresser à des lecteurs qu'à des spectateurs. D'une part, car ils sont destinés à être vus plutôt que lus, et surtout car ils ne peuvent être lus qu'après une longue période de maturation, pendant laquelle il est nécessaire d'entretenir l'intérêt du futur lecteur en lui offrant de quoi patienter. Si le principe de la livraison périodique est parfois appliqué, car il permet aussi pour l'acheteur d'étaler le coût total et souvent prohibitif du livre, l'illustration peut aussi jouer un rôle.

¹⁰¹⁹ « D'autres livres sont uniquement illustrés par des artistes contemporains. Il convient de signaler les Évangiles, enrichis d'eaux-fortes par nos plus habiles aquafortistes, d'après les dessins de M. Bida, et publiés par l'éditeur Hachette [...] » H. de LA TOUR, « Bibliographie artistique (1868-1888) », in COLLECTIF, *Congrès bibliographique international : compte rendu des travaux*, Paris, Au siège de la société bibliographique, 1888, p. 334.

¹⁰²⁰ Il séjourna notamment en Égypte et en Palestine.

b- L'illustration originale au Salon

Il était devenu habituel chez certains éditeurs et chez certains illustrateurs reconnus d'assurer la diffusion des illustrations d'un ouvrage avant même sa parution. Gustave Doré donnait une analyse intéressante de ce phénomène dont il était un promoteur, parlant à son éditeur, Mame, des pratiques de Bida :

Le public, lorsqu'il a vu une belle et bonne chose n'a plus qu'un sentiment celui de la posséder et non pas celui de l'oublier. [...] C'est ainsi que mon concurrent lui-même M. Bida montre non pas d'une manière passagère mais sous toutes les formes et d'une manière continue ses rares compositions sur la Bible avant les atteintes funestes de la gravure¹⁰²¹.

Même si Doré critique ici le passage à la gravure, rejetant comme il était de coutume la responsabilité d'un résultat jugé défectueux sur l'intermédiaire, cette dernière sert pourtant parfaitement les intérêts des éditeurs et des dessinateurs. S'accommoder un maximum de collaborateurs, c'est pouvoir faire, dans les meilleures conditions, sa publicité.

Les graveurs sont largement mis à contribution pour livrer au public des œuvres en mesure de susciter la curiosité, en particulier dans les entrailles du Salon qui devient, pour l'illustration originale, un lieu de conquête. « L'illustrateur utilise le Salon comme plate-forme promotionnelle »¹⁰²², écrivait Philippe Kaenel, soulignant à la fois la fréquentation importante de l'évènement et les échos qu'il pouvait susciter ensuite dans la presse.

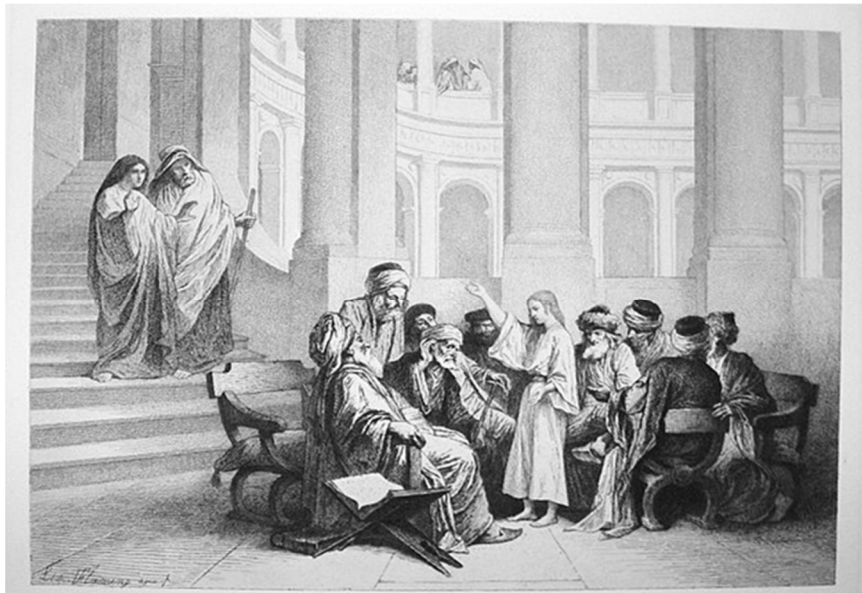
Flameng exposa ainsi en 1865, au Salon de la Société des artistes français, *Jésus parmi les docteurs* (ill. 78) d'après Bida ; en 1866 cinq gravures d'après Bida, puis trois autres au Salon de 1867. En 1868, c'est à l'exposition triennale de Gand qu'il présenta deux gravures d'après Bida, ce qu'il réitéra encore à l'exposition universelle de Vienne, ou au milieu d'une exposition prolifique, Flameng présenta un cadre dans lequel figurait *Le Départ de l'enfant prodigue* (ill. 79)¹⁰²³, toujours pour les Saints Évangiles d'Hachette. Flameng n'était pas le seul mis à contribution. Charles Chaplin, Célestin Nanteuil, Edmond Hédouin, Félix Bracquemond, Henriette Browne, Achille Gilbert, tous, entre 1865 et 1873, en fonction de la période à laquelle

¹⁰²¹ Extrait d'une lettre adressée à Alfred Mame, ca. 1866, Paris, collection particulière. La lettre est citée par KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 413.

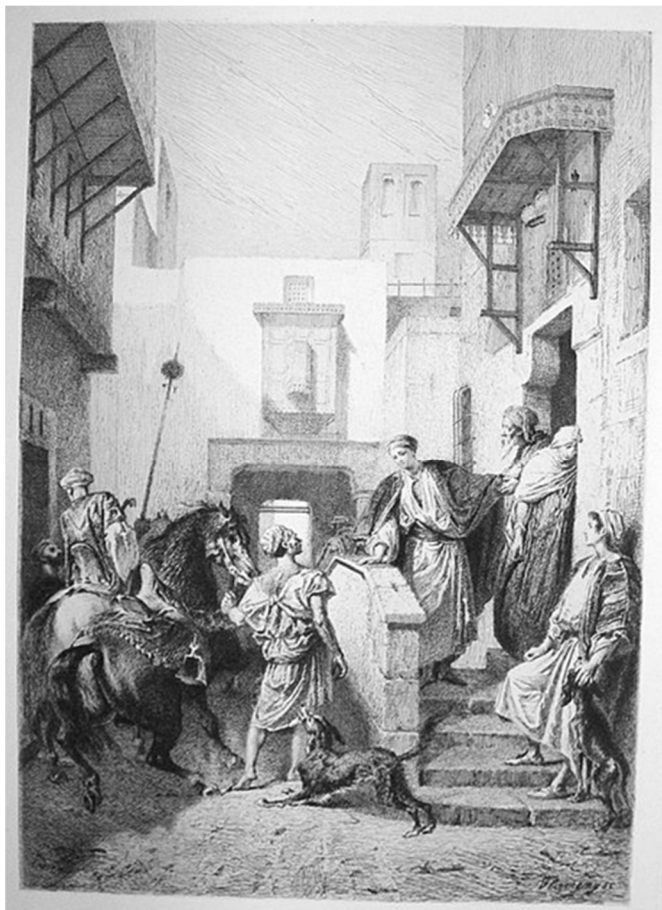
¹⁰²² Philippe KAENEL, « Livres, lectures, images, littératies : d'une reproductibilité technique à l'autre (à partir de l'œuvre de Gustave Doré) », dans Claire CLIVAZ (dir.), Jérôme MEIZOZ (dir.) et coll., *Lire demain : des manuscrits antiques à l'ère digitale*, actes de colloque, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012, p. 113.

¹⁰²³ Voir catalogue raisonné, n° 899.

ils intervinrent sur les dessins de Bida, exposèrent différentes gravures pour les Saints Évangiles. En 1889, c'est son frontispice gravé d'après Lechevallier-Chevignard pour les *Œuvres poétiques* que Flameng montra au Salon à côté d'une eau-forte de reproduction. Contrairement à ce qu'explique Doré, ce sont même bien plus les eaux-fortes qui sont montrées que les dessins eux-mêmes. En effet, une réforme en 1863 nécessitait de s'entourer davantage de collaborateurs nombreux.



78. Léopold Flameng,
*Jésus au milieu des
docteurs*, 1865, eau-forte,
H. 18 ; L. 25 cm.



79. Léopold Flameng, *Le Départ de l'enfant prodigue*, 1868, eau-forte, H. 25 ; L. 18 cm.

Le comte Walewski introduisit une modification au Salon de 1863, consistant à limiter le nombre d'œuvres exposées par technique et par artiste à trois, ce qui avait pour objectif, semble-t-il, d'empêcher une trop grande pénétration de la gravure originale et de la librairie au Salon. Il n'est pas surprenant de voir Cadart initier une pétition contre cette mesure, réunissant plus de cinquante artistes signataires¹⁰²⁴. Ainsi, pendant plusieurs années, le Salon empêcha l'exposition de séries de gravures d'illustration ou de dessins, une gêne que permettait de pallier un collègue de graveurs, chacun dans son exposition respective pouvant placer dans un cadre, sous un numéro, une ou deux illustrations. Ce n'est donc probablement pas un hasard si les gravures d'illustration pour les Saints Évangiles furent largement présentées aux Salons par Flameng et dans plusieurs expositions internationales, puisque c'était leur destination première. Le Salon est encore une manière d'affirmer pour ces ouvrages un gage de qualité. Ils figurent en effet par leurs illustrations dans le cercle artistique, s'extirpant du simple monde de la librairie qui, nous l'avons vu¹⁰²⁵, n'était pas valorisé de la même façon. Toute l'organisation de l'illustration est alors pensée afin de pouvoir justifier sa place au Salon. L'évolution entre les ouvrages des années 1850, comme *Les Galeries publiques de l'Europe* ou *La Touraine* qui faisaient une large place aux vignettes in-texte, aux bois, aux sujets strictement documentaires, et ceux des années 1860, comme la Bible ou les Saints Évangiles, est tout à fait signifiante. D'une part, le choix du hors-texte prédomine désormais, facilitant la déconnexion des gravures du texte et l'autonomie de l'image, que ce soit par la technique innovante du bois hors texte chez Mame ou de l'eau-forte chez Hachette. D'autre part, les compositions étaient originales, et se présentaient comme des « tableaux à l'eau-forte » pour reprendre l'expression de Philippe Kaenel¹⁰²⁶.

De surcroît, le format beaucoup plus important des illustrations, au point de nuire à la facilité de la lecture une fois les planches reliées, le fait de confier les dessins à des peintres reconnus, et la manière dont Bida envisagea, par exemple, son travail pour les Saints Évangiles avec le sérieux de la peinture d'histoire, montrent cette volonté de briller au Salon. L'article que Maxime Du Camp publia à ce sujet est parlant. Il expliquait au sujet des illustrations des Saints Évangiles de Bida : « Il me semble qu'en entrant courageusement dans la voie nouvelle ouverte par M. Bida, les artistes trouveront des forces qu'ils ne soupçonnent pas et qu'on aura fait faire un grand progrès à la peinture historique¹⁰²⁷. » Du Camp évoquait, entre autres, *Le Départ de*

¹⁰²⁴ Voir Anne MARTIN-FUGIER, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, L. Audibert, 2007, p. 184. Flameng, quoique proche de Cadart, ne la signa pas.

¹⁰²⁵ Voir la partie « L'illustration, un *cursus honorum* parallèle à une carrière officielle ? », p. 256-259.

¹⁰²⁶ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 33.

¹⁰²⁷ Maxime DU CAMP, « Le Salon de 1865 », *Revue des deux mondes*, vol. LVII, mai-juin 1865, p. 659.

l'enfant prodigue que l'artiste présenta en 1865 au Salon, avant que Flameng ne le gravât. Du Camp, par son commentaire, mettait sur un même plan un travail d'illustration et le « grand art », un parallélisme assez rare pour être souligné.

Néanmoins, c'est encore par la place des graveurs que ces œuvres peuvent être valorisées au Salon. Si les dessins se présentent aux spectateurs comme des œuvres originales, dissociables de leur support textuel et appréciables comme des « tableaux », c'est tout le travail du graveur d'illustration qui se trouve jugé de façon nouvelle. Installé dans son rôle dédié de traducteur – ce qui tend déjà à le rendre moins suspect aux yeux des jurys –, il n'est toutefois plus seulement un artisan transposant l'œuvre unique en œuvre multiple. Si ses gravures d'illustration s'exposent au Salon pour elles-mêmes, il s'apparente alors pleinement au graveur de reproduction ou d'interprétation, percevant, respectant et améliorant éventuellement, par sa pointe ou son burin, l'œuvre originale. Si la révolution est considérable avec Doré qui imposa le bois d'interprétation, donnant une nouvelle autonomie à des artistes qui s'emparèrent véritablement d'une forme de *ductus*, la révolution autour de Bida et des Saints Évangiles est sensible elle aussi. Ce genre d'ouvrages introduisait une forme de passerelle avec la gravure d'interprétation classique.

Il n'est plus question de graver des dessins faits uniquement pour servir d'illustration, composés en ce sens, ni de traductions documentaires servant d'ornement ou de miroir au texte, mais de graver des « tableaux » en mesure d'échapper à la relation texte-image pour être perçus pour eux-mêmes. En cela, les sujets bibliques, historiques ou tirés d'ouvrages littéraires majeurs, clairement identifiables, ne jouent pas un petit rôle. Assurément, pour éviter d'être ramenées au texte et donc à un statut subalterne, les illustrations doivent être, comme pour une grande peinture d'histoire, compréhensibles en elles-mêmes par le spectateur.

Le statut « artistique » de ces illustrations est d'autant plus renforcé qu'elles figuraient parfois aux côtés de véritables gravures de reproduction. À l'exposition de Vienne, Flameng exposa ainsi ses deux gravures d'après Bida dans un cadre commun avec la *Sainte Famille* d'après Rembrandt, *Les Amateurs de peinture* d'après Meissonier et le *Marguerite de Navarre et François I* d'après Bonington. Il n'entretient donc pas de rupture entre ses gravures d'illustrations pour les Saints Évangiles et ses gravures de reproduction d'après les maîtres, les unes s'apparentant aux autres. Elles cherchent à s'adresser à un même public.

Aussi, il n'est pas surprenant de voir ces gravures acquérir une reconnaissance au Salon. Philippe Burty, qui en parle dans son rapport du Salon de 1866, les évoque comme s'il parlait de gravures d'interprétation d'après les maîtres, expliquant comment Flameng embellit non pas les dessins, mais les « paysages » de Bida : « Les paysages de M. Bida prennent, dans la

traduction sur métal de M. Léopold Flameng la lumière et la vie. Ce sont les jardins du *Cantique des cantiques*¹⁰²⁸. » Il explique plus loin comment ces mêmes gravures ont permis aux graveurs collaborateurs une reconnaissance institutionnelle de leur talent. Ainsi, Léopold Flameng et Jules Veyrassat obtinrent, en 1866, la médaille pour leurs envois d'après Bida¹⁰²⁹. Une reconnaissance impensable pour une simple illustration, pour la simple traduction d'un dessin de librairie, mais envisageable si l'illustration s'élève et parvient à établir une parenté avec la gravure de reproduction classique.

Le choix technique de l'eau-forte n'est pas un hasard pour la maison Hachette. Il vise à faciliter cette reconnaissance au Salon. Tandis que Gustave Doré et Mame promurent une gravure sur bois de teinte, que plus d'un, Burty en tête, jugeait de manière très négative par le mélange des genres qu'elle impliquait¹⁰³⁰, Bida et Hachette sur les Saints Évangiles firent une large place à l'eau-forte. Outre que l'eau-forte, par nature, se prêtait au hors-texte, ce qui plaidait en faveur de son autonomie, c'était une technique en vogue qui commençait à s'affirmer au Salon, comme en témoigne une médaille de Flameng en 1864. L'eau-forte tendait de plus en plus à se rapprocher de l'image positive de la gravure au burin, et par là même, de celle de la gravure de reproduction par excellence.

Tout est fait pour que l'illustration, avançant masquée, cachant sa véritable identité, s'apparente à tous les niveaux technique et iconographique au genre supérieur de la gravure de reproduction. Cela révèle assez bien la volonté des différents contributeurs de cet ouvrage de l'adapter à ce pour quoi il était destiné : être en mesure de plaire à des spectateurs dans un cadre institutionnel strict, avant de plaire à des lecteurs. Une différence fondamentale de destinataire qui explique le destin particulier des gravures de Flameng pour les Saints Évangiles ou pour les *Œuvres poétiques* de Boileau-Despréaux.

¹⁰²⁸ Philippe BURTY, « La Gravure au salon de 1866 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XXI, juillet-décembre 1866, p. 186.

¹⁰²⁹ « M. Flameng a obtenu une médaille, et c'est sa seconde. [...] La Bible a encore porté bonheur à M. Veyrassat. [...] Il a eu tous les applaudissements de ses camarades et une médaille. » *Ibid.*

¹⁰³⁰ En 1861, Burty expliquait la raison de son désamour pour la technique : « Le dessinateur croque à la hâte par-dessus des fonds préparés à l'effet, le graveur invente à son tour des procédés rapides, et de tout ce mélange naît la plus déplorable confusion. [...] Le bois ne doit pas, ne peut point lutter avec le métal ; il ne porte son effet qu'à la condition d'être simple ». Philippe BURTY, « La Gravure et la lithographie à l'exposition de 1861 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XI, juillet-décembre 1861, p. 176.

III- Léopold Flameng et le livre comme espace

Au-delà du public, du destinataire, le livre présente aussi, en lui-même, un certain nombre de contraintes pour l'illustrateur. En premier lieu, c'est un espace qui nécessite d'être organisé, d'avoir une cohésion, et toutes les libertés ne sont pas permises. Le texte et l'image se partagent l'espace-livre, et au sein même de l'espace réservé à l'illustration, il y a une multitude de sous-espaces. Frontispice, cul-de-lampe, bandeau, vignette, tous ces termes reflètent la diversité des illustrations et des emplacements qu'elles occupent dans l'ouvrage. Cela implique une importance visuelle et des formats différents, ce qui influe nécessairement sur le style et l'iconographie portés par ces images.

En second lieu, le livre étant support à la fois du texte et de l'image, il y a une interaction entre les deux. Si le XIX^e siècle reste encore un siècle où l'illustration semble avoir un statut inférieur au texte dont elle serait une extension, le corpus de Flameng reflète des initiatives nouvelles qui commencent à poindre sous le Second Empire et au début de la III^e République.

Par ailleurs, Flameng a pratiqué une grande variété d'illustrations. Documentaire, allégorique, ornementale, transitive..., ces adjectifs révèlent une typologie très variée d'illustrations, et leurs définitions résultent de leur proximité plus ou moins grande avec le texte. L'œuvre de Flameng permet ainsi d'établir des degrés de connexion entre le texte et l'image. Au-delà de cela, il faut tenir compte aussi du caractère souvent sériel de l'image dans le livre. Qu'est-ce qu'implique ce principe de la série, comment les images se répondent entre elles ? Et comment l'image gravée, celle qui apparaît de façon définitive dans le livre, se doit de répondre à l'image dessinée originelle ? Léopold Flameng ayant à la fois dessiné des séries d'illustrations et ayant gravé des compositions dont il n'était pas l'auteur, son corpus permet d'appréhender ces deux aspects du rapport image-image dans le livre.

Enfin, le livre appartient parfois à une série, une collection, ce qui représente une contrainte supplémentaire dont doit tenir compte l'artiste qui ne peut pas s'affranchir de conventions établies : taille des images, quantité, technique employée, emplacements, nombre de dessinateurs et de graveurs intervenants, nature des sujets représentés, degré de qualité demandé. Ces exigences sont prégnantes dans les collections de livres pour enfants et dans des collections pour bibliophiles comme la fameuse Collection Bijou sur laquelle œuvra Flameng pour l'éditeur Jouaust.

1- Quel espace pour quelle iconographie ? Léopold Flameng et la hiérarchie des images

a- Léopold Flameng et les frontispices

Le terme générique d'illustration dissimule en fait, dans l'espace livre, une pluralité de types d'illustrations hiérarchisés par rapport au texte et les uns par rapport aux autres. Vignette, hors-texte, cul-de-lampe, fleuron, bandeau, frontispice... sont autant de termes qui définissent pour chaque illustration des espaces dans lesquels elles prennent place, et, par extension, définissent l'iconographie dont elles doivent être porteuse. Léopold Flameng, comme tout illustrateur, a vu son œuvre soumise aux impératifs et aux nécessités du livre comme espace. Un frontispice ne s'exécute pas comme une planche hors texte, une vignette dans le texte n'est pas non plus assimilable à un fleuron ou à un bandeau, et l'illustrateur doit, à ce moment-là, en tenir compte. *A fortiori* lorsque la technique vient complexifier la démarche de l'artiste. Toutes les techniques de gravure ne peuvent pas aisément être adaptées à tous les espaces du livre. Si l'on excepte la couverture des livres à plats illustrés, la première illustration qui se révèle au lecteur dans l'ouvrage est celle du frontispice¹⁰³¹. Un type d'illustration peu étudié pour le XIX^e siècle, mais dont les codes et le but n'ont pas beaucoup évolué dans le temps, et les propos utilisés par Catherine Guillot pour parler des frontispices du XVII^e siècle dans *Le Parnasse du théâtre*, nous paraissent tout à fait applicable à ceux du XIX^e siècle : « Le frontispice doit faire alors preuve d'éloquence, car c'est à lui d'entretenir l'échange avec le lecteur, de retenir son attention et de lui donner l'envie d'aller plus loin, et ceci dès l'ouverture du livre¹⁰³². » Définition à laquelle on peut ajouter celle, complémentaire, des dictionnaires : « Se dit aussi d'une gravure qu'on place en regard du titre, et dont le sujet est analogue à l'esprit de l'ouvrage¹⁰³³. »

Le frontispice doit introduire le lecteur, l'amener à poursuivre dans l'ouvrage et rendre compte de l'esprit de celui-ci dans un cadre unique. Le choix d'un bon frontispice avec une iconographie adaptée est donc essentiel, et la diversité de l'œuvre de Flameng permet de

¹⁰³¹ Le motif du frontispice peut parfois être repris en couverture illustrée. Ce fut le cas de certains cartonnages d'éditeurs du *Sabot de Noël*, dont le premier plat reprenait le motif du Jésus endormi et l'architecture en bois faisant cadre dessinés par Flameng pour le frontispice.

¹⁰³² Catherine GUILLOT, « Les Éditions illustrées d'œuvres dramatiques groupées ou composites, publiées en France dans la première moitié du XVII^e siècle », in Georges FORESTIER, Edric CALDICOTT (dir.), et coll., *Le Parnasse du théâtre : les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, colloque, Paris, PUPS, 2007, p. 160.

¹⁰³³ COLLECTIF, *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. I, Paris, Firmin Didot, 1835, p. 806.

constater une grande variété typologique de cette illustration en fonction des ouvrages qu'elle accompagne.

Le plus significatif est sûrement le conte pour enfant et les récits apparentés. Ce sont là des ouvrages dont les frontispices sont généralement assez codifiés, et auquel Hetzel, notamment, donna une formulation récurrente dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Flameng n'en a exécuté que deux dans sa carrière, pour *Le Sabot de Noël* et les *Récits enfantins*. Les *Romans enfantins* ont pour frontispice un portrait photographié, qui reprend néanmoins les codes du frontispice de conte.

Le frontispice des *Récits enfantins* (ill. 80) est sûrement le plus caractéristique des livres de contes et de la formule choisie par Hetzel pour ses ouvrages. Flameng montre une jeune mère assise sur un tabouret, en train de coudre et narrant des histoires à un enfant assis devant elle. Une frise montre successivement quelques vignettes narratives des contes contenus dans le livre. Elle représente symboliquement l'imagination de l'enfant reconstituant les récits que lui fait sa mère.

Ce frontispice reprend tous les codes du genre que développa Hetzel dans sa collection de la Bibliothèque illustrée des familles. C'est en effet dans cette collection que l'on trouve aussi le fameux frontispice des *Contes* de Perrault par Gustave Doré. Ce dernier montre une vieille femme lisant des histoires à des enfants attroupés autour d'elle. L'intérieur n'est plus rustique mais bourgeois, sous-tendant aussi la classe sociale aisée à laquelle s'adressait davantage le livre de Doré¹⁰³⁴. Comme chez Flameng, mais de façon plus discrète, Doré introduisait, par le biais d'un tableau suspendu au mur en arrière-plan, une scène du *Petit Poucet* contenue dans l'ouvrage. Toujours dans la collection de la Bibliothèque illustrée des familles, il y a les *Contes du petit château*¹⁰³⁵, montrant les mêmes principes repris, avec quelques subtilités. Une femme juchée sur un griffon raconte des histoires à une assemblée d'enfants. Elle tient dans sa main sur un plateau, le petit château du titre. Cette femme et ce griffon servent ensuite de motifs redondants dans les en-têtes et culs-de-lampe de chaque histoire, avec lesquelles pourtant ils n'entretiennent pas de relation. Quant au frontispice des *Romans enfantins* que Flameng ne réalisa pas, il montrait l'auteur à sa table de travail avec un livre ouvert, racontant une histoire à son enfant debout à ses côtés.

Le frontispice de Flameng reprend donc bien les codes du livre de contes pour enfant. D'une part, il est question d'introduire le livre par la scène fondamentale de la lecture ou de la narration

¹⁰³⁴ La différence de prix entre les deux ouvrages était notable. Rappelons que les *Récits enfantins* ne coûtaient que dix francs, contre soixante-dix francs pour les *Contes* de Perrault avec les illustrations de Doré.

¹⁰³⁵ Jean MACÉ, *Contes du petit château*, Paris, Hetzel, 1866, 319 p.

propre aux contes, en installant les protagonistes que sont le lecteur, le narrateur et l'auditoire. Plutôt que de chercher à synthétiser une multitude d'histoires aux tonalités variables en une seule illustration, Flameng a cherché à réaffirmer la nature de l'ouvrage par le principe d'une mise en abyme. Les petites vignettes servent moins de résumés des différentes histoires développées dans le volume, que de moyen d'inviter le lecteur à entrer plus avant dans le livre, portant cette « éloquence » qu'attribuait Catherine Guillot au frontispice. Cette mise en abyme du public de l'ouvrage est relativement spécifique au conte pour enfant, et il n'est pas surprenant, dans le corpus de Flameng, de la trouver dans ce type d'ouvrage.

Elle apparaît néanmoins implicitement dans *Paris qui s'en va, Paris qui vient* (ill. 81), dans lequel l'artiste montre une classe de filles entrant dans une église au portail richement architecturé, sous les yeux d'un mendiant. Si l'architecture et le mendiant donnent le ton du livre, composé essentiellement de scènes architecturées du vieux Paris bohème, le portail de l'église gothique se présente bien comme une porte symbolique que le lecteur est invité à traverser en même temps que la classe.



80. Léopold Flameng, *Frontispice*, 1861, Eau-forte, H. 16 ; L. 9,5 cm.



81. Léopold Flameng, *Titre-frontispice*, 1859, Eau-forte, H. 30 ; L. 18,5 cm.

Le lecteur, sans être directement représenté dans la scène, lui est associé, et le frontispice joue pleinement ici son rôle d'intermédiaire entre le livre et le lecteur qu'il met en relation. Appartenant d'une certaine manière à cette classe, le lecteur va être guidé dans sa visite du vieux Paris.

L'autre frontispice de Flameng pour les livres de contes est celui du *Sabot de Noël* et on retrouve des éléments similaires à celui des *Récits enfantins*. L'artiste adopte la même démarche, en concentrant les motifs importants du volume, faisant une sorte de résumé du livre. On retrouve les anges, l'encensoir, l'enfant Jésus, le sabot, et l'architecture rustique renvoie aux lieux même de l'action. Les cadeaux aussi sont apparents, rendus par les deux petites marionnettes qui encadrent le hamac de l'enfant Jésus. La fumée du cierge et de l'encensoir renvoie implicitement à l'imaginaire et aux songes, *a fortiori* puisque l'enfant Jésus est endormi. Même si Flameng ne montre pas une scène de lecture comme dans les *Récits enfantins*, la jeunesse des personnages de la scène laisse bien à entrevoir le public auquel le volume est destiné.

On peut supposer que si Flameng a ici refusé une scène de lecture, c'est peut-être aussi car le jeune enfant doit être en mesure de s'emparer seul du volume. En effet, *Le Sabot de Noël* n'était pas uniquement un livre à lire aux enfants, c'était un livre « album » que les enfants pouvaient lire par eux-mêmes. La grosse typographie, les nombreux espaces blancs, le grand nombre d'images, la longueur restreinte de l'histoire, tout cela était fait pour que le jeune lecteur puisse lire lui-même l'ouvrage, à l'inverse des *Récits enfantins*. Flameng, pour les enfants, offre un frontispice séduisant et édifiant qui invite à la lecture, ne serait-ce que par la grande porte de bois qui encadre la composition.

Cette manière d'inclure le public, soit en le représentant directement soit en le sous-entendant par l'introduction de portes, de portails, reste toutefois rare. Il existe en effet des frontispices narratifs qui, dans l'œuvre de Flameng, peuvent être réunis essentiellement dans deux catégories : les frontispices allégoriques, dont l'objet est de traduire en une image indépendante du texte son atmosphère générale, et les frontispices associés directement au texte. Ces deux types de frontispices ne sont pas nécessairement en opposition et peuvent parfois se rejoindre. L'exemple le plus frappant de frontispice allégorique est celui des *Miettes d'amour* de Fernand Tandou (ill. 82). On y trouve une iconographie complexe, avec les principaux personnages de l'histoire : Roméo et Falstaff. L'un est endormi, l'autre est bedonnant et riant. Un rêve se déploie dans la partie haute de la composition, montrant Roméo enserrant une femme, et le rêve est nimbé d'anges aux allures de petits Bacchus. Il ne s'agit pas d'une scène décrite par Tandou dans sa poésie, mais d'une scène inventée par Flameng qui rend compte, dans ses quelques détails, de la variété de ton adoptée par Tandou dans son recueil. Celui-ci navigue

continuellement entre Falstaff le dionysiaque et Roméo, son antithèse. C'est-à-dire entre deux visions de l'amour.

Auguste Lacaussade consacrait un long article aux *Miettes d'amour* dans la *Revue contemporaine*, dans lequel il expliquait comment Tandou naviguait entre « le galbe rieur et grotesque de Falstaff » et « la figure sentimentale de Roméo », entre le « rêveur, élégiaque et platonique » Roméo, et le « joyeux, railleur et sensuel »¹⁰³⁶ Falstaff. L'un et l'autre, pour Lacaussade, incarnaient le corps et l'âme dans l'amour. Face à l'impossibilité de faire émerger un extrait du recueil sans en altérer une partie du sens, Flameng montre dans une reproduction allégorique du texte – ayant visiblement compris comme Lacaussade sa double tonalité –, à la fois l'adepte du mot cru entouré de ses pichets de vin, l'amour dionysiaque de Falstaff, et l'amour élégiaque et platonique de Roméo. Le rêve suspendu au-dessus d'eux incarne l'Amour, fusion étroite entre le galant Roméo et le bon vivant Falstaff, l'un sans l'autre n'étant rien. C'est là la leçon du recueil que Flameng synthétise en une seule image, et on peut supposer que cette cohérence avec le propos du livre fut encore plus accentuée grâce à un travail étroit de l'artiste avec Tandou qui supervisa, en tant qu'auteur et éditeur, tout son ouvrage.



82. Léopold Flameng, *Falstaff raillant Roméo*, 1857, eau-forte, T. c., H. 10 ; L. 5,7 cm.

À l'inverse, Flameng peut s'emparer d'un passage narratif qu'il extrait du texte, et dont il rend compte avec plus ou moins de fidélité. Il procéda ainsi pour toutes ses collaborations avec

¹⁰³⁶ Auguste LACAUSSE, « La Poésie et les poètes contemporains », *Revue contemporaine*, vol. II, 1858, p. 379.

Alphonse Lemerre lorsqu'il était question de poésie. Flameng ne semble cependant pas avoir eu de logique véritable, chaque œuvre présentant ses particularismes. Dans *Donaniel*, Flameng, plutôt que de traduire le poème éponyme de Barracand en frontispice, choisit une scène un peu quelconque tirée du premier poème du recueil intitulé *Don Juan*. Il s'agit alors de respecter une logique de proximité. Celle-là même qui fera déplacer dans le recueil *Nouvelles Odes funambulesques* de Banville, le poème *La Satyresse*. En effet, tandis que dans les *Nouvelles Odes funambulesques* le poème correspondant au frontispice était assez inexplicablement placé dans le milieu du recueil, dans la réédition de 1875 le poème est placé juste après le frontispice¹⁰³⁷.

C'est le même souci de proximité qui se retrouve dans *Gul*, Flameng illustrant un passage du premier poème de Barracand. Le frontispice sert alors d'introduction visuelle au texte qui suit juste après. En cela, le frontispice ressemble alors beaucoup à une illustration hors-texte quelconque, mais il peut gagner en complexité. Si le frontispice pour *Le Reliquaire* montre bien une scène narrative en arrière-plan, avec un prêtre et un homme dans un lit, cette scène est très loin dans le recueil puisqu'elle conclut pratiquement l'ouvrage. Mais au premier plan, Flameng montre une nature morte avec le reliquaire du titre, des encensoirs qui fument, des trésors qui font écho à la description qu'en donne Coppée dans son « Prologue » :

« Comme les prêtres catholiques,
Sous les rideaux de pourpre, autour
De la châsse où sont les reliques,

Brulent, dans leur mystique amour,
Les longs cierges aux flammes pures,
Fauves la nuit, pâles le jour,

Qui jettent des lueurs obscures
Sur les bijoux tristes et noirs
Perdus dans l'or des ciselures ;

Et de même que, tous les soirs,
Ils font autour du reliquaire
Fumer les légers encensoirs¹⁰³⁸. »

¹⁰³⁷ Max FUCHS, *Théodore de Banville, 1823-1891*, Paris, Édouard Cornely and C^o, 1912, p. 284.

¹⁰³⁸ François COPPÉE, *Le Reliquaire*, Paris, Alphonse Lemerre, 1866, p. 7-8.

Le frontispice embrasse l'alpha et l'oméga du volume, son prologue qui explique le titre, et son épilogue.

Ces frontispices, allégoriques ou non, restent cependant narratifs. Mais Flameng a aussi eu recours à des frontispices non narratifs. Il n'est plus alors question de représenter une scène, et le cas le plus commun est le portrait-frontispice. Comme nous l'avons vu, le recours à ce type de frontispice est plus ou moins systématique selon les époques, selon les éditeurs, mais il est plus ou moins sous-tendu aussi par la nature des ouvrages. Le corpus de Flameng permet de dégager trois grandes catégories d'ouvrages pour lesquelles le portrait-frontispice tend à remplacer un frontispice narratif.

La première catégorie est celle de la biographie. Les *Portraits contemporains* de Janin avec des portraits gravés par Flameng sont de ceux-là (ill. 83)¹⁰³⁹. Même les Barberousse, dans des portraits sans aucune fidélité, apparaissent en frontispice de l'*Histoire des Barberousse de Farine*¹⁰⁴⁰. Cette démarche s'étend aux monographies d'artistes, en témoigne celle d'Ingres et le catalogue de l'œuvre de Rembrandt de Charles Blanc.



83. Léopold Flameng, *Portrait-frontispice de F. Ponsard*, 1872, eau-forte, H. 12,5 ; L. 9 cm.

¹⁰³⁹ Il s'agissait d'une série de petits volumes biographiques rédigés par Janin et publiés par l'éditeur Lemerre. Flameng illustra pour cette collection les volumes consacrés à Alexandre Dumas et à Ponsard, avant d'illustrer celui consacré à Jules Janin lui-même, au moment de sa mort, et qui fut rédigé par Alexandre Piédagnel. Tous ces volumes comportaient un seul portrait à l'eau-forte en frontispice. Voir respectivement pour les trois portraits des ouvrages cités le catalogue raisonné, n° 784, 675 et 712.

¹⁰⁴⁰ Voir catalogue raisonné, n° 583.

La deuxième catégorie est celle des publications littéraires érudites. Nous revenons là aux principes de l'édition bibliophilique selon Jouaust, lequel accompagnait systématiquement les publications littéraires d'un appareil scientifique. Notes, introduction de spécialiste, avertissement, biographie de l'auteur, tous ces éléments accompagnaient généralement les ouvrages de bibliophilie auxquels contribua Flameng. Dans ce souci d'érudition, le portrait de l'auteur était nécessaire.

Enfin, le troisième grand type d'ouvrages recourant au portrait-frontispice correspond aux œuvres complètes. Que ce soit celles de Coppée, Victor Hugo, Molière, Musset ou encore de Madame de Girardin qui appartiennent au corpus de Flameng, elles arborent un portrait-frontispice, parfois dessiné par Flameng comme celui de Coppée, dessiné par un tiers comme celui de Molière, ou repris d'un portrait peint comme ceux de Girardin et Musset. La raison de ces portraits-frontispices est alors à trouver dans la dimension définitive de ces éditions. L'introduction de Théophile Gautier aux *Œuvres complètes* de Madame de Girardin, publiées en 1861, pose bien l'exigence de ces éditions aux prétentions exhaustives :

Ce monument manquait à cette chère mémoire, car le plus durable tombeau qu'on puisse élever à un poète, c'est cette édition définitive. [...] C'est un triste devoir pour ceux qui survivent de fixer, avant qu'eux-mêmes disparaissent à leur tour, les traits de ces belles et grandes figures qu'ils ont été admis à contempler. À retracer ces chers contours qui bientôt s'effaceraient, souvent le crayon tremble, et une larme silencieuse tombe sur le vélin¹⁰⁴¹.

Le portrait-frontispice est alors privilégié, car ces œuvres complètes ont vocation à fixer de façon définitive, tel un écrin, la pensée et la figure d'un auteur dont la publication des œuvres complètes est une consécration. La raison est aussi à trouver dans une démarche pragmatique, consistant en l'impossibilité de fixer dans un frontispice l'essence d'un corpus parfois démesuré d'œuvres diverses. Le portrait-frontispice apparaît alors en tête, et chaque œuvre au sein du volume peut-être précédée d'une illustration hors-texte.

b- Rôles et enjeux des illustrations « secondaires » dans l'œuvre de Léopold Flameng

Les hors-textes sont les illustrations qui s'apparentent le plus dans l'ouvrage aux frontispices, même si elles sont de nature moins diversifiée et moins complexe. Dans certains cas, placées en tête des œuvres dans le livre, elles jouent quasiment le même rôle qu'un frontispice, devant donner une première impression et rendre compte de l'ambiance de l'œuvre,

¹⁰⁴¹ Delphine DE GIRARDIN, Théophile GAUTIER (préface de), *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Plon, 1861, p. I.

de sa tonalité, de l'époque parfois et du lieu dans lesquels elle se déroule. Ces gravures conservent la dimension introductive du frontispice, et comme lui, tendent à s'emparer d'un passage important de l'œuvre pour inviter à entrer plus avant dans la lecture. Elles doivent être éloquentes, alors que le lecteur n'a de prime abord aucun contact avec le texte, et les passages qu'elles empruntent peuvent être situés de façon très variable. Si dans les *Récits enfantins* la gravure frontispice des *Deux fils du roi* renvoie à l'incipit du conte, dans *Les Petits cailloux plats* elle rend compte du dénouement de l'œuvre, et dans *Mâre* d'une scène à peu près située, par rapport au schéma narratif, à l'arrivée de l'élément perturbateur dans l'histoire.

À l'inverse, si l'on prend l'exemple des hors-textes du *Sabot de Noël* qui sont glissés au milieu de l'œuvre, ils sont systématiquement placés juste après les passages du texte auxquels ils se rapportent, accompagnant la description faite par l'écrivain. Dans *Le Roman comique* de Scarron, les hors-textes sont placés juste avant le passage du récit décrit. Dans ce cas, la gravure est en regard du texte, et le lecteur peut s'y rapporter sans difficulté. L'objet premier des illustrations n'est plus d'amener le lecteur à se plonger dans la lecture, de l'introduire ou de la familiariser avec un texte qu'il ne connaît pas. Le but est d'accompagner l'esprit du lecteur, de fixer son imagination par l'image, d'être un support à celle-ci au même moment que l'évocation du texte littéraire.

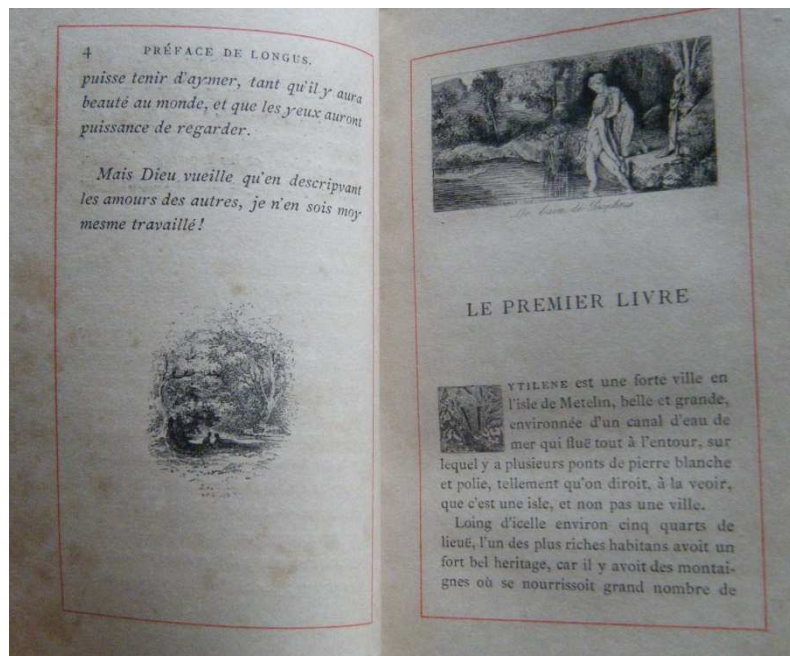
C'est encore plus vrai avec les illustrations dans le texte, puisqu'il est possible, à ce moment-là, d'attacher l'illustration et le passage littéraire sur une même page, le second apparaissant idéalement comme la « lettre » de la première. Rappelons que, selon Beraldi, c'était là la seule véritable illustration. C'est le cas, par exemple, de *Colomb combattant un iguane*¹⁰⁴², gravure publiée dans le texte, et dont les trois lignes du marquis de Belloy qui se trouvent placées juste en dessous de l'image forment comme une description qui fait écho à l'illustration au-dessus. Il y a une évidente recherche de simultanéité de lecture du texte et de compréhension de l'image dans cette démarche.

Aux frontispices et aux gravures dans et hors texte, s'ajoute une dernière grande catégorie d'illustrations, qui souvent est ramenée à l'ornement, et qui consiste en une multitude de fleurons, bandeaux, culs-de-lampe que Flameng a parfois exécutés par le dessin ou par la gravure. Ces motifs peuvent simplement être graphiques, et servir à harmoniser un volume en proposant un décor récurrent qui va encore donner une teinte au livre. Lemerre, Jouaust utilisaient ces motifs pour donner, au-delà de l'habillage du volume, une temporalité à leurs

¹⁰⁴² Voir catalogue raisonné, n° 538.

publications, puisqu'ils recouraient, selon les nécessités, à des ornements du XVI^e, XVII^e ou XVIII^e siècle.

Il est rare dans l'œuvre de Flameng que ces espaces servent à des vignettes narratives faisant écho au texte. C'est néanmoins le cas dans les volumes de la Collection Bijou pour Jouaust, comme le *Daphnis et Chloé* de Longus. Les ouvrages de cette collection présentaient ainsi des vignettes intégrées aux bandeaux en tête des chapitres (ill. 84). Elles avaient une ambition narrative et portaient même, pour les tirages avec la lettre, des légendes qui explicitaient les scènes montrées. Il ne s'agissait cependant pas d'une citation du texte. C'est aussi le cas des bandeaux pour *Les Trophées* d'Heredia publiés en 1907. Ceux-ci, dessinés par Merson et gravés par Flameng, étaient narratifs et renvoyaient aux poèmes dont ils ornaient la page.



84. Léopold Flameng, *Le Bain de Daphnis* pour *Daphnis et Chloé*, 1872, eau-forte, t. c., H. 2,5 ; L. 6 cm.

Les culs-de-lampe, pour leur part, se présentent chez l'artiste principalement sous la forme de petites vignettes qui servent surtout à donner une tonalité au livre. Le genre dominant cet espace est alors la nature morte, à l'image de celle aux cimenterres de l'*Histoire des Barberousse* de Farine ou de celle à la corbeille de fruits de *La Russie historique* d'Artamoff et d'Armengaud¹⁰⁴³. Il peut s'agir aussi de petites scénettes à personnages, comme le *Jeune pâtre*

¹⁰⁴³ Intitulé *Fruits ou Produits du Languedoc*. Voir catalogue raisonné, n° 465.

italien de 1869, que Flameng dessina et qui fut gravé par Boetzel pour servir de cul-de-lampe dans la *Gazette des beaux-arts*.

Dans l'*Histoire des cafés et cabarets de Paris*, le cul-de-lampe de la table des matières se présente encore comme une scène figurative, montrant un petit balayeur¹⁰⁴⁴ qui ne se rattache nullement au texte, qui n'a pas une vocation narrative, mais qui permet de donner une ambiance au volume. Il respecte le ton pittoresque et réaliste de l'écrivain Alfred Delvau, se présentant comme un petit personnage mal vêtu, portant un chapeau à plume, tenant un petit chien par la laisse et de l'autre main un balai plus grand que lui.

Ces ornements qui sont toujours sur la même page que le texte ont d'autant moins vocation à être narratifs par la contrainte que représente leur disposition dans le volume. Nécessairement en tête ou en fin de chapitre, ils ne peuvent traduire qu'un passage du texte éloigné d'eux. Les légendes qui accompagnent les vignettes en tête de chapitres du *Daphnis et Chloé* ou du *Paul et Virginie* témoignent de cette nécessité de faire écho au texte, dont l'extrait représenté est distant à chaque fois de plusieurs pages. Ce type de légendes était fréquent pour des hors-textes, à l'instar de celles figurant dans la lettre du *Théâtre complet* de Molière. Elles indiquaient pour les illustrations de chaque pièce, la scène et l'acte auxquels les sujets des gravures se rapportaient, car le texte mis en image pouvait être très distant dans le volume. Mais le principe même de la vignette dans le texte est d'être la plus proche du passage illustré. Flameng allait même parfois, comme avec *Le Météore* (ill. 85)¹⁰⁴⁵ pour le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, jusqu'à découper le format de sa gravure pour encore mieux harmoniser spatialement, le texte et l'image.

Par ailleurs, selon Prosper Mérimée qui publiait en 1821 un rapport sur le travail de Deschamps, l'ornement typographique a d'autant moins vocation à être narratif qu'il s'apparente à l'ornement architectural¹⁰⁴⁶, et il doit être « répété d'intervalles en intervalles¹⁰⁴⁷ » dans le livre. L'ornement à vocation à être décoratif, mais aussi structurant, et doit « architecturer » l'espace-livre. Cette raison doit le dégager en grande partie de toute ambition narrative, puisqu'il est évidemment impossible, ou tout du moins illogique, de reproduire régulièrement dans le livre une scène qui serait spécialement rattachée à un passage du texte. Mérimée va même plus loin

¹⁰⁴⁴ Voir catalogue raisonné, n° 1130.

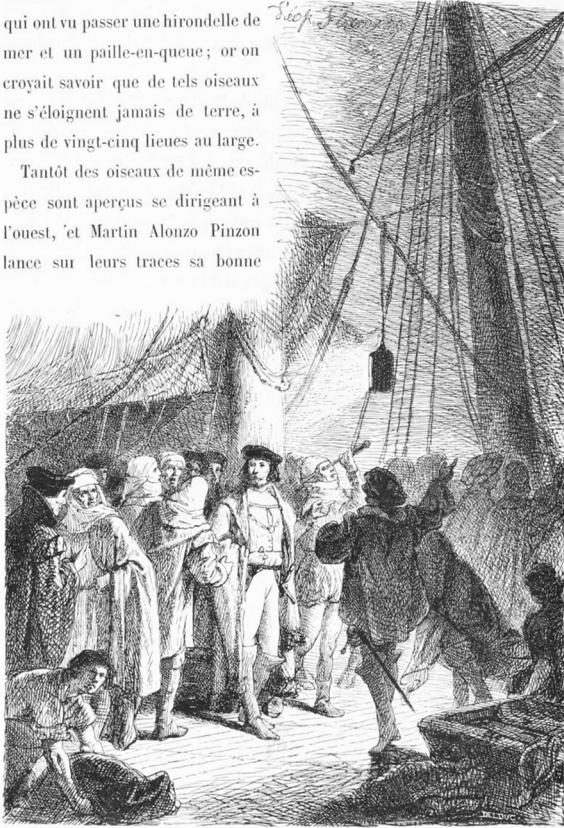
¹⁰⁴⁵ Voir catalogue raisonné, n° 532.

¹⁰⁴⁶ « Les vignettes, comme les ornemens [*sic*] employés dans l'architecture, sont composés de détails semblables [...] » Prosper MÉRIMÉE, « Beaux-arts : rapport fait par M. Mérimée, au nom d'une Commission spéciale sur les vignettes gravées par M. Deschamps, graveur, rue du Battoir n° 26, à Paris », *Bulletin de la société d'encouragement pour l'industrie nationale*, vol. XX, 1821, p. 235.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*

en rejetant le simple principe de la scène à figures, ramenant l'ornement aux motifs primordiaux : rosaces, feuillages, palmettes, rinceaux¹⁰⁴⁸.

tantôt ce sont les marins de *la Niña* qui ont vu passer une hirondelle de mer et un paille-en-queue; or on croyait savoir que de tels oiseaux ne s'éloignent jamais de terre, à plus de vingt-cinq lieues au large. Tantôt des oiseaux de même espèce sont aperçus se dirigeant à l'ouest, et Martin Alonzo Pinzon lance sur leurs traces sa bonne



85. Léopold Flameng, *Le Météore*, 1864, gravure sur bois, H. 18,8 ; L. 12,6 cm.

Le principe de répétitivité est perceptible dans certains ouvrages illustrés par Flameng, les culs-de-lampe au serpent et ceux aux cimenterres pour le *Christophe Colomb* ou l'*Histoire des Barberousse* se retrouvant régulièrement en conclusion des chapitres.

Dans certains cas extrême, la hiérarchie des images est strictement calquée sur la hiérarchie du texte. Le cas le plus marquant dans l'œuvre de Flameng est *Les Trophées* d'Heredia. Ce livre a le mérite de compter toutes les typologies d'illustrations décrites, du frontispice aux bandeaux et même aux lettrines. Après un frontispice, allégorie de la poésie anacréontique montrant probablement Apollon, Érato et un ange nu attisant l'autel du dieu, le reste des illustrations rend compte du découpage très strict du recueil. Les grandes planches hors texte, de même format que le frontispice principal, peuvent être assimilées à des frontispices intermédiaires qui reprennent les sept grandes parties des *Trophées*. L'architecture du livre comporte un deuxième

¹⁰⁴⁸ « Ce sont des rinceaux de feuillages, des rosaces, des palmettes, etc., qui, combinés d'une infinité de façons différentes, produisent l'immense variété d'ornemens que nous voyons dans tous les objets décorés. » *Ibid.*

niveau de titres, qui est rendu dans l'illustration par des planches hors texte d'un format plus étroit que celui des précédentes. Enfin, le dernier niveau est celui des poèmes eux-mêmes, et ils sont associés alors aux bandeaux qui ornent de manière régulière le volume.

La hiérarchie du texte d'Heredia est calquée dans l'illustration par un travail sur les formats et la place des gravures par rapport aux sujets qu'elles illustrent. Les frontispices intermédiaires ou les planches hors texte tendent à retranscrire des poèmes situés assez loin d'eux, où même à ne pas traduire le texte d'Heredia à proprement parlé, mais à être des représentations allégoriques des parties illustrées. *L'Orient et les tropiques*¹⁰⁴⁹, par exemple, n'est rattaché à aucun poème d'Heredia, mais rend compte par une esthétique japonisante des choix du poète pour cette partie de son recueil. De même, *Romancero*¹⁰⁵⁰, qui montre un chevalier sur son destrier, renvoie à la tonalité chevaleresque et médiévale dont il est question dans la dernière partie des *Trophées*.

À l'inverse, les bandeaux ont une iconographie qui renvoie systématiquement aux poèmes. Une iconographie qui peut-être tirée directement du texte d'Heredia, mais qui parfois, lorsqu'il ne se dégage pas des poèmes des motifs suffisants, retranscrit davantage une atmosphère. Il s'agit alors de s'emparer d'éléments épars pour offrir une image originale. C'est le cas d'*Artémis*¹⁰⁵¹, un bandeau dans lequel se trouve la déesse, le fauve, le thème cynégétique du poème, mais dans une scène qui ne renvoie à aucun passage précis de celui-ci.

Même si Flameng n'a pas dessiné les œuvres et qu'il s'est contenté de les graver dans *Les Trophées*, c'est dans son corpus le seul exemple véritable d'une hiérarchie des illustrations calquée entièrement sur celle du texte. Même dans le cadre d'ouvrages comme les Saints Évangiles, la démonstration n'est pas concluante, puisqu'il n'y a pas d'illustration dans le texte. Les bandeaux, les lettrines, ne traduisent pas des scènes narratives, mais sont presque uniquement ornementaux.

En tout état de cause, il y a une association certaine entre la place, le statut d'une illustration dans un livre et l'iconographie qu'elle doit transcrire. Le motif choisi n'est pas anodin et est tributaire d'un certain nombre de contraintes qui conduisent à une hiérarchie des illustrations les unes par rapport aux autres. Des contraintes que l'artiste dessinateur ou graveur est obligé d'assimiler et auxquelles il doit se plier dans son travail créatif.

Pour une tête de chapitre, pour un cul-de-lampe, il sera de mise de s'emparer avant tout d'un motif neutre qui puisse trouver place dans tout l'ouvrage. Il est alors rare qu'il soit narratif. Une

¹⁰⁴⁹ Voir catalogue raisonné, n° 1016.

¹⁰⁵⁰ Voir catalogue raisonné, n° 1024.

¹⁰⁵¹ Voir catalogue raisonné, n° 997.

vignette, parce qu'elle partage l'espace du texte, doit lui être associée avec plus de fidélité qu'une planche hors texte qui elle-même sera plus proche du texte qu'un frontispice.

2- L'interaction texte-image dans l'œuvre de Léopold Flameng

a- L'illustration et le texte : entre inégalité et complémentarité chez Léopold Flameng

Le corpus de Flameng est suffisamment vaste et varié pour embrasser une riche typologie d'illustrations, à la fois d'un point de vue formel, mais encore dans la relation de l'illustration au texte qu'elle ou qui l'accompagne. Il a déjà été question de la relation spatiale texte-image au sein du livre, mais lorsqu'il s'agit d'aborder l'illustration, la question de la fidélité au texte se pose, ainsi que la relation créative entre le texte et l'image.

L'illustration, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, n'est pas seulement une transcription imagée fidèle d'un ouvrage littéraire, ni simplement une image documentaire, elle peut aussi prendre ses aises, se développer avec plus d'autonomie. En effet, l'image n'est pas nécessairement exécutée *a posteriori* du texte, mais avant celui-ci ou simultanément. Ces trois exemples d'illustrations qui se définissent selon leur temps d'exécution par rapport à l'ouvrage qu'elles illustrent se retrouvent dans l'œuvre de Léopold Flameng.

Dans la grande majorité des cas, le dessin et la gravure sont bien exécutés après que l'artiste ait pris connaissance du texte. En particulier parce que l'éditeur de librairie publie avant tout un texte, qu'il accommode ou non de gravures qui ne sont qu'un support d'ordre secondaire. Elles n'arrivent, pour les tirages populaires, que dans une deuxième ou une troisième édition, après une édition originale, aveugle la plupart du temps. Ce fut le cas de *L'Année terrible* de Victor Hugo. L'ouvrage fut publié tout d'abord dans une édition non illustrée par Michel Lévy en 1872, et la même année fut mise en projet une nouvelle édition richement illustrée paraissant sous forme de livraisons, et à laquelle contribua une réunion de dessinateurs et de graveurs. Le choix de la livraison périodique n'est pas innocent ici. L'éditeur a attendu le succès du livre pour en proposer une éventuelle édition illustrée, et a eu recours à la livraison périodique à cause des délais nécessaires pour l'exécution des dessins et des gravures. Lévy ne pouvait attendre que toutes les illustrations fussent livrées pour envisager une nouvelle édition, et il profita de l'attention des lecteurs, éveillée par le succès de la première édition, pour leur livrer sans délai l'édition illustrée.

Dans de telles conditions, l'illustration tient davantage de l'ornement et de la promotion pour un texte à succès lorsque l'éditeur est certain de rentabiliser l'investissement consenti. Le coût

final pour un ensemble d'illustrations peut en effet être très élevé et dépasser le budget initialement prévu. Une lettre de Flameng à Paul Meurice rappelait ainsi la nécessité de rajouter, en dernière minute, des dessins, au risque de voir certaines livraisons de *L'Année terrible* paraître sans illustration¹⁰⁵². Cet exemple montre assez bien que l'image vient s'ajouter au texte, elle ne fait que l'accompagner. Le dessinateur et le graveur sont assignés à suivre le livre et ils en sont directement dépendants. C'est d'autant plus vrai dans les volumes fortement supervisés par leurs auteurs, ces derniers étant beaucoup plus que les éditeurs soucieux que les images soient soumises à leur texte¹⁰⁵³.

La relation hiérarchique entre les arts se fait donc en défaveur de l'illustration, et le rapport texte-image est construit sur un lien inégalitaire. Une relation inégalitaire qui s'ancre dans le fait que l'illustration n'est souvent qu'un ajout, un élément dispensable à une œuvre qui n'a généralement pas été créée pour être illustrée, sauf dans des catégories littéraires particulières, comme la littérature pour enfants. L'illustration est, dans ce cas, considérée comme une contribution facultative à un ouvrage, qui peut même lui nuire, précisément lorsque le livre n'a pas été pensé pour être mis en image. Cela inspira un rejet de l'illustration par une partie des bibliophiles et chez certains écrivains. Flaubert était de ceux-là, lui qui cherchait à parler à l'imagination du lecteur et non à la vue du spectateur. Flaubert rappelait ses ambitions et son dégoût de l'illustration dans une lettre à Jules Duplan datant du 10 juin 1862, dans laquelle il évoquait son *Salammbô* : « Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte¹⁰⁵⁴. »

Pourtant, l'illustration n'est pas toujours conçue après le texte, et même si elle l'est, cela n'implique pas qu'elle n'ait pas une incidence, dans certains cas, sur la manière dont l'écrivain compose son ouvrage.

Ainsi, le frontispice des *Nouvelles Odes funambulesques* de Théodore de Banville (ill. 86) est un cas spécifique dans l'œuvre de Flameng. En effet, l'illustration, composée et gravée par l'artiste, ne l'a pas été à partir d'un poème de Banville appartenant déjà au recueil, mais a été composée à partir de la composition de Charles Voillemot gravée par Bracquemond pour l'édition des *Odes funambulesques* de 1857 (ill. 87)¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵² Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-α-pm-1153. Voir vol. III, correspondance, n° 111, p. 198.

¹⁰⁵³ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 212-213.

¹⁰⁵⁴ Albert CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art : en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 340.

¹⁰⁵⁵ « En effet, le frontispice de Léopold Flameng intitulée *La Satyresse* est un clin d'œil au *Violon de Gilles*, gravé par Charles Voillemot pour la première édition des *Odes funambulesques*. » Philippe ANDRÈS, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, Paris, H. Champion, 2009, p. 185.



86. Léopold Flameng, *La Satyresse*, 1869, eau-forte, H. 14,6 ; L. 10,3 cm.



87. Charles Voillemot et Félix Bracquemond, *Le Violon de Gilles*, 1857, eau-forte, dimensions indéterminées.

Lorsque Flameng réalisa son dessin, il ne pensait nullement à un poème de Banville, et c'est même à partir du dessin de Flameng que Banville a composé, *a posteriori*, son poème intitulé *La Satyresse* et qu'il dédicença à l'artiste. François Brunet écrivait dans la notice de *La Satyresse* : « Pièce inspirée de l'eau-forte de Léopold Flameng¹⁰⁵⁶ », tandis qu'en 1910, dans sa thèse qu'il fit paraître sur Banville, Max Fuchs utilisait un terme moins neutre : « La seconde édition, parue chez Lemerre en 1875 [...] contient encore la *Satyresse*, à sa place logique cette fois, en tête du recueil, après l'eau forte de Léopold Flameng qu'elle commente¹⁰⁵⁷. »

Il y a là une inversion du statut, et l'illustration suscite la réalisation d'un poème qui contient la description de la scène du frontispice dans deux strophes :

¹⁰⁵⁶ Théodore de BANVILLE, François BRUNET (textes réunis et annotés par), *Théodore de Banville, poète de Moulins*, Moulins, Comité pour la célébration du centenaire de la mort de Banville, 1991, p. 107.

¹⁰⁵⁷ FUCHS, *op. cit.*, 1912, p. 284.

*Mais par les prés en floraison
Elle a sa double flûte aux lèvres !
Indocile comme les chèvres,
Elle s'assied dans le gazon*

[...]

*La Satyresse aux yeux fantasques
Fait danser, en jouant des airs,
Une troupe de petits masques¹⁰⁵⁸.*

Cette illustration est donc assez singulière. On ne peut trouver comme précédent chez Flameng que *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, livre dont la correspondance de l'artiste nous apprend que les images étaient exécutées avant les articles destinés à les accompagner.

Cet ouvrage est tout à fait singulier, puisque l'illustrateur en était le directeur de publication, le financier, le géniteur, là où ce rôle est généralement dévolu à l'éditeur et à l'écrivain. On voit ainsi Flameng, dans cette correspondance, bousculer Castagnary pour lui écrire des articles sur des thèmes précis, comme l'Hôtel-Dieu, les copistes du Louvre, et pour donner des détails précis sur ce qu'il souhaitait voir apparaître, en relation avec ce que lui-même avait mis en avant. Il donnait des conseils à Castagnary à propos des *Copistes du Louvre* : « N'oubliez pas de peindre vivement le côté comique de ces pauvres peintres mâles (et femelles). Quelques-uns posent pour le Christ, d'autres pour autre chose. Les femmes surtout sont amusantes¹⁰⁵⁹. »

Les commentaires écrits qui accompagnent les scènes de Flameng ont toujours un paragraphe qui renvoi à l'illustration, voire cite expressément celle-ci, à l'image d'Achille Gleizes dans la notice sur le *Marché des Innocents* (ill. 88) qui décrit une scène et la conclut de la sorte : « C'est l'instant où se passe l'action que représente avec ses personnages la gravure de Flameng¹⁰⁶⁰. » Pourtant, il n'est pas dans cet ouvrage totalement question du même rapport texte-image que dans les *Nouvelles Odes funambulesques*.

¹⁰⁵⁸ Théodore de BANVILLE, *Nouvelles Odes funambulesques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, p. 205-206.

¹⁰⁵⁹ Lettre de Léopold Flameng à Castagnary, Getty Research Institute (Los Angeles). Cote : 91-A40. Voir vol. III, correspondance, n° 106, p. 194.

¹⁰⁶⁰ Achille GLEIZES, « Le Marché des Innocents », in COLLECTIF, *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 4.



88. Léopold Flameng, *Marché des Innocents*, 1860, eau-forte, H. 15 ; L. 22,5 cm.

L'écrivain donne une ampleur plus large au sujet, renvoie à l'histoire du lieu représenté, complète les motifs manquant, donne des anecdotes méconnues, déploie dans l'espace extensible du texte le motif illustré. Il ne se limite pas à un simple commentaire, comme l'avait fait Banville dans son poème. Bien sûr, le texte et l'image se répondent, et l'illustration conserve une primauté, puisque elle guide la plume de l'auteur *a posteriori*. Elle oriente la tonalité de son commentaire et, dans le cas des *Copistes du Louvre*, elle influe sur le ton humoristique de l'écrivain. Mais le texte et l'illustration dans *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient* sont davantage complémentaires. L'image sans le texte et le texte sans l'image manquent de sens. Ils ne peuvent être aisément détachés l'un de l'autre. Ainsi, Delvau, dans *La Californie*, ne reprenait pas les détails des types de personnages montrés par Flameng dans sa gravure, mais se contentait d'en ajouter un dans son texte que n'avait pas saisi le dessinateur¹⁰⁶¹, amenant un complément, mais ne procédant pas à une description textuelle de l'image. Dans la notice du *Marché des Innocents*, Achille Gleizes va plus loin, en livrant une « lecture entre les lignes » de l'œuvre de Flameng, et voit dans la gravure le « Scaramouche grimaçant », « l'Italien « sensuel », le Français « libre penseur », l'aristocrate, le gavroche de Paris, le servent d'hôtel,

¹⁰⁶¹ « Je serais mal venu, assurément, d'essayer d'esquisser, après L. Flameng, les types multiples qui composent cette foule. [...] Il y en a un, peut-être, qu'il a oublié. C'est ce petit voyou, "jaune comme un vieux sou", qui se faufile entre les jambes des garçons et des consommateurs, et guette le moment où une assiette vient d'être abandonnée pour en vider les reliefs dans sa blouse. » Alfred DELVAU, « La Californie », in COLLECTIF, *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 2.

la jeune ménagère¹⁰⁶²... Autant de motifs caractéristiques de la « faune parisienne » du temps, dont les mœurs, les habitudes, les métiers, ne se révèlent pas forcément au néophyte dans l'image de Flameng. La plume de Gleizes est alors essentielle pour faire d'une simple scène de genre, un véritable témoignage d'époque, et servir l'objectif affiché du *Paris qui s'en va, Paris qui vient* : réédifier le Vieux Paris pour les curieux et les archéologues¹⁰⁶³.

Les deux supports apportent alors leur propre matière et ne se montrent pas redondants. Pierre Dax évoquait cette ambition de l'ouvrage, en écrivant que Flameng s'était « assuré le concours d'écrivains distingués [...] qui diront avec la plume ce qu'il n'a pu dire avec son crayon »¹⁰⁶⁴.

Aussi, on retrouve dans cette rupture une sorte de matérialisation des théories lessingiennes. À chaque art son « domaine de compétence », et l'écrivain et l'illustrateur n'ont pas vocation à dire la même chose, quand bien même ils déclinent un sujet commun. Là où Flameng saisit une multitude de détails que le texte évoquerait laborieusement, donnant une atmosphère qu'il concentre en un tableau, l'écrivain est là pour créer un récit, animer, rendre compte de l'action. Cela démarque encore *Paris qui s'en va, Paris qui vient* de la majorité des ouvrages documentaires, dans lesquels l'illustration n'est souvent qu'une excroissance du texte, auquel elle n'est pas indispensable parce que redondante, mais utile.

C'est le cas, par exemple, dans *L'Œuvre complet de Rembrandt*, dans lequel les gravures de reproduction de Flameng qui servent d'illustrations sont de toute manière décrites avec précision par Charles Blanc dans les notices. C'est encore le cas dans la *Gazette des beaux-arts* et les périodiques d'arts auxquels Flameng a contribué, dans lesquels la gravure n'est qu'une manière de rendre plus compréhensible une description textuelle forcément relativement abstraite et imparfaite. On retrouve cela dans *l'Histoire de la faïence de Delft* d'Henry Havard, où Flameng et Goutzwiller ont reproduit des céramiques de Delft qui permettent de se faire une idée des motifs, des formes, alors même qu'Havard en donne un commentaire clair dans le fil de son livre.

En revanche, la complémentarité du texte et de l'image s'applique encore dans *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. L'illustration donne là aussi une partie de l'information, saisissant un instant donné de la vie des cabarets et des cafés montrés, tandis que Delvaux ne décrit nullement les lieux, mais adjoint un historique, des anecdotes et explique ce que l'illustration ne peut signaler.

¹⁰⁶² Achille GLEIZES, « Le Marché des Innocents », dans COLLECTIF, *Paris qui s'en va et Paris qui vient*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 4.

¹⁰⁶³ Pierre DAX, « Chronique », *L'Artiste*, vol. VIII, 1859, p. 192.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

On peut aussi expliquer la liberté de l'image dans *Paris qui s'en va, Paris qui vient* par le fait qu'il se place à mi-chemin de plusieurs genres. Il n'est ni complètement documentaire, ni complètement fictionnel. C'est un ouvrage polysémique, or, il semble que dans ce contexte l'image puisse davantage échapper au caractère univoque et monosémique du texte. Ce qui est beaucoup plus difficile dans le cadre du récit, et donc dans le roman, le conte et même la poésie. L'image ou le texte, c'est selon, est alors bloqué par la narration que lui impose l'autre médium. Jean-Charles Gateau expliquait cela :

L'illustration a concerné essentiellement des textes narratifs, linéaires, monosémiques, dont elle élisait les moments paroxystiques. La polysémie naturelle de l'image se trouvait donc niée et écrasée par son ancrage dans un texte univoque. [...] Remarquons ensuite que le discours linéaire et la monosémie ne sont pas le privilège des seuls contes et romans, et que bien des poètes romantiques sont à cet égard d'une sagesse cartésienne¹⁰⁶⁵.

Après *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, un ouvrage dans le corpus de Flameng a véritablement marqué un tournant dans le rapport texte-image, dépassant, dans le cadre *a priori* monosémique de la poésie, toute idée de hiérarchisation ou de complémentarité des arts pour proposer un parallélisme. Il s'agit de *Sonnets et eaux-fortes*, publication de 1869 éditée par Alphonse Lemerre, dont la direction fut confiée à Philippe Burty.

b- Un cas singulier dans l'œuvre de Léopold Flameng : *Sonnets et eaux-fortes*

Sonnets et eaux-fortes est généralement considéré comme un des précurseurs du livre de peintre, puisque composé d'ensembles image-poème, lesquels ne s'assemblent plus selon un principe hiérarchique ou de complémentarité. En effet, l'image et le texte sont composés par des poètes et des aquafortistes¹⁰⁶⁶, et s'imbriquent tout en conservant une autonomie propre. Flameng a réalisé et gravé pour ce volume un dessin original intitulé *Le Combat homérique* (ill. 89)¹⁰⁶⁷ associé à un poème de Leconte de Lisle. Les deux œuvres ont le même titre et traitent exactement du même sujet¹⁰⁶⁸. La notion d'hiérarchisation est gommée par un espace similaire accordé au texte et à l'image. Chacun a une page dédiée, aucun ne déborde, les mêmes marges

¹⁰⁶⁵ Jean-Charles GATEAU, *Paul Éluard et la peinture surréaliste*, Genève, Droz, 1982, p. 337.

¹⁰⁶⁶ Ces derniers ont gravé et dessiné leurs compositions, à l'exception de Victor Hugo. C'est un aspect technique important dans la définition du « livre de peintre ». Nous préférons toutefois rester prudent quant à l'usage de cette expression pour évoquer *Sonnets et eaux-fortes*, compte tenu des réalités diverses qu'elle reflète selon les auteurs.

¹⁰⁶⁷ Voir catalogue raisonné, n° 672.

¹⁰⁶⁸ Comme l'écrivait Paul Mantz, « une même idée servant de champ de bataille à l'écrivain et à l'aquafortiste ». Paul MANTZ, « *Sonnets et eaux-fortes* », *Gazette des beaux-arts*, vol. I, janvier-juin 1869, p. 60.

blanches les encadrent, l'image et le texte occupent le même volume et la même part dans l'ouvrage et ils se font face avec une certaine autonomie spatiale. Les notions de hiérarchisation et de complémentarité s'effacent encore, car les deux œuvres traitent du même sujet en respectant leur propre mode narratif.



89. Léopold Flameng, *Le Combat homérique*, 1869, eau-forte, H. 21,4 ; L. 14,8 cm.

En effet, l'image s'affranchit difficilement de la triple unité de temps, de lieu et d'action, quand le récit peut aisément s'en dispenser du fait d'un espace extensible. Ainsi, en temps normal, l'illustration dans le livre est fragmentée, imparfaite, car elle ne peut traiter de tous les motifs du texte, et s'avère finalement impuissante à rendre compte d'un texte, parce qu'elle ne s'inscrit pas dans la même temporalité. Le choix de Burty de recourir au poème, de le tenir dans une typologie bien définie qui est celle du sonnet classique pour composer une unité narrative bien close et de l'associer à une image, est précisément un moyen d'aplanir les différences narratives existantes entre ces deux arts.

Dans ce contexte, ni l'illustration ni le poème ne déborde sur l'autre, n'ajoute d'éléments ou n'en retire. D'ailleurs, toutes les strophes de Leconte de Lisle sont synthétisées dans l'image de Flameng et inversement. La première strophe renvoie au « tourbillon guerrier », la seconde aux

« chars vides » et aux « boucliers d'airain », la troisième à « l'aboyeuse Gorgo » et la dernière à « Zeus, sur le pavé d'or »¹⁰⁶⁹. Ce que Leconte de Lisle ne mentionne pas, comme le décorum de la scène, Flameng se contente de le brosser à gros traits indéfinis, simplement pour donner une unité à sa composition. Il est neutre et n'apporte aucun motif déterminant.

Séfolène Le Men et David Scott allaient encore plus loin dans leur lecture de la correspondance texte-image dans *Le Combat homérique*. Ils considéraient que Flameng avait construit sa composition à la verticale pour s'approcher visuellement du poème¹⁰⁷⁰. Seulement, comme il était plus naturel que la gradation du poème commence par le trivial du « tourbillon guerrier » et s'achève dans la dernière strophe sur Zeus « furieux », il était plus naturel que la gradation de l'image place Zeus au sommet et les guerriers dans la partie basse de la composition. Ainsi, les deux œuvres se répondent, mais alors que dans le poème le triomphe est à la fin, et donc au bas de la page, dans l'image le triomphe est au sommet, et donc en haut de la page.

Du point de vue de la correspondance des thèmes et de la cohésion texte-image, on peut faire la même démonstration avec le poème *La Mer* de Jean Aicard et la gravure de Gaucherel (ill. 90). La première strophe évoque « la falaise » et « le vieux chêne », la deuxième « une blanche mouette » et « un bateau frêle », la troisième indique que « tout cède à la loi du vertige », penchant et croulant, tandis que la dernière strophe indique que « la mer attire tout vers elle lentement »¹⁰⁷¹. Gaucherel reprend les mêmes motifs, sans ajout ni retrait, et il rend compte des deux dernières strophes avec une composition toute en diagonale et en déséquilibre. Il tire contre nature les motifs vers la mer, soit les branches de l'arbre – ce qui est irréaliste puisqu'elles devraient normalement partir dans le sens contraire des embruns –, la falaise et le mât du navire. Il n'y pas de complémentarité au sens où l'un n'ajoute rien à l'autre. Là où dans *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient* le récit s'étendait sur des pages et évoquait souvent ce que l'image ne traduisait pas, dans *Sonnets et eaux-fortes* il est bien question d'un même sujet décliné dans deux arts différents, mais dans des bornes absolument similaires.

¹⁰⁶⁹ Charles Marie René LECONTE DE LISLE, « Le Combat homérique », in COLLECTIF, *Sonnets et eaux-fortes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, n. p.

¹⁰⁷⁰ Séfolène LE MEN et David SCOTT, « Philippe Burty et la genèse du livre de peintre : *Sonnets et eaux-fortes* », dans Alain MONTANDON (dir.), *Iconotextes*, actes de colloque, Paris, Ophrys, 1990, p. 53.

¹⁰⁷¹ Jean AICARD, « La Mer », in COLLECTIF, *Sonnets et eaux-fortes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, n. p.



90. Léon Gaucherel, *La Mer*, 1869, eau-forte, H. 21,5 ; L. 15 cm.

En cela, la conception de Philippe Kaenel sur l'illustration dans *Sonnets et eaux-fortes*, lequel parlait de « commentaire sensible¹⁰⁷² » plus que de simple traduction, n'est pas exacte, puisqu'un commentaire, par définition, apporte des éléments supplémentaires à un texte. Soit d'un point de vue iconographique, ce que critiquait Flaubert quand l'image fige un motif volontairement laissé vague dans un texte, soit du point de vue de la narration, l'image ne pouvant s'inscrire dans le même temps que le récit. Or, dans *Sonnets et eaux-fortes* – et l'œuvre de Flameng en est un exemple signifiant –, les deux œuvres sont construites en osmose parfaite, s'inscrivant bien en miroir l'une et l'autre, au point qu'il est impossible de juger laquelle des deux créations a pu inspirer l'autre. Il y a une perception de simultanéité créative qui émerge de *Sonnets et eaux-fortes*, Leconte de Lisle a pu être inspiré par la gravure de Flameng pour la réalisation de son poème, et Flameng a pu réaliser sa gravure à partir du poème de Leconte de Lisle. Toutes les petites aspérités qui donnaient des indices dans *Nouvelles Odes funambulesques* sur le tribut de Banville à Flameng pour *La Satyresse*, notamment la dédicace à l'illustrateur, n'existent plus dans *Sonnets et eaux-fortes*. C'est d'autant plus vrai que Joël Dalançon expliquait comment les poètes comme Heredia ou Leconte de Lisle, qui prirent part

¹⁰⁷² KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 123.

au volume, rencontrèrent les graveurs dès 1868, notamment Jacquemart, Popelin et Flameng pour parler du livre¹⁰⁷³.

C'est encore moins évident de déterminer qui a inspiré qui, que cela est changeant selon le diptyque texte-image. En théorie, et Ségolène le Men l'avait indiqué, le sonnet devait être à l'origine de l'image¹⁰⁷⁴. Mais ce n'est pas une constante, et dans de nombreux cas l'image a inspiré le sonnet, ou tout du moins l'artiste dessinateur et graveur a imposé son esthétique au poète.

Ainsi, il fut envisagé à un moment donné, que François Coppée réalisa un sonnet sur le thème « Le Pêcheur à la ligne ». Ce n'était pas sa première idée qui s'intitulait « Le Fils de Louis XI », cependant, devant collaborer avec le paysagiste François-Louis Français, il s'orienta vers un sujet correspondant mieux aux aptitudes du graveur¹⁰⁷⁵. Si finalement le premier sujet fut conservé et confié à Courtry, c'est bien là la démonstration que le sonnet ne fut pas toujours le conducteur de l'esthétique finale, et que la gravure, avant même sa réalisation, a pu influencer sur le travail du poète.

Des exemples encore plus extrêmes existent. Joël Dalançon notait que dans plusieurs cas le poète a travaillé à partir de l'image. Il donnait le cas de Paul Meurice qui ne composa son poème qu'au moment de connaître le dessin d'Hugo ; de Mérat qui s'inspira de Millet, ou même d'Anatole France qui réalisa son poème dans le ressouvenir d'un tableau de Gérôme¹⁰⁷⁶.

Cette osmose renforce encore l'idée d'ensemble indissociable formé par les diptyques poème-eau-forte, et Burty fit à cet effet détruire les planches gravées après les tirages, de sorte à ce qu'elles ne puissent pas être tirées indépendamment des poèmes auxquels elles étaient rattachées.

Par cette idée de relation indissoluble et alors même que l'image, parce que tirée hors-texte, à une certaine autonomie et indépendance vis-à-vis du texte, *Sonnets et eaux-fortes* se rapproche de la définition d'« iconotexte » telle qu'elle est donnée par Michael Nerlich qui parlait précisément d'« unité indissoluble¹⁰⁷⁷ » pour définir l'« iconotexte ». Néanmoins, et comme pour le rattachement fait de *Sonnets et eaux-fortes* au livre de peintre, la relation à ces notions prégnantes du livre moderne d'un ouvrage aussi ancien n'est pas parfaite. Ainsi, et même si

¹⁰⁷³ DALANÇON, *op. cit.*, 1997, p. 7. Ce dernier cite en particulier une lettre d'Heredia datant de janvier 1868 qui évoque cette rencontre.

¹⁰⁷⁴ MONTANDON (dir.), *op. cit.*, 1990, p. 39-40.

¹⁰⁷⁵ DALANÇON, *op. cit.*, 1997, p. 16.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁷⁷ Michael NERLICH, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* », in Alain MONTANDON (dir.), *Iconotextes*, colloque, Paris, Ophrys, 1990, p. 268-269.

Philippe Kaenel parlait d'un dialogue texte et image pour *Sonnets et eaux-fortes*¹⁰⁷⁸, la relation entre les deux composantes de l'ouvrage est moins dialogique – ce qui est pourtant essentiel dans la définition de l'iconotexte –, que monologique.

Comme le rappelle Aurélie Gendrat-Claudiel, le principe de l'iconotexte est d'« inviter à la lecture croisée¹⁰⁷⁹ » par la présence commune du texte et de l'image, ce qui n'est pas véritablement l'objet des *Sonnets et eaux-fortes*. Les deux œuvres disent la même chose, et l'illusion de simultanéité dans l'exécution qu'elles cherchent à donner ne correspond pas à l'intention dialogique de l'« iconotexte ». Paul Mantz avait bien saisi cette volonté chez Burty, et dans le commentaire qu'il livra dans la *Gazette des beaux-arts*, les termes qui reviennent sont « parallélisme absolu », « assonance », « accord complet », « chaude harmonie »¹⁰⁸⁰, qui traduisent cette quête de l'unité chez Burty. Il ne veut pas tant d'un dialogue entre les arts qu'un monologue commun, dont Paul Mantz, toutefois, expliquait qu'il n'était pas totalement abouti. Burty, selon lui, n'était pas parvenu à son but, l'assonance n'étant pas « tout à fait complète entre le texte et la gravure¹⁰⁸¹ ». Ce que soulignait encore, plus tardivement, William Bradley dans *French Etchers of the Second Empire*, qui commenta *Le Combat homérique* de Flameng en relevant les quelques ratés d'harmonie entre la gravure et le poème :

*Prominent among the poets of the second romantic generation is Leconte de Lisle who drew one of the most workmanlike of the younger etchers, Léopold Flameng, but his subject, Combat Homérique, presented an almost impossible problem for an etcher, and the result is a weak and empty outline drawing somewhat in the manner of Flaxman*¹⁰⁸².

Cette assonance incomplète venait aussi du fait qu'en recherchant une harmonie parfaite, un des deux artistes devait nécessairement se rallier à l'esthétique de l'autre. Dans certains cas, Burty avait contourné le problème en amenant les artistes à s'associer selon leurs affinités esthétiques, à l'instar de Manet, auquel il envoya un sonnet d'Armand Renaud en écrivant : « voici un sonnet qui me paraît cadrer parfaitement avec ce que nous connaissons de vous¹⁰⁸³. »

¹⁰⁷⁸ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 123.

¹⁰⁷⁹ Aurélie GENDRAT-CLAUDEL, *Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman : le cas de l'Italie romantique*, Paris, PUPS, 2007, p. 251.

¹⁰⁸⁰ MANTZ, art. cit., 1869, p. 59.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*

¹⁰⁸² « Parmi les poètes importants de la seconde génération romantique se trouve Leconte de Lisle qui a inspiré l'un des jeunes graveurs les plus sérieux, Léopold Flameng, mais son sujet, le Combat Homérique, présentait un problème presque impossible pour un aquafortiste, et le résultat est un dessin au trait faible et creux un peu dans la manière de Flaxman. » William A. BRADLEY, *French Etchers of the Second Empire*, Boston, Houghton Mifflin and C^o, 1916, p. 51.

¹⁰⁸³ DALANÇON, *op. cit.*, 1997, p. 12.

Dans d'autres cas, les artistes sont des amis de longue date, et cela se ressent dans l'harmonie du résultat, à l'instar des diptyques Feyen-Perrin/Armand Silvestre ou Popelin/Heredia.

Or, Flameng ne partageait guère les idées de Leconte de Lisle, tenant de l'esthétique parnassienne, ce qui a nécessité une adaptation un peu imparfaite. Il est évident que cette adaptation même remettait en cause la pleine autonomie de l'image, puisque ce n'est pas Leconte de Lisle qui écrivit comme Flameng dessinait, mais l'inverse. C'était là une limite au concept du volume, encore que le poète, dans son œuvre, était lui-même soumis à la pensée d'Homère dont *Le Combat homérique* est une succession de référence¹⁰⁸⁴. Entre autres termes, il est aussi possible de voir dans ce diptyque texte-image une même affiliation commune à l'esthétique et au modèle antique du père de *L'Illiade*, en sachant que la poésie de Leconte de Lisle revendiquait un caractère impersonnel¹⁰⁸⁵.

Par ailleurs, Burty se heurta à de nombreuses difficultés, des désistements, des inimitiés, des retards, des changements de dernière minute, des refus, ce qui affecta parfois la concordance et la cohérence d'un ensemble qui mobilisa quatre-vingt graveurs et poètes.

Qu'elle ait abouti ou non, la démarche de Burty est originale et fait de *Sonnets et eaux-fortes* un ouvrage singulier par le rapport qu'il établit entre le texte et l'image. Celui-ci ne repose plus sur une hiérarchisation, l'image et le texte ayant la même importance de sens et la même importance spatiale¹⁰⁸⁶, ni sur une complémentarité, puisque l'image n'est pas une extension du texte. L'ouvrage offre deux lectures parallèles d'un même sujet, par l'eau-forte et par la poésie, dans un cadre formel qui permet à la poésie et à la gravure d'être sur une relation d'égalité.

Ce rapport égalitaire se retrouva jusque dans la rémunération des artistes, puisque les poètes, les illustrateurs et l'éditeur se partagèrent par tiers les revenus de la publication de *Sonnets et eaux-fortes*¹⁰⁸⁷.

L'illustration n'est pas toujours, dans le corpus de Flameng, une réflexion artistique *a posteriori* d'un ouvrage littéraire, et l'illustration peut elle-même susciter un texte ou être réalisée en écho direct avec celui-ci pour donner lieu à une impression de miroir et de simultanéité créative.

¹⁰⁸⁴ Voir la partie « Léopold Flameng et l'esthétique plurielle du Parnasse : Leconte de Lisle, Théodore de Banville et François Coppée », p. 412-414.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ On ajoutera aussi que les recettes du livre furent réparties de manière rigoureusement égale entre les différents intervenants : un tiers pour les graveurs, un tiers pour les poètes, le dernier tiers revenant aux autres protagonistes du volume. Une égalité stricte qui était rarement de mise dans les publications de librairie et qui témoigne de ce refus de la hiérarchisation entre texte et image. Philippe BURTY, « Sonnets et eaux-fortes », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 50, 13 décembre 1868, p. 1.

¹⁰⁸⁷ DALANÇON, *op. cit.*, 1997, p. 12.

Mais pour l'essentiel, l'illustration entendue comme extension ornementale, descriptive, transcriptive d'un texte, domine tout de même.

c- L'illustration au service du texte : des rapports pluriels

Lorsque l'illustration est entendue comme une extension du texte, il est possible de dégager cinq types d'illustrations différents liés à l'étroitesse dialogique entre l'un et l'autre. L'œuvre de Flameng ne fait pas exception, et compte ces cinq types d'illustrations que sont l'illustration narrative, selon la dénomination établie par Christian Michel¹⁰⁸⁸, qui va avec une fidélité parfois mimétique rendre compte d'un extrait du texte ; l'illustration d'ambiance ou d'atmosphère, au lien avec le texte plus ténu et qui compte la sous-catégorie de l'illustration allégorique ; l'illustration « objectale », terme d'Alain-Marie Bassy¹⁰⁸⁹, qui se rapporte à l'objet réel, et enfin l'illustration ornementale qui regroupe les motifs décoratifs de fleurs, d'amours, de rinceaux, qui généralement prennent place dans les bandeaux, fleurons et culs-de lampe. Christian Michel introduisait un autre type d'illustration dans son étude sur Cochin qui peut tout autant trouver sa place dans une étude de l'œuvre de Flameng : l'illustration « transitive¹⁰⁹⁰ ». Elle relève pour lui de la mise en relation du « monde lisible » du livre et du « monde visible » extérieur, ce qui est le cas lorsqu'un portrait d'un personnage vivant est introduit dans un livre.

Les illustrations transitives et objectales sont les plus distantes du texte lui-même, n'ayant qu'un rapport indirect avec celui-ci. Il ne s'agit pas de s'attacher au texte, à sa retranscription par le biais de l'image, ni à en conserver l'esprit, mais d'aller se référer avec le texte à un sujet extérieur, voire à relier le texte à cet extérieur dans l'illustration transitive. En effet, ce type d'illustration, Christian Michel le rattachait soit aux portraits physiques exécutés spécialement pour des ouvrages de personnes vivantes, soit aux portraits allégoriques à l'image de blasons et armoiries. Il s'agit donc de portraits d'auteurs forcément rattachés à l'ouvrage, mais que le texte ne mentionne pas directement. Parmi les exemples que l'on peut trouver dans l'œuvre de Flameng, il convient de citer le *Portrait du comte de Chevigné*¹⁰⁹¹, en tête des *Contes rémois*. L'ouvrage parut chez Lemerre du vivant du comte, puisqu'il ne meurt qu'en 1876, et le portrait

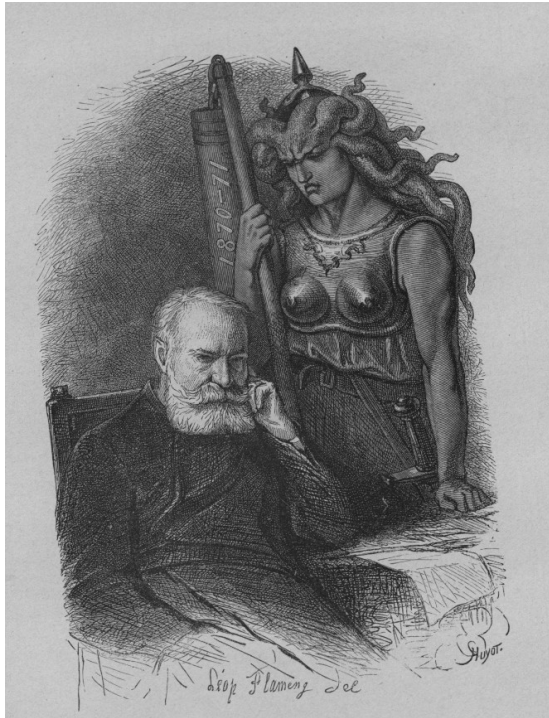
¹⁰⁸⁸ Christian MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle : avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin, 1735-1759*, Genève, Droz, 1987, p. 6.

¹⁰⁸⁹ Alain-Marie BASSY, « Typographie, topographie, outopographie. L'illustration scientifique et technique au XVIII^e siècle », in COLLECTIF, *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*, colloque, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, p. 206-233.

¹⁰⁹⁰ MICHEL, *op. cit.*, 1987, p. 6.

¹⁰⁹¹ Voir catalogue raisonné, n° 711.

fut spécialement réalisé pour ce volume. L'œuvre est une illustration, mais elle va puiser son sujet dans le « monde visible » et l'amener dans le « monde lisible ». Parfois, la relation entre ce visible et ce lisible est plus étroite, à l'instar du portrait de Victor Hugo¹⁰⁹² pour *L'Année terrible*. Un portrait fait du vivant de l'écrivain, qui le montre âgé assis sur une chaise, mais qui montre aussi, à ses côtés *L'Année terrible*, sous les traits d'une femme toisant l'auteur et qui semble émerger de ses songes (ill. 91).



91. Léopold Flameng, *Le Poète et l'Année terrible*, 1873, gravure sur bois, H. 16,7 ; L. 11,5 cm.

Dans le cas de l'illustration objectale, il s'agit pour le texte comme pour l'image d'aller puiser un sujet extérieur à eux, et d'avoir une approche commune d'un objet qui existe indépendamment du texte et de l'image. Cela se retrouve dans l'illustration de reproduction, comme les gravures de Flameng pour *l'Histoire de la faïence de Delft* ou ses gravures de reproduction de tableaux pour des revues d'art ou des catalogues raisonnés. Le texte décrit des objets qui existent par eux-mêmes. Des objets auxquels l'illustration se rapporte en priorité, n'ayant avec le texte qu'un lien ténu, puisque les deux médiums interagissent moins entre eux qu'avec l'objet extérieur. Le texte comme l'image ont dans ce genre d'ouvrages un rôle commun : rendre perceptible et avec autant de fidélité possible, une réalité existante. Ainsi, il est possible de prendre pour exemple *Agar renvoyée par Abraham*¹⁰⁹³, eau-forte de

¹⁰⁹² Voir catalogue raisonné, n° 678.

¹⁰⁹³ Voir catalogue raisonné, n° 1108 (1).

reproduction d'après Rembrandt tirée de *L'Œuvre complet de Rembrandt*, et qui illustre la notice 3 de l'ouvrage de Blanc. Une notice qui se compose de la reproduction de l'œuvre par Flameng, en fac-similé, comme l'exige un ouvrage aux ambitions scientifiques, et du commentaire de Blanc qui donne la description suivante du sujet :

On voit Abraham en face au milieu de la planche, le pied droit sur la première marche de la porte de la maison, prêt à y remonter. Ismaël est à côté de lui sur la droite de l'estampe, et n'est vu que par derrière. Plus loin, du même côté, on aperçoit Agar tournée vers la droite, qui s'en va en pleurant et qui essuie ses yeux. À gauche on distingue à une fenêtre la vieille Sara, qui paraît triompher du renvoi d'Agar. Un petit enfant, sans doute Isaac, est sur la porte d'où sort un chien. On lit tout au haut de la droite : « Rembrandt, et au-dessous f. 1637¹⁰⁹⁴.

Si le texte de Blanc et la gravure de Flameng donnent le sentiment de se répondre, en vérité ils font référence à une seule et commune réalité extérieure qui est l'œuvre de Rembrandt.

Les illustrations transitives et objectales sont donc celles qui ont le rapport le moins étroit avec le texte.

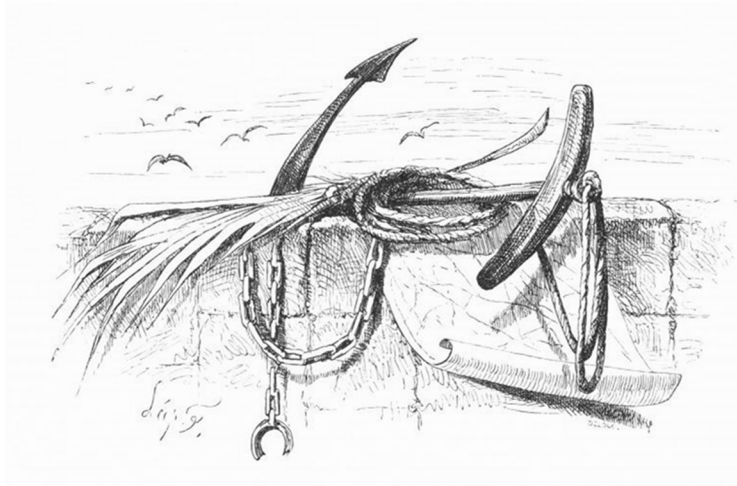
Il y a un autre type d'illustrations dit « ornemental », dont la relation au texte est plus ambiguë. En effet, deux tendances peuvent exister. Dans certains cas, elle peut être tout à fait extérieure au propos, voire à l'esthétique du texte qu'elle accompagne. C'est le cas, par exemple, avec le cul-de-lampe montrant une corbeille de fleurs que Flameng dessina pour la *Gazette des beaux-arts* en 1877¹⁰⁹⁵, et qui n'a absolument aucun lien avec l'article de Charles Blanc narrant une visite à San Donato qu'il accompagne. C'est un motif ornemental qui ne cherche pas à interagir avec le texte.

À l'inverse, le cul-de-lampe *Ancre et carte* (ill. 92)¹⁰⁹⁶, que Flameng a dessiné et gravé pour le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, cherche à mettre en place cette interaction. Il ne s'agit pas d'une œuvre narrative, mais elle n'est pas seulement neutre et décorative comme la précédente. Elle rend compte de l'ambiance du volume, elle participe à la retranscription de l'atmosphère du texte. Pour cela, elle présente des éléments faisant référence à la navigation, comme la mer à perte de vue et le portulan, elle s'ancre aussi dans l'ambiance de l'ouvrage. Cette démarche est plus généralement apparente dans les romans, les nouvelles, les poésies, des textes dit « littéraires » dont l'enjeu est avant tout l'immersion du lecteur dans sa lecture.

¹⁰⁹⁴ BLANC, *op. cit.*, 1859, vol. I, p. 59-60. Charles Blanc emprunte cette description au catalogue d'Adam BARTSCH, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*, vol. I, Vienne Chez A. Blumauer, 1797, p. 31.

¹⁰⁹⁵ Voir catalogue raisonné, n° 247.

¹⁰⁹⁶ Voir catalogue raisonné, n° 512.



92. Léopold Flameng, *Ancre et carte*, 1864, gravure sur bois, H. 7,2 ; L. 11,8 cm.

D'une certaine manière, ce type d'illustration ornementale se rapproche de l'illustration d'ambiance ou d'atmosphère qui inclut l'illustration allégorique. Ces œuvres n'ont plus pour but d'être un paratexte, mais sont en lien avec le texte, sans toutefois lui être totalement fidèle. Il s'agit plutôt, en reprenant des motifs par touches, de saisir le sentiment qui se dégage de l'ouvrage, sans que cette image puisse être rattachée à un passage précis du livre. Parfois, cette manière de faire peut permettre de contourner une difficulté liée à une description incomplète de l'auteur ou à une description qui n'est pas aisément transcribable dans le médium gravé.

Parmi les œuvres qu'on peut rattacher à cette catégorie dans l'œuvre de Flameng, il y a les frontispices allégoriques dont il a déjà été fait mention, notamment pour les *Miettes d'amour* ou *Le Sabot de Noël*. Mais des vignettes peuvent aussi être concernées, à l'image de *Christophe Colomb rêvant sur un rocher*¹⁰⁹⁷, première vignette du *Christophe Colomb* du marquis de Belloy. Cette scène ne fait pas référence à un passage précis du texte. Cependant, en montrant le héros de l'histoire tourné vers l'horizon, songeur en voyant les navires disparaître au loin, elle renvoie malgré tout le spectateur au texte, et peut même lui faire imaginer que cette scène est contenue dans celui-ci. Elle ne dépareille pas, puisque si l'image reste indépendante par l'assemblage des motifs qu'elle propose, ces motifs pris un à un renvoient bien à ce qu'évoque l'auteur. La composition n'est pas tirée directement du texte, mais elle est faite à partir d'éléments qui y figurent.

Flameng a procédé similairement dans *L'Atelier de Lancelot*¹⁰⁹⁸ pour *Cœurs vaillants : nouvelles historiques* de Raoul de Navery. Une gravure qui ne cherche pas à prendre un passage

¹⁰⁹⁷ Voir catalogue raisonné, n° 508.

¹⁰⁹⁸ Voir catalogue raisonné, n° 740.

précis de la nouvelle, mais qui assemble plusieurs motifs pris dans le chapitre VI de *La Fille de l'imagier* et en offre une sorte de synthèse. Il est impossible de retrouver exactement un passage dont s'inspire Flameng pour sa composition, mais, à celui qui lit le conte, l'illustration est parlante et lui permet d'avoir une impression générale sur ce qu'il vient de lire.

Il en est de même dans *Le Miroir* pour *Manon Lescaut*. Une œuvre dont nous avons déjà souligné qu'elle n'était pas la traduction d'un passage exact du texte de l'abbé Prévost¹⁰⁹⁹, mais qui, en conservant le décorum d'époque, les costumes, le couple tout de suite identifiable de l'histoire, permet de faire en sorte que cette scène reste dans l'ambiance du volume. Si elle ne décrit pas exactement un passage, elle ne choque pas pour autant le lecteur qui peut la raccrocher de lui-même à l'ouvrage.

En fait, ce type d'illustration fait appel à l'esprit du lecteur qui, revoyant devant ses yeux des motifs récurrents et très identifiables qu'il a rencontré dans sa lecture, va tout de suite associer l'illustration, dusse-t-elle n'être qu'une composition totalement originale, au texte. L'idée est bien de renvoyer indirectement par une association de motifs, par un style approchant, à celui-ci.

C'est la démarche inverse qui anime l'illustrateur dans une illustration descriptive, la plus fidèle au texte. Dans ces cas-là, l'illustrateur ne recompose pas à partir de motifs puisés, mais doit composer selon l'ordre donné par l'écrivain. Il ne doit pas chercher une synthèse, mais doit renvoyer à un passage spécifique du texte, et faire que ce passage devienne une sorte d'*ekphrasis* de l'image. C'est là, sans doute, qu'est à trouver le véritable sens de l'*ut pictura poesis* en matière d'illustration, puisque l'illustrateur ne choisit plus dans le texte ce qu'il montre. S'il est rare qu'une description textuelle comprenne tous les éléments nécessaires à l'illustrateur, qui complète à ce moment-là selon un souci de crédibilité et de cohérence avec le texte, il ne peut, inversement, rien lui retirer, même ce qui peut nuire à la beauté de l'image.

Il y a chez Flameng quelques exemples d'une réelle fidélité, notamment lorsqu'il est question de passages importants. Tel est le cas de la scène finale de *Picciola* (ill. 93), que Saintine décrit ainsi :

Ensemble, ils visitèrent le préau, et la chambre naguère habitée par l'ennui, l'incrédulité, la désillusion ! De toutes les sentences désespérées qui avaient sillonné les blanches parois, une seule restait : - Science, esprit, beauté, jeunesse, fortune, tout, ici-bas, est impuissant à donner le bonheur. Teresa ajouta : - Sans l'amour¹¹⁰⁰ !

¹⁰⁹⁹ Voir la partie « La notion d'harmonie dans l'illustration bibliophilique », p. 301.

¹¹⁰⁰ Xavier-Boniface SAINTINE, *Picciola*, Paris, Hetzel, s.d. [1861], p. 340.

Flameng n'ajoute dans sa retranscription imagée de la scène aucun élément important, retenant seulement les trois motifs donnés par Saintine, à savoir le décor de la cellule, le couple d'amoureux et la fameuse phrase écrite. Trois éléments auxquels s'ajoute l'action, le geste, qui dans cette scène est celui de Teresa écrivant. Flameng saisit ce geste en laissant le crayon de la jeune femme en action sur le mur, pour s'approcher encore davantage du texte de Saintine. Tout comme le lecteur s'imaginant l'héroïne prenant le temps d'écrire, le spectateur, contemplant l'image, voyant le crayon sur le mur, ancre l'action dans la durée. Flameng a cherché à être le plus fidèle possible, évitant tout rajout, toute interprétation, et cette volonté fut perçue par le *Journal des beaux-arts* qui rappelait que cette œuvre de la série des illustrations pour *Picciola* était de loin la plus fidèle au texte de l'auteur : « Cette dernière composition, suavement comprise, est traitée simplement et d'inspiration ; on dirait l'eau-forte du graveur complice de la pensée du poète¹¹⁰¹. »



93. Léopold Flameng, *Charney et Teresa, époux, visitent l'ancien cachot du comte*, 1861, Eau-forte, H. 18,7 ; L. 13,3 cm.

¹¹⁰¹ ANONYME, art. cit., 1862 (2), p. 183.

Il faut certes que la scène renvoie à un passage explicite du texte, mais elle ne doit pas se désinscrire de la narration en faisant abstraction de tout ce qui a pu être précisé antérieurement à l'épisode illustré, et même, dans quelques cas, postérieurement. Même si l'image renvoie à une action précise, à un moment donné, elle agrège à elle des éléments dispersés dans le reste de l'ouvrage. Notamment lorsque la description d'un personnage arrive tout au long du texte. Ainsi, si Saintine ne rappelle pas à chaque fois dans *Picciola* la couleur brune des cheveux de Teresa, l'illustrateur doit préserver cet élément dans chacune de ses œuvres.

Ces scènes ont pour objet, dans tous les cas, d'approcher au plus près le texte et l'idée du lecteur au fil de son parcours. C'est précisément cette spécificité de l'illustration que combattait Flaubert. Cette illustration « littérale », terme employé par Bassy pour désigner ce que Michel nomme l'« illustration descriptive¹¹⁰² », gênait, selon Flaubert, l'imagination du lecteur. Elle allait à l'encontre de l'intention de l'écrivain, générateur « d'images » par son texte et non d'une seule image.

La majorité du corpus de Flameng en tant qu'illustrateur relève de cette catégorie dite descriptive, même si le degré de fidélité est forcément fluctuant. Mais, idéalement, un extrait textuel peut devenir la légende ou le titre d'une illustration. Ce qui est le cas dans certains ouvrages illustrés par Flameng, comme l'*Histoire des Barberousse* de Farine. Les planches hors texte de l'ouvrage portent pour titre des phrases tirées du texte de l'écrivain. Il ne s'agit pas seulement d'un titre descriptif ajouté pour expliciter le sujet, comme dans *Cœurs vaillants : nouvelles historiques* de Raoul de Navery, mais bien d'une phrase qui devient légende de l'illustration. En ce sens, le texte devient *exphrasis*, à savoir la description d'une œuvre d'art incluse dans un ouvrage par une mise en abyme.

La relation texte-image est donc, dans l'œuvre de Flameng, très diverse, et tout en reflétant des réflexions neuves sur le statut de l'illustration par rapport au texte au travers d'un volume aussi précurseur que *Sonnets et eaux-fortes*, elle reflète aussi et surtout la pérennité de formules anciennes dans l'illustration de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'illustration reste principalement descriptive, et tout en s'extirpant parfois du rapport hiérarchisé qu'elle entretient avec le texte, elle reste généralement un « accompagnement » facultatif.

¹¹⁰² MICHEL, *op. cit.*, 1987, p. 5.

3- L'interaction image-image dans le livre : fidélité, unité et variété

a- La relation entre l'image dessinée et l'image gravée

Au-delà de l'interaction entre le texte et l'image, il est nécessaire d'envisager aussi dans un ouvrage, la relation existante entre les différentes images du volume. Il s'agira de voir comment les images d'une même série peuvent se répondre, mais aussi de voir quelle peut être la relation entre le dessin et la gravure définitive. Principalement lorsque le dessin et la gravure ne sont pas de la même main.

Ce dernier point est tout à fait essentiel, et a pourtant été peu abordé par les études sur le livre, particulièrement car les originaux dessinés tendent à être rares et ont souvent disparu. Cela est valable pour Léopold Flameng, puisque nous ne connaissons dans son corpus que deux séries dessinées conservées, et elles ne sont pas de sa main. D'une part, il s'agit des dessins de François Flameng pour les *Œuvres complètes* de Victor Hugo, et d'autre part des dessins de Luc-Olivier Merson pour *Les Trophées* de José-Maria Heredia de 1907. La première série est conservée au musée Victor Hugo de Villequier, la seconde a été acquise par le musée d'Orsay¹¹⁰³. Deux séries qui nous permettent de constater que le rôle d'un graveur d'illustration s'apparente en certains points à celui d'un graveur de reproduction.

Il y a certes, entre ces deux activités, une différence notable dans le sens où le graveur d'illustration transcrit par la gravure une œuvre originellement destinée à l'être, ce qui n'est en général pas le cas du graveur de reproduction. Néanmoins, dans les deux cas, le graveur n'a pas à s'affranchir de l'image que lui fournit le « compositeur », et il doit la traduire avec la plus grande fidélité et en saisir l'esprit. Dans la *Revue du monde catholique*, ce que Bathild Bouniol trouve remarquable dans les eaux-fortes de Léopold Flameng d'après les dessins de Bida pour les Saints Évangiles, c'est que le graveur ait compris la recherche de lumière qu'a voulu conduire Bida dans ses œuvres. Il souligne ainsi la touche « hardie et fine » du graveur, son « coloris brillant », et il conclut en disant que Flameng aussi « aime la lumière » et a travaillé en juste adéquation avec le dessinateur¹¹⁰⁴.

À l'inverse, Eugène Véron considérait que Léopold Flameng avait mal compris les intentions de son fils sur les illustrations du *Roman comique* et en avait proposé des interprétations peu pertinentes. Véron voyait dans les dessins de François Flameng de la légèreté, de

¹¹⁰³ Les œuvres étaient passées en vente chez Christie's (Paris). Vente 3545, Dessins anciens et du XIX^e siècle, 10 avril 2013. Acquises par le musée d'Orsay, elles sont actuellement conservées au musée du Louvre.

¹¹⁰⁴ Bathild BOUNIOL, « L'Amateur au Salon, 1866 », in *Revue du monde catholique*, vol. XV, 1866, p. 524.

l'improvisation, de la vivacité, de la couleur, une tonalité truculente adaptée au style de l'ouvrage. Selon Véron, Léopold Flameng avait gravé ces dessins comme il gravait Rembrandt, c'est-à-dire avec de l'ampleur, de la solennité, rendant les gravures impropres au texte¹¹⁰⁵.

Cette recherche de fidélité est très prégnante dans l'illustration à l'eau-forte et en taille-douce, tandis que la situation de la gravure sur bois est plus variable. Gustave Doré avait ainsi pris l'habitude de confier à ses graveurs une partie du travail, ces derniers plaçant les nuances, les ombres, ce dont ne s'acquittait pas forcément Gustave Doré dans ses compositions¹¹⁰⁶.

Dans le cas de l'illustration à l'eau-forte et en taille-douce, le dessinateur réalise une composition extrêmement précise, très aboutie, qui doit servir au graveur de base de travail pour son œuvre. On est exactement dans la même démarche créative que pour une gravure de reproduction, pour laquelle l'aquafortiste réalise lui-même un dessin précis de l'œuvre qu'il souhaite graver, ou se base sur une photographie pour pouvoir attaquer sa planche.

Les dessins conservés de Luc-Olivier Merson sont tout à fait signifiants. Après de multiples études, il soumet des compositions totalement terminées à Flameng, à l'image de *L'Orient et les Tropiques* (ill. 94) ou de *La Nature et le Rêve*¹¹⁰⁷. Dans certains cas, Merson est même allé jusqu'à peindre ses dessins¹¹⁰⁸. Flameng n'a alors plus qu'à proposer une transcription des plus fidèles du motif dessiné, dans un travail qui ressemble fortement à celui du graveur de reproduction (ill. 95). Cette fidélité extrême se voit pour les dessins de Merson, mais aussi pour ceux de François Flameng. *La Lucrèce Borgia*, par exemple (ill. 96 et 97), une des compositions issues de la série pour les *Œuvres complètes* de Victor Hugo tient beaucoup de la gravure de reproduction, notamment par ce principe de fidélité.

¹¹⁰⁵ Eugène VÉRON, « Notre bibliothèque », *Courrier de l'art*, n° 16, 20 avril 1882, p. 190.

¹¹⁰⁶ « Gustave Doré entre plus hardiment encore dans cette voie. Il procède par masses. Le graveur n'a plus à suivre servilement les menus détails du dessin : il interprète. » ROUYEYRE, *op. cit.*, 1899, vol. V, p. 135.

¹¹⁰⁷ Voir catalogue raisonné, n° 1016 et 1019.

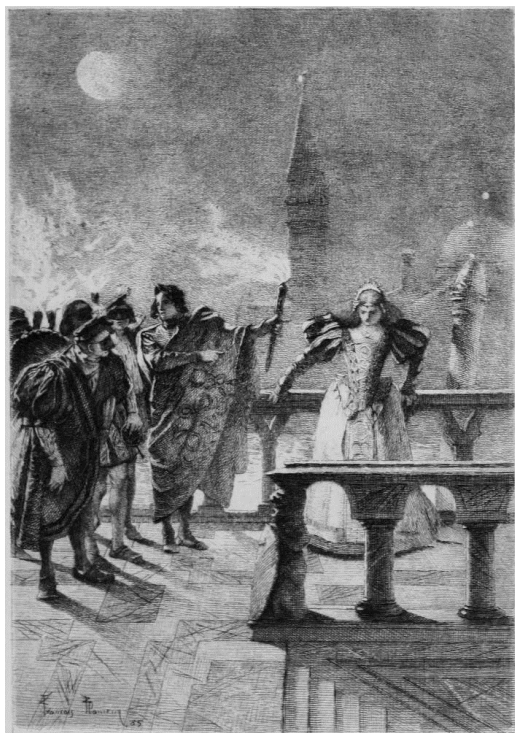
¹¹⁰⁸ C'est le cas, par exemple, de *La Mer de Bretagne*. Voir catalogue raisonné, notice n° 1021.



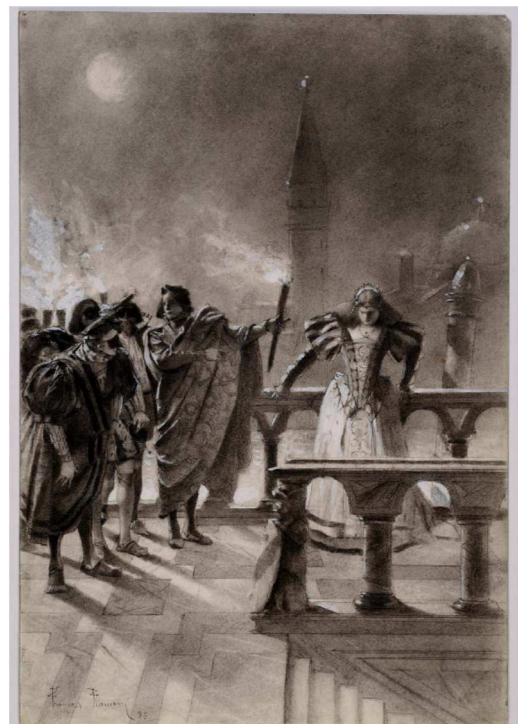
94. Léopold Flameng, *L'Orient et les tropiques*. 1907
Eau-forte, T. c., H. 20 ; L. 14,7 cm.



95. Luc-Olivier Merson, *L'Orient et les tropiques*. 1907.
Dessin (technique précis indéterminée), dimensions indéterminées.



96. Léopold Flameng *Lucrece Borgia*. 1885.
Eau-forte, H. 18,5 ; L. 12 cm.



97. François Flameng, *Lucrece Borgia*. 1885.
Crayon gras et gouache blanche sur papier blanc crème, H. 32,6 ; L. 22,5cm.

Les gestes, les attitudes, tous les éléments de décors du dessin sont retranscrits jusqu'au moindre petit détail, jusqu'à la pointe sommitale brillante des édifices en arrière-plan. Les costumes aussi sont retranscrits avec une entière fidélité. Le graveur, d'une certaine manière, fait ou tend à faire un décalque du dessin.

Pourtant, la réalité est plus complexe, et à l'image de la gravure de reproduction, la gravure d'illustration est moins une copie qu'une retranscription intelligente du dessin original. C'est même l'attente principale des critiques du temps, et c'est cela que loua Octave Uzanne à propos des gravures d'après les dessins de François Flameng pour les *Œuvres complètes* de Victor Hugo : « Toutes ces planches de Flameng père, de Massard, de Lefort, de Los Rios et de Mongin sont très habilement interprétées selon la nature du dessin, tour à tour blondes, fines et vaporeuses, et tour à tour vivement mordues et burinées. Ce sont des eaux-fortes dignes des amateurs¹¹⁰⁹ [...] »

L'idée qui ressort de ce commentaire est en fait la même que celle qui domine dans la gravure de reproduction. Si la fidélité est une nécessité, le graveur se doit néanmoins d'être capable d'adapter ses moyens et ne pas procéder simplement à une copie formelle, sans intelligence, sans compréhension globale de l'œuvre à reproduire. C'est là une pratique dévolue aux moyens de reproduction mécanique. Ce que Francis Wey vantait en 1851 pour la reproduction de peinture, à savoir « l'exactitude mathématique¹¹¹⁰ » de l'héliographie pour les fac-similés, s'applique aussi dans le domaine du dessin d'illustration. Si l'objectif est de faire une reproduction en fac-similé, dans ces conditions les moyens mécaniques de reproduction conviennent, mais le graveur doit pouvoir déployer une souplesse d'adaptation, il doit pouvoir cerner la nature d'un dessin. Il doit varier ses moyens en fonction de ce qu'il cherche à faire ressentir, voire, par extension, à renforcer l'impression que cherche à rendre le dessin. Si le graveur d'illustration ne peut pas influencer sur la composition, il peut au moins jouer plus librement de ce qui fait l'essence de son art : la lumière et les contrastes.

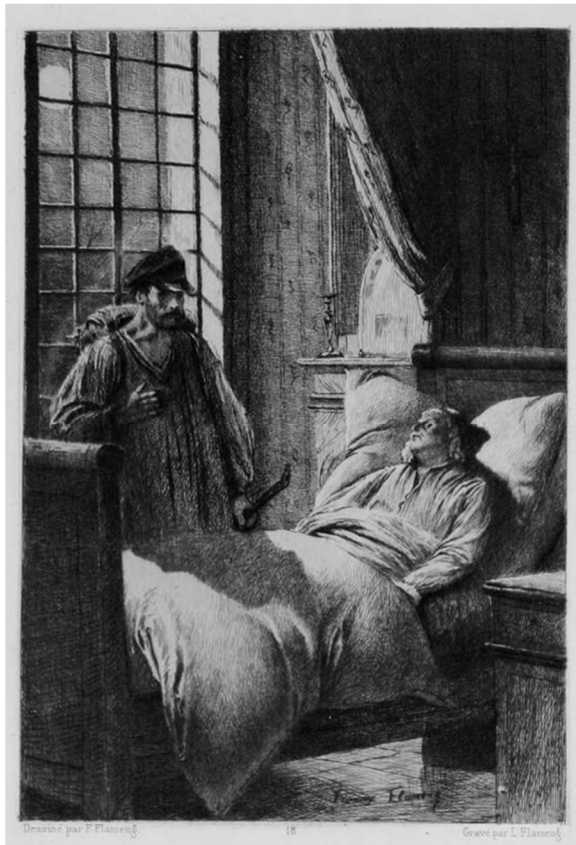
Il faut savoir que le graveur d'illustration est généralement plus libre de ses mouvements dans ce domaine que le graveur de reproduction. En effet, seul un public restreint est appelé à voir ces derniers, hormis dans les circonstances particulières où les dessins originaux sont exposés. Si le dessinateur exige une entière fidélité à sa composition, le graveur peut toutefois jouer sur la dramatisation ou la légèreté d'une œuvre, sans qu'il ne lui en soit tenu rigueur par le public et même la critique, puisqu'ils ne peuvent pas comparer l'original à la reproduction. Si la

¹¹⁰⁹ Octave UZANNE, « Petite gazette du bibliophile », *Le Livre*, vol. VII, 1886, p. 308.

¹¹¹⁰ Francis WEY, « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts », *La Lumière, journal non politique*, n° 1, 9 février 1851, p. 3.

tonalité d'une planche est donnée par le dessinateur, il appartient au graveur d'utiliser la variété des possibilités que lui offre la gravure pour pouvoir affiner cette tonalité.

On peut noter cela dans une planche comme *L'Évêque Myriel* (ill. 98 et 99)¹¹¹¹ pour les œuvres de Victor Hugo, montrant un homme avec une arme, Valjean, prêt à frapper l'évêque qui l'a hébergé. L'œuvre dénote une franche tension. Le dessin de François Flameng reste très clair, avec des ombres portées limitées, et un clair-obscur, avec la lumière de la lune pénétrant l'obscurité de la chambre, peu exploité par le dessinateur. Léopold Flameng, à l'inverse, accentue tous ces contrastes dans sa gravure pour en accentuer la dramatisation. Les ombres sont très sombres, notamment dans les plis des tissus au niveau du baldaquin, mais aussi pour les traits du visage de Valjean. Le travail sur la lumière est bien plus tranché dans l'œuvre de Flameng père et renforce la tension existante.



98. Léopold Flameng, *L'Évêque Myriel*. 1885. Eau-forte, H. 18,5 ; L. 12 cm.



99. François Flameng, *L'Évêque Myriel*. 1885. Crayon gras et gouache blanche sur papier blanc crème, H. 32,8 ; L. 22,3cm.

¹¹¹¹ Voir catalogue raisonné, n° 973.

De la même manière, Léopold Flameng renforce encore la tension de la scène en mettant davantage en avant l'arme dans la main de Valjean, alors que dans le dessin de François Flameng elle est presque imperceptible.

De petites différences entre le dessin et la gravure qui renvoient aux processus d'adaptation et d'accommodation par lesquels devait parfois passer le graveur de reproduction.

Cette capacité de l'eau-forte de s'accommoder facilement de l'interprétation plus que de la fidélité extrême explique aussi – au-delà de son coût moindre –, son succès dans l'illustration, et les critiques que suscitérent les quelques rares tentatives de gravures au burin dans des livres illustrés. Ce fut le cas pour les *Œuvres complètes* de François Coppée publiées par Hébert, dont les planches furent gravées au burin. Certains éditeurs conservateurs comme Conquet essayaient de remettre cette technique à la mode¹¹¹², mais elle suscita des critiques liées à son incapacité à s'adapter facilement aux exigences diverses des dessins. Uzanne dans *Le Livre* est très clair à ce sujet : « Douze sujets absolument remarquables et qui n'ont que le tort d'avoir été dans l'interprétation trop léchés par les burins de MM. Boisson, Boutelié et Dubouchet¹¹¹³. » Henri Beraldi adressait une critique assez similaire, disant que « les gravures, bien qu'exécutées par des burinistes habiles, ne rendent pas complètement la grâce des dessins originaux¹¹¹⁴ », tandis que dans la *Revue des arts décoratifs*, Henri Bouchot expliquait le souci majeur des burinistes : « Ils accommodent la vignette à la façon des grandes gravures, à coups de belles tailles qui ruinent l'effet¹¹¹⁵. » Ces critiques pouvaient parfois déborder sur l'eau-forte, certains auteurs considérant qu'entre le blond et le noir, le violent et le tendre, toute une palette de variétés formelles n'était pas exploitée par des artistes qui ne recouraient pas, par exemple, à l'aquatinte ou au vernis mou¹¹¹⁶.

¹¹¹² « Il [Conquet] s'est attaché à varier le genre de ses livres, l'impression et les illustrations. Dans quelques-uns, par exemple, comme *Le Lion amoureux*, par Frédéric Soulié, *La Chartreuse de Parme*, par Stendhal, il a essayé avec succès de faire revivre la fine gravure au burin qui fit les délices des bibliophiles et iconophiles d'antan [...] » Jules LE PETIT, *L'Art d'aimer les livres et de les connaître, lettres à un jeune bibliophile*, Paris, Chez l'auteur, 1884, p. 89.

¹¹¹³ Octave UZANNE, « Petite gazette du bibliophile », *Le Livre*, vol. VI, 1885, p. 368.

¹¹¹⁴ BERALDI, *op. cit.*, 1887, vol. VI, p. 135.

¹¹¹⁵ Henri BOUCHOT, « Exposition universelle de 1889 : la décoration du livre », *Revue des arts décoratifs*, vol. X, 1889-1890, p. 157.

¹¹¹⁶ Octave UZANNE, « Causons gravure », *Le Livre*, vol. VIII, 1887, p. 117-118.

b- L'interaction image-image au sein du livre et le principe de la série : variété et unité

Mais, au-delà de cette relation entre l'image dessinée et l'image gravée dans le livre, qui s'apparente sans se confondre à la gravure de reproduction, l'autre relation à entendre est bien celle des images gravées entre elles, au sein du livre, surtout lorsqu'il est question d'un processus sériel. C'est-à-dire lorsqu'un ouvrage renferme une série d'illustration qui peut, par exemple, être vendue isolément du texte dans le commerce. Ce qui ressort de l'opinion des critiques du temps, et notamment de celles qui se sont exprimées sur les illustrations de Flameng, c'est d'une part la nécessité d'unité, et d'autre part la nécessité de variété. Cet équilibre difficile entre ces deux exigences est ce que louait Octave Uzanne à propos des compositions de François Flameng pour Victor Hugo, qui donnaient à la fois ce sentiment d'unité, *a fortiori* car il n'y avait qu'un illustrateur, et qui en même temps donnaient un sentiment de variété par la diversité des compositions¹¹¹⁷.

Les œuvres ne doivent pas être redondantes, et en même temps elles doivent faire apparaître un fil conducteur, être complémentaires entre elles pour offrir un résumé graphique de l'ouvrage qu'elles illustrent. Cette variété, le critique du *Journal des beaux-arts et de la littérature* la louait aussi dans les planches de Léopold Flameng pour *Picciola*. Flameng était, selon le critique, le premier à avoir « mieux que d'autres, eu l'idée de jeter sur ses illustrations le charme de la variété¹¹¹⁸ ». Philippe Burty faisait de même dans le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, en introduisant un complément instructif, puisqu'il parlait spécialement de la « variété dans le système d'interprétation¹¹¹⁹ ». À l'unité qu'introduit l'illustrateur solitaire, à la cohésion qu'il donne à sa série de planches et à la diversité qu'il apporte dans les sujets choisis, s'ajoute la variété des traductions. D'après Burty, les graveurs, tout spécialement sur bois, ont un rôle à jouer pour casser l'impression de redondance visuelle.

Il faut comprendre que si les séries d'illustrations étaient appréciées dans leur relation avec un texte, elles pouvaient aussi être tirées à part et vendues individuellement. Une mode que Léon Boivin, dans une étude de 1917, attribuait particulièrement à la période 1872-1880¹¹²⁰. À ce moment la librairie, particulièrement celle des bibliophiles, selon lui, prit l'habitude de tirer des

¹¹¹⁷ « Ici l'unité de l'effort et du talent se montre sur toute la ligne ; la quatrième série de dix eaux-fortes vient de paraître, et nous ne pouvons qu'admirer l'ingéniosité et la variété de composition de M. François Flameng ainsi que l'absolue beauté de la gravure et la perfection du tirage. » UZANNE, art. cit., 1886, p. 308.

¹¹¹⁸ ANONYME, art. cit., 1862 (2), p. 183.

¹¹¹⁹ BURTY, art. cit., 1865 (2), p. 90.

¹¹²⁰ Léon BOIVIN, « La Technique du livre illustré moderne », dans COLLECTIF, *Congrès national du livre, Paris, 11-17 mars 1917 : rapport et vœux*, vol. I, Paris, Cercle de la librairie, de l'imprimerie, de la papeterie, du commerce de la musique et des estampes, 1917, p. 139. C'est aussi le constat de DUSEIGNEUR, art. cit., 1877, p. 41-42, lequel critique vivement cette mode.

suites sur différents papiers et en divers états des illustrations à l'eau-forte pour être jointes dans des volumes « truffés » ou pour figurer dans des portfolios de collectionneurs d'estampes. Cette mode justifiait alors que la cohésion fut donnée aux œuvres par un autre liant que le texte.

Ce liant peut être, dans certains cas, stylistique. Les illustrations doivent se répondre entre elles par un style, une esthétique commune, alors que les sujets traités doivent être variés, ce que Philippe Burty appelait l'« unité d'aspect¹¹²¹ ». Il la percevait dans les eaux-fortes du *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, qui à l'inverse des bois étaient toutes dessinées et gravées par Flameng en personne. Burty n'explique pas ce qui lui permet de tenir ses propos au sujet de cet ouvrage. Le *Journal des beaux-arts et de la littérature* indique que c'était lié à « la recherche de la couleur¹¹²² », et à l'« intensité des tons obtenus par le graveur avec l'idée évidente de les obtenir¹¹²³ », et cela sans abus de tailles, le graveur ne noircissant pas ses planches à outrance. Le critique continue en relevant aussi l'ambition de dynamisme commune aux compositions, soulignant une recherche d'expressivité dans les œuvres. Et pour l'auteur de ce commentaire, les ratés dans les gravures sont précisément à trouver là où le style attendu ne l'est plus. Il critique ainsi le *Colomb expliquant son projet au conseil*¹¹²⁴, car Flameng a traité, selon lui, son sujet avec trop de dilettantisme, le prenant avec fantaisie, ne lui donnant pas assez de vigueur.¹¹²⁵ Dans *La Révolte à bord* (ill. 100)¹¹²⁶, le critique indique que Flameng échoue à trouver la finesse des contrastes nécessaire par un abus du noir dans la partie gauche de l'œuvre¹¹²⁷. Ce qui n'allait pas dans le sens du style adopté pour le reste des gravures.

Cette recherche d'unité stylistique est particulièrement exigée des eaux-fortes et déborde aussi sur les ouvrages à plusieurs aquafortistes. Charles Blanc en fait état lorsqu'il mentionne les gravures pour les *Costumes historiques* de Georges Duplessis. Cet ouvrage était entièrement illustré de gravures dites « documentaires » dessinées par Chevignard et reproduites à l'eau-forte par un collège de graveurs auquel appartenait Léopold Flameng. Lorsque Blanc se charge de commenter la parution de cet ouvrage, ce qui le séduit tout spécialement est la capacité des aquafortistes à comprendre les dessins de Lechevallier-Chevignard et à les graver de telle sorte qu'il n'est plus possible de percevoir le travail de plusieurs mains :

¹¹²¹ BURTY, art. cit., 1865 (2), p. 90.

¹¹²² ANONYME, « Iconographie : illustration du *Christophe Colomb* », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 23, 15 décembre 1864, p. 184.

¹¹²³ *Ibid.*

¹¹²⁴ Voir catalogue raisonné, n° 523.

¹¹²⁵ ANONYME, art. cit., 1864 (6), p. 185.

¹¹²⁶ L'œuvre s'intitule aussi *La Famine*. Voir catalogue raisonné, n° 554.

¹¹²⁷ ANONYME, art. cit., 1864 (6), p. 185.

Ils ont tellement bien compris leur besogne et discipliné leur manière qu'il est impossible de distinguer entre la planche de celui-là et la planche de celui-ci. Ce n'est pas là certainement un petit mérite, car il n'est rien de plus désobligeant, dans un livre à figures, que les disparates, et il n'est rien de plus difficile à éviter lorsqu'on emploie différents artistes pour graver une seule et même suite d'estampes¹¹²⁸.



100. Léopold Flameng, *La Révolte à bord*, 1864, eau-forte H. 18 ; L. 25,5 cm.

Cette exigence d'unité pèse davantage sur l'eau-forte que sur les bois, car ces derniers n'ont théoriquement pas à être perçus en série, et donc en regard les uns par rapport aux autres¹¹²⁹. Ils n'ont pas vocation à s'extirper du volume qu'ils accompagnent, puisqu'ils sont souvent in-texte. Aussi, dans le contexte des ouvrages mêlant eaux-fortes et bois, si les eaux-fortes laissent apparaître un réel souci d'unité stylistique et souvent une cohérence narrative plus perceptible, les bois servent davantage à introduire la variété recherchée.

Elle peut l'être par l'interprétation des graveurs. *Le Christophe Colomb* en est un exemple, avec des gravures en clair comme dans *Colomb et le moine*, gravure sur bois traitée avec peu de relief, sans aucune ombre, donnant le sentiment d'un croquis, tandis que *Le Rêve* gravé par Blanpain offre au contraire un travail très soigné sur les contrastes et la lumière.

¹¹²⁸ Charles BLANC, « Considérations sur le costume : *Costumes historiques des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles* dessinés par Lechevallier-Chevignard, gravés par A. Didier, L. Flameng, Laguillermie, avec un texte historique et descriptif par Georges Duplessis », *Gazette des beaux-arts*, vol. X, juillet-décembre 1874, p. 554.

¹¹²⁹ Tout du moins pour la période qui nous intéresse ici, à savoir les décennies d'activité de Léopold Flameng jusqu'aux années 1880. Boivin, en effet, soulignait que la mode de ces séries tirées à part concerna plus tardivement les gravures sur bois, en particulier lorsque la xylographie redevint à la mode à la fin du XIX^e siècle. COLLECTIF, *op. cit.*, 1917, p. 139.

Mais la variété s'exprime surtout dans les sujets. Il faut échapper à la redondance visuelle, la série de gravure ne doit pas donner deux fois à voir le même motif, tout du moins lorsqu'il n'est pas question de motifs à vocation ornementale et rythmique comme culs-de-lampe, bandeaux ou fleurons. Lorsqu'il s'agit de vignettes dans ou hors texte, l'illustration doit, par sa variété, donner le sentiment d'avoir été conçue de façon cohérente, réfléchie, et elle doit échapper à la répétitivité.

Alors que le critique du *Journal des beaux-arts* vantait le style de Flameng dans les eaux-fortes, pour les bois il relevait surtout la diversité des sujets dans une longue énumération. Il soulignait ainsi que *Le Rêve* était une planche d'une « saisissante originalité¹¹³⁰ » ; il remarquait le caractère intimiste de certains portraits comme celui de Perez de Marchena¹¹³¹, tandis qu'à l'inverse celui de la reine Isabelle renvoyait au portrait d'apparat¹¹³². Il poursuivait en s'étonnant des images « monstrueuses¹¹³³ » avec Adamastor, le kraken ou encore *La Main noire* (ill. 101). On pourrait ajouter l'excentrique combat de Colomb avec l'iguane, ou la découverte des restes humains dans l'antre des cannibales. Des images qui contrastent avec les scènes diplomatiques ou intimes comme *Colomb sur un rocher* (ill. 102).

Le bois, lorsqu'il est présent, reste le détenteur du principe de variété stylistique et iconographique. À l'inverse, les séries d'eaux-fortes doivent être garantes d'une unité stylistique et d'une cohésion narrative bien plus grande, puisque les éditeurs mettent le plus souvent les séries des gravures dans le commerce indépendamment du texte. Adolphe Jullien notait ainsi, dans un article de la *Revue britannique*, comment ce procédé des séries tirées à part influait sur la nature des illustrations, en particulier sur leur cohésion par le style. Il expliquait comment le collectionneur, l'amateur d'estampes, ne choisit pas tellement d'acheter une série d'illustrations pour ressentir le texte, mais surtout pour ressentir le style de l'aquafortiste ou, dans quelques très rares cas, du graveur au burin. Jullien écrivait : « Ce n'est pas le poète ou le prosateur qu'on cherche à travers ces dessins, c'est bien plutôt le dessinateur¹¹³⁴ [...] »

¹¹³⁰ ANONYME, art. cit., 1864 (6), p. 185.

¹¹³¹ *Ibid.*

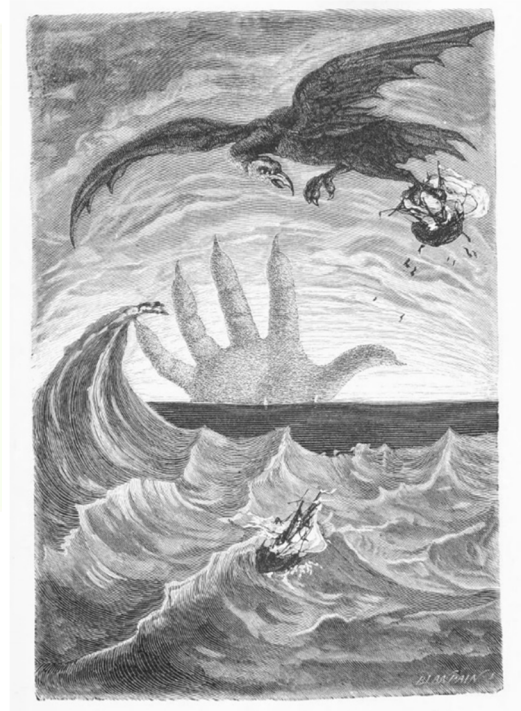
¹¹³² L'auteur utilise le terme « *grandessa* » pour caractériser ce portrait. *Ibid.*

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ Adolphe JULLIEN, « Beaux-arts : les dessinateurs du romantisme », *Revue britannique*, vol. I, janvier-février 1888, p. 115.



101. Léopold Flameng, *Christophe Colomb rêvant sur un rocher*, 1864, gravure sur bois, H. 8,7 ; L. 12,8 cm.



102. Léopold Flameng, *La Main noire*, 1864, gravure sur bois, H. 18,6 ; L. 12,6 cm.

Il allait même plus loin, en notant que le collectionneur cherchait à accumuler les séries différentes autour d'un même texte, cherchant l'unité au sein de chaque série, mais aussi la variété des styles en pouvant mettre en regard deux, trois ou quatre séries différentes d'illustrations. Jullien donnait pour argumentaire à sa théorie, des illustrations pour les *Contes* d'Hoffmann :

Il est bien clair que le collectionneur ne se tiendra pour satisfait que lorsqu'il aura les quatre illustrations et que, s'il s'amuse à les comparer entre elles, ce sera pour n'en condamner aucune. [...] En résumé, les personnages de Camille Rogier ont une tournure romantique toute particulière ; les vignettes de Gavarni témoignent d'une fantaisie inépuisable, et les petits tableaux de chevalet de M. Lalauze ont une élégance extrême : ils ne se ressemblent guère, et tous les trois, en illustrant le même auteur, ont gardé leur individualité propre et leur cachet¹¹³⁵.

Les collectionneurs cherchent donc le style des illustrateurs, ils cherchent une cohérence esthétique selon Jullien, mais, au-delà de cela, ils cherchent aussi une cohérence narrative, laquelle passe par le sentiment qu'il y a un enchaînement logique d'une scène à l'autre. La série,

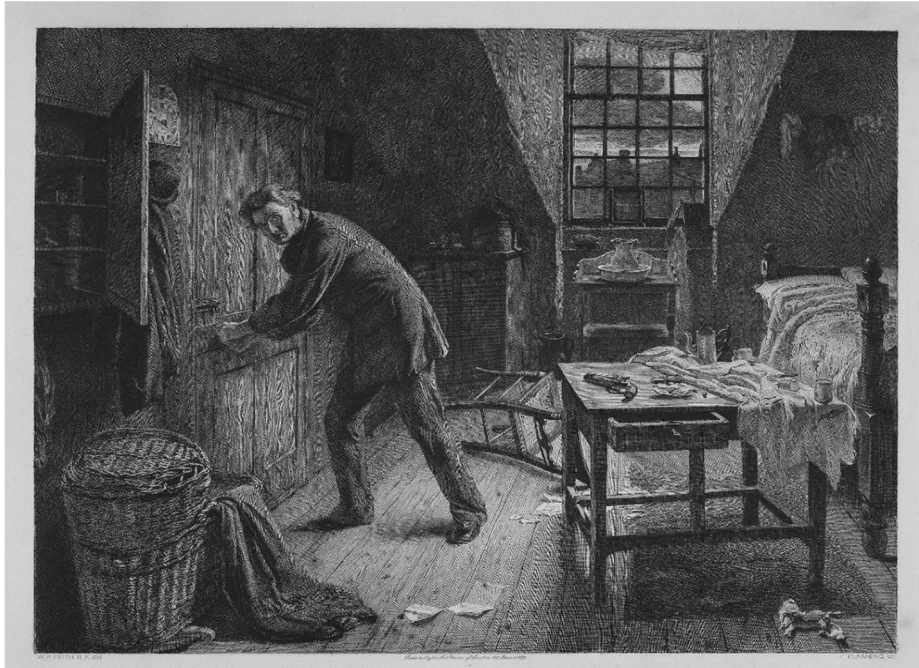
¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 114.

isolée doit donner un sentiment de liaison et faire en sorte que chaque œuvre communique avec les autres.

Parfois, la suite d'illustrations s'apparente fortement aux *modern moral subjects* d'un William Hogarth. C'est le cas pour la *Manon Lescaut* de l'éditeur Glady, dont les planches furent aussi tirées à part et mises en circulation. La construction narrative des illustrations suit celle du livre, mais les sujets choisis le furent pour accentuer cette image d'ascension et de décadence soudaine jusqu'à la fin tragique des personnages. Les premières scènes illustrent ainsi la relation amoureuse toujours plus intime. Il y a la première entrevue à Passy qui allait changer le destin de Des Grieux, puis la rencontre formelle avec Manon Lescaut, qui dans la troisième scène se retrouve sur les genoux du chevalier à festoyer. Les trois scènes suivantes annoncent le basculement, en particulier *La Mort de Lescaut*, le frère de Manon qui amena cette dernière à se prostituer, et *Le Miroir*, scène inventée par Flameng qui montre la soif de luxe et d'argent facile du couple. Ces scènes laissent entrevoir un avenir sombre pour les deux amants pécheurs, et viennent ensuite quatre scènes caractéristiques de la représentation de la déchéance dans les *modern moral subjects*, des *Reproches* jusqu'à l'arrestation de Des Grieux. Ces scènes débouchent sur une lueur d'espoir, lorsque Des Grieux finit par retrouver les archers qui escortent Manon et par les convaincre de pouvoir approcher sa bien-aimée. Espoir vain, puisqu'à l'instar des fins des pécheurs dans les *modern moral subjects*, Manon meurt.

Il suffit de comparer cette construction à celle de la série *The Road to Ruin* de Frith¹¹³⁶ que Flameng grava, et qui est typiquement une suite de *modern moral subjects* à la Hogarth. La suite ne comprend que cinq scènes, mais la narration est la même. D'abord il y a le bonheur, lorsque le jeune héros gagne beaucoup d'argent dans une partie de cartes et s'enrichit comme le montre la scène 3. Il est dans son intérieur luxueux et bourgeois. Toutefois, dans la scène 2, il perd beaucoup d'argent dans les courses de chevaux et a des dettes, ce qui conduit à son arrestation dans la scène 3. Comme dans toute suite de *modern moral subjects*, il y a encore de l'espoir, lorsque dans la scène suivante la famille, dans un intérieur moins luxueux, semble retrouver une existence normale. Néanmoins, la dernière scène (ill. 103) qui montre le héros seul dans un grenier avec un pistolet et s'assurant que sa porte est bien fermée, indique qu'il a sûrement contracté de nouvelles dettes et que le bonheur de la scène 4 n'était qu'illusoire.

¹¹³⁶ Voir catalogue raisonné, n° 172 à 176.



103. Léopold Flameng, *La Fin*, 1878, eau-forte, H. 44 ; L. 53 cm.

Enfin, les illustrations pour la *Manon Lescaut* des frères Glady, prises comme une suite individuelle détachées du texte – et elles le furent puisque des tirages hors-textes existèrent pour les amateurs –, dégagent un sens et une cohérence narrative qui les apparentent aux *modern moral subjects*. Évidemment, le livre s’y prêtait spécialement, et cette forme narrative est vraiment particulière, avec des *topoi* facilement identifiables, ce qui fait du *Manon Lescaut* un cas un peu singulier. Néanmoins, il révèle la nécessité de faire raisonner au-delà d’un écho texte-image, les images d’une suite entre elles.

Trois mots résument assez bien la relation image-image dans le domaine particulier de l’illustration. Tout d’abord, celui de fidélité entre le dessin original et la gravure finale. Le graveur d’illustration n’a qu’une marge de manœuvre restreinte qui s’apparente à celle du graveur de reproduction. S’il peut éventuellement apporter quelques modifications, ce n’est souvent que pour ajuster la technique de la gravure à celle du dessin en prenant en compte les différences de moyens existantes.

Les deux autres termes très liés sont ceux de variété et d’unité. Le spectateur doit avoir le sentiment devant une suite d’illustrations, qu’une pensée générale, une réflexion globale a présidé à sa réalisation. Surtout lorsqu’il est question de planches hors texte en taille-douce qui sont appelées à avoir aussi une existence en tant que gravures détachées du texte. Les œuvres doivent offrir une unité visuelle et un cheminement narratif logique, en étant chacune des maillons essentiels du tout.

Parallèlement, il faut aussi que la variété soit introduite. L'illustrateur compétent doit éviter la redondance des sujets, il doit surprendre, étonner, saisir le lecteur ou le spectateur à chaque fois, notamment par le biais de l'iconographie ou des sentiments qui se dégagent de chaque composition. Une variété qui peut apparaître dans les suites en taille-douce, mais qui au sein de l'espace livre reste, lorsque c'est possible, principalement dévolue à la gravure sur bois.

IV- Principes esthétiques et stylistiques dans les illustrations originales de Léopold Flameng

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'illustration originale est pour Flameng un moyen de s'affirmer comme créateur tout en obtenant une reconnaissance sociale que ne lui aurait pas apporté la pratique de la gravure originale. Cela implique que Flameng a cultivé ses principes esthétiques et stylistiques principalement dans ses illustrations originales, en dépit des nombreuses contraintes pesant sur l'artiste pratiquant cette activité et qui, le plus souvent, est assez peu libre dans ses moyens. Reste que Flameng a été maître sur la publication du *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient* et a collaboré avec des relations proches et amicales, ce qui lui a permis de cultiver, dans certains cas, son style, puisant à des sources d'inspirations diverses. Le passé flamand de l'artiste n'est évidemment pas à négliger, et Flameng évolue à la transition de deux courants en juxtaposition dans les années 1850 : le romantisme, qui arrive à son crépuscule, mais dont les principes restent ancrés chez de nombreux collaborateurs de Flameng, et le réalisme, avec ses variantes du naturalisme et du réalisme fantaisiste qui s'installent. Ce sont là les trois principales dominantes dans l'œuvre original de Flameng, dans ses illustrations, mais aussi dans ses gravures originales, dont il ne faut pas omettre le rôle essentiel en matière d'expérimentations, de réflexions, de recherches qu'elles jouèrent pour l'artiste. La pérennité stylistique et même iconographique entre ces gravures et les illustrations de Flameng, principalement celles où il disposait d'une certaine latitude créative, étant un aspect plus qu'évident.

Un autre mouvement, enfin, ne doit pas non plus être négligé, celui du Parnasse dans les années 1860. Flameng a travaillé pour des auteurs parnassiens comme Leconte de Lisle ou Théodore de Banville, et cette partie de son corpus est la plus révélatrice des nécessaires capacités d'adaptation de l'illustrateur devant un texte.

1- L'héritage nordique de Léopold Flameng

a- Rembrandt et les maîtres flamands dans les illustrations de Léopold Flameng

L'œuvre de graveur de reproduction de Flameng est traversé par la place importante des artistes flamands, surtout de Rembrandt qui resta l'inspiration principale de l'artiste.

Dans une lettre adressée à Théophile Gautier, Flameng révélait la manière dont il envisageait l'illustration des livres qu'il concevait en pensant à des graveurs et à des peintres. Il donnait

une liste de noms à Gautier, en évoquant quels seraient ses modèles s'il avait à illustrer *Le Capitaine Fracasse* : « On trouve rarement dans un seul livre des Callot, des Jean Miel, des Abraham Bosse, ainsi que les Hollandais Terburg, Metsu et Rembrandt – le grand Rembrandt donnant la main à Vélasquez¹¹³⁷. » Il s'agit pour l'essentiel d'artistes du XVII^e siècle, principalement de maîtres flamands et hollandais.

Cette réponse de Flameng venait, d'après Claudine Lacoste-Veysseyre¹¹³⁸, à la suite d'un article que fit paraître Théophile Gautier dans *Le Moniteur universel*, dans lequel celui-ci faisait l'éloge du *Sabot de Noël* et d'une œuvre intitulée *La Messe de minuit* (ill. 104). Il s'agit d'une des eaux-fortes que Flameng exécuta pour le volume et qui suscita l'admiration du critique, au point qu'il écrivit à son propos : « *La Messe de minuit* semble un cuivre inconnu de Rembrandt retrouvé¹¹³⁹. »

Il est vrai que cette œuvre est peut-être celle qui synthétise chez Flameng le poids du modèle rembranesque dans ses dessins originaux, et dans laquelle on trouve l'enjeu essentiel de la lumière. Le *Journal des beaux-arts et de la littérature* s'était largement appesanti sur cet élément marquant dans *La Messe de minuit* :

La cinquième : la Messe est d'un effet très lumineux. Le graveur règne en souverain dans cette planche, le sujet n'est rien, la pointe seule y a accompli une estampe grandiose malgré des dimensions assez restreintes. Comme puissance, comme jeu de lumière, comme travail, c'est une des meilleures choses de Flameng¹¹⁴⁰.

La lumière et le travail du clair-obscur domine l'œuvre, avec ce contraste ferme entre le chœur de l'église vivement illuminé et la nef plongée dans la pénombre, un contraste qui a tout de rembranesque.

Eugène Fromentin expliquait comment Rembrandt était la référence sommitale en matière de clair-obscur, et comment il amena à sa suite toute « l'école hollandaise » à le suivre dans cette voix, encourageant les demi-teintes et les lumières étroites¹¹⁴¹.

¹¹³⁷ Théophile GAUTIER, Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE (édité par), et coll., *Correspondance générale*, vol. VII, Genève, Droz, 1992, p. 215.

¹¹³⁸ *Ibid.*

¹¹³⁹ *Ibid.*

¹¹⁴⁰ ANONYME, « Iconographie: *Le Sabot de Noël* par Aimé Giron », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 22, 30 novembre 1863, p. 176.

¹¹⁴¹ « [...] Rembrandt n'en est pas moins l'expression définitive et absolue, pour beaucoup de motifs, et non pas seulement parce qu'il se sert plus volontiers de l'obscur que du clair. Après lui, toute l'école hollandaise depuis le commencement du dix-septième jusqu'en plein dix-huitième, la belle et féconde école des demi-teintes et des lumières étroites, ne se meut que dans cet élément commun à tous [...] » Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois, Belgique – Hollande*, Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1877, p. 330.



104. Léopold Flameng, *La Messe de Minuit*, 1863, eau-forte, H. 24 ; L. 28,5 cm.

Carel Vosmaer apportait quelques précisions quant au clair-obscur rembranesque : « Les parties principales tombent dans l'effet ; les parties secondaires sont dans la pénombre¹¹⁴². » Par « effet », Vosmaer entendait la lumière chargeait de diriger l'œil du spectateur sur l'action principale ou l'élément central du tableau ou de la gravure. C'est le même procédé qu'adopte Flameng, orientant par son contraste lumineux l'œil du spectateur immédiatement vers l'arrière-plan, vers le chœur de l'église et son retable montrant une Sainte Famille.

Une autre particularité des clairs-obscurs rembranesques était leur propension à n'être que partiellement naturels. Bernadette Neipp rappelait, par exemple, que la lumière de *La Pièce aux cent florins* émane pour une grande part du Christ lui-même, ce qui le fait apparaître en clair au milieu de l'obscurité¹¹⁴³. Le clair-obscur de *La Messe de minuit* est tout aussi artificiel, et le chœur de l'église semble rayonner de lui-même, puisqu'aucune source de lumière n'est identifiable dans l'image. Enfin, et l'analyse de Bernadette Neipp sur *La Pièce aux cent florins* ne manque pas de pouvoir s'appliquer à *La Messe de minuit*, l'ombre n'est pas à entendre chez Rembrandt comme négative¹¹⁴⁴, et elle ne l'est pas davantage dans *La Messe de minuit*. L'ombre induit le mouvement, et alors que l'œil du spectateur s'oriente vers le fond de la scène, il glisse ensuite au premier plan, sur la foule rassemblée qui, à l'image des déshérités de *La Pièce de cent florins*, reçoit avec douceur, sans violence, la lumière émanant du chœur. La

¹¹⁴² Carol VOSMAER, *Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses œuvres*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1868, p. 364.

¹¹⁴³ Bernadette NEIPP, *Rembrandt et la mort de Jésus : la tendresse d'un regard*, Saint-Maurice, Édition Saint-Augustin, 2001, p. 41.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*

métaphore est d'autant plus forte avec la présence, dans l'axe du tableau, au milieu de l'allée centrale, d'un jeune garçon vu de dos vers lequel se projette la lumière. Le clair-obscur rembranesque n'est pas seulement un effet esthétique, c'est un atout primordial lorsqu'il est question de rendre compte de valeurs abstraites : la ferveur, la foi, l'aura sacrée.

Ce recours au clair-obscur a des conséquences directes sur les formes qui, chez Rembrandt, sont imprécises, floues, indéfinies. Les figures, d'après Vosmaer, sont modelées mais ne sont pas découpées et « les extrémités se fondent dans l'entourage¹¹⁴⁵ ». C'est encore le cas dans *La Messe de minuit*. Si les formes émergent, les masses sont fondues avec leur environnement. Flameng n'a pas tracé les contours des figures, il ne les a pas délimitées, procédant, comme l'expliquait Charles Blanc dans *L'Œuvre complet de Rembrandt*, à la manière du maître flamand. Blanc expliquait, en effet, comment Rembrandt dessinait directement sur la planche de cuivre, n'hésitant pas à reprendre les contours plusieurs fois, et selon son propos, « de les noyer dans une ombre qui effacerait les premières hésitations de sa pointe¹¹⁴⁶ ».

Cette absence apparente de dessin, ces tailles désordonnées, vagabondes, pittoresques et cette intensité du travail de la pointe ont logiquement amené Rembrandt à passer pour le maître des coloristes. C'est cette même démarche que louait le *Journal des beaux-arts* chez Flameng. Outre qu'il caractérisait Flameng de coloriste en prenant l'exemple de *La Messe de minuit*, plus avant dans la critique c'est la spontanéité de l'artiste qui est mise en avant, sa capacité à improviser sans plan défini, et sa capacité à s'élancer, au moins en apparence, sans réflexion abusive dans l'acte créatif¹¹⁴⁷.

Le Sabot de Noël reste le réservoir le plus représentatif de l'inspiration des modèles flamands chez Flameng, et notamment des « primitifs ». Outre *La Messe de minuit*, qui est sûrement la plus rembranesque des illustrations de l'artiste, de nombreux éléments renvoient dans cet ouvrage à des motifs anciens. L'enfant Jésus, par exemple, dans *L'Enfant Jésus et les sabots*, est montré sous des traits assez peu enfantins, et il en est de même du corps de ce dernier dans *Le Vieux saint Nicolas et Jésus* qui est vaguement celui d'un enfant¹¹⁴⁸, ce qui fait référence à des représentations anciennes de l'enfant Jésus.

Par ailleurs, *Le Sabot de Noël* traduit des épisodes religieux assez rares à l'époque à laquelle Flameng les exécute. *L'Adoration des bergers* et *l'Annonce faite aux bergers* sont des thèmes

¹¹⁴⁵ VOSMAER, *op. cit.*, 1868, p. 158.

¹¹⁴⁶ BLANC, *op. cit.*, 1861, p. 13.

¹¹⁴⁷ « M. Flameng n'a pas de système, il improvise ; il n'a pas de plan, il va. C'est ce qui fait qu'il est spontané toujours et toujours aussi impressionnant. » ANONYME, art. cit., 1863 (3), p. 176.

¹¹⁴⁸ Alexandre PAGE, « Les Gravures de Léopold Flameng pour *Le Sabot de Noël* d'Aimé Giron », *Bulletin historique de la société académique du Puy-en-Velay et de la Haute-Loire*, vol. LXXXIX, 2013, p. 85-96.

peu courants au XIX^e siècle. Si le second trouve un nouveau souffle en 1875 avec Bastien-Lepage et Léon Comerre¹¹⁴⁹, il reste discret, surtout par rapport au XVII^e siècle. Rembrandt a d'ailleurs traité lui aussi ces deux sujets religieux. S'il est difficile de dire que Flameng s'est inspiré d'œuvres anciennes pour ses propres compositions, néanmoins on peut rapprocher l'*Annonce faite aux bergers* de Flameng de celle de Rembrandt exécutée en 1634. Les anges occupent la partie supérieure gauche dans les deux cas, de la même façon certains bergers sont subjugués par l'apparition et à genoux, tandis qu'au premier plan un berger fuit éperdu. Sans qu'il soit possible d'établir un lien direct entre les deux œuvres, il y a pourtant des proximités, et Flameng connaissait probablement la gravure de Rembrandt compte-tenu de son intérêt pour le maître hollandais.

Le Sabot de Noël présente aussi des sujets récurrents caractéristiques de l'art flamand. C'est le cas, par exemple, des scènes d'intérieur très structurées dans leurs compositions, comme le *Festin de Noël*, ou encore de cette immersion de la religion dans le quotidien, ce qui fut prégnant dans la peinture nordique de la première Renaissance flamande. Chez Flameng, cette relation est discrète, puisque la plupart des scènes historiquement chrétiennes, comme *L'Adoration des bergers* et *l'Annonce faite aux bergers*, ne prennent pas place dans le quotidien, mais dans un ailleurs temporel et géographique indéterminé. En revanche, l'apparition du Christ devant les sabots dans l'âtre de la cheminée, l'enfant Jésus près de la jeune fille de la famille, les anges s'attendant sur le toit de la chaumière, toutes ces scènes singulières montrent l'interaction entre le quotidien de cette famille de bucheron et le religieux.

Mais *Le Sabot de Noël* n'est pas le seul ouvrage de Flameng à montrer l'importance de l'héritage nordique dans son art. Il faut aussi relever toute la place qu'occupèrent, surtout dans la période 1859-1865, les scènes de cabaret, de marché, de bambochade, dans son œuvre. Des sujets très présents dans l'art flamand, chez David Teniers le Jeune, Adriaen Brouwer, Jan Steen, et que Flameng reprend à la fois lors de ses collaborations avec Delvau, et lors de la parution de son *Paris qui s'en va, Paris qui vient*.

C'est peut-être dans ce dernier ouvrage que toute la diversité des motifs nordiques se révèle le mieux. *Le Cabaret de la mère Marie*, par exemple, s'apparente de près à la bambochade dans la définition qu'en donnait l'*Encyclopédie méthodique* : « Au reste, on appelle aussi dans le langage plus sérieux de la Peinture, Bambochade, une sorte de genre qui embrasse la représentation de la nature rustique, les habitations des villageois, leurs usages ou leurs mœurs

¹¹⁴⁹ L'Annonce aux bergers est, en effet, le thème du concours du prix du Rome de cette année-là dans la section peinture d'histoire. Si la version de Comerre est conservée à l'École des beaux-arts de Paris, celle de Bastien-Lepage est conservée à la National Gallery of Victoria de Melbourne (Australie).

vulgaires¹¹⁵⁰. » Alfred Delvau en offrait une définition plus générale, parlant d'un « tableau sans prétentions, représentant des scènes gaies¹¹⁵¹ ».

Le Cabaret de la mère Marie montre un décor paysager, avec, autour de tables, des enfants des hommes, des femmes, de conditions modestes, discutant, buvant, jouant, festoyant en arrière-plan. Il n'y a pas dans cette scène de vision satyrique ou humoristique. C'est en revanche davantage le cas dans *La Californie* (ill. 105). L'œuvre montre cette fois l'intérieur d'un cabaret surchargé, emplis de personnages pittoresques aux mines patibulaires, qui ne sont pas sans rappeler des profils comme ceux que l'on peut trouver dans les œuvres de David Teniers ou d'Adriaen Brouwer, lesquels étaient souvent difformes, disgracieux, à l'image de *L'Intérieur de tabagie* (ill. 106) conservé au Louvre¹¹⁵².

Flameng reprend généralement cette manière de faire dans ses vues de cabaret, que ce soit celui des Chiffonniers ou celui du Lapin-Blanc. Pittoresques, humoristiques et en même temps assez dures, ces scènes qui se veulent réalistes sans être exemptes d'excès, semblent bien s'inspirer directement des peintres flamands et hollandais.

Par ailleurs, il y a aussi, chez Flameng, ce souci de saisir avec pittoresque des figures archétypales de la « plèbe parisienne ». Musicien, fumeur, buveur ou même figures singulières comme la Malle Babbe de Frans Hals ne sont pas tant des portraits d'hommes et de femmes, que des types récurrents vus dans les cabarets et les bouges par les artistes flamands. Flameng procède de même, en saisissant ses contemporains par le biais d'images-types. On retrouve cela avec le *Petit Balayeur* ou encore avec *Le Marquis de la Vessie* (ill. 107)¹¹⁵³. Cette dernière œuvre réalisée pour le *Paris guide* de 1867 montre une figure typique de la bohème parisienne, à savoir le musicien ambulancier jouant sur un instrument de fortune composé de deux cordes tendues sur une vessie.

¹¹⁵⁰ ANONYME, « Bambochade », in COLLECTIF, *Encyclopédie méthodique : beaux-arts*, vol. I, *op. cit.*, 1788, p. 54.

¹¹⁵¹ Alfred DELVAU, *Dictionnaire de la langue verte : argots parisiens comparés*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 29.

¹¹⁵² David Teniers (le Jeune), *Intérieur de tabagie avec deux fumeurs*, s. d., huile sur toile, H. 22 ; L. 16 cm, Paris, musée du Louvre.

¹¹⁵³ Voir catalogue raisonné, n° 263.



105. Léopold Flameng, *La Californie*, 1859, eau-forte, H. 18,3 ; L. 26,5 cm.



106. Adriaen Brouwer, *L'Intérieur de tabagie*, 1630-1632, huile sur bois, H. 22 ; L. 29 cm. Paris, Musée du Louvre.



107. Léopold Flameng, *Le Marquis de la Vessie*, 1867, eau-forte, H. 29,5 ; L. 22,1 cm.

Cette manière d'établir des motifs archétypaux caractéristiques de la bambochade se retrouve aussi dans les scènes de marché de Flameng, un sujet qui, à l'instar des cabarets, a nourri le genre. Rappelons ainsi le cas du *Marché des Innocents*, dans lequel Flameng saisit quantité de personnages composant la « faune » parisienne¹¹⁵⁴. Il faut se reporter au texte d'Achille Gleizes pour les apprécier pleinement. Ce dernier voyait dans la gravure de l'artiste le « Scaramouche grimaçant », l'Italien sensuel », le Français « libre penseur », l'aristocrate, le gavroche de Paris, le servent d'hôtel, la jeune ménagère¹¹⁵⁵... Flameng cherche à cultiver l'exhaustivité et l'archétype, caractéristiques de la bambochade.

b- De la gravure originale à l'illustration : à la source de l'inspiration flamande chez Léopold Flameng

Il est nécessaire de souligner le rôle central des gravures originales que Flameng exécuta en début de carrière dans son parcours d'illustrateur qui suivit, et en particulier dans la culture de ces modèles flamands. Comme nous l'avons déjà souligné, ses gravures originales, si elles

¹¹⁵⁴ Voir partie « L'illustration et le texte : entre inégalité et complémentarité chez Léopold Flameng », p. 332-333

¹¹⁵⁵ Achille GLEIZES, « Le Marché des Innocents », dans COLLECTIF, *Paris qui s'en va et Paris qui vient*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 4.

ne furent que très peu popularisées, étaient des réservoirs d'expérimentations pour l'artiste et résumant généralement assez bien toutes les tonalités, les inspirations, qui se retrouvèrent chez l'illustrateur original. C'est visible avec les scènes de cabarets, les bambochades, qui ont été largement traitées dans les années 1853-1855 dans les gravures originales de l'artiste. On pourra citer le *Chiffonnier ivre* de 1855, montrant un homme allongé au sol, saoul, dans la lumière d'une lanterne. Plus évocateurs encore sont les *Trois buveurs dans une taverne*, *Troupe de mendiants en route* ou *Les Bohémiens dansant* (ill. 108). Une dernière œuvre qui fait écho à ce motif très populaire, notamment chez David Teniers le Jeune, des villageois dansant et des fêtes de villages, prétexte pour l'artiste à saisir une série de personnages pittoresques et populaires (ill. 109). Des motifs souvent stéréotypés et récurrents, comme le couple dansant, l'ivrogne, le courtisan et sa dame, les enfants jouant, le musicien, le mendiant, se retrouvent tous dans *Les Bohémiens dansant*, avec quelques originalités comme la femme allaitante. Cette scène, de surcroît, prend place dans la rue d'un village avec des fermes rustiques, et les costumes qui ne correspondent pas du tout à ceux du XIX^e siècle renvoient encore davantage à la mode « dix-septièmiste », soulignant toujours plus la référence faite aux *bamboccianti* flamands. On pourrait encore donner comme exemple *Villon au cabaret de la Pomme de pin*, une œuvre dans laquelle, là aussi, les costumes et l'architecture renvoient au passé, alors même que la scène, festive, pittoresque, a tout d'une bambochade.

Parallèlement, Flameng développe durant les mêmes années 1853-1855, dans ses gravures originales, une orientation vers l'iconographie chrétienne, avec des sujets qui ne sont pas caractéristiques de la peinture religieuse du XIX^e siècle. On retrouve parfois ces thèmes dans ses illustrations. C'est le cas de *L'Adoration des bergers* (ill. 110)¹¹⁵⁶ que Flameng exécuta dans sa première version en 1853, dix ans avant celle pour *Le Sabot de Noël*. Il s'agit d'une vision pittoresque de la scène religieuse, qui est très loin d'être traitée avec la grâce commune qui sied au sujet, puisque l'artiste montre des bergers aux mines patibulaires, torturées, inquiétantes, entourant, au centre de la composition, la Vierge qui dévoile l'enfant Jésus.

¹¹⁵⁶ Voir catalogue raisonné, n° 487.



108. Léopold Flameng, *Les Bohémiens dansant*, 1855, eau-forte, H. 24 ; L. 31 cm.



109. David Teniers le Jeune, *Danse des paysans devant une auberge*, 1645, huile sur toile, H. 135 ; L. 235 cm, Windsor, Royal Collection (Royaume-Uni).



110. Léopold Flameng, *L'Adoration des bergers*, 1853, eau-forte, H. 9,9 ; L. 14,2 cm.

Parmi les autres sujets religieux traités, nous citerons *Jésus guérissant les malades*, *La Résurrection de Lazare*, *Rendez à César ce qui appartient à César*, *Jésus livré*, des passages de la Bible ou des Saints Évangiles qui, hormis *La Résurrection de Lazare*, sont peu traités, surtout au XIX^e siècle, mais qui apparaissent dans la peinture flamande. La représentation la plus fameuse du denier de César est ainsi un tableau de Rubens largement diffusé par la gravure, et dont il existait, au milieu du XIX^e siècle, une copie d'époque fidèle au Louvre¹¹⁵⁷. On retrouve aussi dans *Sauvée* cette juxtaposition du religieux et du quotidien présent dans *Le Sabot de Noël* et caractéristique de l'art flamand. Un des titres alternatifs de l'œuvre est d'ailleurs *Le Christ apparaissant à une femme dans un cabaret borgne*, et elle laisse voir la figure christique au milieu de chiffonniers et d'ivrognes. Cette œuvre fut exécutée en 1861, et moins de deux ans plus tard Flameng dut illustrer *Le Sabot de Noël*, et l'artiste a repris l'idée d'entremêler divin et réalité quotidienne.

De la même manière, ce n'est pas anodin si Flameng traite deux fois le sujet de Jésus guérissant les malades, sans compter un *Jésus guérissant dix lépreux*, en 1852 et 1853. L'une des gravures principales de Rembrandt, la célèbre *Pièce aux cent florins*, traitait justement de cet épisode des miracles du Christ. Les compositions de Flameng sont, cependant, assez éloignées de celle du maître flamand, et il est toujours difficile d'établir un lien autre que celui du sujet.

¹¹⁵⁷ ANONYME (d'après Pierre-Paul Rubens), *Le Christ et le denier de César*, vers 1620, huile sur toile, H. 150 ; L. 197 cm, Paris, musée du Louvre.

La plupart des gravures originales de Flameng sont traitées dans un style libre, à l'eau-forte pure, directement exécutées sur la plaque de cuivre. Flameng a peut-être même volontairement laissé certaines de ses planches inachevées à la manière d'un Rembrandt. Il n'est pas facile de savoir si une planche est véritablement inachevée, ou si c'était pour Flameng un moyen de rendre son œuvre plus sensible, de renforcer des impressions. C'est le cas de l'enfant Jésus dans *L'Adoration des bergers*, dont la forme est simplement délimitée par une ligne de contour, et qui paraît inachevé par rapport aux autres personnages de la composition.

On peut aussi prendre l'exemple d'*Un berger et deux moutons*, petite composition qui semble rapidement esquissée, surtout pour le décor, et manque de relief pour l'arrière-plan.

À l'inverse, les gravures originales de Flameng peuvent aussi traduire l'autre caractère de l'œuvre gravée de Rembrandt, antithèse du premier, à savoir un travail extrême de la planche de cuivre pour traduire des clairs-obscurs intenses, baignant parfois presque entièrement l'œuvre dans l'obscurité. Focillon pointait du doigt, en 1910, cette volonté de Flameng, dès la première moitié des années 1850, de saisir dans certaines de ses gravures originales le clair-obscur si particulier de Rembrandt. Il donnait ainsi l'exemple du *Gutenberg*. Tout en la considérant mauvaise, il devinait « la préoccupation de l'effet rembranesque et du clair-obscur¹¹⁵⁸. » Le clair-obscur de *La Messe de Minuit* est en germe dans cette œuvre, mais encore davantage dans le *Chiffonnier ivre*, dans *L'Adoration des bergers* de 1852, et surtout dans le *Jésus livré*¹¹⁵⁹. Une scène extrêmement sombre de laquelle émerge seul le Christ baigné par la lumière d'une lanterne. Ce motif de la lanterne est utilisé par Rembrandt dans une de ses eaux-fortes les plus sombres, *L'Adoration des bergers à la lanterne* de 1652, ainsi que dans *La Fuite en Égypte, effet nocturne* de 1651, deux œuvres qui font écho aux gravures de Flameng. À chaque fois la lanterne, diffusant une lumière très ténue, éclaire le personnage central de la scène ou les quelques éléments importants à la compréhension de celle-ci, et laisse l'essentiel de la composition dans la nuit, avec des traits, des contours, des formes fondus dans l'obscurité. Une œuvre comme *L'Amour paternel*, datée de 1854¹¹⁶⁰, est non moins signifiante de l'inspiration rembranesque qui traverse l'œuvre de Flameng par le travail du clair-obscur sur les visages.

Delvau, dans *Les Dessous de Paris*, rappelait cependant que l'attention de l'artiste pour les maîtres flamands à ses débuts ne s'était pas portée uniquement sur Rembrandt. Flameng a aussi manifesté une attention pour Rubens. Si nous avons souligné, par exemple, la relation étrange

¹¹⁵⁸ FOCILLON, art. cit., 1910, p. 348.

¹¹⁵⁹ Voir catalogue raisonné, n° 23.

¹¹⁶⁰ Voir catalogue raisonné, n° 17.

entre *Le Denier de César* et *Rendez à César ce qui appartient à César*¹¹⁶¹, pour autant ce qui détermina le plus Delvau à voir en Flameng un admirateur de Rubens, ce sont bien ses deux œuvres de *L'Épopée du vin* (ill. 111) et de *L'Épopée de l'amour*. L'auteur voyait dans ces compositions de parfaits pastiches de Rubens :

*Ces Silènes opaques et rubiconds, flanqués de chair et gabionnés de lard, dont le ventre a autant d'étages que le menton, – et ces femmes énormes, gargamellesques, que Sainte Beuve appelle " les Sirènes poissonneuses et charnues de Rubens" [...] et, aussi, un tas de petits culs nus d'Amours qui pendant aux flancs des Bacchantes comme autant de grappes vermeilles*¹¹⁶² [...]

Cette période « rubénienne » correspondrait, selon Delvau, aux années 1856-1857. Un très court instant que Delvau attribuait, à tort ou à raison, à l'arrivée d'un fils dans le foyer de Flameng. Il expliquait ainsi son intérêt pour les sujets heureux, et en particulier pour le motif des petits Bacchus, d'enfants joufflus, qui parsèment ses œuvres à cette période dans des compositions originales comme celle pour *Bière de Strasbourg*, *Sarcelle entrepositaire*, ou *Amours sur des boucs*, ou encore une *Carte de visite* de 1856¹¹⁶³.



111. Léopold Flameng, *L'Épopée du vin*, 1856, eau-forte, H. 23,5 ; L. 35 cm.

¹¹⁶¹ Voir p. 373.

¹¹⁶² DELVAU, *op. cit.*, 1860, p. 172.

¹¹⁶³ Voir catalogue raisonné, n° 41, 42 et 43.

Ces œuvres montrent des personnages qui pourraient se retrouver chez Rubens, et elles s'inscrivent dans la continuité des deux *Épopées* évoquées par Delvau.

Si l'intérêt de Flameng pour Rubens ne s'est jamais démenti, et on pourra retenir pour preuve la copie qu'il fit d'un *Chemin de croix* d'après ce dernier pour son ami Havard¹¹⁶⁴, il est pourtant difficile de voir une réelle durabilité de ce modèle dans l'œuvre de Flameng. Mais ce n'est probablement pas anodin si à la sortie de cette très courte période « rubénienne », Flameng offrit une illustration pour les *Miettes d'amour* qui présente justement un Falstaff bedonnant, rubicond, entouré de *putti*. Si le fameux personnage est représenté ainsi de façon récurrente, néanmoins le fait que Flameng s'intéresse à ce type de sujets à ce moment-là de sa carrière n'est probablement pas un hasard, et Flameng a fait basculer les expérimentations « rubeniennes » de ses gravures originales dans ses travaux d'illustrations.

Il faut donc bien prendre en compte, pour comprendre l'importance des maîtres flamands et de Rembrandt en particulier dans les illustrations originales de Flameng, ses premières compositions personnelles réalisées dans les années 1852-1856. Ces œuvres ont servi de réservoir d'expérimentations et de motifs à Flameng, qui les a introduits ensuite dans ses illustrations. Il ne s'agissait pas en soi de croquis dans lesquels il puisait pour ensuite directement les copier dans des compositions, mais d'expérimentations, d'essais, de tentatives en mesure de servir un résultat plus abouti le moment venu.

Il est tout à fait possible aussi que ces gravures furent, pour Flameng, d'un usage comparable à ses gravures de reproduction. S'apparentant en certains cas à des pastiches, elles pouvaient permettre à l'artiste de se familiariser avec la technique, l'iconographie, le style d'un maître. Il est évident qu'une œuvre comme *La Messe de minuit*, qui dans la critique passait pour un « cuivre oublié de Rembrandt », ne pouvait être que l'aboutissement d'un long processus de familiarisation et d'études du style rembranesque.

Il est difficile de dissocier les gravures originales et les illustrations de Flameng qui se font largement écho, et la genèse des secondes est sûrement à trouver dans les premières. Cela est encore tout à fait perceptible dans les autres caractéristiques dominantes des illustrations de l'artiste et, par exemple, dans l'inspiration romantique qui les traverse.

¹¹⁶⁴ Voir catalogue raisonné, n° 1199.

2- Léopold Flameng et le romantisme

a- L'esthétique romantique du livre chez Léopold Flameng

Léopold Flameng a commencé sa carrière à une époque charnière pour l'histoire de l'illustration, c'est-à-dire dans les années 1850-1860, phase transitoire entre l'illustration romantique et l'illustration dite « naturaliste » selon Clément-Janin¹¹⁶⁵. Ce dernier faisait un quadruple découpage dans l'histoire du livre illustré au XIX^e siècle, et plaçait le basculement entre les deux tendances romantique et naturaliste à 1860. Une date un peu artificielle sans doute, mais justifiée par Clément-Janin, puisqu'il associait l'illustration naturaliste à l'essor de l'eau-forte qui commence bien vers cette date¹¹⁶⁶. Flameng se retrouve confronté en tant qu'illustrateur à cette dichotomie de la librairie sous le Second Empire, prise entre les rameaux tardifs du romantisme, qui a connu dans l'illustration son heure de gloire à la fin des années 1830 et au début des années 1840, et l'émergence d'une esthétique nouvelle associée au réalisme.

Philippe Burty avait résumé ce « tiraillement » de Flameng dans un article sur le Salon de 1863. Il le considérait comme un maître de l'eau-forte, manière semble-t-il de le rattacher au mouvement naturaliste ; il rappelait son accroche à la tradition de la gravure en mentionnant son passage chez Calamatta ; il le plaçait enfin comme un « héritier » de Jean Gigoux¹¹⁶⁷. Jean Gigoux qui avait été un des illustrateurs fameux de l'époque romantique, ayant fait date lorsqu'il réalisa six-cents dessins pour une édition de *Gil Blas de Santillane* en 1835.

L'illustration romantique est définie généralement par trois éléments caractéristiques que l'on devrait au moins retrouver pour partie dans l'œuvre de Flameng : sa technique, car la gravure romantique est associée au bois et de manière moindre à la lithographie ; sa place dans le texte, puisqu'il est généralement question de « vignettes romantiques » ; enfin son iconographie et son style.

En réalité, la définition de l'illustration romantique est plus complexe, et il est indéniable que l'eau-forte fut aussi pratiquée par les romantiques si l'on se réfère aux gravures sur métal de

¹¹⁶⁵ Noël CLÉMENT-JANIN, « Le Livre illustré au XIX^e siècle », *Revue universelle*, vol. II, 1902, p. 609.

¹¹⁶⁶ « Celle-ci allait sonner avec la nouvelle génération d'écrivains qui préparait, à la suite de Balzac, par Flaubert et les Goncourt, le mouvement naturaliste. À ce mouvement correspondit la pénétration de l'eau-forte dans le livre. » *Ibid.*, p. 612.

¹¹⁶⁷ Philippe BURTY, « Salon de 1863 : la gravure et la lithographie », *Gazette des beaux-arts*, vol. XV, juillet-décembre 1863, p. 150. Cette déclaration de Philippe Burty a parfois fait croire que Léopold Flameng avait été l'élève de Jean Gigoux. S'il semble que Flameng appréciait cet artiste, et s'il le connaissait, rien ne permet d'affirmer une telle chose. Les sources les mieux documentées sur Léopold Flameng, en particulier son propre fils et Henry Havard, ne font pas état d'un apprentissage chez Gigoux.

Nanteuil et de Johannot dans les années 1820 à 1840 pour des illustrations¹¹⁶⁸. Même s'il est vrai que son usage restait timide¹¹⁶⁹.

De même, si la vignette est avant tout le fait du bois, l'eau-forte n'est pas nécessairement bannie de ce genre d'illustrations, et les exemples les plus frappants dans l'œuvre de Flameng sont à trouver dans l'*Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, dont les eaux-fortes tirées à part furent collées dans le volume. Toutefois, Henri Bouchot considérait que cet ouvrage marquait précisément une transition et s'apparentait à un chaînon entre la tendance romantique de la vignette et la tendance à l'abandon du bois, plus typique du réalisme¹¹⁷⁰, d'où cette approche un peu déconcertante dans ce volume d'une vignette faite à l'eau-forte.

Il faut néanmoins reconnaître une première caractéristique de l'illustration romantique : sa relation plus étroite, plus physique avec le texte¹¹⁷¹. Lieven D'Hulst rappelait, dans une étude consacrée au dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit*, que « l'illustration romantique autorisait parfois au dessin de sortir du cadre et d'occuper en partie l'espace réservé au texte¹¹⁷² ». Il s'appuyait notamment sur les travaux de Ségolène Le Men qui arriva à cette conclusion. Dans un article, « L'Art de tourner en rond », elle soulignait encore comment l'illustration dite « classique » répondait à des exigences géométriques, à des formes anguleuses, des rectangles, souvent prise dans des encadrements la délimitant strictement. À l'inverse, elle assimile l'illustration romantique aux formes rondes, aux contours « flottants » et « grossièrement circulaires¹¹⁷³ ». L'illustration romantique n'a pas vocation à rester emprisonnée, isolée d'un point de vue spatial, du texte, ce qui a forcément amené les éditeurs à privilégier la vignette sur le hors-texte, et donc à donner une plus grande prépondérance au bois qu'à l'eau-forte¹¹⁷⁴.

¹¹⁶⁸ Voir sur les Johannot l'ouvrage d'Aristide MARIE, *Alfred et Tony Johannot : peintres, graveurs et vignettistes*, Paris, H. Floury, 1925, 123 p., dans lequel il est notamment question de ses eaux-fortes pour les débuts de la revue *L'Artiste*. Renduel, l'éditeur des romantiques, ne manqua pas aussi de faire appel, dans quelques cas, à l'eau-forte, en employant notamment Célestin Nanteuil.

¹¹⁶⁹ Jules LE PETIT dans *L'Art d'aimer les livres et de les connaître, lettres à un jeune bibliophile, op. cit.*, 1884, p. 85-86 parlait ainsi « d'essais timides » pour caractériser les gravures de Nanteuil ou de Charles Jacque, soulignant que le vraie renouveau de la gravure à l'eau-forte appliquée à l'illustration remontait au début des années 1860.

¹¹⁷⁰ Henri BOUCHOT, *Les Livres à vignettes du XIX^e siècle*, Paris, Édouard Rouveyre, 1891, p. 74-75. Bouchot argumentait en soulignant que Courbet et Rops, sollicitaient pour ce volume en sus de Flameng, étaient des tenants du réalisme. En réalité, la vignette à l'eau-forte continua d'exister au-delà des années 1860, Jouaust recourant à cette technique pour sa Collection Bijou.

¹¹⁷¹ L'esthétique romantique était très liée à la notion « d'union des arts », et celle-ci passait, certes, par la juxtaposition de textes et d'images au sein de l'espace du livre, mais aussi par une véritable rencontre des uns et des autres, ce qui nécessitait d'abattre certaines frontières spatiales.

¹¹⁷² Lieven D'HULST, « Sur le dispositif pictural de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand », in Paul JORET et Aline REMAEL (dir.), *Language and Beyond: Actuality and Virtuality in the Relations Between Word, Image and Sound*, actes de congrès, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 393.

¹¹⁷³ Ségolène LE MEN, Anne LARUE, « Le Décor, ou l'art de tourner en rond », *Romantisme*, vol. XXII, n° 78, 1992, p. 63.

¹¹⁷⁴ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 86-87.

La vignette ne doit pas être tenue à part du texte, mais doit s'entrelacer avec lui, s'immiscer au plus près de la typographie, ce qui influe considérablement sur l'esthétique de l'image.

Un des ouvrages les plus caractéristiques de cette esthétique romantique de la vignette dans l'œuvre original de Flameng date de 1860. Il s'agit des *Chansons populaires des provinces de France* de Champfleury édités par Bourdilliat. Ce volume fut compilé par un auteur qui, en 1860, avait depuis longtemps abandonné l'idéal romantique au profit du réalisme¹¹⁷⁵, mais il conserve un caractère romantique. Champfleury dédicace même son ouvrage « au poète Charles Baudelaire¹¹⁷⁶ » avec lequel il partageait un goût commun pour les chansons populaires, attrayantes pour les romantiques¹¹⁷⁷. Les illustrations sont toutes gravées sur bois et interagissent de manière étroite avec le texte, ayant des formes spécifiquement adaptées aux pages sur lesquelles elles se trouvent. Flameng a réalisé deux œuvres pour ce volume, *La Ballade de Jésus-Christ* (ill. 112) et *Quand Marion s'en va t'a l'ou*, deux dessins gravés respectivement sur bois par un auteur anonyme et par Rouget. Dans *La Ballade de Jésus-Christ*, la gravure est découpée dans sa partie haute, une cuvette est creusée dans le motif pour insérer les premiers vers de la chanson qu'elle illustre. Il y a même un processus de fondu par lequel le motif s'efface progressivement et finit par laisser place à un simple jeu de tailles qui assure la transition jusqu'au blanc du papier.

La seconde œuvre de Flameng pour cet ouvrage est plus classique. Si elle n'a pas de cadre, puisque le ciel laissé blanc se confond avec le papier de la page, elle n'interagit pas avec le texte. Il n'en reste pas moins que tout l'ouvrage est globalement calqué sur le modèle de *La Ballade de Jésus-Christ*, avec des motifs qui se rapprochent du texte et sont adaptés à cette relation étroite.

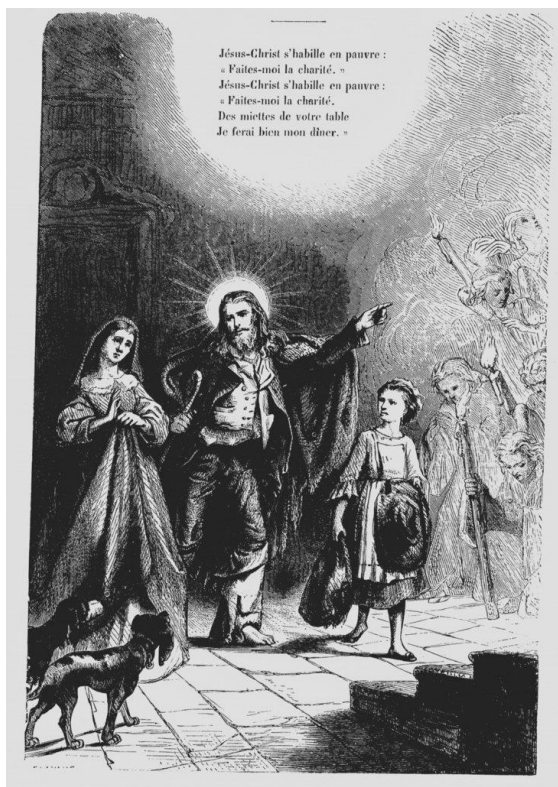
La plupart des exemples que l'on peut trouver dans l'œuvre illustrée de Flameng de relations aussi étroites entre texte et image, au sens physique, datent des années 1860, c'est-à-dire la dernière vraie décennie de la pérennité des formulations romantiques dans l'illustration¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁵ Champfleury avait écrit en 1857 un traité intitulé *Le Réalisme*.

¹¹⁷⁶ CHAMPFLEURY, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris, Bourdilliat et C^{ie}, 1860, p. I.

¹¹⁷⁷ Dans le volume III de *L'Ère romantique*, il était même écrit : « Tous les grands romanciers français de l'ère romantique mentionnent des airs populaires des quatre coins de l'Europe. » Jean CHANTAVOINE, Jean GAUDEFROY-DEMOMBYNES, *L'Ère romantique : le romantisme dans la musique européenne*, vol. III, Paris, Albin Michel, 1955, p. 12.

¹¹⁷⁸ Encore qu'il convient d'être moins catégorique. Même au-delà de cette période, la réédition d'un ouvrage d'auteur considéré comme romantique peut très bien justifier l'adoption de formulations romantiques pour l'illustration. C'est le cas, par exemple, de *L'Année terrible* publiée en 1873, avec des illustrations de Flameng. Bien que nous ne soyons pas avec ce volume dans les extrêmes précédemment décrits, plusieurs illustrations tendent à se fondre dans le texte, à avoir des contours dilués, même si cela reste mineur dans ce livre.



112. Léopold Flameng, *La Ballade de Jésus-Christ*, 1860, gravure sur bois, H. 19,5 ; L. 12,9 cm.

En vérité, elles sont assez rares chez Flameng, ce qui traduit le changement que soulignait Clément-Janin et qui s'opère à cette période, de basculement de la vignette vers le hors-texte. Le *Christophe Colomb* paru chez Ducrocq est un bon exemple de ces ouvrages polymorphes dans lesquels se rencontrent une grande diversité de formules. On peut ainsi trouver des eaux-fortes hors texte, des bois hors texte, des vignettes dans le texte strictement délimitées par un cadre, des vignettes aux contours flottants diluées dans la page et des vignettes qui interagissent étroitement avec le texte. Tel est le cas du *Génie de Castille*, gravure sur bois montrant une Victoire allongée en travers de la page, formant une diagonale qui empiète sur la partie typographique¹¹⁷⁹.

D'autres œuvres, comme *Le Géant Adamastor effrayant les Néréides*, sont directement insérées dans la page, presque entièrement cernées par le texte, et leurs contours arrondis évitent de donner un sentiment d'encadrement, de délimitation stricte, qui mettrait une barrière entre l'image et la typographie. Quant à une œuvre comme *Le Météore*, suivant le processus vu dans *La Ballade de Jésus-Christ*, la vignette est découpée à un format sur mesure pour que le texte puisse se fondre avec l'image. Le fondu vu dans *La Ballade de Jésus-Christ* apparaît aussi dans

¹¹⁷⁹ Voir catalogue raisonné, n° 518.

cette gravure, ce qui permet une transition progressive de la teinte sombre de l'encre au blanc du papier.

Le dernier véritable exemple de cette relation extrême entre le texte et l'image chez Flameng est à trouver dans l'*Histoire des Barberousse* de 1869. Cet ouvrage reprend à peu près les mêmes formules que le *Christophe Colomb*, hormis qu'il n'y a pas d'eaux-fortes. De petites vignettes sont glissées au milieu du texte, comme *Mise à mort*¹¹⁸⁰, et pour l'essentiel, elles n'ont pas davantage de contours que les précédents exemples cités. De toute petite taille, faisant quelques centimètres de côté pour certaines, elles s'ancrent pleinement dans la caractéristique romantique du fragment.

Problématique déjà bien exposée par Henri Zerner et Charles Rosen¹¹⁸¹, l'illustration romantique est dominée par le rapport étroit du texte et de l'image, mais encore par son caractère incomplet, indécis. Dans le *Dictionnaire du romantisme* publié sous la direction d'Alain Vaillant, à l'entrée « estampe » une définition concise pose ces enjeux de l'illustration romantique :

*Par son aspect général, la vignette est tout à la fois métaphore de l'univers et fragment. Dense au centre, ténue à la périphérie, elle semble s'évanouir dans la page, et apparaît de ce fait comme une métaphore naïve mais puissante de l'infini, un symbole de l'univers ; en même temps la vignette est une image fragmentaire, quelquefois même de dimensions infimes, incomplète, généralement dépendante du texte quant au sens, et dotée de limites irrégulières et mal définies, un peu comme le hérisson de Schlegel. C'est la formule romantique par excellence*¹¹⁸².

Mais le romantisme chez Flameng n'est pas uniquement le fait d'un rapport spatial texte-image spécifique, c'est même, au fond, assez rarement le cas, puisque cette formule tend à s'effacer au moment où Flameng développe véritablement sa carrière d'illustrateur. Les éditeurs vont à cette période et jusqu'à l'arrivée de nouveaux théoriciens du livre comme Octave Uzanne, vers un ordonnancement beaucoup plus rigoureux, cherchant plutôt à délimiter les espaces de l'image et de la typographie de façon claire et précise. Par ailleurs, si Flameng fait des dessins pour des gravures sur bois, il est bien avant tout aquafortiste, une technique de l'eau-forte qui ne peut pas se fondre aisément avec le texte comme le bois.

¹¹⁸⁰ Voir catalogue raisonné, n° 627.

¹¹⁸¹ Charles ROSEN, Henri ZERNER, *Romanticism and Realism : the Mythology of Nineteenth Century Art*, Londres/Boston, Faber and Faber, 1984, 244 p., et voir spécialement sur cette question le chapitre « The Romantic Vignette and Thomas Bewick », p. 73-96.

¹¹⁸² Pierre WAT, « Estampe », dans Alain VAILLANT (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS édition, 2012, p. 223.

b- Styles et motifs romantiques dans les illustrations de Léopold Flameng

Étudier le romantisme chez Flameng doit passer par l'étude des motifs qu'il emploie, et qu'une longue historiographie sur le sujet a attaché à la mouvance romantique.

Michel Brix rappelait dans *Le Romantisme français, esthétique platonicienne et modernité littéraire* qu'il est difficile de définir véritablement le motif romantique¹¹⁸³ qui puise à des sources multiples. Michel Brix citait Henri Peyre qui donnait quelques thèmes généraux pour cerner ce mouvement : « prédominance de la passion sur la sagesse raisonnable, attrait de l'étrange, insatisfaction du présent, jouissance trouvée dans la souffrance¹¹⁸⁴ ». Brix ajoutait encore « le sentiment de la nature, l'appel de l'ailleurs, le culte du moi, le style échevelé voire amphigourique, l'importance accordée au rêve et le mal du siècle¹¹⁸⁵ ».

Il s'agit là d'une grande variété de thèmes qui à des degrés variables peuvent se retrouver dans l'œuvre de Flameng, car ce dernier a illustré des auteurs qui ont évolué plus ou moins durablement dans la sphère romantique, à l'image de Paul Féval, Victor Hugo ou Xavier Saintine. Il était logique que ses illustrations traduisent des motifs romantiques pour respecter le style de ces auteurs. Pourtant, lorsque Flameng était libre de ses mouvements, soit dans ses gravures originales soit dans des travaux d'illustrations comme ceux du *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient*, certaines des orientations du romantisme donnaient par Henri Peyre et Michel Brix se révèlent. Ce qui montre que Flameng n'était pas insensible à cette esthétique et qu'il a pu trouver, chez les auteurs qu'il a illustrés, la possibilité de mettre en application des motifs cultivés antérieurement.

Flameng avait ce « goût de l'étrange » souligné par Peyre. De cet « étrange » émerge des figures éminemment romantiques, diaboliques surtout, dont témoignent deux gravures originales de Flameng du milieu des années 1850 : le *Retour du sabbat* et le *Diable avec un homme nu*¹¹⁸⁶. Satan inspirait les romantiques, et Maximilian Josef Rudwin publia même en 1927, *Romantisme et satanisme*, dans lequel il analysait à la fois le motif, et l'identification des romantiques aux pratiques diaboliques, comme le sabbat¹¹⁸⁷. Hugo n'écrivait-il pas à Nodier en 1824 « nous

¹¹⁸³ « On aimerait pouvoir se fonder sur des éléments plus précis, - les thèmes ou les motifs constituant en définitive un ensemble assez flou. » Michel BRIX, *Le Romantisme français, esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain, Peeters, 1999, p. 9.

¹¹⁸⁴ Henri PEYRE, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, PUF, 1971, p. 9.

¹¹⁸⁵ BRIX, *op. cit.*, 1999, p. 9.

¹¹⁸⁶ Voir catalogue raisonné, n° 31 et 32.

¹¹⁸⁷ Maximilian RUDWIN, *Romantisme et satanisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1927, 32 p.

avons sabbat romantique tous les vendredis¹¹⁸⁸ » ? Cet étrange obscur, ténébreux, inspira aussi Flameng dans ses deux œuvres, et surtout dans le *Retour du sabbat*, défilé de monstres, de créatures difformes, de femmes luxurieuses, de sorcières, qui n'est pas sans rappeler le romantisme noir de Louis Boulanger et de sa *Ronde du sabbat* de 1830. Un romantisme noir que Flameng transcrivit d'abord dans *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, en s'attachant à un haut lieu romantique parisien : la rue de la Vieille-Lanterne.

Non seulement les romantiques s'emparèrent de ce motif, comme Gustave Doré ou Anatole de Beaulieu, non seulement Gérard de Nerval en se penchant dans cette rue accentua la légende, mais les lieux eux-mêmes, par leur extrême noirceur, offraient un spectacle fantasmagorique dont Victorien Sardou se faisait l'écho : « la rue basse, son ruisseau fangeux, ses maisons noires, lépreuses, humides, qui ne voyaient jamais le soleil, l'escalier et ses abords avaient un aspect vraiment romantique [...] »¹¹⁸⁹. Théophile Gautier l'avait noté, la rue de la Vieille-Lanterne était pour les romantiques une allégorie de l'Enfer¹¹⁹⁰ et un exemple déterminant d'un romantisme noir duquel était absent le fantastique à proprement parlé.

Flameng glissa ce romantisme noir avec parcimonie dans ses illustrations, notamment dans les *Romans enfantins* de Paul Féval pour la nouvelle intitulée *Les Mémoires du diable*, à l'occasion de deux eaux-fortes : *Comment le Diable voyage* (ill. 113) et *La Petite dort aux catacombes* (ill. 114)¹¹⁹¹.



113. Léopold Flameng, *Comment le Diable voyage*, 1862, eau-forte. T. c., H. 15 ; L. 11,8 cm.

¹¹⁸⁸ Alfred DE VIGNY, Fernand BALDENSPERGER (annoté par), *Œuvres complètes : correspondance, 1816-1835*, vol. VI, Paris, L. Conard, 1933, p. 122.

¹¹⁸⁹ Victorien SARDOU, « La Mort de Gérard de Nerval », *La Nouvelle Revue*, vol. XVIII, septembre-octobre 1902, p. 434.

¹¹⁹⁰ Théophile GAUTIER, « Salon de 1857 », *L'Artiste*, vol. I, avril-août 1857, p. 329. Gautier parlait précisément de « soupirail d'enfer ».

¹¹⁹¹ Voir catalogue raisonné, n° 470 et 471.



114. Léopold Flameng, *La Petite dort aux catacombes*, 1862, eau-forte. T. c., H. 15 ; L. 11,8 cm.

Ces deux gravures très sombres vont bien au-delà de la description vague que donnait Féval des événements dans son propre texte. L'auteur n'offrait pour ces deux passages que de rapides descriptions, probablement parce qu'il s'adressait à des enfants. Flameng choisit l'explicite dans ses deux gravures, surtout pour la première qui renvoie à un des motifs les plus récurrents du romantisme noir : la chevauchée du diable. Celle-ci est très largement issue du romantisme, notamment de la traduction en français du poème *Lénore* par Gérard de Nerval, à la fin des années 1820¹¹⁹². Ce poème avait pour motif principal la chevauchée, sur un cheval noir, de l'héroïne avec son fiancé décédé. Des naseaux du cheval jaillissaient des flammes et il traversait à toute vitesse des contrées ténébreuses. *Lénore* inspira aussi Louis Boulanger, et Flameng se contente d'adapter ce mythe aux conditions du texte de Féval, remplaçant le chevalier par une Lilith nue, et Lénore par le bébé enlevé dont il est question dans la nouvelle.

Ce cheval aux naseaux enflammés apparaît de nouveau dans *La Petite dort aux catacombes*, avec un diable ailé, cornu, méphistophélique, fortement apparenté à celui de Delacroix dans la fameuse édition du *Faust* de Goethe parue en 1826-1827 chez Motte, et incarnation sommitale du romantisme fantastique. Cette scène offerte aux regards des squelettes de l'arrière-plan n'est pas sans rappeler deux vers de la *Danse macabre* de Baudelaire :

*En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
En tes contorsions, risible Humanité*¹¹⁹³.

¹¹⁹² Il s'agissait d'une œuvre publiée en 1774 par l'écrivain allemand Gottfried August Bürger. Gérard de Nerval en livra deux traductions, dont la première fut publiée en 1829 dans le *Mercur de France*. Une seconde version parut dans la revue *La Psyché* en 1830. Voir à ce sujet Gérard de Nerval, Jean-Nicolas Ilouz (édition établie et annotée par), *Lénore et autres poésies allemandes*, Paris, Gallimard, 2005, 403 p.

¹¹⁹³ Charles BAUDELAIRE, « La Danse macabre », *Revue contemporaine*, vol. VIII, 1859, p. 117.

On voit transparaître aussi, dans l'œuvre de Flameng, des motifs du romantisme social et historique, épique, relatifs au romantisme hugolien, et des motifs du romantisme lyrique et élégiaque.

C'est logiquement dans son interprétation du roman élégiaque *Picciola* que cette dernière tendance fut la plus cultivée par l'artiste. Les thèmes élégiaques du roman sont repris, *Picciola* étant avant tout un roman de l'absence (absence de la femme aimée qui implique le rêve du héros dans le frontispice de Flameng), un roman de l'attente (attente de la femme aimée ou attente de la mort comme le révèle Charney sur son lit de douleur), et un roman de l'amour. Le palliatif à l'amour pour Charney s'incarne dans sa plante, et l'amour de la jeune femme pour Charney s'incarne dans cette quête éperdue qui la conduit – et Flameng insiste bien sur ce point –, dans le bouge malfamé comme chez le gouverneur. Finalement, les deux amoureux se retrouvent.

Picciola est une œuvre de la solitude, de la mélancolie, du désespoir aussi, des thèmes dont essaye de rendre compte Flameng, lequel insiste dans ses compositions sur l'enfermement, l'isolement des personnages, la douleur, la séparation amoureuse. Flameng reprend des motifs caractéristiques du romantisme lyrique, notamment dans *Teresa faisant sa toilette dans un bosquet*. Si l'artiste s'inspire ici d'un épisode décrit par Saintine, le décor de végétation luxuriante est une fantaisie de Flameng qui transforme la jeune femme en une nymphe, une sylphide, au bord de la source, au milieu de la nature. Un motif caractéristique du romantisme lyrique et élégiaque d'un Lamartine et d'un Saintine. Flameng grossit même le trait par rapport aux intentions originelles de l'écrivain dans cette scène, que le *Journal des beaux-arts* ne manquait pas de considérer comme le chef-d'œuvre de l'ouvrage pour la transcription de son âme et de son style¹¹⁹⁴.

À l'inverse, lorsque Flameng aborde l'illustration de *L'Année terrible* de Victor Hugo, le romantisme qui se dégage de ses illustrations est tout différent. On retrouve les thèmes privilégiés d'Hugo, historiques et sociaux, et la manière dont l'auteur abordait ses sujets selon Karlheinz Stierle : « Une pièce de théâtre allégorique du monde où se joue une lutte entre les puissances allégorique de la lumière et des ténèbres, du bien et du mal, du bonheur et du malheur¹¹⁹⁵. » L'auteur applique particulièrement cette définition à Hugo dans sa perception de Paris, irrémédiablement attachée à l'histoire sacrée et mondiale. *L'Année terrible*, à l'image d'autres œuvres sur la capitale, notamment *Notre Dame de Paris* et *Les Misérables*, tient

¹¹⁹⁴ ANONYME, art. cit., 1862 (2), p. 183.

¹¹⁹⁵ Karlheinz STIERLE, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 323.

beaucoup de cette définition de Stierle, à laquelle on peut ajouter une analyse que rappelait Brunetière quant à l'objet du poète selon Hugo : « Le poète prédestiné, descendu des cieux, a le devoir impérieux d'affronter toutes les tempêtes : il doit avoir pour but spécial de faire triompher parmi les nations haineuses l'idéal de justice et de charité¹¹⁹⁶. » L'auteur de cette analyse considère que c'est précisément cet objet de la poésie hugolienne qui implique sa « grandiloquence » dans sa manière de s'adresser aux hommes¹¹⁹⁷.

Flameng a bien cerné cette façon de traiter de Paris au moment des événements de la guerre de 1870. Fidèlement, Flameng et son collaborateur Daniel Vierge reprennent à la fois les sujets et l'emphase stylistique d'Hugo dans des scènes volontiers allégoriques, à l'image de *L'Épée rendue*¹¹⁹⁸. L'iconographie relève directement d'un passage du texte d'Hugo, mais Flameng traite le sujet comme il l'entend, puisqu'Hugo ne fait qu'une énumération de noms formant le cortège apparaissant dans cette scène. C'est bien Flameng qui accentue à outrance la geste des personnages, notamment de pleureuses dans la partie gauche de la composition ; c'est Flameng encore qui choisit d'introduire la Prusse sous la forme de cet aigle noir à qui Napoléon III donne son épée. Les sentiments, colère, rage, tristesse sont exacerbés devant la honte.

*Jésus n'est pas décloqué*¹¹⁹⁹ est encore un exemple frappant de cette appropriation, par Flameng, du romantisme hugolien. Cette scène s'inspire des vers d'Hugo, mais n'en est pas une description totalement fidèle. L'auteur n'offrait, en effet, pas de détails physiques pour les personnages de la scène en question. Flameng a donc dû interpréter, et il a proposé des regards, pour certains aux frontières de l'aliénation, des contrastes lumineux qui dessinent des muscles tendus, et l'emphase hugolienne est toute dans l'exposition brute de Jésus crucifié et dans les ombres macabres des potences et des gibets en arrière-plan.

Une œuvre importante, puisque Flameng offre une interprétation des vers d'Hugo en restituant une des positions bien connues de l'écrivain contre la peine de mort. Si l'allusion n'est que très ténue dans les vers de *L'Année terrible*, en revanche, Flameng porte explicitement le message. L'avocat et le religieux désignent chacun un coupable différent, et celui pointé du doigt par l'autorité ecclésiastique, sans preuve de sa culpabilité, sera pendu à la potence. Peut-être innocent, sa condamnation n'en aura pas moins été légitimée par l'autorité divine, et donc actée. Les vignettes de *L'Année terrible* sont conçues de telle sorte qu'elles reprennent les caractéristiques du romantisme hugolien, où les sentiments et les passions exacerbés, où la force

¹¹⁹⁶ Ferdinand BRUNETIÈRE (dir.), *Victor Hugo : leçons faites à l'École normale supérieure par les élèves de deuxième année (lettres), 1900-1901*, vol. I, Paris, Hachette, 1906, p. 212.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ Voir catalogue raisonné, n° 680.

¹¹⁹⁹ Voir catalogue raisonné, n° 697.

émotionnelle est portée à son extrême, soit sous la forme implicite de l'allégorie, soit sous une forme définitive et crue qui se révèle bien dans *L'Enfant à la montre* (ill. 115)¹²⁰⁰. Flameng accentue ici le drame des vers hugoliens. La scène narrée par le poète est celle d'un enfant prêt à être fusillé avec d'autres personnes, demandant à rapporter une montre à sa mère restée au foyer pour revenir ensuite et être exécuté. Flameng, par la femme qu'il laisse debout adossée contre le mur et qui n'apparaît pas dans le texte, sous-tend plutôt qu'elle est la mère de l'enfant, et que l'enfant voyant les soldats prêts à la fusiller souhaite lui donner ce dernier présent pour adieu. Ce romantisme hugolien est porteur d'un message édifiant, choquant et ancré dans l'histoire humaine.

Il s'agit probablement davantage d'un romantisme de circonstance pour le cas de Saintine et d'Hugo, un romantisme auquel se livre Flameng pour respecter le sens des textes qu'il illustre.



115. Léopold Flameng, *L'Enfant à la montre*, 1873, gravure sur bois, H. 11,9 ; L. 19,6 cm.

Pourtant, il ne se limite pas à une simple traduction littérale, il dépasse même parfois la portée du message hugolien, en particulier lorsqu'il surenchérit dans l'émotion en accentuant la portée dramatique de ses scènes, comme en témoigne le *Jésus n'est pas décloué*.

De surcroît, même si le glissement des gravures originales de Flameng, garantes de son style pleinement individuel, à ses illustrations, est moins évident dans le cas de *L'Année terrible* que dans *Le Sabot de Noël*, il existe. Ainsi, en 1856, Flameng exécuta une eau-forte intitulée *La Marseillaise polonaise*¹²⁰¹, probablement en soutien aux Polonais dans leur lutte face aux Russes. Elle montre une femme armée d'un bouclier et d'une épée, avançant nue de front face

¹²⁰⁰ Voir catalogue raisonné, n° 707.

¹²⁰¹ Voir catalogue raisonné, n° 44.

à l'ennemi. Il s'agit d'une allégorie de la Pologne toute pétrie du ressouvenir de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Ce motif est repris trait pour trait par Flameng dans *L'Année terrible* pour la femme figurant sur les barricades dans la vignette *La Défense*¹²⁰², où elle incarne cette fois la ville de Paris. Flameng a seulement adapté le bouclier, qui dans *La Défense* est aux armoiries de la capitale. Cette figure allégorique est pleine de fougue, de souffle, et son écho est pleinement hugolien.

c- Une relation particulière : Léopold Flameng et le romantisme baudelairien

Léopold Flameng s'est emparé du caractère polymorphe du romantisme pour servir son activité d'illustrateur. Pour autant, lorsqu'il n'était pas sous l'empire d'un texte romantique, s'accrocha-t-il à cette esthétique dans son art ? Au travers de son exemple le plus personnel, *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, il semble que ce soit le cas, mais avec une orientation particulièrement identifiable. Cet ouvrage est, esthétiquement, un syncrétisme complexe de plusieurs sources d'inspiration. Parce que c'est sans doute l'œuvre la plus personnelle de l'artiste, et parce qu'elle aboutit à une période où ce dernier est à la confluence de plusieurs courants artistiques, il serait vain de vouloir la faire entrer dans un cadre unique. Mais, par certains aspects, *Paris qui s'en va, Paris qui vient* se raccroche à l'esthétique romantique baudelairienne.

Si nous ignorons l'existence de rapports directs entre Flameng et Baudelaire, nous savons au moins qu'ils évoluaient au contact de mêmes personnalités, à l'instar de Poulet-Malassis, d'Alfred Delvau et de Charles Meryon. Selon Alain Vaillant, ils auraient pu être plus intimes que ne le laisse supposer l'absence de source sur le sujet. Ce dernier voit en effet, dans *Bureau du journal Le Sans-le sou* (ill. 116), une des planches du *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, un portrait de Charles Baudelaire¹²⁰³. Ce qui pourrait en effet être le cas du premier homme en partant de la gauche, sans que ça ne puisse être confirmé.

¹²⁰² Voir catalogue raisonné, n° 682.

¹²⁰³ Charles BAUDELAIRE, Alain VAILLANT (choix des textes, présentation et notes de), *Baudelaire journaliste : articles et chroniques*, Paris, Flammarion, 2011, p. 19.



116. Léopold Flameng, *Bureau du journal Le Sans-le-sou, impasse Clopin*, ca. 1859-1860, eau-forte, H. 15,9 ; L. 22,2 cm.

Plusieurs concepts propres à l'esthétique baudelairienne peuvent être entraperçus dans des œuvres du *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, notamment celui de l'artiste flâneur. Baudelaire en donne une définition dans *Le Peintre de la vie moderne*¹²⁰⁴, et Sonya Stephens l'a bien analysé en soulignant les deux tenants : « L'artiste-flâneur est à la fois homme de mémoire et médiateur de la réalité citadine¹²⁰⁵. » L'artiste-flâneur, construction typiquement baudelairienne, est à la fois créateur et traducteur, se glissant dans la foule, évoluant au milieu de la société de façon anonyme, profitant de cet anonymat pour dépeindre des scènes. Pierre Piret ajoutait par la voix de Walter Benjamin, que l'artiste, le poète selon Baudelaire, c'est celui qui recueille, qui « erre dans la ville en quête de butins rimés¹²⁰⁶ ». Piret utilise alors l'image du chiffonnier ramassant ce qu'il trouve pour désigner cette manière de faire.

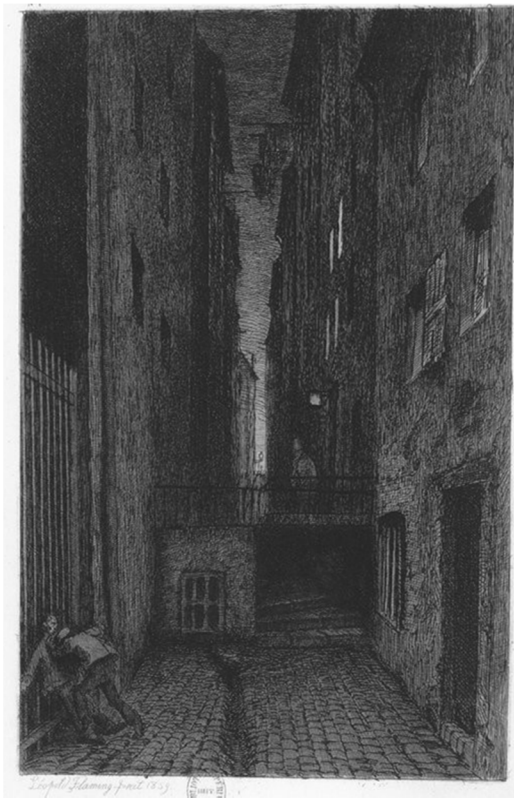
Flameng procéda presque similairement pour *Paris qui s'en va, Paris qui vient* qui répond à bien des égards à ces exigences baudelairiennes. Il est construit comme une promenade dans la ville, comme un volume de souvenirs, de médiation pour préserver la mémoire du vieux Paris

¹²⁰⁴ Charles BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », in Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER (édition préfacée par), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 51-114. Cet essai publié en 1863 portait sur Constantin Guys, mais Baudelaire s'assimilait lui-même, depuis longtemps, à un « poète flâneur ». À ce sujet nous renvoyons à Changnam LEE, « Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930 », *Sociétés*, n° 112, 2011, p. 123-135, et spécialement à la partie 2 « Le type perceptif du flâneur ».

¹²⁰⁵ Sonya STEPHENS, « L'Expérience urbaine et l'évolution d'un genre : le cas du poème en prose baudelairien », in Keith CAMERON et James KEARNS (édité par), *Le Champ littéraire : 1860-1900, études offertes à Michael Pakenham*, mélange, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 39.

¹²⁰⁶ Pierre PIRET, « Allégorie et grotesque. Éléments pour une généalogie du grotesque (à partir de Walter Benjamin) », dans Isabelle OST (dir.), Pierre PIRET (dir.) et coll., *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*, actes de colloque, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 72.

aux générations futures. Flameng, comme les chiffonniers qu'il affectionne à représenter, se glisse dans ce Paris de la rue, interlope souvent, notamment dans ce Paris nocturne avec ses figures noctambules qui attirèrent tout autant Baudelaire. Simone Delattre rappelait ainsi l'attention du poète portée aux chiffonniers, aux mendiants, aux prostituées, aux voleurs, à ceux dit-elle, « qui se faufilent dans les rues nocturnes¹²⁰⁷ ». Des rues nocturnes qui, poursuit Simone Delattre, dans l'esthétique baudelairienne, sont d'un calme trompeur, et les rencontres sont « méprises dramatiques ou grotesques¹²⁰⁸ ». C'est une de ces rencontres que Flameng illustre dans *La Rue de la Vieille-Lanterne* (ill. 117), montrant un homme en train d'en agresser un autre. La scène se passe sous les yeux d'un homme anonyme observant le meurtre se dérouler du haut d'un parapet, sans réagir.



117. Léopold Flameng, *La Rue de la Vieille-Lanterne*, 1859, eau-forte, H. 26,2 ; L. 18,2 cm.

C'est, encore une fois, un étonnant écho à la position baudelairienne face à la nuit parisienne. Simone Delattre expliquait la relation particulière du poète à la rue nocturne :

Une façon de s'associer à la collectivité tout en s'en coupant, en la surplombant (la rue nocturne est d'ailleurs moins parcourue par lui qu'observée depuis un lieu privé, situé en hauteur ». [...] Il s'identifie donc de loin, dans une " ville défaite ", émiettée, aux silhouettes errantes des déracinées, des êtres insolites (chiffonniers, mendiants, prostituées, voleurs...)¹²⁰⁹.

¹²⁰⁷ Simone DELATTRE, *Les Douze heures noires : la nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 106.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 108.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 106.

Mais l'ouvrage de Flameng, au-delà de ce qu'il traduit de l'artiste-flâneur baudelairien, exprime encore ce paradoxe assimilable au poète du « moderne antimoderne » pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon dans *Baudelaire : l'irréductible*¹²¹⁰. Comme le rappelle l'auteur, Baudelaire est à la fois un opposant et un résistant au monde moderne. Un opposant, notamment à l'urbanisme haussmannien, ce qui se révèle excellemment dans *Le Cygne*, poème pétri du spleen baudelairien narrant la disparition du vieux Paris et la mélancolie étreignant le cœur du poète :

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs*¹²¹¹.

En même temps, cette modernité inspira Baudelaire, puisque *Le Cygne* témoigne autant des chantiers de la capitale, des bouleversements qui s'opèrent, que du vieux Paris qui cède sa place à une modernité dont traite le poète via le thème de la métamorphose. Le poète, malgré son désamour, flâne dans ce Paris moderne.

Paris qui s'en va, Paris qui vient de Flameng est exactement dans une démarche assimilable. Flameng dessine le vieux Paris en train de disparaître ou déjà disparu, à l'image du pont au Change, et regrette l'évanouissement de l'identité de la capitale qui se meurt face à la modernité haussmannienne. Une modernité qui, pourtant, l'inspire aussi, et il veut la montrer. Même si une partie notable de son *Paris qui vient* ne vit jamais le jour faute de moyens financiers, le titre était déjà programmatique, et des gravures comme *La Fontaine Saint-Michel*, un des quelques exemples des constructions haussmanniennes majeures que Flameng put faire paraître, montre cette volonté de dépeindre le moderne. Cette modernité est grandiose mais écrasante, obscurcissante, dominant de toute sa hauteur les immeubles en arrière-plan, ceux de l'ancien Paris assombri, rabougri. Cette perception n'est pas si distante de celle de Baudelaire, lui qui percevait la ville de manière générale comme démesurée, immense, inondée par la foule, monstrueuse¹²¹², et davantage encore le Paris d'Haussmann. C'est ce Paris qu'il décrit dans *Perte d'auréole* en parlant du boulevard, archétype du Paris haussmannien, qui l'effraie, qu'il

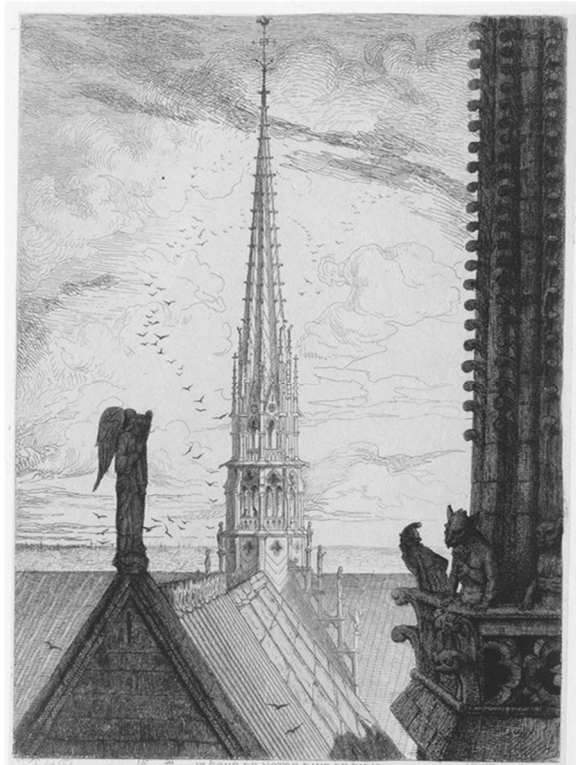
¹²¹⁰ Antoine COMPAGNON, *Baudelaire, l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, p. 8.

¹²¹¹ Charles BAUDELAIRE, « Tableaux parisiens », in Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER (édition préfacée par), *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 259.

¹²¹² Antoine COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2003, p. 115.

n'ose traverser, « chaos mouvant¹²¹³ » où l'on manque de se faire renverser par les chevaux et les carrosses.

Paris qui s'en va, Paris qui vient ne relève pas uniquement de l'identité baudelairienne, mais Flameng s'en rapproche à plus d'un titre, et la proximité de certaines de ses gravures avec celles de Meryon, qui firent l'admiration de Baudelaire, est à souligner¹²¹⁴. Une proximité de sujets tout d'abord, puisque Meryon comme Flameng ont traité de la morgue, du pont au Change, mais aussi une proximité dans la manière de composer. Par exemple, *Le Pont Neuf* et *La Samaritaine* de Meryon offrent un point de vue placé sous l'arche du pont, ce qui n'est pas sans faire écho dans l'œuvre de Flameng à l'ancien hôpital vu de manière similaire. *Le Stryge* (ill. 118), œuvre au point de vue aérien étonnant de Meryon, renvoie à une œuvre non moins étonnante de Flameng, la *Flèche de Notre-Dame de Paris* (ill. 119). Le motif gothique de la gargouille est même repris.



118. Charles Meryon, *Le Stryge*, eau-forte, 1853. H. 17,2 ; L. 13,2 cm.

119. Léopold Flameng, *Flèche de Notre-Dame de Paris*, ca. 1859-1860, eau-forte H. 21,9 ; L. 16,5 cm.

¹²¹³ Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER (notice de), *Œuvres complètes : Petits poèmes en prose*, vol. III, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 133.

¹²¹⁴ Cela n'est pas très surprenant, car bien que nous n'ayons que peu de renseignements sur la relation entre Meryon et Flameng, nous savons au moins que le second appréciait le travail du premier et lui accordait de la valeur sur le plan artistique. FitzRoy CARRINGTON, *Catalogue of an Exhibition of Etchings of Paris by Meryon*, New-York, Frederick Keppel & C^o, 1911, p. 3.

La proximité entre Flameng et Meryon s'explique d'autant plus que les deux hommes se connaissaient. Flameng représenta Meryon dans une gravure en 1858, la veille de l'internement de ce dernier à l'asile de Charenton. Une gravure dont on sait qu'elle fut faite à partir d'un dessin saisi sur le vif au domicile même de Meryon¹²¹⁵.

Au-delà de cela, les deux artistes partageaient des ambitions communes, et si Flameng n'intègre pas dans ses œuvres les fantasmagories de Meryon, on retrouve bien chez Flameng des proximités avec lui. On peut citer leur quête commune d'universalité. Ce que Baudelaire admirait chez Constantin Guys, en 1863, c'était sa capacité à saisir « la vie universelle¹²¹⁶ ». Il ne dit pas autre chose quand il parle de l'œuvre de Meryon :

Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumées, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté arachnéenne et paradoxale, le ciel brumeux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée des drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'y est oublié¹²¹⁷.

Flameng n'a pas d'autres intentions dans *Paris qui s'en et Paris qui vient* que de saisir pareillement le Paris dans sa définition la plus large, à la fois passée et présente, architecturale et sociale, immuable et éphémère. Flameng, comme Meryon, remplit encore, dans certains cas, cette nécessité de l'artiste moderne baudelairien qui consiste à échapper au réalisme et à la tentation de croquer sur le vif. L'artiste moderne, selon Baudelaire, c'est celui qui voit, observe, puis fait « renaître » les motifs plus beaux, plus naturels sur le papier, en n'oubliant pas l'enjeu nécessaire de la mémoire dans l'œuvre¹²¹⁸, essence même du romantisme baudelairien, du « surnaturalisme »¹²¹⁹. Ainsi, lorsque Flameng dessine la Vieille-Lanterne ou le siège du Sans-le-Sou, ceux-ci ont déjà disparu et l'artiste joue alors de ses souvenirs pour les ressusciter. En cela, il faut voir qu'entre le motif et l'artiste ou le poète chez Baudelaire, il y a un voile, celui de la mémoire. Pour Changnam Lee, cela signifie que le motif vu par Baudelaire, et spécialement la foule, perd de sa « concrétude » et de sa réalité¹²²⁰. C'est la première étape vers

¹²¹⁵ Ernest-Aglaüs BOUVENNE, *Notes et souvenirs sur Charles Meryon*, Paris, Charavay frères, 1883, p. 26.

¹²¹⁶ BAUDELAIRE, GAUTIER, *op. cit.*, 1885, p. 65-66.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 73-77. Baudelaire nomme d'ailleurs ce chapitre de *L'Art romantique*, « L'Art mnémonique ».

¹²¹⁹ Le « surnaturalisme », notion typiquement baudelairienne, était définie ainsi par Gonzague de Reynold : « la beauté d'une œuvre réside [...] dans le caractère individuel, personnel, que l'artiste sait lui donner, soit par la forme, soit aussi par l'inspiration ». Gonzague de REYNOLD, *Charles Baudelaire*, Paris, Crès, 1920, p. 332.

¹²²⁰ LEE, art. cit., p. 126.

la quête du beau moderne chez Baudelaire, selon Yves Vadé, l'artiste devant précisément tirer du motif laid, vulgaire ou douloureux, le beau¹²²¹, et devant donc se débarrasser d'une conception mimétique de la réalité.

Evidemment, *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, par son caractère de document, ne s'engage que parcimonieusement dans cette voie, mais l'exemple des *Suites d'un Bal du Prado* (ill. 120) peut être un bon exemple du regard baudelairien sur le motif.



120. Léopold Flameng, *Les Suites d'un bal du Prado*, ca. 1859-1860, eau-forte, H. 15,8 ; L. 23,7 cm.

Le Prado est détruit en 1858, Flameng le reconstitue donc de mémoire, et montre une soirée d'orgie magnifique, dans laquelle pointe l'ombre des « deux bonnes sœurs » de Baudelaire, la débauche et la mort :

*« Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes
Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes sœurs,
De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs¹²²². »*

Flameng cherche à tirer la beauté du sujet, vulgaire pourtant, s'inscrivant dans la même démarche que celle de Baudelaire tirant les fleurs, assimilées à la beauté, du mal. Une démarche que Baudelaire reconnaissait à Constantin Guys et encore à Rembrandt.

Baudelaire et Flameng partageaient le même attrait pour le maître flamand, et Baudelaire voyait chez Rembrandt les principales qualités de l'artiste moderne, forcément romantique selon lui : sa capacité à puiser dans des sujets contemporains, sa capacité à aller chercher le beau dans le motif et à lui imposer un caractère individuel, et non, comme le réaliste, à laisser seul le

¹²²¹ Yves VADÉ, « L'Invention de la modernité », in Yves VADÉ (dir.), *Ce que modernité veut dire*, vol. I, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1994, p. 54.

¹²²² Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER (notice de), *Œuvres complètes : les Fleurs du mal*, vol. I, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 314.

spectateur face à celui-ci, ou, comme l'académique, à surimposer à ce motif un canon idéal¹²²³. Le peintre joue alors le double rôle de mémoire et de médiateur. Baudelaire opposait les créatures toutes matérielles de Raphaël, où la beauté est dans la forme et dans l'immuable, à l'esprit rembranesque où tout est dans la narration des « souffrances humaines¹²²⁴ ».

Baudelaire, Flameng et Meryon étaient bien dans cette continuité, et admiraient ce qui était généralement reproché à Rembrandt, comme sa capacité à mêler « sujet réaliste et expression idéaliste¹²²⁵ ».

La relation de Flameng au romantisme baudelairien est sûrement la plus intime à défaut d'être la plus évidente. En effet, si les concepts baudelairiens ont nourri les réflexions de l'artiste, leur influence réelle ne se révèle explicitement que dans quelques œuvres très typiques, comme *La Rue de la Vieille-Lanterne*. Toutefois, parce qu'il y a une convergence de chronologie entre le moment où Baudelaire développe sa théorie du romantisme dans la seconde moitié des années 1850, et le moment où Flameng commence à réaliser ses ouvrages les plus personnels auxquels appartient *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, il est difficile d'imaginer les deux artistes s'ignorer. L'œuvre de Flameng mélange donc plusieurs tendances du romantisme, et il n'est pas surprenant de constater que la plus personnelle, issue du modèle baudelairien, est celle qui émerge au moment où l'artiste commence sa carrière parisienne. Cette tendance baudelairienne n'est toutefois pas si facile à différencier du réalisme qui, se structurant à la même période, a lui aussi marqué l'œuvre de Flameng.

3- Le réalisme dans les illustrations de Léopold Flameng

a- Une concurrence au modèle baudelairien : le réalisme d'Alfred Delvau

Comme nous l'avons vu, le romantisme baudelairien se définit par une accroche au réel, au point qu'Uzanne, dans ses *Caprices d'un bibliophile*¹²²⁶, donnait comme héritiers directs de la *Comédie humaine* quatre noms : Champfleury et Duranty, deux réalistes affirmés ; Delvau, qui est un cas un peu particulier dans le paysage réaliste, et Baudelaire qui refusait très clairement d'être défini comme tel¹²²⁷. Les frontières sont délicates à déterminer entre réalisme

¹²²³ Charles BAUDELAIRE, Théophile GAUTIER (notice de), *Œuvres complètes : curiosités esthétiques*, vol. II, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 87.

¹²²⁴ *Ibid.*

¹²²⁵ Leo H. HOEK, *Titres, toiles et critique d'art, déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 102.

¹²²⁶ Octave UZANNE, *Caprices d'un bibliophile*, Paris, Édouard Rouveyre, 1878, p. 86.

¹²²⁷ Anne-Marie AMIOT, *Baudelaire et l'illumination*, Paris, Nizet, 1982, p. 107-108. Anne-Marie Amiot analyse comment Courbet fut, aux yeux de Baudelaire, un peintre « sans philosophie et sans imagination ».

et romantisme, *a fortiori* lorsque la censure du temps censure parce que trop « réalistes » autant Feydeau que Baudelaire, Belot que Michelet.

Par ailleurs, les positions des uns et des autres sont fluctuantes, elles évoluent, et parfois relèvent même d'une sorte de syncrétisme, dont l'exemple le plus fameux est probablement Alfred Delvau. Écrivain, journaliste, c'est une figure importante et très influente dans la carrière de Flameng, et tous deux collaborèrent à plusieurs reprises. Tandis que Flameng illustra *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, *Le Fumier d'Ennius*, *Les Dessous de Paris*, et réalisa même un portrait peint de l'écrivain vers 1856¹²²⁸, Delvau fut l'un des principaux contributeurs aux notices du *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient*¹²²⁹.

Delvau est un auteur particulier dans le paysage artistique des années 1860, qui met aux prises la tendance romantique et la tendance réaliste. Lui-même ne se positionne véritablement sur aucune de ces deux lignes. Il se montre même dur avec l'une et l'autre dans son *Dictionnaire de la langue verte*, dans lequel il donne une définition du romantisme et du réalisme. Tandis qu'il considérait que la première n'était plus qu'une vieille lune¹²³⁰, il jugeait la seconde avec non moins de dureté, estimant qu'elle ne consistait qu'à faire laid, et il donnait à l'entrée « réaliste » : « Peintre qui peint ce qu'il voit et oublie que s'il y a des malitornes dans les cuisines et des bouses de vache sur les chemins, il y a aussi des duchesses dans les salons et des fleurs le long des haies¹²³¹. »

Delvau se montrait aussi dur avec une troisième tendance qu'il caractérisait de fantaisiste, qui était à ses yeux l'antagonisme du réaliste et qu'il désignait comme une « maladie de l'imagination¹²³² » où la finalité seule était de parler aux yeux et non à l'esprit. Dans ce contexte, Delvau refusait d'être classé arbitrairement comme réaliste, romantique ou fantaisiste, et Zola le définissait donc par l'association de deux termes empruntés au vocabulaire même de Delvau en le considérant comme un « fantaisiste réaliste¹²³³ ». Il développait sa définition : « Il se promène en rêveur dans la contrée féconde de la réalité ; il voit les objets et il les rêve, il a toute l'âpreté de la vérité et toute la grâce étrange de l'imagination¹²³⁴ ».

¹²²⁸ Voir catalogue raisonné, n° 1188.

¹²²⁹ Il s'occupa, en effet, du texte de six livraisons du *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient*, soit juste une de moins qu'Auguste-Marc Bayeux, le principal contributeur, qui rédigea sept livraisons.

¹²³⁰ « L'école romantique s'en est allée où vont les vieilles lunes, après avoir brillé et même éclairé pendant une vingtaine d'année. » DELVAU, *op. cit.*, 1867, p. 429.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 414.

¹²³² DELVAU, *op. cit.*, 1867, p. 185.

¹²³³ Émile ZOLA, Henri MITTERAND (édition établie par), *Œuvres complètes*, vol. X, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, p. 434.

¹²³⁴ *Ibid.*

Les distances de Delvau avec les courants romantique et réaliste n'étaient en fait qu'une manière de ne pas s'ancrer, de rester inclassable, et alors qu'il critiquait vivement le réalisme, il demanda à Courbet une illustration pour son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*¹²³⁵. D'un autre côté, il écrivit une monographie sur une éminente figure romantique : Gérard de Nerval¹²³⁶. En vérité, et comme Baudelaire fut rapproché parfois du réalisme, Delvau, quoiqu'il ne fût pas insensible à la pensée romantique, est pourtant bien un réaliste. Tout comme Flameng, il resta à l'écart de la mouvance la plus dure et la plus radicale du courant, celle que professait Courbet¹²³⁷, et c'est sûrement là qu'est à trouver l'échec de la collaboration Courbet-Delvau pour l'*Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. Sa démarche créative et sa manière d'envisager le sujet moderne étaient radicalement différentes de celles des romantiques, et de Baudelaire en particulier, auquel on pourrait pourtant, par les sujets, le rattacher.

En premier lieu, Delvau essaye d'avoir une perception interne des motifs, là où Baudelaire cherchait, à l'inverse, à avoir une perception externe de ceux-ci. Baudelaire saisit le motif au vol, en observant, en flânant, en écoutant, mais il reste toujours distant par rapport à celui-ci. Il est l'anonyme jouissant de la foule pour reprendre l'image baudelairienne. Flameng avait bien retranscrit cela dans ses gravures du *Paris qui s'en va, Paris qui vient* ou pour l'*Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, où généralement le spectateur est placé loin du motif. Il n'y a que très rarement d'interactions entre la foule se livrant à ses occupations et le spectateur, qui est simple observateur des jeux et des travaux des autres, voyant le monde mais lui restant caché.

Pourtant, une part non négligeable des œuvres de Flameng se distingue un peu du modèle baudelairien dans le sens où ce sont des œuvres de « l'intérieur ». En effet, bien que bohème lui-même, fréquentant les cabarets, Baudelaire ne dépeint que le Paris de la rue, avec des titres de poèmes explicites dans son recueil des *Tableaux parisiens*, comme *Paysage* ou *À une passante*. Baudelaire ne représente que des scènes de rue, des paysages, des scènes vues devant les façades. Sa manière de produire ne peut avoir qu'une accroche limitée au réel, et la nécessité de distance, d'anonymat vis-à-vis de la foule, oblige l'artiste à saisir de façon fugitive,

¹²³⁵ Un dessin gravé par Flameng pour l'Andler Keller. Voir catalogue raisonné, n° 1131.

¹²³⁶ Alfred DELVAU, *Gérard de Nerval, sa vie et ses œuvres*, Paris, Librairie de M^{me} Bachelin-Deflorenne, 1865, 145 p.

¹²³⁷ Cela peut surprendre que Flameng n'ait pas été plus proche des « réalistes » dont son ami, Théophile Thoré-Bürger, assurait la promotion. Thoré-Bürger et Flameng étaient très liés, et Thoré-Bürger était un défenseur de Courbet, de Millet. Flameng lui-même connaissait nécessairement Courbet en fréquentant la brasserie Andler. Cela révèle donc le poids d'Alfred Delvau dans la construction de l'artiste qu'était Flameng dans les années 1850 et dans la première moitié des années 1860.

fragmentaire. Il ne peut briser le rideau des façades. Il faut noter que si Meryon, admiré de Baudelaire, exécute en 1854 une *Morgue* vue depuis les quais de Seine, comme un paysage urbain¹²³⁸, Flameng exécute une vue depuis l'intérieur de la morgue. Si le spectateur est encore isolé et distant du motif, Flameng a pourtant poussé les portes de l'édifice. L'ambition du *Paris qui s'en va, Paris qui vient* est posée dès le frontispice, puisque ce dernier se présente comme un portail à franchir pour entrer dans le livre, mais il se présente aussi, au sens strict, comme un portail d'église, invitant le lecteur et le spectateur à déborder l'espace de la rue et à aller derrière la façade.

L'artiste n'est plus uniquement, comme chez Constantin Guys ou Meryon, celui qui traverse « la foule de la rue »¹²³⁹, il ose aussi aller derrière la façade et rompre l'incognito qui touche, chez Baudelaire, Guys, Meryon, l'artiste et le modèle.

C'est là une conception fondamentalement différente entre le romantisme baudelairien et le concept artistique réaliste de Delvau, lequel n'entrevoit pas la possibilité d'écrire le réel sans appartenir à ce réel. Delvau n'est pas un flâneur, il est un scrutateur attentif de la vie parisienne à laquelle il appartient pleinement, et il représente dans ses écrits le Paris qu'il fréquente, les gens avec lesquels il échange, les lieux dans lesquels il s'arrête pour s'en imprégner. La démarche de Baudelaire implique l'anonymat réciproque, et les titres de ses *Tableaux parisiens* sont des archétypes : *Les Aveugles, Les Vieilles, À une passante*, ce qui n'est pas le cas chez Delvau, et ce qui n'est pas totalement le cas dans *Paris qui s'en va, Paris qui vient* de Flameng. Ce dernier ne donne certes pas de noms précis dans ses titres de gravures, mais parfois une sorte de métaphore les sous-entend. Ainsi, *Le Cèdre de Beaujon* montre en vérité l'atelier de Jean Gigoux, ami de Flameng. De même, Flameng montre l'intérieur du bureau du journal *Le Sans-le-sou*. Un journal avec lequel Flameng a eu des affinités, qu'il a fréquenté, et il représente sans les nommer Constant Arnould et Fernand Tandou, directeur et collaborateur du journal, des figures bien identifiées et bien identifiables lorsque le lecteur se reporte à la notice de Firmin Maillard qui accompagne la gravure¹²⁴⁰.

Flameng retranscrit la vie parisienne de l'intérieur. Il fréquente la bohème de la capitale, les cabarets parisiens, et l'artiste passe derrière les façades, ce qui le distingue fondamentalement de Meryon. Ce dernier n'en reste qu'aux paysages, aux scènes de rue, il n'ose, en 1853, qu'une

¹²³⁸ Le sujet n'est pas facile à identifier. Le détail sous-tendant pour le spectateur non initié qu'il s'agit bien de la morgue se trouvant en miniature dans le coin inférieur gauche de la planche. Il consiste en un corps repêché dans la Seine et transporté à la morgue.

¹²³⁹ Harald WEINRICH, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 135.

¹²⁴⁰ Alain Vaillant identifiait aussi Charles Baudelaire, ce qui n'est pas confirmé. Voir note 1203, p. 388.

exceptionnelle *Galerie de Notre-Dame de Paris*¹²⁴¹. Flameng et Delvau ne se limitent pas à cela, et le second, dans *Les Dessous de Paris*, montre bien cette rupture. Il invite, dans son introduction, les gens à se mêler à la foule¹²⁴², à sortir de chez eux. Il les amène dans la rue, avant de les faire entrer dans les coins les plus reculés de la capitale, dans les cabarets, et de leurs présenter non pas seulement le vu et l'entendu, mais aussi le senti, le goûter, le toucher. Flameng retranscrit dans son frontispice pour ce livre¹²⁴³, toute cette diversité de sensations complémentaires, montrant dans de multiples petites scènes les différents sens. Le goût avec la soupe populaire, l'ouïe avec le tambour de fanfare, la vue avec le panorama des toits de Paris, le toucher avec la scène centrale montrant un couple de balayeurs s'embrassant et se tenant la main. L'odorat seul semble manquer à ce frontispice, à moins qu'il ne soit contenu lui aussi dans la soupe populaire.

Cette différence de perception qui distingue le romantisme baudelairien du réalisme de Delvau amène des différences d'expression. Baudelaire louait chez Constantin Guys son recours au croquis, à l'ébauche, à l'inachevé¹²⁴⁴. De même, Meryon fascinait Baudelaire par son incapacité à achever une œuvre, n'hésitant pas à détruire ses planches pour les recommencer¹²⁴⁵. Quant à un autre artiste admiré de Baudelaire, Alphonse Legros, l'une de ses œuvres les plus connues, que Baudelaire conservait en deux exemplaires dans sa propre collection, est une série au titre programmatique : *Esquisses à l'eau-forte*¹²⁴⁶. Claire Chagniot détaille les spécificités du style de Legros, et, là encore, l'inachevé participe de l'identité de l'artiste : « Legros donne le sentiment d'avoir dans ces scènes exploré les limites de l'eau-forte. Le modelé des objets, des meubles et des vêtements dépourvus de contours est rendu par de longues tailles qui affichent leur manque de régularité et leur espacement approximatif¹²⁴⁷. »

L'esthétique romantique du fragment se retrouve chez Baudelaire, puisqu'à la difficulté de la mémoire, qui doit permettre de faire renaître le motif sur le papier, s'ajoute la difficulté de la saisie du motif. Celle-ci est forcément imparfaite, fragmentaire, lacunaire, puisque le poète n'est qu'un observateur distant qui ne s'immerge jamais dans le milieu qu'il décrit. Les visages chez Guys sont interchangeable, les formes sont floues, l'allégorie pointe encore chez Baudelaire,

¹²⁴¹ Cette planche appartenait à la série intitulée *Eaux-fortes sur Paris*.

¹²⁴² « Puisque vous avez le goût des entreprises hasardeuses et des aventures étranges, sortez de chez vous et embarquez-vous résolument sur cet océan parisien où, à de certaines profondeurs, les monstres s'agitent et se démènent en des convulsions sinistres. » DELVAU, *Les Dessous de Paris*, *op. cit.*, 1860, p. 8.

¹²⁴³ Voir catalogue raisonné, n° 434.

¹²⁴⁴ BAUDELAIRE, GAUTIER, *op. cit.*, 1885, p. 75-76.

¹²⁴⁵ Ainsi, le *Pont au Change* de la série *Eaux-fortes sur Paris* de Meryon exécuté en 1854 comptait pas moins de douze états différents. De la même manière, Meryon finit par détruire sa planche de *La Morgue* après quatre états différents.

¹²⁴⁶ Claire CHAGNIOT, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, PUPS, 2016, p.68.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 168.

lorsque les échafaudages des bâtiments représentés par Meryon deviennent des toiles d'araignées¹²⁴⁸.

Certaines œuvres chez Flameng s'inscrivent dans cette démarche, telle que *La Rue de la Vieille-Lanterne*, baudelairienne par excellence, ou le *Collège de Cluny*. Ces œuvres présentent des figures floues, indécises, saisies à distance par l'artiste. Pourtant, Flameng réalisa aussi des œuvres totalement antithétiques de celles-ci, dans lesquelles il cherchait précisément le détail, la personnification. L'exemple des *Médailles de Sainte-Hélène* est frappant (ill. 121). Il développe dans cette composition située dans le jardin du Luxembourg, une quantité impressionnante de motifs qui rendent compte d'une vision exhaustive de la société.



121. Léopold Flameng, *Les Médailles de Sainte-Hélène au Luxembourg*, 1859, eau-forte, H. 18,9 ; L. 26,7 cm.

Aux vétérans s'adjoignent le couple de bourgeois amoureux, les enfants jouant aux billes sous le regard d'une jeune fille avec un cerceau, et ceux s'amusant à saute-mouton. Il y a dans l'arrière-plan une mère tenant la main à son enfant, un groupe d'hommes discutant, et un autre homme au profil indéfinissable portant une sorte de hotte sur son dos. Il y a chez Flameng un souci d'exhaustivité qui ne peut relever du simple travail mémoriel, et au fragment qui se retrouve volontiers dans une partie des œuvres du *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient*, s'ajoutent des illustrations beaucoup plus détaillées, complètes, donnant à voir non pas l'élément isolé,

¹²⁴⁸ Sylvie BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, p. 192.

mais un ensemble de motifs dans lesquels le flou, l'évanescent, n'a plus cours. Cette vision complète est rendue possible par l'attention de l'artiste qui ne se contente pas de passer et de voir isolément les individus, mais qui s'intègre à l'espace dans la durée. On peut sans nul doute rapprocher cette démarche de celle d'un Teniers le Jeune, artiste qui saisissait une pléthore de personnages dans ses scènes, et qui le pouvait parce qu'il s'intégrait durablement à l'environnement dans lequel il les voyait. Baudelaire était hostile à l'égard de ces « visions complètes » qu'il critiquait vivement en peinture, et des panoramas qu'il caractérisait de « panorama de cabaret »¹²⁴⁹. Antoine Compagnon soulignait que Baudelaire appliquait cette expression aux peintures à grand spectacle, montrant « une foule de petites anecdotes intéressantes »¹²⁵⁰. Indéniablement, les scènes de cafés et cabarets de Flameng rejoignent cet esprit et forment dans le *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, une vision antithétique de celle cultivée dans la *Rue de la Vieille-Lanterne*.

Cela ne signifie pas pour autant que Flameng ou Delvau dessinent sur le motif et évitent la phase de l'imagination défendue par Baudelaire. Ainsi, Flameng, lorsqu'il dessine l'intérieur du journal *Le Sans-le-sou*, le fait de mémoire, puisqu'il exécute son œuvre vers 1859-1860, alors même que le journal en question a disparu depuis 1855. Plusieurs de ses œuvres montrent le Paris disparu qu'il reconstitue de mémoire, à l'image de la rue de la Vieille-Lanterne, disparue en 1855. Mais Flameng, comme Delvau, ne se limite pas à la flânerie, il est même parfois au contact régulier des lieux qu'il montre, et il n'est pas surprenant de constater que les œuvres les plus précises chez Flameng, les plus « observées », sont typiquement celles des cabarets, des marchés, que l'artiste fréquentait, à l'inverse des couvents ou des rues malfamées dont la perception est nécessairement moins fine et plus fugitive.

L'art de Delvau et de Flameng relève, dans certains cas, de l'imprégnation du motif, de sorte à le restituer de manière exhaustive.

Si l'art de Flameng est bien mnémonique dans la définition de Baudelaire, il relève pourtant, au moins pour ses vues de cabarets ou de marchés, d'une imprégnation quotidienne, d'une expérience vécue de l'intérieur, et dont l'objectif est de viser à une forme d'exhaustivité. Notamment car la quête de Delvau, et celle de Flameng dans certains cas, n'est pas toujours une volonté de tirer du laid, du bizarre, une forme de beauté quelconque. C'est surtout d'approcher le vrai, une démarche proprement réaliste qui consiste à ne pas subvertir le motif en l'isolant ou en le fragmentant.

¹²⁴⁹ COMPAGNON, *op. cit.*, 2014, p. 97.

¹²⁵⁰ *Ibid.*

Baudelaire, et les romantiques de manière générale, étaient accusés de détourner le motif et de plaider en faveur de la mystification de la réalité. Baudelaire ne cachait pas son goût de la mode, du maquillage¹²⁵¹, et Alphonse Duchesne, proche de Delvau, journaliste et critique, tañça vertement le poète dans une réplique cinglante à propos de *La Chevelure* :

Ce que je sens mieux, c'est l'excellente composition de musc, de goudron et d'huile de coco, qui doit fleurir comme baume sur les bords duvetés de vos mèches, mesdames ; et j'espère bien que nous verrons dans quelques temps figurer dans la vitrine de Guerlain ce nouveau cosmétique. – Libraires et parfumeurs vendront en même temps Les fleurs du mal et le philcome Baudelaire¹²⁵².

Baudelaire n'hésitait pas à exprimer le laid en des termes mélioratifs, à dire le laid dans des formulations esthétiques classiques, à l'image des sonnets des *Fleurs du mal*. Delvau est bien dans la conception réaliste que le motif est beau ou laid en lui-même, et non dans la conception romantique que le beau et le laid sont principalement le fait de la manière de dire. Une gravure comme *La Rue de la Vieille-Lanterne* de Flameng échappait à la conception de Delvau, puisque si laideur il y a, Flameng l'esthétise ou fausse la réalité. Il floute, il masque, il « fantomatise », et il introduit contre nature un homme portant un haut de forme dans cet endroit infect. Un personnage que peinait à commenter Houssaye dans la notice qui accompagne la gravure, parlant d'une « âme en peine¹²⁵³ » sans plus de précision, ignorant bien qui pouvait être ce bourgeois perdu dans les bas-fonds de la capitale¹²⁵⁴. À côté de cette scène, à laquelle on peut adjoindre le *Collège de Cluny*, *L'Hôtel-Dieu*, *Les Carmes billettes* avec son inconnu vu de dos, Flameng dépeint des scènes où, malgré la liberté de l'eau-forte, prime le rendu du détail, l'attention documentaire. Dans ces œuvres le flou disparaît, comme l'anonymat et l'intermédiaire esthétisant entre le spectateur et le motif des œuvres. Ce dernier s'offre parfois dans son appareil le plus simple, à l'image de la *Maison Napoléon*. Cette gravure rend compte, dans toute sa neutralité, de chaque élément d'architecture du péristyle grecque de cette maison. L'objet n'est plus ici d'utiliser le médium artistique pour tirer la beauté de la réalité, du bizarre

¹²⁵¹ Le chapitre XI du *Peintre de la vie moderne* s'intitulait « Éloge du maquillage ». BAUDELAIRE, GAUTIER, *op. cit.*, 1885, p. 99-104.

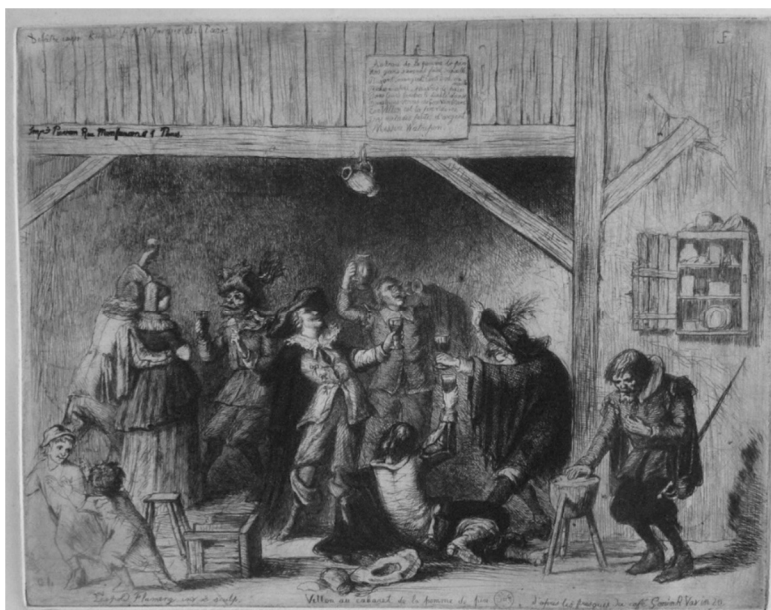
¹²⁵² Texte rapporté dans André GUYAUX, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal, 1855-1905*, Paris, PUPS, 2007, p. 295-296.

¹²⁵³ Arsène HOUSSAYE, « La Rue de la Vieille-Lanterne », in COLLECTIF, *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 1.

¹²⁵⁴ On pourrait éventuellement voir dans cette figure une représentation de Gérard de Nerval. Lequel, avant d'être assassiné ou de se suicider dans cette rue, selon les hypothèses, porté un chapeau haut de forme. Il se plaisait ainsi à errer dans les faubourgs malfamés du Chatelet. Néanmoins, le fait qu'Houssaye n'identifie pas cette figure permet de douter de cette interprétation.

ou du laid, il s'agit de rendre compte simplement de cette réalité. Flameng se raccroche dans ce cas à la conception de Delvau.

Pourtant, Delvau n'est pas totalement dans la neutralité, et Flameng non plus quand il rend compte, par exemple, d'une scène comme *Un Enterrement chez les petites sœurs des pauvres*. Il y a encore, au-delà du réalisme affiché, une dimension pittoresque dans *Le bureau du journal Le Sans-le-sou*, avec tous ces objets disparates accrochés au mur. Il était important, chez Delvau d'exprimer le populaire dans un langage populaire, la bohème dans un langage bohème, le bourgeois dans un langage bourgeois. Il faut traduire l'homme, le motif, par le biais de son vocabulaire. Delvau était passionné par la langue, les mots, écrivant des dictionnaires, dont celui de la langue verte, recueil d'argots, de néologismes, d'archaïsmes propres à la plèbe parisienne. Un recueil de termes auxquels il n'hésite pas lui-même à recourir si nécessaire, pour exprimer avec plus de vérité, plus de nuances, les motifs qu'il décrit. Delvau grossit parfois le trait, il frôle la caricature sans sombrer véritablement. Il s'emporte à l'image des clients de cabarets qu'il décrit, il parle haut, de manière colorée, imagée, des images qui n'ont rien des allégories baudelairiennes, et un ton haut qui n'a rien de la gravité grandiloquente hugolienne. Il s'agit, peu ou prou, de parler comme parlerait de lui-même le motif, et c'est là que se rejoignent la tradition flamande de la bambochade, des tabagies, mais encore des « gauloiseries » d'un François Villon et d'un Rabelais, et la démarche réaliste de Delvau et de Flameng. Flameng réalisa d'ailleurs une gravure originale intitulée *Villon au cabaret de la pomme de pin* (ill. 122)¹²⁵⁵, une œuvre essentielle, puisqu'elle correspondait exactement à une métaphore suivie dans l'œuvre de Delvau.



122. Léopold Flameng, *Villon au cabaret de la Pomme de pin*, 1855, eau-forte H. 20,5 ; L. 26,4 cm.

¹²⁵⁵ Voir catalogue raisonné, n° 135.

Ce dernier associait continuellement Villon et son œuvre à la bohème et au Paris populaire de son époque¹²⁵⁶. Flameng propose de Villon une représentation sur une tonalité qui rappelle les écrits « bonhomme » du poète, buveur, farceur, dont le nom même, villon, devint synonyme de fripon¹²⁵⁷. Flameng et Delvau parlaient de la bohème, du peuple, comme en parlait jadis Villon, recourant à l'ironie, la satire, la causticité, et adoptant des figures de style caractéristiques comme l'euphémisme, l'antiphrase. Il ne s'agit généralement pas pour l'artiste de railler, de moquer, de caricaturer au dépend du motif¹²⁵⁸, même si cela entre parfois dans la démarche de Flameng, mais surtout d'exhausser la réalité en traduisant le vrai tel que ce vrai s'exprime.

La dimension légèrement satirique chez Flameng se révèle dans *Paris qui s'en va, Paris qui vient* dans *Les Copistes du Louvre*, et la lettre de l'artiste à Castagnary dans laquelle il lui parle du sujet avec ses peintres « mâles et femelles » témoigne assez, par son ton, de la satire à venir¹²⁵⁹. Elle se révèle encore dans le décalage entre le titre *Les Médailleurs de Sainte-Hélène*, et la représentation de ces vétérans des guerres napoléoniennes, infirmes, croulant sous le poids de leurs médailles, mais que Flameng raille avec une certaine tendresse.

Il peut toutefois exister, chez Delvau, comme chez Flameng, un parti-pris plus engagé, porteur d'un sens social, où la tonalité caustique, humoristique, cache une réalité plus sombre, à l'image d'*Un Enterrement chez les petites sœurs des pauvres* ou de *La Morgue*. Cette morgue où l'on emmène les enfants comme pour une promenade pour observer les cadavres alignés des noyés retrouvés dans la Seine. Flameng saisit cette réalité crue, et Delvau s'en fait l'écho de manière non moins cynique : « Ces femmes, ces enfants, ces vieillards qui rient, fument ou prisent, d'où croyez-vous qu'ils viennent ? De la Californie ou des Deux Edmond ? Non : ils viennent de la Morgue¹²⁶⁰. »

¹²⁵⁶ Delvau n'était pas le seul dans le milieu bohème à se référer continuellement à Villon. Antonio WATRIPON publia même une étude sur ce poète intitulée *François Villon : le génie de la tradition française*, Paris, J. Bry ainé, 1857, 60 p. Voir à ce sujet Michael FREEMAN, « L'Image Villon sous le Second Empire », in CAMERON, KEARNS, *op. cit.*, 1996, p. 149-157.

¹²⁵⁷ WATRIPON, *op. cit.*, 1857, p. 13 rappelait cette étymologie dans son étude sur Villon, tout en rappelant pourtant que le terme villon était déjà utilisé avant l'époque de Villon pour désigner un voleur ou un escroc.

¹²⁵⁸ C'est là un point important qui le distingue de Baudelaire. Si ce dernier louait la caricature, précisément comme une transcription « surnaturaliste » de la réalité, Flameng comme Delvau ne verse jamais, ou exceptionnellement dans cet exercice, privilégiant des formules truculentes, excentriques mais réalistes ou tout du moins crédibles.

¹²⁵⁹ Lettre de Léopold Flameng à Jules-Antoine Castagnary. Getty Research Institute (Los Angeles). Cote : 91-A40. Voir vol. III, correspondance, lettre n° 106, p. 194.

¹²⁶⁰ Alfred DELVAU, « La Morgue », in COLLECTIF, *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 1.

Dans *Un Enterrement chez les petites sœurs des pauvres* (ill. 123), Flameng grave une scène moins crue mais aussi amère, avec ce défilé de vieilles femmes recueillies par les Petites Sœurs. De vieilles femmes aux visages acariâtres, qui n'ont pas un regard pour les deux enfants miséreux sur la gauche de la scène, ni pour le cercueil exposé sous le porche, et qui discutent, échangent, mendient.



123. Léopold Flameng, *Un Enterrement chez les Petites-sœurs des pauvres*, 1860, eau-forte, H. 16 ; L. 21,5 cm.

Des femmes dont Jean Laroque explique dans le commentaire accompagnant l'œuvre qu'elles avaient été belles parfois, mères encore, mais que la maladie, la mort de leurs enfants, d'autres malheurs avaient rendues misérables, amères, laides, insensibles¹²⁶¹.

Mais la manière la plus fréquente de Flameng d'exprimer les gens « populaires » est de les montrer gouailleurs, buveurs, joueurs, laborieux ou truands, parfois beaux, parfois laids, surprenants, comme ces femmes emmenant dans les cabarets miteux leurs nouveau-nés qu'elles tiennent dans les bras. Il est alors souvent question d'humour, lequel peut parfois être déconcertant. Notamment par l'usage, chez Flameng, de l'antiphrase, dont l'exemple le plus frappant est sûrement *Le Cabaret du Lapin Blanc*, un bouge peu fréquentable dont la gravure est accompagnée d'une noble oraison funèbre, laquelle entremêle la forme versifiée classique et le latin à l'argot populaire :

¹²⁶¹ Jean LAROCQUE, « Les Petites sœurs des pauvres de la rue Saint-Jacques », in COLLECTIF, *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 1.

*Voici faite d'après nature,
(Et d'un aspect fort ressemblant)
La pittoresque portraiture,
Du cabaret du Lapin blanc. »*

*Cet abject et crapuleux bouge,
Où buvaient du Jaune jadis,
Les chourineurs qui voyaient rouge,
Il est défunt : De profundis¹²⁶².*

Flameng considère bien sa gravure comme réaliste, ou du moins ressemblante au mieux à la réalité, mais il s'autorise une tonalité fantaisiste via ce petit poème qui n'en révèle que mieux le caractère de l'établissement et de ses gens.

Finalement, si Flameng recourt volontiers à la perception romantique d'un Baudelaire, l'artiste est probablement encore plus marqué par l'art d'Alfred Delvau, qui se trouve à la fois proche de Baudelaire par les sujets qu'il aborde, souvent populaires, et en même temps distant par la manière dont il le fait. Delvau pose néanmoins quelques difficultés quand il s'agit de le rattacher au mouvement réaliste, et donc, par extension, Flameng.

b- Alfred Delvau et Léopold Flameng, tenants du réalisme « ancien » ?

Delvau voulait lui-même se démarquer du courant réaliste dont il considérait qu'il n'abordait le vrai que dans le laid, les souffrances, le macabre, la misère, sans percevoir aussi le beau de la vie. Néanmoins, c'est bien la quête du vrai qui l'anime. Il s'inscrit dans une démarche réaliste. Flameng, proche de Delvau dans le courant des années 1860, a forcément été marqué par le discours singulier de cet auteur qui évoluait dans les mêmes cercles que l'illustrateur, au cabaret Génin.

Il n'y a pas chez Delvau, et chez Flameng dans ses vues des types parisiens populaires, une négation de la misère, des souffrances, des malheurs du vieux Paris, du cynisme terrible qui peut parfois s'y exprimer, mais rien ne semble voué à une fin inéluctablement négative ou douloureuse. Il n'émerge pas, au milieu de la pauvreté, que violences physiques ou psychologiques.

L'impact des flamands sur Flameng et Delvau est alors notable. Quand Flameng exécute une gravure comme *Une famille de mendiant*¹²⁶³, très flamande par son motif et son traitement, avec une représentation de la misère la plus noire contrastant avec les visages des enfants de la

¹²⁶² Voir catalogue raisonné, n° 58.

¹²⁶³ Voir catalogue raisonné, n° 33.

famille, riants et tendres, toutes les spécificités du réalisme de l'artiste se révèlent. L'écho entre cette famille de mendiants et la famille du bucheron du *Sabot de Noël* est évident. Flameng met bien en opposition dans cet ouvrage, la misère matérielle, avec des enfants mal vêtus, des intérieurs rustiques et dépouillés, et les bons sentiments et l'espoir. Il n'est pas étonnant de retrouver dans cet ouvrage la convergence du modèle flamand et du réalisme chez Flameng, les deux étant fortement liés. Delvau n'a peut-être été qu'un prisme pour l'artiste, les deux hommes puisant beaucoup de leur créativité dans ces modèles nordiques.

Cet intérêt pour les maîtres flamands, et donc pour le « réalisme ancien », est essentiel pour la compréhension du réalisme chez Flameng, si on l'analyse à l'aune des théories d'Éric Auerbach dans son ouvrage *Mimesis*, dans lequel l'auteur fait la nuance entre le « réalisme ancien », et le « réalisme moderne¹²⁶⁴ ». Selon lui, la différence notable entre les deux réside dans l'introduction par le réalisme moderne du sérieux et du tragique dans le traitement de sujets réalistes¹²⁶⁵.

Si l'étude d'Auerbach se limite à la littérature, pour autant, que ce soit dans les bambochades, les tabagies, les portraits de Malle Babbe d'un Frans Hals et même chez Rembrandt, il y a toujours cette dimension amusante, licencieuse, parfois rieuse parfois grotesque, caractéristique du « réalisme ancien ». Elle transparaît chez Flameng comme chez Delvau, et prédomine même largement. Au « réalisme moderne », dont les caractéristiques principales sont le sérieux et la gravité, Flameng et Delvau préfèrent le réalisme « ancien » où la satire, l'humour, l'ironie, le comique même, viennent prédominer. Ce que l'on retrouve bien dans le choix, par l'artiste, d'adopter régulièrement le sous genre de la bambochade, laquelle vise à introduire cet humour parfois incisif sans se départir d'un souci de véracité.

Il est aussi curieux de voir la proximité entre les textes qu'Auerbach considère comme tenant d'un « réalisme ancien », et Flameng. Parmi les ouvrages notables cités par Auerbach comme des modèles, on trouve ainsi le *Décameron*, l'*Heptameron* et *Le Roman comique*, trois ouvrages sur lesquels Flameng travailla, exécutant les illustrations des deux premiers et gravant celles du troisième. Ces livres puisent leurs sujets dans le quotidien, mettant en scène toute la société du temps, parfois dans un cadre sombre, et il faut rappeler que le *Décameron* est une série d'histoires que se racontent de jeunes gens ayant fui la peste qui fait rage à Florence en 1348. Malgré cela, chez Boccace l'amour prédomine, et même s'il recourt à des registres différents selon les nouvelles, le registre du comique, le grotesque, les tendances picaresques sont les plus

¹²⁶⁴ Erich AUERBACH, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 486-487.

¹²⁶⁵ *Ibid.*

utilisés par Boccace qui, selon Auerbach, n'avait pour seule intention que de faire là « un divertissement frivole, à l'adresse des dames¹²⁶⁶ ». Boccace n'aborde pas son époque avec sérieux, tout comme Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron* ou Scarron dans *Le Roman comique*, même si ces œuvres-là peuvent évoquer la mort, la souffrance, physique ou morale. Ainsi, Flameng, lorsqu'il illustre le *Décaméron*, ne se concentre que sur des sujets de fantaisie, licencieux, amusants, qui à la manière de Boccace sont teintés de symbolisme et de comique. La réalité, à l'inverse du genre historique, ne se prête pas dans le « réalisme ancien » aux registres élevés du tragique et du pathétique. Un pathétique et une pointe de tragique qu'Auerbach commençait à percevoir seulement dans la *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost¹²⁶⁷, dénotant une évolution du réalisme, et que Flameng a aussi illustré selon une double orientation réaliste et romantique. Les lamentations de Des Grieux sur Manon Lescaut dans la dernière scène est un passage que reprendront souvent les premiers romantiques, à l'image de Chateaubriand dans *Atala*, et Flameng la traite avec toute l'emphase romantique. Mais ce dernier a amené aussi dans ses illustrations des sujets plus triviaux, à l'image du baiser dans *À l'auberge Saint-Denis*, ou de l'essayage des vêtements dans *Chez le fripier*. Des scènes du quotidien dans lesquelles il n'y a plus le grotesque ou le ton satirique ou parodique d'un Boccace ou d'un Scarron, et dans lesquelles ne pointe pas encore la gravité du « réalisme moderne ».

Flameng se positionne donc à distance des tenants les plus radicaux du « réalisme moderne » par son intérêt pour les maîtres anciens, et par une relation particulière aux auteurs anciens, tenants d'un réalisme plus pittoresque que sérieux, plus divertissant qu'engagé. Le sujet moderne ne pouvait, dans la conception des auteurs antiques, de la Renaissance, et même des XVII^e et XVIII^e siècles, sauf dans de rares cas, n'être utilisé que par le biais de la comédie selon Auerbach.

Flameng, sans rejeter complètement la tendance sérieuse du « réalisme moderne », qui reste cependant marginale dans son œuvre, privilégie la légèreté de ton typique du « réalisme ancien ». Il crée ainsi des « bambochades contemporaines ». Flameng, comme Delvau, ne se contente pas de pasticher en costumes d'époque l'art des Teniers ou des Brouwers, mais utilise des formules « anciennes » appliquées à des motifs et des situations contemporaines.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 399-400.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 234.

4 - Léopold Flameng et le Parnasse : une esthétique polymorphe

a- Léopold Flameng et le Parnasse : l'origine d'une collaboration

Si Flameng eut des contacts avec le réalisme et le romantisme, si l'esthétique flamande qu'il amena avec lui du nord de l'Europe influa son œuvre, il fut aussi au contact d'un autre mouvement artistique influent dans les années 1860 et 1870 : le Parnasse.

Il est en effet frappant de voir à quel point Flameng est lié au Parnasse dès les années 1860, et le sera presque jusqu'à la fin de sa vie, puisqu'en 1907 il grava les compositions de Merson pour *Les Trophées* d'Heredia qui avait été par le passé un des représentants fameux du mouvement.

Ce contact avec le Parnasse devait arriver naturellement par les relations de Flameng, et en premier lieu par sa collaboration à la revue *L'Artiste*. Cette dernière concentrait les « nouveaux poètes », bénéficiant de la présence comme rédacteur en chef de Théophile Gautier, qui devint un modèle pour les parnassiens. La présence à la direction de *L'Artiste* d'Arsène Houssaye, qui publia dans *Le Parnasse contemporain*, était un autre élément déterminant pour la place des parnassiens au sein de la revue.

Dans les colonnes de la revue, on retrouve ainsi les grands noms du mouvement, à l'instar de José Maria de Heredia ou de Théodore de Banville, et les noms moins connus comme Victor Fournel ou Catulle Mendès. Ce dernier, en 1868, publia dans *L'Artiste* une tribune dithyrambique sur le Parnasse, en expliquant que cette revue « fondée par des poètes, dirigée par un poète » était pour ce « jeune cénacle »¹²⁶⁸ un lieu naturel pour ses œuvres.

Parallèlement à cela, Flameng entra aussi en contact, dans les années 1860, avec les éditeurs du Parnasse, qui s'appelaient Poulet-Malassis et Alphonse Lemerre. Le premier fut un soutien jusqu'à sa faillite en 1862, et le second fut pratiquement, par son rôle central dans le mouvement et par la confiance qu'il accordait aux poètes, celui qui lui donna toute son importance.

En effet, c'est bien chez Alphonse Lemerre, alors modeste libraire-éditeur dans le milieu des années 1860, que se réunirent les partisans de l'esthétique parnassienne. Alors que des éditeurs plus installés comme Charpentier ou Michel Lévy avaient refusé de les éditer¹²⁶⁹, Lemerre initia de petits tirages élégants des poèmes d'André Theuriet, Paul Verlaine, François Coppée, édités à partir de 1867 dans la collection des « Poètes contemporains ». C'est lui aussi qui publia *Le Parnasse contemporain*, recueil écrit par quatre-vingt-dix-neuf poètes qui fut le « manifeste »

¹²⁶⁸ Cité dans Yann MORTELETTE, *Le Parnasse, textes réunis*, Paris, PUPS, 2006, p. 99-100.

¹²⁶⁹ Maurice SOURIAU, *Histoire du Parnasse*, Paris, Spes, 1929, p. 137.

du mouvement en 1866. La librairie Lemerre devînt pour ces artistes un lieu de création, d'émulation, où se rencontraient Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, André Theuriot, parmi d'autres¹²⁷⁰.

Entré au service de *L'Artiste* et approché par Alphonse Lemerre, il était évident que Léopold Flameng allait être en contact avec les poètes parnassiens, d'autant que, et Yann Mortelette le soulignait dans son *Histoire du Parnasse*, ces poètes ambitionnaient de faire illustrer leurs œuvres. Loin des réticences d'un Flaubert pour l'illustration, les parnassiens l'acceptaient généralement, Mortelette rappelant « qu'à l'instar de Baudelaire et de Gautier, les Parnassiens, qui se veulent à l'avant-garde littéraire, sentent la nécessité d'associer leurs efforts à ceux de l'avant-garde artistique¹²⁷¹ ».

Les poètes du Parnasse s'associèrent donc très vite à des graveurs et illustrateurs capables d'orner leurs ouvrages, et dans ce contexte ils firent appel à des artistes évoluant déjà plus ou moins dans le giron parnassien : Félix Bracquemond, qui dessina le fameux bêcheur, emblème de la maison Alphonse Lemerre, Émile Thérond, Rodolphe Bresdin qui collabora à la *Revue fantaisiste* de Catulle Mendès¹²⁷², et Léopold Flameng, qui en œuvrant sur le frontispice du *Reliquaire* de François Coppée participa en 1866 à l'illustration d'un des premiers recueils de poésies parnassiennes édités par Alphonse Lemerre. Au même moment Alfred Delvau, le grand mentor de Flameng, contribuait au *Nouveau Parnasse satyrique*, raillant la préciosité de Catulle Mendès, de Leconte de Lisle et de leurs confrères¹²⁷³.

Flameng partagea-t-il les idées du Parnasse ? C'est une question problématique, puisque si l'artiste inspira bien Théodore de Banville avec sa *Satyresse* en 1869, de manière générale l'œuvre originale de Flameng ne témoigne pas d'une grande sensibilité au mouvement et à ses préoccupations de l'antique, de l'art pour l'art, du désengagement social et politique. Sa proximité avec Alfred Delvau, pourfendeur du Parnasse, affirmerait même le contraire. Néanmoins, par la porosité très importante sous le Second Empire entre la gravure et la poésie, et par sa place au sein de *L'Artiste*, Flameng avait nécessairement des accointances avec des membres du Parnasse.

Par ailleurs, s'il ne semble pas avoir adhéré foncièrement aux idées du mouvement, il n'avait pas, à l'inverse de Delvau, d'animosité pour ces dernières, et sa lettre qu'il adressa en 1871 à Charles Fournier en témoigne. Ce dernier, bien qu'il fût plus proche du romantisme d'Alfred

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 137-142.

¹²⁷¹ Yann MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 238.

¹²⁷² Dirk van GELDER, *Rodolphe Bresdin*, vol. I, La Haye, Martinus Nijhoff, 1976, p. 165-166.

¹²⁷³ C'était un recueil de poésie ironique, transgressive, dans lequel Alfred Delvau publia un poème inédit à Charles Monselet et un poème plus ancien intitulé *Le Paranymphe des mots dits orduriers*.

de Vigny que du Parnasse, se présenta à Flameng comme parnassien. Fournier sollicita l'artiste pour l'illustration d'un recueil de poésies, et Flameng lui répondit : « Je m'en doutais bien à la façon dont vos lettres étaient tournées que vous aviez des accointances avec les dames du Parnasse – c'est avancé maintenant. Eh bien pour vous punir je tacherai de vous illustrer votre poésie¹²⁷⁴ ».

Si dans la suite de la lettre il explique aussi que cela représente une manne financière non négligeable¹²⁷⁵, et s'il utilise une antiphrase ironique pour s'adresser à Fournier, pour autant Flameng ne lui est pas hostile et lui propose même d'en parler à l'un de ses éditeurs, peut-être Alphonse Lemerre¹²⁷⁶.

Les relations de Flameng avec des membres du Parnasse sont nombreuses et pas uniquement professionnelles. Ainsi, dès 1868, on sait que Flameng échangeait avec Claudius Popelin, et que les deux artistes avaient suffisamment de proximité pour que le second fasse parvenir à Flameng un exemplaire de sa dernière publication. Popelin n'était pas un parnassien à proprement parlé, mais il avait des relations étroites avec José Maria de Heredia¹²⁷⁷, Théodore de Banville, François Coppée, Théophile Gautier ou Anatole France, tous affiliés au Parnasse, et ces derniers rédigèrent même l'ouvrage *Cinq Octaves de sonnets* en hommage à Popelin, avec un portrait-frontispice de Flameng¹²⁷⁸.

Flameng était au contact des membres du Parnasse, de ses soutiens, et il devait en venir naturellement à travailler pour et avec eux sur leurs œuvres. Se succédèrent ainsi, dès 1866, *Le Reliquaire* de François Coppée, les *Nouvelles Odes funambulesques* de Théodore de Banville en 1869, *Sonnets et eaux-fortes* la même année, puis *Gul* de Léon Barracand l'année suivante. Par la suite, Flameng n'illustra plus directement des œuvres, mais réalisa des portraits-frontispices pour des ouvrages de parnassiens ou d'anciens du mouvement, à l'image de Charles Asselineau et ses *Sept Péchés capitaux de la littérature et le Paradis des gens de lettres*, des *Œuvres complètes* d'Autran ou des *Cinq Octaves de sonnets* pour Claudius Popelin. Il grava aussi les compositions de Merson pour *Les Trophées* d'Heredia en 1907, et des dessins de François Flameng pour les *Œuvres complètes* de Coppée.

Cet inventaire, incomplet cependant, donne assez la relation étroite qui existait entre Flameng et le Parnasse, même si cela représente finalement peu d'œuvres, du fait du dépouillement en

¹²⁷⁴ Lettre de Léopold Flameng à Charles Fournier. INHA, Paris. Cote : Autographes 100, 04, 02. Voir vol. III, catalogue de la correspondance, lettre n° 45, p. 143.

¹²⁷⁵ *Ibid.*

¹²⁷⁶ Néanmoins, le projet n'aboutit pas, et Flameng n'a jamais illustré d'œuvres de Charles Fournier.

¹²⁷⁷ Voir à ce sujet Patrick ABSALON, « Heredia et les artistes de son temps », dans Yann MORTELETTE (dir.), *José-Maria de Heredia : poète du Parnasse*, actes de colloque, Paris, PUPS, 2006, p. 107-118.

¹²⁷⁸ Voir catalogue raisonné, n° 715.

matière d'illustration que demandait Alphonse Lemerre, éditeur exclusif de presque tous les volumes ci-avant cités. Flameng s'attacha uniquement à des frontispices, à l'exception notable de *Sonnets et eaux-fortes*.

Néanmoins, ce petit nombre d'œuvres rend compte de la diversité des modèles du Parnasse, la complexité de son esthétique, et les différences existantes entre un François Coppée, un Leconte de Lisle ou un Théodore de Banville.

b- Léopold Flameng et l'esthétique plurielle du Parnasse : Leconte de Lisle, Théodore de Banville et François Coppée

S'il y a bien une œuvre qui, chez Flameng, doit résumer l'esthétique parnassienne dans sa conception la plus « classique », ce serait *Le Combat homérique* (ill. 124)¹²⁷⁹ issu de *Sonnets et eaux-fortes*. En effet, à cette occasion, dans ce recueil tout à la gloire du Parnasse, Flameng illustra le poème de celui qui passait alors pour le chef de file du mouvement et sa figure tutélaire : Leconte de Lisle. Ce dernier offrit un poème tout à fait parnassien, et en premier lieu par ses références à l'Antiquité la plus classique, tant grecque que romaine.

Comme le soulignait Joseph Vianey dans *Les Sources de Leconte de Lisle*, ce dernier s'inspira tant de l'*Iliade*, et spécialement du chant IV, du chant XVI et du chant XX, que du livre IV des *Géorgiques* de Virgile¹²⁸⁰.

La référence à l'Antiquité, essentielle dans l'œuvre de Leconte de Lisle, et que ce dernier impulsa au mouvement parnassien en opposition au Moyen-Âge du romantisme, se retrouve logiquement dans la gravure de Flameng, qui, pour l'une des rares fois dans son œuvre, traduisit l'antique en restituant le visage de Méduse, le Zeus dans les cieux, et les soldats grecs au sol.

¹²⁷⁹ Voir catalogue raisonné, n° 672.

¹²⁸⁰ Joseph VIANEY, *Les Sources de Leconte de Lisle*, Montpellier, Coulet et fils, 1907, p. 347-348.



124. Léopold Flameng, *Le Combat homérique*, 1869, eau-forte, H. 21,4 ; L. 14,8 cm.

Le Combat homérique est aussi un exemple frappant de la poésie descriptive de Leconte de Lisle, de sa recherche du détail et de sa conception du thème lyrique. Edmond Estève expliquait que le poète s'attachant à des sujets simples, tentait de les exposer sous « la forme d'un tableau ou d'une vision¹²⁸¹ ». Estève notait que la démarche de Leconte de Lisle l'amenait à chercher des sujets qu'un peintre ou qu'un statuaire pourrait traiter¹²⁸². Ainsi, selon lui, ce qui restait après la lecture d'un poème de l'auteur, ce n'était pas des émotions, des sentiments, des impressions, mais bien des gestes, des poses et des lignes¹²⁸³. Il donnait l'exemple des *Poèmes antiques*, dont on retenait la pose de la Naïade « mollement étendue », ou le « Cyclope « énorme, couché sur un roc »¹²⁸⁴.

Le Combat homérique est de même une succession de personnages auxquels sont attribués des attitudes. De Gorgo qui vole à Zeus qui se lève, jusqu'à la troupe des Dieux qui bondit dans le combat. « Tout roule et se confond » résumait le premier vers de la deuxième strophe du sonnet. L'œuvre de Flameng est généralement traversée de sensations, de sentiments, c'est une œuvre de l'émotion très éloignée des canons que recherche Leconte de Lisle. Néanmoins, dans la gravure qu'il livre en parallèle du texte du poète, c'est bien l'esthétique de ce dernier qui

¹²⁸¹ Edmond ESTÈVE, *Leconte de Lisle, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin et C^{ie}, s. d., p. 192.

¹²⁸² *Ibid.*

¹²⁸³ *Ibid.*

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 192-193.

transparaît. Comme nous l'avons déjà souligné, l'œuvre de Flameng est une adjonction des différentes descriptions de Leconte de Lisle. L'artiste n'a pas affiné les visages, les expressions, se concentrant uniquement et essentiellement sur la gestuelle, encore qu'elle a toute la modération classique. Flameng cite Jacques-Louis David dans l'attitude d'un de ses soldats¹²⁸⁵. Le poème de Leconte de Lisle est tout à fait impersonnel dans le sens où l'auteur refuse le lyrisme romantique et son affirmation du « je », et l'illustration de Flameng est en parfait accord avec cette conception, étant essentiellement un assemblage de formes, de gestes et de poses. L'œuvre de Flameng rend compte à la fois des formes, de la plastique antique si chère à Leconte de Lisle, et du « statisme »¹²⁸⁶ dont le Parnasse, tout du moins celui que conduisit Leconte de Lisle, fit l'essence de sa poésie.

En effet, si la poésie parnassienne peut se définir par certaines constantes, comme le refus du vers libre, il est difficile de voir dans le choix des sujets traités ou dans leur manière, une régularité d'un auteur à l'autre. Ainsi, par sa thématique antique, un autre frontispice de Flameng, pour Théodore de Banville (ill. 125), semble se rapprocher du *Combat homérique*. Pourtant, Banville a une poésie fort différente, et la manière dont la décrit Charles Baudelaire montre son éloignement de Leconte de Lisle : « Dans ses vers, tout a un air de fête et d'innocence, même la volupté »¹²⁸⁷. Comme l'expliquait Yann Mortelette, Banville partageait la culture hellénique de Leconte de Lisle, mais n'en cherchait pas l'archaïsme, la sévérité, cherchant, à l'inverse « ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique »¹²⁸⁸.

Flameng réalisa, rappelons-le, son frontispice avant le poème de Banville, et si ce dernier réalisa un poème hautement descriptif, convenant à l'esthétique parnassienne, pour autant Flameng ne s'éloigna pas lui-même de la teneur de la poésie de Banville.

Il glisse l'hellénisme du poète dans son œuvre, avec cette satyresse jouant de la double flûte sous les yeux du dieu Pan, et surtout, il s'éloigne de l'austérité formelle du *Combat homérique*. Banville est souvent caractérisé de fantaisiste, et cette fantaisie, suivant Edgar Pich, tendait à le pousser vers l'originalité, voire l'extravagance¹²⁸⁹. Cela, Flameng semble l'avoir intégré à son frontispice. La fantaisie apparaît dans ce mélange excentrique entre l'antique et la *comedia dell'arte* des petits personnages dansant au premier plan. La comédie et le cirque nourrissaient

¹²⁸⁵ Il y a, en effet, une référence à *L'Enlèvement des Sabines* dans la partie basse de la composition, avec un soldat, nu, portant un bouclier et dressant sa lance près à frapper.

¹²⁸⁶ MORTELETTE, *Le Parnasse, textes réunis, op. cit.*, 2006, p. 356.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 384.

¹²⁸⁸ *Ibid.*

¹²⁸⁹ Edgar PICH, « Banville funambule fantaisiste », dans Jean-Louis CABANÈS et Jean-Pierre SAÏDAH (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, actes de colloque, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 522.

l'esthétique du poète¹²⁹⁰, et le titre même de son recueil renvoyant au funambule en témoigne. À côté de cette fantaisie, Flameng se consacre tout entier au mouvement, avec la ronde dansée, au rythme et il livre une vision autrement plus joyeuse et fantasque que dans *Le Combat homérique*. Il y a même une certaine dimension comique que relevait encore Edgar Pich dans la poésie de Banville¹²⁹¹, et que Flameng semble proposer dans un frontispice aux allures de mascarade.



125. Léopold Flameng, *La Satyresse*, 1869, eau-forte, H. 14,6 ; L. 10,3 cm.

Théodore de Banville avait un statut un peu particulier au sein du Parnasse, puisqu'il en partageait la dimension formelle, mais en ayant une approche en radicale contradiction avec celle de Leconte de Lisle.

La volonté de cohésion chez Flameng à l'esthétique de Banville se révèle d'autant plus si on compare son frontispice à une œuvre, dont on ignore la genèse, intitulée *Satyres* (ill. 126)¹²⁹². Une œuvre que Flameng semble, selon certaines sources, avoir réalisée en s'inspirant des *Nouvelles Odes funambulesques* de Banville, mais qui est très éloignée de l'esthétique du poète. Il s'agit sûrement d'une gravure originale faite pour lui ou pour Charles-Roux, collectionneur de l'artiste. La référence hellénique s'efface, la scène montre des personnages aux allures

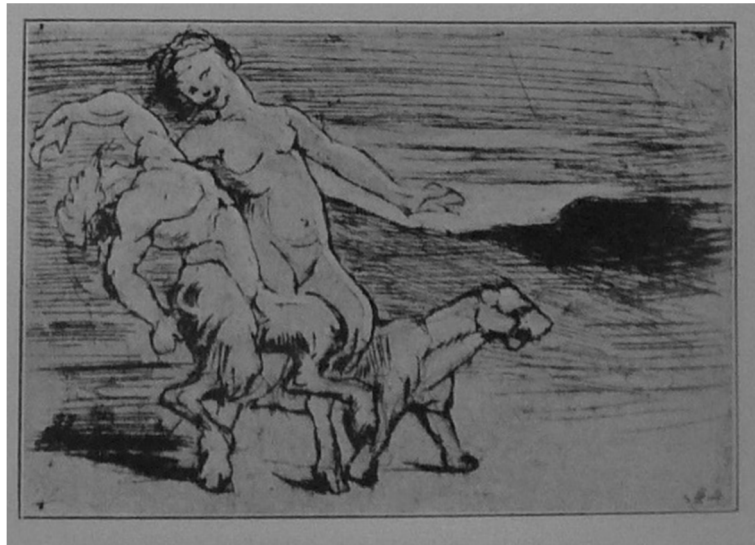
¹²⁹⁰ Voir Martine KAHANE, *Théodore de Banville et le théâtre*, catalogue d'exposition, Paris, Somogy, 2006, 94 p.

¹²⁹¹ CABANÈS et SAÏDAH, *op. cit.*, 2003, p. 522.

¹²⁹² Voir catalogue raisonné, n° 671.

« sauvages », primitives, aux corps tortueux, donnant à la danse des deux satyres une allure de transe.

Par ailleurs, et même si l'inachèvement de l'œuvre nous empêche d'être totalement affirmatif sur la volonté de l'artiste, Flameng livre une gravure à l'allure brutale par l'usage du trait ferme et profond et l'absence de détails. L'œuvre est brute, et si cet inachèvement relève d'une volonté délibérée de Flameng, alors cela le raccroche encore davantage au romantisme et à son souci du fragment et de l'inachevé, que du Parnasse. Ce mouvement, à l'inverse, se comparait



126. Léopold Flameng, *Satyres*, 1869, eau-forte, dimensions indéterminées.

à la joaillerie, à l'art du tailleur de pierres précieuses, du ciseleur, et revendiquait un aboutissement formel.

On voit donc bien que Flameng, même s'il créa *La Satyresse* avant que Banville ne compose son poème, avait adopté pour son frontispice des éléments de l'esthétique du poète, et que beaucoup plus libre sur les *Satyres*, il a réinterprété ces personnages avec un style différent fort peu parnassien.

En s'adaptant ainsi, Flameng est révélateur de la pluralité des tendances au sein du Parnasse, ce dont Léon Barracand, membre du mouvement, rendait compte dans ses *Souvenirs d'un homme de lettres* :

Mes relations avec Leconte de Lisle remontent aux premiers temps du Parnasse, c'est-à-dire à l'année 1867 environ, où un certain nombre de jeunes, aux tendances fort diverses et ne formant guère à proprement parler une école, se cherchaient un guide, un drapeau plutôt qu'un maître, et pensèrent l'avoir trouvé dans l'auteur des Poèmes antiques¹²⁹³.

¹²⁹³ Léon BARRACAND, « Souvenirs d'un homme de lettres », *Revue des deux mondes*, vol. II, aout 1937, p. 780.

À l'esthétique « classique » de Leconte de Lisle, et à celle plus fantaisiste de Banville, on peut adjoindre celle de François Coppée, lequel était encore un de ces membres ambigus du Parnasse par les thématiques abordées.

Comme l'expliquait Yann Mortelette, Coppée n'avait pas la culture classique d'autres membres du mouvement, et il citait Leconte de Lisle et Heredia¹²⁹⁴. Moins sensible à l'antique, François Coppée l'était davantage à la Renaissance, et il revendiquait Charles d'Orléans comme modèle¹²⁹⁵. Par ailleurs, Coppée évolua toute sa carrière durant entre son goût pour le romantisme et les sujets contemporains, le rendant d'autant plus suspect aux yeux du Parnasse¹²⁹⁶.

Malgré tout, il en était membre, et son opposition au vers libre est, comme pour Banville, une preuve. Cependant, on peut tout à fait imaginer qu'avec un profil singulier comme celui de Coppée, le frontispice de Flameng pour *Le Reliquaire* (ill. 127), en 1866, soit très différent de ceux pour *Le Combat homérique* et les *Nouvelles Odes funambulesques*. D'autant que *Le Reliquaire* était le premier recueil de Coppée, une œuvre de jeunesse dans laquelle l'auteur tendait à ne pas rester fixé seulement sur la poésie descriptive parnassienne.

En réalité, le frontispice du *Reliquaire* convoque deux esthétiques. Au premier plan, on retrouve dans toute sa neutralité formelle le « Prologue » qui ouvre le volume. Dans celui-ci, Coppée présente ses souffrances, mais il le fait par l'évocation, et surtout les associe, à la manière d'un Leconte de Lisle, à des formes, aux « cierges mélancoliques », à des reliques. Flameng, dans son évocation du frontispice qui se retrouve au premier plan, se contente de reprendre les formes soulignées par Coppée dans un caractère purement démonstratif. C'est, en quelque sorte, une nature morte des sentiments du poète. On retrouve l'encensoir, le chandelier, la châsse, la chapelle en forme de reliquaire, auxquels Flameng se permet d'adjoindre une épée. Une transcription purement formelle et objective que l'on pourrait caractériser de parnassienne. Cependant, l'arrière-plan, qui renvoie au poème *Le Justicier*, est d'une toute autre nature. Les gestes et les expressions des personnages sont marqués. Il y a une puissance dramatique dans le visage de l'homme allongé et une démonstration d'émotions fort éloignées du Parnasse.

¹²⁹⁴ MORTELETTE, *Le Parnasse, textes réunis, op. cit.*, 2006, p. 396.

¹²⁹⁵ « Coppée cite les mêmes auteurs, auxquels il ajoute Charles d'Orléans, pour définir la tradition du vers français, contestée par la nouvelle génération poétique. » François COPPÉE, Yann MORTELETTE (préface et notes de), *Chroniques : artistiques, dramatiques et littéraires (1875-1907)*, Paris, PUPS, 2003, p. 22.

¹²⁹⁶ MORTELETTE, *Le Parnasse, textes réunis, op. cit.*, 2006, p. 396.



127. Léopold Flameng, *Le Reliquaire*, 1866, eau-forte, H. 15,5 ; L. 12 cm.

On retrouve des épanchements romantiques dans cet arrière-plan, ce qu’au demeurant Jules Bonnassières avait relevé dans le texte de Coppée. Ce dernier, dans *Le Reliquaire*, convoquait Leconte de Lisle, mais lorgnait aussi vers Baudelaire et le romantisme¹²⁹⁷. Pour Bonnassières, si Coppée consacra l’essentiel de son recueil au formalisme parnassien, des poèmes échappés parfois à cette formulation, hésitations d’un jeune artiste, et *Le Justicier* était de ceux-là. Pour Bonnassières, ce poème était « imité de la *Légende des siècles* »¹²⁹⁸ de Hugo. Or, c’est précisément ce poème que Flameng reprend dans son frontispice, en montrant l’homme allongé dans son lit dans une position tourmentée avec, devant lui, un moine.

Le frontispice de Flameng est partagé entre l’esthétique du « Prologue », hommage à Leconte de Lisle par la forme, les émotions contenues, l’intention descriptive, la sévérité des vers, et *Le Justicier*, poème mystique convoquant le Moyen-Âge, sorte d’hommage de François Coppée à la figure hugolienne¹²⁹⁹.

Il ne s’agira pas ici d’aller plus avant dans le rapport entre Flameng et le Parnasse, l’étude des trois cas que sont Leconte de Lisle, Théodore de Banville et François Coppée suffisant à établir la complexité du sujet. Si les trois poètes avaient des points communs, pouvant les raccrocher à une « école » ou à un mouvement qui reste cependant mal défini, pour autant chacun avait

¹²⁹⁷ Jules BONNASSIÈRES, « Bibliographie : M. François Coppée », *Journal général de l’instruction publique*, n° 21, 27 mai 1869, p. 323.

¹²⁹⁸ *Ibid.*

¹²⁹⁹ Le poème en question est dédié à Théodore de Banville, lequel admirait lui aussi sincèrement Hugo, bien que sa poésie fût assez éloignée.

aussi une conception propre de l'art. Flameng, par ses diverses illustrations, traduit bien les particularismes et les préoccupations de chacun. Il propose, pour les poètes parnassiens, ce même principe d'adaptation que celui qu'il avait mené pour les auteurs romantiques. Une démarche d'autant plus nécessaire que la question d'harmonie entre le texte et l'image était un des objectifs primordiaux de l'éditeur Alphonse Lemerre.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

« La gravure à l'eau-forte pure, où le burin n'est employé que pour une faible part et quelquefois pas du tout, est en grande faveur aujourd'hui, comme illustration de livres : Boilvin, Bracquemond, Flameng, Foulquier, Hédouin, La Guillermie, Lalauze, Los Rios, Edmond Morin, Félicien Rops, etc., nous ont donné de charmantes vignettes¹³⁰⁰... » Cette citation de Jules Brivois semble établir une logique dans l'arrivée de Flameng à l'illustration pour la librairie. Cette dernière s'ouvrant de plus en plus dans la seconde moitié du XIX^e siècle à l'eau-forte, et Flameng s'imposant avant tout comme un aquafortiste, leur rencontre était inévitable. Ce qui est surprenant dans le parcours de Flameng, c'est de le voir s'imposer comme un dessinateur d'illustration originale, un inventeur de compositions réputé et demandé, alors même qu'il n'a pas du tout le profil recherché par les éditeurs pour ce genre de travail.

Comme nous l'avons souligné, Flameng n'a jamais envisagé une carrière dans la peinture, il n'est même jamais passé dans l'atelier d'un peintre et il n'a jamais exposé, sauf très tardivement, comme peintre au Salon.

C'est un profil singulier, alors que l'illustration originale au XIX^e siècle était en quelque sorte « la chasse gardée » des peintres, *a priori* plus à même de composer. Frank N. Doubleday parlait même de *painter-illustrator* pour désigner cette catégorie des peintres versés dans l'illustration. D'une certaine façon, Léopold Flameng, en écho à cette catégorie, incarne celle du « graveur-illustrateur », c'est-à-dire un graveur de métier se livrant à l'illustration originale.

Si Flameng fut relativement isolé à ses débuts, il fut suivi par Léon Gaucherel, dans une moindre mesure par Maxime Lalanne, puis de son atelier et de celui de Gaucherel sortit une génération de successeurs : Laguillermie, Courtry, Géry-Bichard, Henri Toussaint, Adolphe Lalauze etc. Tous ces graveurs de reproduction s'essayèrent à l'illustration originale avec des succès divers. Tandis que Laguillermie ou Courtry se montrèrent illustrateurs peu prolifiques, Adolphe Lalauze devint l'incarnation ultime du graveur-illustrateur, accomplissant une fusion que Flameng lui-même n'avait pas faite. Lalauze n'hésitait pas à exposer ses dessins d'illustrations au Salon, mettant sur un pied d'égalité ces œuvres et ses gravures de reproduction, au même titre que les peintres-illustrateurs de Doubleday.

Cette conquête de l'illustration originale peut être attribuée à plusieurs facteurs, mais indéniablement elle provient, chez Flameng, d'une double prise de conscience. D'abord, de l'écueil que semblait devoir incarner, à la fin des années 1850, la gravure originale à ses yeux.

¹³⁰⁰ Jules BRIVOIS, *Bibliographie des ouvrages illustrés du XIX^e siècle*, Paris, L. Conquet, 1883, p. IX.

Ambitieux pour cette dernière avec *Sauvée*, qu'il n'hésita pas à exposer au Salon et qui impressionne par ses dimensions dignes d'une grande gravure de reproduction, elle subit pourtant un échec critique. Dès lors, après avoir cultivé en parallèle gravure originale et dessins d'illustration, c'est vers ce dernier qu'il se tourna essentiellement pour s'affirmer comme créateur. La création qui est, pour Flameng, le résultat d'une deuxième prise de conscience : celle de la nécessité pour le graveur de pouvoir s'emparer de l'art de la composition. Fidèle à la gravure de reproduction et continuant de lui accorder une place prépondérante, Flameng constata néanmoins que c'est dans la diversité des activités et en pouvant s'affirmer comme créateur, qu'un graveur pourra continuer, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de pratiquer la gravure de reproduction classique.

La création de la Société des aquafortistes français qui faisait la promotion de la gravure originale, mal-aimée des institutions officielles, est à mettre en relation avec l'action que menèrent des artistes comme Léopold Flameng à peu près au même moment, en faveur de l'illustration originale. Il y a une forme d'émulation générale, à la fois chez les artistes et chez les théoriciens de l'estampe, comme Philippe Burty ou Henri Delaborde, en faveur de l'originalité dans l'estampe à la fin des années 1850, et cela car la gravure de reproduction semblait destiner à la raréfaction. Flameng, sans doute parce qu'il fut très tôt attiré par la gravure originale, parce qu'il pratiqua aussi rapidement l'eau-forte, technique autographe par excellence, parce qu'il se lia avec d'autres pionniers comme Poulet-Malassis, fut un meneur de l'illustration originale.

Les relations entre les gravures originales de Flameng et ses illustrations sont évidentes. Il y a des inspirations communes, des proximités dans les sujets traités, et il y a un passage de relais à la fin des années 1850 entre la gravure et l'illustration originale. La première disparaît presque totalement de son œuvre, et la seconde lui succède comme une sorte de prolongement logique. Alors que Flameng, graveur original, était influencé par le romantisme, le réalisme, les modèles flamands, dès lors qu'il devint illustrateur, il mobilisa cette diversité d'inspirations et l'utilisa pour s'adapter à l'esthétique des auteurs à illustrer. Il est ainsi capable de s'adapter aux contraintes nombreuses de l'illustration.

En effet, à l'inverse de la gravure en feuille volante, l'illustration est un art qui est en dialogue avec le texte qu'elle accompagne, avec les autres images du volume et avec les dessins originaux qu'elle reproduit. Diversité, complémentarité, harmonie sont alors des notions qui entrent en jeu lorsqu'il s'agit de parler d'illustration, et l'illustrateur n'est pas totalement libre dans sa création. Il est évident que l'artiste doit adapter ses images à la nature du texte, en fonction du genre littéraire, du registre de langue, pour pouvoir s'adapter au public visé. Comme

nous l'avons évoqué, donner à voir un texte de littérature pour enfants ou le texte d'un auteur de la Renaissance pour des bibliophiles impliquent des modalités de représentation différentes. De surcroît, le marché de la librairie ne s'adresse plus uniquement sous le Second Empire à des lecteurs, mais aussi à des spectateurs, et dans ces conditions-là, l'illustration se trouve dans une situation ambiguë et inconfortable. Elle doit être à la fois l'image d'un texte, et être recevable pour elle-même, puisqu'elle peut être tirée et exposée indépendamment de son support. Flameng, nous l'avons vu, a été confronté à plusieurs reprises à cette ambiguïté, même s'il n'a, pour les volumes concernés, jamais fait aucun dessin, se contentant de graver.

Le parcours d'illustrateur de Flameng témoigne donc de vraies évolutions du statut du graveur dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui verse de plus en plus dans l'autographie. Il révèle aussi l'évolution du statut de l'eau-forte, dont la rapidité de mise en œuvre, le coût, l'esthétique, répondent de mieux en mieux aux exigences du marché de la librairie qui lui accorde une place grandissante.

TROISIÈME PARTIE

**LÉOPOLD FLAMENG : SES RÉSEAUX ET LA
RÉCEPTION DE SON OEUVRE**

INTRODUCTION

Le graveur et l'illustrateur créent rarement seuls, à l'inverse du peintre qui peut s'affranchir de tout intermédiaire, en allant jusqu'à pratiquer la vente de ses œuvres directement au public¹³⁰¹. Flameng est l'exemple d'un artiste dont tout l'œuvre est le résultat d'échanges, de dialogues, de contraintes, de luttes avec des protagonistes divers qui jouèrent un rôle sur son art.

De surcroît, son double profil de graveur et d'illustrateur a démultiplié le nombre de ses interlocuteurs. Dans ces conditions, Léopold Flameng a évolué à la fois sur le marché de l'estampe et sur le marché de la librairie, deux mondes liés par des porosités nombreuses mais qui ne se confondent pas complètement.

Il s'agira dans nos deux premières parties de mettre en avant la nature des relations existantes entre l'artiste et les différents intervenants avec lesquels il est entré en contact. En premier lieu, il conviendra de voir les intermédiaires incontournables pour l'artiste graveur, tant d'œuvres originales que de reproduction. Cette dernière activité peut susciter des relations encore plus complexes, notamment à cause du rôle joué par les peintres.

Dans un second temps, il s'agira de s'attarder sur les intermédiaires propres au marché de la librairie. Les écrivains, les éditeurs de livres, mais encore les collègues des illustrateurs obligent l'artiste à participer à un travail collectif et à devoir composer avec les exigences de chacun. Dans ce contexte, quelle peut être la latitude laissée à Flameng dans ses choix ? Toutes ses collaborations ont-elles un profil similaire, et quelle est la nature des exigences des uns et des autres ? Il semble, en effet, qu'elles puissent entrer en contradiction, l'écrivain n'ayant probablement pas, pour les illustrations qui accompagnent son textes, les mêmes préoccupations que l'éditeur.

Toutefois, si les réseaux professionnels de l'artiste sont essentiels pour comprendre son œuvre, résultant d'un « travail collaboratif », il ne faut pas négliger ce que nous avons nommé ses « réseaux d'amitiés ». Ils regroupent ses relations hors du cadre strictement professionnel, dont la fréquentation peut être toute aussi déterminante pour comprendre le travail de Flameng et expliciter ses choix. Flameng s'insère, dès son arrivée à Paris, dans des cercles de cabarets, de cafés fréquentés par des littérateurs, des peintres, des graveurs. Ces cercles étaient souvent

¹³⁰¹ L'exemple le plus fameux, bien que ce fût un échec financier pour l'artiste, vient de Gustave Courbet et du « Pavillon du Réalisme » dans lequel ce dernier décida de présenter, seul, ses œuvres à l'exposition universelle de 1855. Parmi les travaux sur l'artiste, nous renvoyons, à ce sujet, à l'ouvrage de Michèle HADDAD, *Gustave Courbet : peinture et histoire*, Pontarlier, Presse du Belvédère, 2007, 243 p.

politisés et développaient des concepts et des théories sur les arts. Aussi, il importe de savoir dans quels cercles s'inséra Flameng et quelle fut la part véritable de son action au sein de ces derniers. Il importe encore de savoir quelles furent les relations du graveur avec les sociétés d'artistes de son temps, qui essaimèrent, en particulier dans le domaine de l'estampe. Enfin, et parce que cela éclaire sous un jour différent l'œuvre de Flameng, il s'agira d'étudier son rôle en tant que professeur. Si à l'inverse de son maître Luigi Calamatta, il ne le joua jamais au sein d'une institution officielle, il enseigna à un certain nombre d'élèves, dont quelques-uns lui furent proches, à l'instar de Laguillermie.

Mais, si étudier l'artiste en société c'est s'attarder sur la complexité et la diversité des réseaux dans lesquels il s'insère, c'est aussi appréhender les canaux par lesquels son œuvre est diffusé auprès du public et auprès du plus grand nombre. Cette diffusion peut venir de l'artiste lui-même et utiliser les canaux traditionnels, tels des salons et des expositions, mais elle peut aussi échapper à la volonté de l'artiste et utiliser des canaux surprenants dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Alors que les reproches faits aux expositions officielles quant à la manière dont elles traitent les estampes se multiplient durant cette période, des canaux alternatifs, notamment celui des galeries, sont appelés à prendre une place de plus en plus conséquente. Si la diffusion des œuvres conserve alors un caractère officiel, pour autant, la nature de l'estampe, l'internationalisation du marché de l'art, l'émergence d'une demande toujours croissante de motifs venant de l'industrie, tout cela participe aussi du développement de la contrefaçon. De nombreux artistes et de nombreuses maisons d'édition d'estampes en sont victimes, notamment sur le marché américain. Flameng a réussi à le conquérir avec ses œuvres, ce qui semble l'avoir exposé, comme d'autres, à la contrefaçon, et donc à la diffusion contre son gré et à son détriment le plus souvent, de son art.

I- Léopold Flameng et les réseaux professionnels du graveur : relations multilatérales et dépendances

Le graveur se trouve au cœur d'un complexe réseau professionnel. Celui-ci peut se décomposer en trois strates distinctes. La première se trouve en amont de l'acte créatif et implique généralement le commanditaire. Le graveur, surtout de reproduction, travaille essentiellement sur commande, que ce soit pour des revues d'art, pour des collectionneurs, pour l'État ou pour des éditeurs et des marchands d'estampes. Ces derniers protagonistes interviennent aussi en aval de l'acte créatif, lorsqu'il s'agit d'écouler les œuvres, de les commercialiser dans le cadre du marché de l'estampe. Entre ces deux phases, il y a l'exécution de la gravure qui, comme nous l'avons indiqué précédemment, relève souvent d'un travail collectif et collaboratif incluant le graveur, mais aussi les artistes contemporains d'après lesquels il travaille, et encore les imprimeurs. En effet, si le graveur cherche généralement à superviser le tirage de ses planches, néanmoins, il ne procède que très rarement à cette opération dévolue à un spécialiste. Le graveur est donc en échanges continuels avec divers protagonistes qui ont chacun un rôle à jouer dans la détermination des sujets traités, dans les modalités de réalisation, dans l'exécution finale, dans la quantité des tirages.

L'objet de cette partie est de déterminer l'importance de ces divers corps de métier, et de voir comment ceux-ci influencent directement le travail de Flameng. Il s'agira encore de comprendre la nature des relations entre tous ces intervenants. Si le terme « collaboratif » correspond bien au processus d'exécution d'une gravure, pour autant, des relations multilatérales qui engagent des échanges entre l'artiste et ceux qui l'entourent, il est aisé de passer à des relations conflictuelles dans lesquelles s'exercent aussi des jeux de pouvoirs et d'influence. L'artiste n'étant pas toujours celui qui dirige, il peut vite devenir dépendant de son commanditaire et tributaire de ses exigences. La relation semble alors devoir être unilatérale et inégale.

1- La place des peintres dans le processus créatif de Léopold Flameng

a- De la nécessité d'un bon réseau de peintres pour le graveur de reproduction

Le premier réseau professionnel du graveur de reproduction, lorsqu'il est question de travailler à partir d'œuvres contemporaines, est celui des artistes vivants et, plus spécialement dans le cas de Flameng, celui des artistes peintres. Comme nous l'avons vu, le peintre a le plus

souvent un mot à dire sur la reproduction de ses œuvres, donnant une autorisation, un avis, supervisant parfois les gravures qui sont faites d'après lui, même lorsqu'il n'est plus le propriétaire de la toile. En effet, le collectionneur ne peut pas autoriser n'importe qui, sans l'aval du peintre, à faire reproduire l'œuvre dont il est détenteur s'il n'en a pas obtenu le droit. Mais parallèlement, le peintre ne peut pas non plus, sauf contrat spécifique, faire reproduire un de ses tableaux sans l'aval de son propriétaire dès lors qu'il lui a vendu. Si le graveur de reproduction reçoit la majorité de ses commandes des éditeurs et des marchands d'estampes, des revues d'art, toutefois, les peintres soucieux de populariser leurs œuvres peuvent s'adresser à lui. Robert Verhoogt donnait l'exemple de Gustave Courbet qui souhaitait faire exécuter des reproductions par la photographie et par la gravure sur bois de ses *Demoiselles de village* pour une publication de Théophile Silvestre¹³⁰². Puisqu'aucun contrat spécifique n'avait été signé entre Courbet et le propriétaire de l'œuvre, le comte de Morny, Courbet dut demander l'accord du collectionneur pour procéder à la reproduction¹³⁰³.

Le graveur est donc démuné, il n'a aucune autorité pour décider d'un travail de reproduction, devant obtenir dans presque tous les cas l'accord du peintre en personne ou par le biais d'un éditeur. Il est aussi dépendant de la médiation du peintre avec les éventuels propriétaires des œuvres qui n'accèdent pas nécessairement aux sollicitations. On peut tout à fait se rendre compte de ce travail de transaction entre le graveur, le propriétaire d'une œuvre et le peintre au travers du cas d'un tableau indéterminé de Jules Breton¹³⁰⁴. Flameng se vit demander par l'*Art Journal* une gravure d'après cette œuvre, et il s'occupa des transactions concernant l'autorisation de gravure. L'artiste est alors entré en contact avec le peintre dans un premier temps, espérant que celui-ci n'avait pas vendu les droits de reproduction, puis avec le propriétaire du tableau, son ami George A. Lucas.

Le peintre peut même intervenir directement sur le travail du graveur de reproduction. L'exemple le plus frappant dans le corpus de Flameng, qui nous est le mieux documenté et le plus représentatif, est celui de *La Source*. Deux épreuves préparatoires de cette planche conservées au British Museum portent, en effet, des annotations explicites sur l'intervention directe d'Ingres dans la réalisation de la planche de Flameng. Au dos de la deuxième épreuve se trouve une inscription expliquant que la planche a été retouchée par Ingres : « Epr. Avec les retouches de M. Ingres¹³⁰⁵ ».

¹³⁰² VERHOOGT, *op. cit.*, 2007, p. 177.

¹³⁰³ *Ibid.*

¹³⁰⁴ Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas. Baltimore Museum of Art (Batimore), s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 57, p. 154.

¹³⁰⁵ Le numéro d'inventaire de cette épreuve est 1875.0612.150.

Ce n'était pas spécifique à Flameng, Ingres ne manqua pas, à l'occasion, lors de collaborations avec de nouveaux graveurs, de superviser les travaux de gravures d'après ses toiles pour que les reproductions ne gâchent pas le sentiment des originaux. Ainsi, lorsque Charles-Simon Pradier fut chargé par Ingres de reproduire *Virgile lisant l'Énéide*, en 1825-1833, le peintre annota encore une épreuve d'essai. Émile Galichon rapportait cette information, soulignant que cette planche conservée à la Bibliothèque impériale portait mention des changements et des retouches faites au crayon¹³⁰⁶.

Même dans quelques cas, lorsque le peintre n'a plus autorité sur son œuvre, à l'image des commandes publiques de grands décors monumentaux, le graveur peut faire appel au peintre pour solliciter de lui des conseils. Le cas de la *Glorification de la Loi* de Baudry est parlant. Le peintre n'a en théorie pas de droit de regard sur la planche, et la lettre de 1885 qui informe le peintre de la gravure de son œuvre est tout à fait affirmative : « M. j'ai l'honneur de vous annoncer que M. Léopold Flameng vient d'être chargé de reproduire par la gravure votre plafond du palais de justice de Paris représentant la *Glorification de la Loi*. Je suis heureux de vous faire part de cette décision¹³⁰⁷. »

Si Flameng soulignait avoir l'appui du peintre en sollicitant cette commande, l'avis de Baudry n'a jamais été pris en compte par l'administration, qui fit parvenir sa confirmation de commande au graveur le jour où elle informait Baudry¹³⁰⁸. Cela n'empêcha pas Flameng, individuellement, d'échanger avec le peintre pour concevoir sa planche, et le post-scriptum d'une lettre à ce dernier témoigne de cette volonté : « Dès mon retour à Paris j'aurai le plaisir de vous rendre visite, afin que vous me donniez vos idées sur la façon dont vous désirez être traduit¹³⁰⁹. »

Dans certains cas, c'est l'éditeur qui sert d'interlocuteur entre les artistes, lorsque ceux-ci, pour une raison quelconque, ne peuvent pas échanger entre eux. Léopold Flameng, confronté à l'impossibilité de reproduire *l'Œdipe et le sphinx* d'après Moreau, adressa ses difficultés à Galichon. Ce dernier sollicita alors de Moreau un dessin, qu'il réalisa et fit parvenir à Galichon, n'ayant pas l'adresse de Flameng pour le lui transférer¹³¹⁰.

Le peintre contemporain et le graveur sont appelés à travailler en commun sur une œuvre, et la gravure reste dépendante du peintre qui, à défaut d'opposer son *veto*, peut intervenir à la

¹³⁰⁶ Émile GALICHON, « Description des dessins de M. Ingres exposés au Salon des Arts-Unis », *Gazette des beaux-arts*, vol. IX, janvier-mars 1861, p. 348.

¹³⁰⁷ Archives nationales (Paris). Cote : F/21/2079.

¹³⁰⁸ *Ibid.*

¹³⁰⁹ Lettre de Léopold Flameng à Paul Baudry. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1978-A.1888. Voir vol. III, correspondance, n° 25, p. 124.

¹³¹⁰ COLLECTIF, *op. cit.*, 1988, p. 194.

demande du graveur ou de son propre chef sur une planche. D'où la nécessité, pour le graveur, de se tisser un réseau de relations dans le milieu des peintres pour pouvoir aisément travailler d'après eux et recevoir leur approbation. Une inimitié pouvait poser de réels problèmes au graveur. Flameng rapportait ainsi le cas de l'affaire Paul Chenay qui opposait ce graveur à Meissonier¹³¹¹. Chenay n'avait, selon Meissonier, pas respecté la clause du contrat passé entre les deux hommes concernant la reproduction, par l'eau-forte pure, d'une œuvre du peintre. Chenay aurait fait, selon les experts de Meissonier – parmi lesquels se trouvait le peintre Dauzats –, usage de burin dans sa gravure. Aussi, Meissonier souhaitait rompre le contrat qui portait sur une somme de 20000 francs, et Paul Chenay, après avoir perdu en première instance, fit appel à Flameng pour expertiser son travail. Flameng constata l'honnêteté du graveur et fit un certificat en ce sens, mais avec réticence. Ainsi, Flameng, dans la lettre qu'il adressa à Giacomelli, soulignait bien les soucis que lui causait l'idée de signer ce certificat contre un peintre installé :

Eh bien ! me répondit-il voulez-vous me donner un mot me certifiant la chose. (Je venais de graver La Halte pour la Gazette. Galichon se disposait à me confier un travail important d'après Meissonier). Cette demande m'était absolument désagréable, je fis part à Chenay de ma situation et de mes préoccupations. En me donnant ce certificat dit-il, vous ne prenez fait et cause pour aucun des parties. Vous attestez un fait, voilà tout. Je pris la plume, lui donnais ce qu'il me demanda¹³¹².

Flameng craignait que son positionnement en faveur de Chenay ne lui attira l'inimitié de Meissonier, et par là même ne le prive d'importants travaux de reproduction d'après celui-ci, notamment pour la *Gazette des beaux-arts*. L'artiste aurait pu donner son veto quant à la reproduction de ses œuvres par Flameng. La rupture arriva, en effet, lorsque Meissonier perdit finalement son procès. Flameng expliquait dans sa lettre, que cela lui causa de franches difficultés pour obtenir, désormais, l'aval du maître pour des gravures :

Depuis Meissonier me voue une sorte de haine corse. J'ai essayé à diverses reprises de me rapprocher de lui. Il me reçut mal, ce n'est que dernièrement, à Anvers, où il voulut bien me tendre la main, se montra très amical. J'en fus vraiment heureux. Je crois maintenant la glace rompue. Il se peut que le désir que j'ai vainement caressé, se réalise. Celui de graver le maître que j'admire sans réserve¹³¹³.

¹³¹¹ Flameng rapporte longuement cette affaire dans sa lettre à Hector Giacomelli. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1977-A.269. Voir vol. III, correspondance, n° 24, p. 123.

¹³¹² *Ibid.*

¹³¹³ *Ibid.*

C'était la raison que Flameng avançait pour justifier, auprès de Giacomelli, son petit bagage d'après Meissonier composé de quatre œuvres¹³¹⁴. Une raison tout à fait crédible, puisque la commande importante que souhaitait confier Galichon à Flameng après *La Halte*, et mentionnée dans la lettre, ne le fut finalement pas. La seule commande postérieure que Flameng reçut de la *Gazette des beaux-arts* d'après Meissonier arriva bien plus tard, en 1869, avec *Les Amateurs de peinture* (ill. 128).



128. Léopold Flameng, *Les Amateurs de peinture*, 1869, eau-forte et burin, H. 20,2 ; L. 15 cm.

Un autre exemple nous permet de mettre aussi en relief l'importance de bonnes relations entre le graveur et les artistes qu'il reproduit. En 1879, Ronald Sutherland Gower rencontra pour la première fois, à l'occasion d'un séjour à Paris, Léopold Flameng. Cette rencontre fut pour lui, d'après ses mémoires, la plus importante qu'il fit dans la capitale avec celle de Sarah Bernhardt¹³¹⁵. Moins de deux ans plus tard, Léopold Flameng se vit confier par l'*Art Journal* la reproduction du *Hamlet* de Ronald Sutherland Gower, statue située à Stratford-upon-Avon, mais dont Gower avait exposé le plâtre au Salon de Paris en 1881. Il apparaît presque évident que l'admiration de Gower suscita la commande du *Hamlet* à Flameng.

¹³¹⁴ Lettre de Léopold Flameng à Hector Giacomelli. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1977-A.268. Voir vol. III, correspondance, n° 23, p. 122.

¹³¹⁵ GOWER, *op. cit.*, 1883, p. 329. Les deux artistes se rencontrèrent au moins deux fois, puisque Gower mentionne une rencontre à Paris et une autre au château de Courgent où Flameng avait l'habitude de se retirer. *Ibid.*, p. 331.

Il était donc important pour un graveur de tisser des réseaux avec les peintres, d'avoir leur confiance pour recevoir des commandes, et dans sa correspondance, Flameng révèle assez la place qu'il accordait à soigner ses relations. En 1878, il écrit ainsi une lettre à Henry Havard, expliquant qu'il candidatait pour la première fois à l'Institut. Au-delà de son œuvre, il avançait un autre argument qui lui donnait confiance dans ses chances d'entrer à l'Académie des beaux-arts : « Si je n'ai pas l'appui des graveurs, celui des Peintres m'est presque assuré, du moins en partie, parce que plusieurs d'entre-eux ont des attaches qui les obligent¹³¹⁶. »

Flameng ne pensait pas recevoir le soutien des graveurs qui étaient alors tous burinistes ou graveurs en médaille à l'Académie des beaux-arts¹³¹⁷. Les artistes siégeant étaient Alphonse François, Henriquel-Dupont et Jacques-Édouard Gatteaux. En revanche, il supposait avoir le soutien des peintres en profitant de l'influence de trois d'entre eux : Paul Baudry, Alexandre Cabanel et Jean-Léon Gérôme. Bien que Flameng ait peu gravé d'après ce dernier, et que nous n'ayons conservé aucune correspondance entre les deux hommes, Flameng semble avoir eu des proximités particulières avec Gérôme¹³¹⁸. Ainsi, en 1872, alors qu'une correspondante anonyme semble vouloir inciter Flameng à intervenir auprès du jury de peinture pour une raison indéterminée, Flameng répond qu'il ne le peut pas, puisque des membres habitués du jury, il ne connaissait que Gérôme et Bida¹³¹⁹. Deux peintres qui manquèrent leur élection cette année-là¹³²⁰.

Ce soutien des peintres fut perceptible en 1898, lorsque Flameng entra à l'Institut, et quelques années plus tôt, lorsqu'il reçut le grade d'officier de la Légion d'honneur. Dans ce dernier cas, c'est un peintre, Jean-Paul Laurens, qui l'introduisit en 1894¹³²¹. En 1898, lorsque Flameng succéda à Auguste Blanchard à l'Institut, c'est parce que plusieurs peintres de son réseau siégeaient : Gérôme, Jean-Paul Laurens, Antoine Vollon et Léon Bonnat. Flameng s'est rapproché de Bonnat dans les années 1870, gravant peu d'après cet artiste, mais des œuvres

¹³¹⁶ Lettre de Léopold Flameng à Henry Havard, bibliothèque municipale (Mâcon). Cote : 210 (fonds Henry Havard). Voir vol. III, correspondance, n° 100, p. 188.

¹³¹⁷ Il écrivait ainsi, conscient de sa singularité par rapport aux graveurs siégeant : « Ce n'est pas un ballon d'essai mais une réalité ! Je me présente à l'Institut, ce qui est extrêmement audacieux de ma part, mes infractions passées, mes excursions pittoresques dans le pays de la couleur, mon admiration pour les divers aspects de l'art, toutes ces choses me constituent un actif assez révolutionnaire ». *Ibid.*

¹³¹⁸ Gérôme était un artiste proche des graveurs. Outre qu'il appartint à la Société des aquafortistes de Cadart, il fut aussi membre de certains jurys de gravure, notamment à l'Exposition universelle de Philadelphie en 1876.

¹³¹⁹ Lettre de Léopold Flameng à « chère madame », INHA (Paris). Cote : Autographes 013, 05. Voir vol. III, correspondance, n° 47, p. 144.

¹³²⁰ On notera, toutefois, dans la liste des peintres élus, Paul Baudry et Eugène Fromentin, deux artistes que Flameng connaissait bien, mais qu'il ne mentionne pas. Probablement car démissionnaire et graveur de surcroît, il n'était pas bien placé pour appuyer un quelconque artiste dans la section peinture. Il donnait à son interlocutrice une excuse plus « diplomatique » sur les raisons de son impossibilité.

¹³²¹ Procès-verbal de réception d'un officier de la Légion d'honneur. Voir dossier de la Légion d'honneur, Archives nationales (Paris). Cote : LH/979/45.

remarquées : *Portrait de Madame Pasca* et *Portrait de Puvis de Chavannes*. Et en 1898, Flameng écrivit à Vollon une lettre des plus explicites :

Mon cher Vollon, ne pouvant te joindre à Paris pour la visite traditionnelle du candidat pour l'Institut, je me décide à t'écrire. Je me présente pour succéder à Auguste Blanchard. Sois-moi favorable. Si je réussis ce me sera un double plaisir. Celui d'appartenir à la docte compagnie, puis l'autre de te voir quelquefois¹³²².

b- La construction et la composition du réseau de peintres

Flameng a construit son réseau de peintres de plusieurs manières, et finalement moins directement par son travail de graveur de reproduction que par d'autres biais, notamment par son activité de graveur d'illustration.

En effet, il pouvait arriver qu'avant d'interpréter des toiles, Flameng soit entré en relation avec des peintres par l'illustration, ce qui fut le cas de Jean-Paul Laurens. Les deux artistes entrèrent en contact au milieu des années 1870, d'une part car le fils Flameng devint élève de Laurens¹³²³, mais encore car Laurens fut engagé par les frères Glady pour illustrer *l'Imitation de Jésus-Christ*. Cet ouvrage fut publié en 1876¹³²⁴, et Flameng fut chargé de graver les dessins de Laurens. Les deux artistes continuèrent de collaborer pour la suite, basculant cette fois dans le domaine de la gravure de reproduction, et en 1876, au sortir de *l'Imitation de Jésus Christ*, Flameng entreprit de graver pour *L'Art* une des œuvres majeures de Laurens : *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle du Portugal*. Il dessina et grava encore pour la publication *Le Musée des deux mondes*, un portrait de Laurens¹³²⁵. Flameng réalisa ensuite pour *L'Art*, en 1879, la reproduction de *La Délivrance des emmurés de Carcassonne*, et se vit confier en 1883 la gravure d'une commande publique faite à Laurens pour le Panthéon : *Mort de sainte Geneviève* (ill. 129).

¹³²² Lettre de Léopold Flameng à Antoine Vollon. Fondation Custodia (Paris). Cote : 1993-A.256. Voir vol. III, correspondance, n° 29, p. 126.

¹³²³ C'est vraisemblablement à son retour d'un voyage en Belgique, en 1875, que François Flameng devint l'élève de Jean-Paul Laurens. Charles DAUZATS, « François Flameng », *Le Figaro illustré*, n° 104, novembre 1898, p. 206.

¹³²⁴ Notons, cependant, que suite aux réclamations du préfacier de l'ouvrage, Louis Veuillot, les gravures ne furent finalement pas incluses dans l'édition Glady, mais seulement dans l'édition Quantin de 1878. Alfred de LOSTALOT, « *L'Imitation de Jésus-Christ* illustrée par M. Jean-Paul Laurens », *Gazette des beaux-arts*, vol. XVIII, juillet-décembre 1878, p. 102.

¹³²⁵ Voir catalogue raisonné, n° 264. Il en grava un second, toujours d'après une de ses propres compositions, pour le collectionneur Jules Charles-Roux à une date inconnue. Voir catalogue raisonné, n° 111.



129. Léopold Flameng, *Mort de sainte Geneviève*, 1886, gravure au burin, H. 45 ; L. 28 cm.

Flameng s'est aussi rapproché de certains artistes peintres par le biais de la gravure originale. En effet, nous l'avons déjà souligné, de nombreux peintres se livraient, occasionnellement, à l'eau-forte, technique qui se rapproche du dessin et qui séduit de plus en plus de peintres dans le courant des années 1860. Beaucoup adhèrent à la Société des aquafortistes de Cadart. On peut y trouver ainsi Charles Chaplin, François Chiffart, Camille Corot, Gustave Courbet, Fantin-Latour, Feyen-Perrin, Gérôme, Paul Huet, Philippe Jeanron, Jules Laurens, Édouard Manet, Puvis de Chavannes, Camille Pissarro, Paul-Alexandre Protais, Ferdinand Roybet, Théodule Ribot, Théodore Rousseau, Alfred Stevens, Felix Ziem, James Whistler¹³²⁶. Même si Flameng était assez distant de la Société, il en était membre en 1864, et on ne peut que constater une porosité accrue à cette période entre la peinture et la gravure.

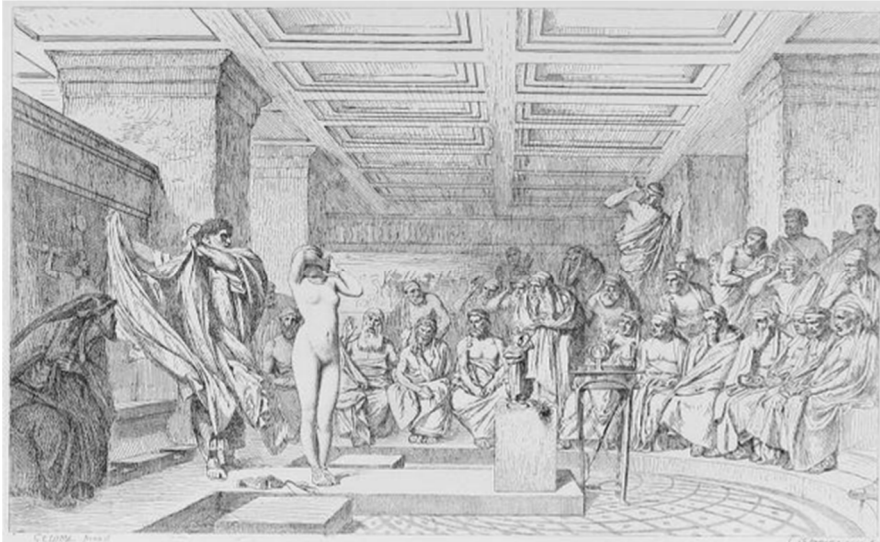
Flameng collabora assez peu avec les peintres adhérents de la Société des aquafortistes de Cadart, et cela, même lorsqu'il était en contact avec eux. On relèvera Gustave Courbet, qu'il ne grava qu'à une occasion pour *L'Histoire des cafés et cabarets de Paris*, Alfred Stevens, dont Flameng grava seulement *La Coquette* en 1876¹³²⁷, Philippe Jeanron, dont il reproduisit un portrait d'après une photographie vers 1860¹³²⁸, Manet dont il confia *Le Bon Bock* à son fils, et

¹³²⁶ BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, p. 43 et 132.

¹³²⁷ Voir catalogue raisonné, n° 359.

¹³²⁸ Voir catalogue raisonné, n° 136.

Gérôme, dont il ne grava que la *Phryné* (ill. 130)¹³²⁹. Ces artistes, Flameng les fréquentait pourtant, notamment dans des cercles bohèmes. Flameng avait aussi des proximités avec la communauté belge de Paris, ce qui explique peut-être des affinités particulières avec le peintre Alfred Stevens¹³³⁰.



130. Léopold Flameng, *Phryné devant le tribunal*, 1861, eau-forte, H. 17,5 ; L. 25 cm.

Il y a plusieurs raisons à cette dichotomie entre les relations « intimes » de Flameng et leur faible présence dans son œuvre de graveur de reproduction.

D'une part, il faut invoquer le manque de visibilité de certains de ces artistes sur la scène artistique. Les revues d'art pour lesquelles travaillait Flameng donnaient peu d'écho, surtout dans les décennies d'activité majeures de l'artiste entre 1860-1870, à des artistes comme Jeanron, Manet, Pissarro ou Courbet. Ainsi, sur ce dernier, le premier article de la *Gazette des beaux-arts* parut seulement en 1878. La tendance était alors de se concentrer sur des artistes contemporains reconnus par l'institution académique, à l'image d'Ingres, Delacroix, Cabanel, Bonnat, Laurens, Meissonier. Des choix qui peuvent correspondre à des préférences éditoriales,

¹³²⁹ Voir catalogue raisonné, n° 296.

¹³³⁰ Flameng, très ami avec Alfred Stevens, l'avait même surnommé « le lion belge ». Voir Christiane LEFEBVRE, *Alfred Stevens, 1823-1906*, Paris, Brame et Lorenceau, 2006, p. 19. Nous devons souligner que le terme « communauté » que nous utilisons ici est peut-être un peu fort, compte tenu du fait qu'Édouard Romberg en 1867 considérait que la population belge à Paris ne formait pas une « colonie belge » organisée et très unifiée. Édouard ROMBERG, « La Colonie belge », dans COLLECTIF, *Paris guide, par les principaux écrivains et artistes de la France : la vie*, Paris, vol. II, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1867, p. 1042. Il n'empêche que Flameng avait des contacts avec des artistes belges installés à Paris, ayant gravé Florent Willems, Alfred Stevens, ayant aussi gravé le portrait d'un proche de Frederique O'Connell, artiste formée en Belgique.

mais qui correspondent aussi à ce souci d'actualité des revues d'art qui privilégiaient les succès des Salons, les reproductions d'œuvres primées, les envois des artistes les plus installés¹³³¹.

De plus, si des artistes du réseau de Flameng comme Pierre Bisson restèrent toujours confidentiels¹³³² et avaient peu de chance d'apparaître dans une revue d'art¹³³³, certains artistes que fréquentaient Flameng étaient aussi devenus infréquentables, et leurs œuvres étaient peu valorisées dans certaines revues. Ainsi, Philippe-Auguste Jeanron, bien qu'artiste réputé, souffrait de l'inimitié de Charles Blanc, directeur de la *Gazette des beaux-arts*. Une inimitié qui était née à la fin des années 1840, lorsque Charles Blanc, se rapprochant de Nieuwerkerke, rival de Jeanron, soutint le premier contre le second, le conduisant à sa démission en 1849¹³³⁴. Il est tout à fait possible d'imaginer un refus de Blanc de promouvoir, dans sa revue, Jeanron, lequel pouvait aussi refuser obstinément de voir ses œuvres reproduites dans une revue fondée par son ennemi et ancien adversaire. Des inimitiés indépendantes du graveur, mais dont celui-ci souffre aussi indirectement.

D'autre part, parmi les raisons expliquant le manque de correspondance entre les peintres relevant du réseau de relations de Flameng et ceux qu'il reproduisit, il convient d'invoquer le prisme du commanditaire. S'il est essentiel pour le graveur d'avoir un vaste réseau de relations amicales avec des peintres aux profils divers, néanmoins c'est bien le commanditaire qui requiert, dans la majorité des cas, les commandes.

De surcroît, il faut parfois imaginer une relation tripartite. Le graveur, en effet, réalise une planche pour un article. Dans ce cas, il faut aussi tenir compte de l'état des contacts entre le peintre et l'auteur qui n'est pas sans incidence sur le graveur. Si Flameng devint un des graveurs privilégiés de Delacroix, multipliant les gravures d'après ce dernier, c'est aussi parce que Flameng collaborait régulièrement avec des critiques d'art qui faisaient la promotion de Delacroix : Charles Blanc, qui rédigea et fit paraître plusieurs articles dans sa revue sur le peintre¹³³⁵, Philippe Burty qui publia les lettres de Delacroix¹³³⁶, Paul Mantz, grand promoteur

¹³³¹ Voir la partie « Représenter l'événement au sein des revues d'art », p. 172-176.

¹³³² Pierre Bisson était aussi un artiste proche du milieu anarchiste, soutien de Pierre-Joseph Proudhon, ce qui ne pouvait que le rendre suspect sous le Second Empire. Altève MORAND, « Histoire des petits journaux : les feuilles mortes, 1855-1856 », *Le Figaro*, n° 178, 30 octobre 1856, p. 5.

¹³³³ D'autant que Pierre Bisson, élève de Descamps, délaissa assez vite la peinture au profit de la photographie, et sans s'y consacrer exclusivement, en fit son activité principale. Or, elle n'avait pas encore vocation à être promu dans des revues d'art dans les années 1850-1860.

¹³³⁴ Chennevières écrivait même que « ce qui agaça le plus Jeanron dans son départ, c'était que Charles Blanc lui survivait ». Philippe de CHENNEVIÈRES, Jacques FOUART (préface de), et coll., *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, 3^{ème} partie, Paris, Arthena, 1979, p. 79.

¹³³⁵ Le premier d'entre eux dans la *Gazette des beaux-arts*, vol. XVI, janvier-juin 1864, p. 1-27.

¹³³⁶ Philippe BURTY, *Lettres d'Eugène Delacroix (1815-1863)*, Paris, A. Quantin, 1878, 391 p.

de l'œuvre du peintre romantique¹³³⁷ et pour l'article duquel Flameng grava, en 1859, le *Saint Sébastien*¹³³⁸. De même, Thoré-Bürger, promoteur de Delacroix, fit reproduire le *Marino Faliero* pour un article de 1864 : « Le *Marino Faliero* est aussi fort qu'un Véronèse. Comme il n'a jamais été gravé, nous en donnons ici une belle reproduction par M. Flammeng [*sic*]. N'est-ce pas que la composition dramatique et que l'effet de lumière est un trait de génie¹³³⁹ ? »

Une courte correspondance de Delacroix à Charles Blanc en 1861 révèle cette relation triangulaire entre le peintre, le directeur de publication et le graveur. Ainsi, il apparaît que dans une lettre, Delacroix remercie Charles Blanc et Émile Galichon d'avoir respectivement publié et rédigé, dans la *Gazette des beaux-arts*, un article sur lui intitulé « Les Peintures de M. Eugène Delacroix à Saint-Sulpice¹³⁴⁰ ». Si l'article est relativement dithyrambique, Philippe Burty jugea que ni Galichon ni Blanc n'avaient été très enthousiasmés par cet ensemble de peinture, et ce fut l'impression que Delacroix en retira *a posteriori*¹³⁴¹. Néanmoins, Charles Blanc était un ami proche du peintre, la *Gazette des beaux-arts* lui fit généralement bon accueil, et Blanc demanda à Delacroix l'autorisation de faire reproduire les œuvres pour accompagner l'article. Delacroix loin d'imposer un graveur, se contenta alors de conseiller Blanc en lui proposant Flameng :

*Pendant mon absence il a été fait des essais de photographies qui jusqu'ici n'ont pas réussi à cause du défaut absolu de reculée. S'ils avaient été satisfaisants je les aurais mis avec plaisir à votre disposition. Si vous en faites faire des dessins directement, peut-être le même M. Fleming [*sic*] qui avait fait un essai du petit Saint Sébastien pourrait-il prendre sur place des croquis suffisants. Je ne voudrais pas, dans un recueil comme le vôtre qui va partout, être trop estropié¹³⁴².*

Blanc, sans doute satisfait de Flameng lors de la reproduction du *Saint Sébastien* de 1859 et bénéficiant de la recommandation de Delacroix, confia le travail du *Héliodore flagellé par les anges* (ill. 131) à Flameng, avec un certain succès, comme en témoigne une nouvelle lettre du peintre à Blanc : « Je suis bien aise que M. Flameng vous ait satisfait : j'augurais bien de ce

¹³³⁷ Pierre GEORGEL dans son article « Delacroix et Auguste Vacquerie », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1968, p. 165, écrivait que Paul Mantz était « l'un des meilleurs commentateurs de l'œuvre de Delacroix ».

¹³³⁸ Paul MANTZ, « Salon de 1859 », *Gazette des beaux-arts*, vol. II, avril-juin 1859, p. 129-141.

¹³³⁹ Théophile THORÉ-BÜRGER, « Galerie de MM. Pereire », *Gazette des beaux-arts*, vol. XVI, janvier-juin 1864, p. 198.

¹³⁴⁰ BURTY, *op. cit.*, 1878 (2), p. 341.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 334.

¹³⁴² *Ibid.*, p. 337.

qu'il pouvait faire ; j'ai grand besoin de graveurs intelligents. J'espère à mon retour voir le résultat et vous remercier encore¹³⁴³. »



131. Léopold Flameng, *Héliodore flagellé par les anges*, 1861, eau-forte, H. 26 ; L. 18 cm.

Il apparaît clairement, dans cette correspondance, que le directeur de publication, le peintre et le graveur entretiennent une relation de confiance mutuelle et une proximité professionnelle. Delacroix n'ayant pas suivi le travail du graveur, il accorda toute sa confiance à Charles Blanc et à Flameng, tandis que Charles Blanc suivit logiquement le conseil de Delacroix. Flameng bénéficiant de l'appui du peintre, du directeur de la revue et de Galichon, s'imposa sans difficulté comme l'artiste idéal. Delacroix n'appartenait pourtant pas au réseau personnel de Flameng, puisqu'ils ne semblent pas avoir entretenu la moindre relation, ni avoir appartenu à des cercles communs, même si l'un et l'autre ne devaient pas s'ignorer. Mais via l'intermédiaire de Blanc qui faisait la promotion de Delacroix et de Flameng dans la *Gazette des beaux-arts*, les deux artistes furent finalement amenés à être associés sur le plan professionnel.

La relation directe entre le graveur et le peintre n'est donc pas une norme et dépend du degré de confiance qu'accorde l'artiste au graveur et à l'intermédiaire. En effet, si dans le cas de *Héliodore flagellé par les anges* c'est bien Delacroix qui a proposé Flameng, dans le cas de *La Source* d'Ingres, c'est Delaborde, auteur de l'article pour la *Gazette des beaux-arts*, qui, suite

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 341-342.

au désistement d'Henriquel-Dupont, avait proposé Flameng à Ingres¹³⁴⁴. Ingres ne connaissait pas Flameng et il intervint en personne sur la reproduction de *La Source*. Intervention que l'on ne retrouve pas, semble-t-il, par la suite, même pour des œuvres importantes comme l'*Angélique*, une relation de confiance s'étant visiblement instaurée entre Ingres et Flameng après la réussite de *La Source*.

Il est donc nécessaire de dissocier le réseau des relations « amicales » de Flameng, qui comprenait des peintres, et le corpus des artistes contemporains qu'il reproduisit. Même s'il y a des porosités entre les deux, il apparaît pourtant que Flameng grava moins des artistes avec lesquels il était en très bon terme, que des artistes avec lesquels il n'avait pas véritablement de relations. Si ne pas s'attirer l'animosité d'un artiste est essentiel pour le graveur, la relation professionnelle peintre-graveur est moins dépendante du réseau du graveur que de celui des critiques, des éditeurs, qu'ils peuvent avoir comme relations communes.

2 – Les revues, du *Triboulet* à la *Gazette des beaux-arts*

a- Léopold Flameng et l'expansion de la presse sous le Second Empire

Si les collectionneurs, éditeurs d'estampes, marchands, sociétés d'artistes ou d'amateurs furent des commanditaires actifs de Flameng, néanmoins la catégorie de commanditaires qui offrit à l'artiste un travail régulier et important fut celle des revues et des journaux. Cela est moins vrai, cependant, dans le domaine du dessin d'illustration et de la gravure originale, puisque en dehors de quelques gravures pour la *Gazette des beaux-arts*, de quelques compositions publiées par *L'Artiste* de manière sporadique, l'essentiel des gravures originales de Flameng ne fut pas diffusé par la presse. C'est surtout l'œuvre du graveur de reproduction que la presse a porté chez Flameng, même si ce n'est pas par là que l'artiste a commencé à entrer en contact avec elle et à s'y faire connaître.

Comme le soulignait Jean-Pierre Bacot dans *La Presse illustrée au XIX^e siècle*, il y a, en France, et cela dès les années 1830, un développement remarquable de la presse illustrée¹³⁴⁵, lié à une convergence de phénomènes, mais surtout à l'importation en France d'un modèle britannique déjà existant¹³⁴⁶. Cette importation conduisit à la création de revues comme *Le Magasin*

¹³⁴⁴ Voir la partie « Entre réussite et échec : les aléas de la reproduction gravée », p. 193-194.

¹³⁴⁵ Jean-Pierre BACOT, *La Presse illustrée au XIX^e siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005, p. 12.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

pittoresque ou le *Musée des familles*¹³⁴⁷. À ce développement s'ajoute celui d'une autre presse illustrée que Bacot n'inclut pas dans son étude, et qui correspond aux revues documentaires, scientifiques et artistiques dans lesquelles Flameng fit l'essentiel de ses armes.

Le Second Empire vit ces initiatives essaimer de façon considérable. Marc Martin soulignait ainsi que cette période fut « le moment où se produit une mutation décisive dans le domaine de l'information et des moyens de communication de masse¹³⁴⁸ ». Si la presse politique et surtout d'opposition souffrait d'un système entravant et d'une censure largement pratiquée suite au décret du 17 février 1852 qui portait sur le contrôle de la presse, en revanche, toute la presse non politisée subit un développement considérable : revues d'art, de mode, littéraires, professionnelles, et même la presse satirique en dépit de contraintes qui la touchaient.

Dans ce contexte, d'importantes revues et journaux émergèrent, comme *Le Figaro*, la *Gazette des beaux-arts*, *Le Monde illustré*, mais aussi toute une petite presse dite « bohème », selon l'expression qu'utilisa Jules Lovy dans *Le Journal pour rire* en 1855¹³⁴⁹. L'absence de taxe sur les journaux non politisés, les taxes et la réglementation contraignante pesant sur les journaux politisés¹³⁵⁰, l'espoir du succès que pouvait faire émerger les réussites de certains titres de presse favorisèrent l'émergence, dans des cercles restreints, d'une petite presse. Ces « feuilles » avaient souvent une rédaction réduite, elles s'inscrivaient dans un réseau comme les cercles de cabarets dont elles diffusaient les idées, leur financement était aléatoire et leur parution irrégulière. Des revues à l'existence éphémère la plupart du temps, et dont le développement prolifique et incontrôlé était raillé par Lovy : « Cette manie de créer des canards hebdomadaires et des feuilles bohèmes à ses périodes en France comme une maladie épidémique. [...] Né le matin, ils meurent le soir après avoir donné le jour à une nombreuse progéniture faite à leur image¹³⁵¹. »

Si ces feuilles se permettaient une liberté de ton supérieur aux grandes rédactions, naissant souvent dans des cercles politisés, républicains, si elles étaient lues aussi pour leurs chroniques, leur tonalité humoristique et la proximité qu'elles exerçaient avec leurs lecteurs, leur modèle économique les rendait peu viables, et elles disparaissaient parfois après quelques numéros.

Si elles furent essentiellement à l'avantage des poètes et des écrivains qui pouvaient avoir une tribune pour leurs écrits, elles permirent aussi à des artistes sans notoriété et appartenant eux-

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁴⁸ Marc MARTIN, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997, p. 15.

¹³⁴⁹ Jules LOVY, « Les Journaux bohèmes », *Le Journal pour rire*, n° 195, 23 juin 1855, p. 3.

¹³⁵⁰ Notamment la nécessité d'avoir une autorisation officielle pour publier sur des sujets politiques et économiques et de renouveler la demande en cas de changement de rédacteur en chef. MARTIN, *op. cit.*, 1997, p. 17.

¹³⁵¹ LOVY, art. cit., 1855, p. 3.

mêmes à ces cercles bohèmes de faire leurs premières armes. C'est ainsi en partie dans les journaux bohèmes que se firent les débuts de Flameng, qui appartint, comme la plupart des jeunes artistes immigrés à Paris, aux cercles des cabarets. Flameng fut recruté par plusieurs petites revues, d'abord pour des illustrations originales comme les vignettes des pages de titre. Il contribua au *Triboulet*, au *Rabelais* (ill. 132), à *La Voix des écoles*, toutes des feuilles qui eurent une existence éphémère¹³⁵².

Flameng connaissait les dirigeants et souvent les auteurs de ces rédactions. Il les fréquentait dans les cabarets, à l'instar de Constant Arnould, d'Eugène Muller, de François Barrillot. Néanmoins, Flameng ne semble pas être intervenu totalement gracieusement auprès de ces revues qui disposaient de moyens supérieurs à la plupart des feuilles bohèmes¹³⁵³.



132. Léopold Flameng, *Vignette pour le journal Rabelais*, 1857, gravure sur bois, H. 9,4 ; L. 13,5 cm.

Le coût d'une gravure n'était pas anodin. La plupart des revues bohèmes ne possédaient aucune illustration, ou alors exécutée plus souvent par des artisans que par des artistes. Ainsi, dans une chronique anonyme de la *Revue anecdotique des excentricités contemporaines*, l'auteur parlait de la revue *Méphistophélès*, dirigée par Junca, qui arborait une vignette avec le héros éponyme

¹³⁵² Ainsi, tandis que le *Triboulet* finit par absorber le *Rabelais* qui parut seulement de mai à novembre 1857, *La Voix des écoles* livra son premier numéro en février 1857, et Alfred Feuillet regrettait, en décembre 1857, de ne plus entendre parler de la revue. Alfred FEUILLET, *Flânerie littéraire à travers quelques œuvres récentes*, Paris, E. Dentu, 1859, p. 137. Si le volume est paru en 1859, néanmoins, une note au bas du chapitre sur *La Voix des écoles* indique que Sensier l'avait rédigé en décembre 1857.

¹³⁵³ Nous apprenons ainsi, par COLIGNY, art. cit., 1871, p. 219, que Flameng fut sollicité par la *Tribune des Poètes* pour donner une vignette à son premier numéro. La revue était alors dirigée par un ami de l'artiste, le poète François Barrillot, et était publiée sous la houlette du cercle de l'impasse Longue-Avoine que fréquentait Flameng. Pourtant, le projet n'a pas abouti, et des raisons financières peuvent tout à fait être évoquées. La revue, à ses débuts, n'était sans doute pas en situation de rémunérer correctement Flameng.

qu'il disait « fort mal gravé¹³⁵⁴ », ne citant même pas le nom du graveur. Maillard critiquait encore *Le Bibliophile* et sa « petite vignette détestable¹³⁵⁵ ».

Avoir une vignette était alors un signe de prestige, et sa présence ou non témoignait de la vitalité de la revue. Ainsi, le *Journal du plaisir* s'orna dans un premier temps d'une « immense vignette¹³⁵⁶ » aux dires de Firmin Maillard, montrant une guirlande d'amour. Vignette qui disparue après quelques numéros, suivie du journal après quelques mois d'existence¹³⁵⁷. Le *Triboulet* suivit le chemin inverse. Non illustrée dans un premier temps, la revue, qui bénéficiait d'une rédaction expérimentée avec pour collaborateurs Eugène Muller, François Barrillot ou Alfred Delvau, et même d'un correspondant anglais, John Whip, réussit à devenir un petit succès. Au moment de sa refonte en 1857, elle tirait son premier numéro à deux mille exemplaires, puis son sixième numéro à deux-mille-cinq-cents pour arriver à trois mille exemplaires au septième numéro¹³⁵⁸. À la même époque et pour comparaison, le tirage du *Figaro* était de huit-mille-cinq-cents exemplaires par numéro¹³⁵⁹. Le journal parvint même à racheter un concurrent en mai 1857 : le *Diogène*. Le format fut doublé et la revue ajouta des pages de caricatures. C'est précisément au moment de la parution du numéro 1 du nouveau *Triboulet* que celui-ci commanda à Flameng la vignette de titre, c'est-à-dire au moment où financièrement la revue pouvait se permettre des frais de ce genre. Le *Rabelais*, qui succéda au *Triboulet-Diogène*, put même payer les droits d'un dessin de Gustave Doré que celui-ci avait exécuté en 1854 pour une édition des *Œuvres complètes* de Rabelais¹³⁶⁰ parue chez Bry. De la même façon, ce n'est qu'à la parution de son quatrième numéro et l'espoir de s'inscrire dans la durée que *La Voix des écoles* se dota, en couverture, d'une vignette de Flameng.

Le parcours de Flameng dans les revues bohèmes tient en grande partie à son cercle d'amitiés, et il travailla pour des revues où évoluaient ses contacts comme le *Triboulet* et le *Rabelais*. Les commandes restaient sporadiques, *a fortiori* puisque ces revues étaient peu illustrées et qu'elles n'offraient pas les avantages qu'un artiste pouvait trouver normalement en s'attachant à un périodique, et particulièrement lorsque celui-ci traitait de beaux-arts.

¹³⁵⁴ ANONYME, « Méphistophélès et Triboulet », *Revue anecdotique des excentricités contemporaines*, vol. IV, n° 5, 1-16 mars 1857, p. 107.

¹³⁵⁵ Firmin MAILLARD, *Histoire anecdotique et critique de la presse parisienne, 2^{ème} et 3^{ème} années, 1857 et 1858*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 119.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹³⁵⁷ *Ibid.*

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁵⁹ *Ibid.*

¹³⁶⁰ François RABELAIS, *Œuvres de François Rabelais, contenant la vie de Gargantua et celle de Pantagruel*, Paris, J. Bry aîné, 1854, p. 282. Il n'est pas impossible aussi que cette présence surprenante dans le *Rabelais* fut liée aux nombreuses relations du directeur de la revue, le comte Joseph Bossi-Federigotti, aristocrate italien sans-le-sou, amateur d'art, qui avait fondé le *Rabelais* et le dirigeait sous le pseudonyme d'Armand Sedixier.

Dans cette dernière catégorie, Flameng se fit plus reconnaître, et c'est ce qui l'engagea réellement dans la gravure de reproduction. Après avoir publié quelques planches originales de Flameng, *L'Artiste* lui commanda principalement des gravures de reproduction. Surtout, en 1859, la *Gazette des beaux-arts* fit de lui, de Gaucherel et de Jacquemart, ses principaux collaborateurs.

À ce moment-là, que ce soit dans *L'Artiste*, dans la *Gazette des beaux-arts*, dans *L'Art* et dans d'autres revues étrangères auxquelles Flameng participa de manière relativement régulière comme *The Portfolio*, il y a une évolution de la place de l'artiste au sein de la revue. Les collaborateurs les plus réguliers tiennent pratiquement un rang dans la rédaction, ce qui se concrétisa avec la nomination de Gaucherel comme directeur artistique de *L'Art* en 1875.

La demande en image est importante, autant que celle concernant les articles, et la gravure, surtout de qualité, devient un argument de vente¹³⁶¹ et peut justifier des prix beaucoup plus élevés pour certains abonnements¹³⁶². Tout comme certains éditeurs de livres, notamment de livres de luxe, aimaient s'entourer d'un collège stable d'illustrateurs, les revues d'art firent de même. Les avantages étaient multiples pour l'artiste.

D'une part, l'artiste bénéficie alors de gains réguliers. Ceux-ci ne sont pas toujours très élevés, et n'atteignent pas les sommes faramineuses qu'un graveur peut espérer toucher pour des commandes de l'État ou même par des sociétés à l'instar de l'Art Union¹³⁶³. En effet, les revues n'achetaient pas nécessairement les planches qu'elles faisaient graver, et l'implication de leurs dirigeants dans l'exécution des gravures était d'un poids variable. La correspondance de Flameng le révèle assez bien. Son principal interlocuteur lorsqu'il s'agit de livrer les planches, n'est ni Blanc ni Houssaye qui dirigent la *Gazette des beaux-arts*, mais bien Thoré-Bürger, auteur des articles qu'il illustre. C'est Thoré-Bürger qui décide des œuvres à faire graver et réclame à l'artiste trois gravures pour ses articles¹³⁶⁴. Ce qui montre que le journaliste, le critique ou l'historien d'art qui signe un article dans la *Gazette des beaux-arts* s'occupe de l'entière gestion des gravures dont il souhaite la parution. Dans une lettre de 1866 adressée à Thoré-Bürger, on apprend que c'est bien l'auteur de l'article qui donne ses recommandations

¹³⁶¹ Ainsi, les belles gravures servaient souvent de primes incitatives pour les abonnements annuels des revues. En 1874, la *Gazette des beaux-arts* proposait *La Pièce de cent florins*, et en 1877 *La Mise au Tombeau* du Titien par Jean de Mare.

¹³⁶² Par exemple, les abonnements annuels avec les tirages avant la lettre des planches hors texte de la *Gazette des beaux-arts* étaient de cent francs contre quarante pour les tirages avec la lettre. Cela, alors même que le coût induit pour la revue au niveau du tirage restait le même.

¹³⁶³ Voir la partie « La diversité des revenus de l'artiste : points de comparaison », p. 251-252.

¹³⁶⁴ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 6756 C b. Voir vol. III, correspondance, n° 14, p. 118.

quant à l'impression de la planche¹³⁶⁵. Néanmoins, cette même lettre nous indique aussi que c'est bien la *Gazette des beaux-arts* qui, à la fin, donne son accord ou non quant à la publication effective de la gravure¹³⁶⁶. Une publication qui est généralement soumise à une condition de tirage garanti et généralement important. Ainsi, toujours selon cette source, il était indiqué que la *Gazette des beaux-arts* se réservait au moins quatre mille épreuves, chiffre nécessaire pour assurer la rentabilité de l'investissement¹³⁶⁷. Pour autant, l'avenir de la planche était ensuite fluctuant.

b- Le statut et le devenir des planches destinées aux revues d'art

Le statut des planches et leur devenir étaient variables. Il y avait plusieurs cas de figure. Elles pouvaient être achetées par la revue, soit qu'elle en était le commanditaire, soit qu'elle avait trouvé la matrice sur le marché de l'art. Ce dernier cas s'était par exemple produit avec le *Christ au tombeau* d'après Delacroix, que Leloutre, marchand, avait acheté au poids du métal à Flameng¹³⁶⁸ et qu'il revendit à *L'Artiste* pour la somme de cent-cinquante francs. L'avantage de cette pratique était un coût forcément moindre dans l'achat de la planche, puisque cette dernière avait déjà servi. *L'Artiste* réutilisa souvent des gravures plus anciennes pour illustrer ses numéros, à l'instar d'une série de planches du *Paris qui s'en va, Paris qui vient* que la revue publia dans les années 1870, près de dix ans après la parution de l'ouvrage original. La planche pouvait alors subir quelques modifications pour paraître originale. Une lettre de Flameng¹³⁶⁹ nous renseigne ainsi sur le devenir d'une planche qui avait été utilisée comme illustration pour *Picciola : Charney et Teresa, époux, visitent l'ancien cachot du conte* (ill. 133). La planche a été vendue pour une raison indéterminée par Hetzel, via l'entremise de Flameng, à Arsène Houssaye, directeur de *L'Artiste*. Ce dernier, plutôt que de la publier comme telle, demanda à Flameng quelques modifications et changea le titre en *Science du cœur* (ill. 134). La filiation était toutefois évidente entre les deux œuvres, Houssaye n'étant pas allé aussi loin dans les modifications souhaitées que celles que Flameng se proposait de faire.

¹³⁶⁵ « J'ai envoyé votre lettre à l'imprimeur, il suivra de point en point vos recommandations. » Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.271. Voir correspondance, vol. III, n° 10, p. 116.

¹³⁶⁶ *Ibid.*

¹³⁶⁷ *Ibid.* La *Gazette des beaux-arts* allait, sur ce point, en contradiction avec Thoré-Bürger, lequel souhaitait visiblement un tirage moins important. Il dut pourtant céder.

¹³⁶⁸ Voir la partie « La situation financière de Léopold Flameng dans les années 1850 », p. 242.

¹³⁶⁹ Lettre de Léopold Flameng à Arsène Houssaye. INHA (Paris). Cote : Autographes 013, 05. Voir correspondance, vol. III, n° 36, p. 139.

Dans certains cas, la planche était effacée après tirage, de sorte à garantir la valeur des gravures parues et celle des éventuels tirages de réserve. *L'Artiste* procédait régulièrement ainsi¹³⁷⁰ avec les gravures qu'il publiait et pour lesquelles il était le commanditaire.

Dans d'autres cas, la revue pouvait faire le choix de rentabiliser la commande d'une planche et privilégier une démarche plus mercantile, et cela sur le long terme. En effet, la commande d'une gravure pouvait être très onéreuse, et les abonnements seuls ne pouvaient pas toujours combler les sommes importantes dépensées en gravure. Pour exemple, nous pouvons indiquer le cas du



133. Léopold Flameng, *Charney et Teresa, époux, visitent l'ancien cachot du comte*, 1861, eau-forte, H. 18,7 ; L. 13,3 cm.



134. Léopold Flameng, *La Science du cœur*, 1861, eau-forte, H. 28 ; L. 16,1 cm.

Monde illustré qui, en 1864, proposa à ses abonnés deux gravures dont il avait acheté les planches sur le marché de l'art, après qu'elles eurent déjà servies pour de petits tirages en Angleterre et en France pour un autre éditeur. La revue dépensa pour les deux plaques pas moins de 18 000 francs et proposait les œuvres à dix francs les deux à ses abonnés. En enlevant le coût de l'encre, du tirage et du papier, il restait quatre francs pour couvrir les frais

¹³⁷⁰ PAULIAC, *op. cit.*, 2004, p. 25. Ce n'était, cependant, pas systématique. *L'Artiste* publia aussi des planches dont il n'était ni l'initiateur ni le propriétaire.

d'acquisition, ce qui impliquait qu'au moins quatre-mille-cinq-cents abonnés souscrivent à cette prime¹³⁷¹.

Pour rentrer dans leurs fonds, les revues devaient alors exploiter autrement les planches. Ainsi, *La Source* de Flameng était de ces œuvres coûteuses commandées par la *Gazette des beaux-arts*. Nous en ignorons le prix exact, mais les tirages pour collectionneurs avec remarques montrent qu'il s'agissait d'une planche assez exceptionnelle pour la *Gazette des beaux-arts*. De fait, outre sa parution dans la revue, les tirages servirent à d'autres fins. En 1867, à l'occasion d'une exposition Ingres, parut un catalogue par Émile Bellier de la Chavignerie. Non illustré, la *Gazette des beaux-arts* proposa alors aux amateurs soucieux d'ornez leur volume plusieurs planches d'après Ingres publiées dans ses anciens numéros, parmi lesquelles *La Source* et *l'Angélique* d'après Flameng¹³⁷².

En 1870, Charles Blanc publia aussi une monographie sur Ingres. Il l'illustra en recourant aux mêmes planches que celles utilisées pour la *Gazette des beaux-arts*, en intégrant entre autres des gravures de Gaillard, Gaucherel, Dubouchet et Flameng. L'étude de Blanc était elle-même issue en grande partie de différents articles qu'il fit paraître sur Ingres dans la *Gazette des beaux-arts*.

En 1891, une série d'ouvrages intitulée *Les Chefs-d'œuvre de l'art* commença à paraître. Des collaborateurs de la *Gazette des beaux-arts* y contribuèrent, dont son futur directeur, Alfred de Lostalot, et les volumes reprenaient un certain nombre de gravures issues de la *Gazette des beaux-arts*. Parmi elles se trouvaient encore *La Source* et *l'Angélique*.

La *Gazette des beaux-arts* publiait par ailleurs, pour les étrennes, un album constitué de gravures parues dans la revue, d'une valeur de cent francs. Des gravures de Flameng étaient contenues dans cette publication, et l'album de 1867, par exemple, contenait *l'Angélique* d'après Ingres, *La Fin de la journée* d'après Breton et *L'Innocence* d'après Prud'hon.

D'autres cas de figures peuvent aussi se présenter. Ainsi, en février 1870 se déroula la vente de la collection de San Donato. À cette occasion, un catalogue d'enchères parut sans illustration, distribué chez Charles Pillet et Francis Petit. Compte tenu de l'importance de l'évènement, la *Gazette des beaux-arts* publia une série d'articles sur la galerie de San Donato avec des gravures de certaines œuvres, notamment *Henri IV et ses enfants* par Flameng d'après Bonington. Puisque le catalogue n'était pas illustré, la *Gazette des beaux-arts* assura la promotion de ses planches hors-textes en invitant les détenteurs dudit catalogue à acheter des épreuves pour

¹³⁷¹ ANONYME, « Primes du Monde illustré », *Le Monde illustré*, n° 398, 26 novembre 1864, p. 352.

¹³⁷² Philippe BURTY, « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 183, 5 mai 1867, p. 143.

l'orner¹³⁷³. Pareillement, en 1872 fut annoncée la dispersion de la collection Pereire. La *Gazette des beaux-arts* profita alors de l'évènement pour promouvoir les planches hors-textes des gravures qu'elle avait fait paraître en 1864 sur la galerie, parmi lesquelles la *Marguerite à la fontaine* de Flameng :

*La Gazette des beaux-arts a publié de son côté, il y a quelques années, des eaux-fortes qui accompagnaient l'étude de W. Bürger, et, entre autres, celles du beau Portrait de Rembrandt et de la Marguerite à la fontaine. Les collectionneurs pourront donc se procurer la reproduction des chefs-d'œuvre qui composent cette importante galerie et qui vont être dispersés dans un court délai*¹³⁷⁴.

Enfin, à l'image de ce qui pouvait se passer dans l'illustration, le propriétaire des droits de reproduction pouvait autoriser des tirages contre rémunération. C'est ainsi que la maison George Barrie de Philadelphie publia l'*Angélique* sous le titre *Andromeda*, avec l'accord de l'ayant-droit, c'est-à-dire la *Gazette des beaux-arts*.

Néanmoins, la revue n'était pas nécessairement propriétaire d'une planche. Le graveur pouvait simplement vendre le tirage d'un certain nombre d'épreuves à partir de sa plaque, mais rester en possession de cette dernière¹³⁷⁵. Diverses raisons peuvent être avancées, notamment celle du coût. La commande d'une planche gravée et la pleine jouissance de celle-ci représentaient des sommes lourdes, et l'usage de la planche gravée après le tirage nécessaire pouvait donc être laissé à un tiers.

La correspondance de Flameng nous renseigne au sujet du *Christ bénissant les enfants* (ill. 135) en 1866. Cette gravure était destinée à la *Gazette des beaux-arts*, qui demanda son tirage et laissa Flameng en possession de sa planche et des droits inhérents pour tout nouveau tirage. Aussi, lorsque Galichon demanda un petit tirage supplémentaire de cent épreuves pour une raison indéterminée, celui-ci était soumis à l'approbation de Flameng. Communiquant alors avec Thoré-Bürger, Flameng lui demanda si le tirage lui était destiné, conditionnant son accord à une réponse affirmative de Thoré-Bürger¹³⁷⁶.

Cette œuvre fut aussi l'objet de mésaventures pour la *Gazette des beaux-arts*. Thoré-Bürger et le propriétaire du tableau, Suermondt, souhaitaient faire paraître la gravure dans une revue

¹³⁷³ « Les amateurs qui voudraient orner de gravures leur catalogue de la galerie de San Donato trouveront à la *Gazette des beaux-arts* [...] ». ANONYME, « Galerie de San Donato », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 13, 27 mars 1870, p. 51.

¹³⁷⁴ ANONYME, « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 5, 7 janvier 1872, p. 54.

¹³⁷⁵ CHARTON, *op. cit.*, 1842, p. 278.

¹³⁷⁶ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.268. Voir vol. III, correspondance, n° 8, p. 116.

allemande, le *Zeitschrift für bildende Kunst*. Cette dernière posa pour condition que la planche soit remaniée pour ne pas être tout à fait similaire à celle de la *Gazette des beaux-arts*¹³⁷⁷. Or, après le remaniement, Galichon, directeur de la *Gazette*, contacta de nouveau Flameng pour procéder au tirage de réserve qui avait été oublié¹³⁷⁸. Cependant, la planche n'était plus identique à l'original, et Flameng n'acceptait plus de la fournir à Galichon pour respecter le contrat convenu avec le directeur allemand.



135. Léopold Flameng, *Le Christ bénissant les enfants*, 1866, eau-forte, H. 24 ; L. 17,5 cm.

Les revues n'achetaient pas nécessairement les planches gravées, car il n'était pas forcément utile pour un périodique de constituer un stock de matrices qui n'avaient théoriquement plus vocation à resservir après la parution d'un numéro, *a fortiori* avec la garantie d'un tirage de réserve. La revue pouvait se contenter de jouer le rôle de publiant, et acheter un tirage sans s'arroger des droits unilatéraux sur l'usage de la planche.

¹³⁷⁷ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.264. Voir vol. III, correspondance, n° 3, p. 114.

¹³⁷⁸ *Ibid.*

c- Travailler pour une revue d'art : la mise en place d'un cercle vertueux

Dans les conditions ci-avant décrites, l'artiste ne touchait pas, pour des revues d'art, des sommes aussi avantageuses qu'avec d'autres commanditaires, et même dans des cas comme *La Source* il n'est pas certain que Flameng fut rémunéré à la hauteur de ce qu'il pouvait toucher auprès de l'État.

Néanmoins, la régularité du travail était assurée, et les artistes pouvaient trouver d'autres avantages dans la collaboration avec des revues, comme la promotion de leurs œuvres. C'était déjà en germe dans les revues bohèmes des débuts de Flameng¹³⁷⁹, mais incomparable avec la *Gazette des beaux-arts*, *L'Artiste* ou *L'Art*. Flameng a pu à chaque fois bénéficier des propos dithyrambiques de ces revues sur son travail, sur ses envois aux Salons et sur ses illustrations. *L'Artiste* fit ainsi paraître dans ses numéros des gravures extraites du *Sabot de Noël*, du *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, et même du *Paris qui s'en va, Paris qui vient*¹³⁸⁰. La *Gazette des beaux-arts* publia pour sa part une planche du *Théâtre complet* de Molière par Leloir¹³⁸¹, tandis que les revues de Salon s'appesantissaient sur leurs collaborateurs. En 1870, dans sa critique de la gravure au Salon, Burty ne manque pas de voir dans *Le Coucher de Sapho* de Flameng la gravure « de beaucoup la plus intelligente et la plus libre¹³⁸² » du Salon, lui consacrant tout un paragraphe élogieux. En 1875, c'est même tout un article que Louis Gonse consacra dans la *Gazette des beaux-arts* à Jules Jacquemart, et Louis Gonse nota l'importance des revues comme la *Gazette* sur les carrières et la notoriété qu'obtinrent ses principaux collaborateurs. Il expliquait que la promotion de ces artistes faisait partie intégrante du projet de la revue : « Elle peut être fière, à juste titre, d'avoir révélé et mis à leur rang des talents de l'ordre de ceux de MM. Gaillard, Jacquemart et Flameng¹³⁸³. » Peu avant, Gonse disait sur Jacquemart : « L'artiste, de son côté, a eu l'honneur et la bonne chance d'y publier sa première eau-forte, presque son premier bégaiement¹³⁸⁴. »

¹³⁷⁹ Ainsi, le *Rabelais*, petite revue populaire à laquelle Flameng donna la vignette de titre, s'occupa de diffuser dans certains de ses numéros des vignettes que l'artiste avait exécutées la même année pour *Chansons nationales et populaires de France*.

¹³⁸⁰ Ainsi, dans son volume X de juillet-décembre 1860, *L'Artiste* fit paraître la *Maison antique du prince Napoléon* issue du *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, au moment même où l'ouvrage parut sous forme de livraisons. Il s'agit d'une forme de promotion, et la note qui accompagne la gravure est sans appel : « Cette gravure donnera une idée du livre si curieux et si original publié par M. Léopold Flameng : *Paris qui s'en va, Paris qui vient*. » ANONYME, « Gravures du numéro », *L'Artiste*, vol. X, juillet-décembre 1860, p. 286.

¹³⁸¹ À savoir *Monsieur de Pourceaugnac*, dans le vol. XLVIII, janvier-juin 1881.

¹³⁸² BURTY, art. cit., 1870-1871, p. 141.

¹³⁸³ LOUIS GONSE, « Jules Jacquemart », *Gazette des beaux-arts*, vol. XI, janvier-juin 1875, p. 561.

¹³⁸⁴ *Ibid.*

L'artiste trouvait donc un travail régulier en s'attachant à ce type de revues, mais aussi une manière de se faire connaître et d'étendre sa réputation en profitant des critiques qui s'exprimaient¹³⁸⁵. Le soutien pouvait même aller encore plus loin, et une lettre de Flameng nous renseigne à ce sujet. En 1878, Flameng écrivait à Henry Havard, lui apprenant qu'il se présentait à l'Institut¹³⁸⁶. Flameng se plaignait dans cette lettre du soutien que la *Gazette des beaux-arts* avait accordé à son concurrent pour l'élection : Ferdinand Gaillard. Du fait de son poids dans le monde des arts dans les années 1870, elle donna une recommandation importante à Gaillard, oubliant Flameng, qui fit savoir son mécontentement à Havard :

*Vous avez vu sa chaude recommandation pour l'élection de Gaillard à l'Institut, c'est son droit, mais j'ai celui de me trouver blessé. Vieux serviteur de ce journal, ami de la première heure, je pouvais espérer de ce recueil un appui sérieux. Mais rien, moins que rien. Gaillard for ever ! Flameng n'existe pas*¹³⁸⁷.

Au-delà de l'appui critique, travailler pour une revue pouvait aussi permettre des soutiens dans les nominations et l'octroi de récompenses, de médailles. Toutefois, dans ce cas, ni Flameng ni Gaillard ne furent élus, la nomination revenant à Gustave Bertinot.

À l'inverse, les revues assurant la promotion de ces artistes pouvaient aussi compter sur un retour avantageux, puisque ces mêmes artistes, par exemple dans le cadre de leurs expositions, assuraient la diffusion et la promotion des planches publiées. À partir de 1859, date de sa première exposition au Salon des artistes vivants, et pratiquement sans discontinuer dans toutes ses expositions postérieures, Flameng a ainsi régulièrement présenté au moins une planche issue de la *Gazette des beaux-arts*, et des gravures extraites de *L'Artiste*.

Tout comme les éditeurs littéraires trouvaient dans le Salon un moyen de promouvoir et de valoriser les illustrations de leurs volumes les plus luxueux, les revues d'art pouvaient étendre la reconnaissance de leurs planches et ainsi bénéficier, potentiellement, d'achats de l'État. En effet, l'État commandait aux artistes des planches, des matrices, mais achetait aussi des tirages d'épreuves sur un catalogue que pouvait lui fournir la revue. De fait, si une gravure avait eu un beau succès au Salon, si elle avait été récompensée, l'État n'achetait pas la planche, mais un lot

¹³⁸⁵ Nous apporterons tout de même une petite nuance, puisque Flameng se plaint, dans une lettre, d'un article paru dans la *Gazette des beaux-arts* et assez critique au sujet de sa *Ronde de nuit* d'après Rembrandt. Ce genre de critique reste toutefois assez exceptionnel. Lettre de Léopold Flameng à indéterminé. Fondation Custodia (Paris). Cote : I. 7243 d. Voir vol. III, correspondance, n° 18, p. 120.

¹³⁸⁶ Lettre de Léopold Flameng à Henry Havard, bibliothèque municipale (Macon). Cote : 210 (fonds Henry Havard). Voir vol. III, correspondance, n° 100, p. 188.

¹³⁸⁷ *Ibid.*

d'épreuves qui était fourni par la revue qui avait publié la gravure¹³⁸⁸. Le tirage de réserve servait à pallier ce genre d'éventualité¹³⁸⁹.

De la même manière, la promotion que la revue donnait à un artiste permettait aussi, en retour, de garantir le succès des primes offertes. En 1874, la *Gazette des beaux-arts* s'associait ainsi avec l'éditeur Lévy pour offrir comme prime à ses abonnés *La Pièce de cent florins* de Rembrandt. Une planche offerte aux abonnés, qui devaient joindre au prix de leur abonnement habituel la somme de quarante-cinq francs, contre soixante-quinze pour le tarif normal pratiqué par Lévy. Nécessairement, le succès d'une telle entreprise ne peut alors résider que sur la notoriété de l'artiste graveur.

La revue et l'artiste trouvaient des avantages dans leurs collaborations, et il n'y a rien de surprenant à constater que c'est au moment où Flameng s'est associé à la *Gazette des beaux-arts* que sa carrière a véritablement évolué, au Salon, mais aussi dans le domaine de l'illustration.

Toutefois, Flameng n'a pas uniquement œuvré au service de revues françaises, et ce qui est applicable à ces dernières l'est aussi pour des périodiques étrangers comme *The Portfolio*. Très favorable à la gravure dans sa ligne éditoriale, puisque dirigée par Philip Gilbert Hamerton, historien de l'art anglais spécialiste de l'estampe, cette revue s'adjoignit pour collaborateur, dès sa fondation en 1870, de nombreux artistes français, en particulier lorsqu'il s'agissait de travaux à l'eau-forte¹³⁹⁰. Ainsi, dès le volume I de 1870, on trouve les noms de Maxime Lalanne et d'Alphonse Legros au nombre des graveurs. Flameng n'arriva pour sa part qu'à partir du volume III de 1872.

Si la collaboration de Flameng fut plus irrégulière, cela n'empêcha pas la revue d'assurer dans ses colonnes la promotion de l'artiste. En 1873, par exemple, *La Pièce de cent florins* de Flameng fut publiée en France, et un article parut alors dans *The Portfolio*, signé d'Hamerton lui-même, qui fit un écho triomphal à cette planche en Angleterre. Hamerton ne tarit aucun éloge, écrivant : « *Still it is probable than the élite of the European art-public will not be quite*

¹³⁸⁸ Voir la partie « Le Second Empire et les premiers achats d'œuvres de Léopold Flameng par l'État », p. 505-506.

¹³⁸⁹ Grâce au tirage de réserve, il était possible, pour les amateurs, de se procurer des années plus tard une épreuve.

¹³⁹⁰ À la fois pour des travaux de gravure de reproduction et de gravure originale. *The Portfolio* offrait une tribune à ces deux types de gravure en Angleterre, et si la gravure de reproduction reste dominante du fait de la nature de la revue, spécialisée dans l'histoire de l'art, l'éditeur lui-même, à savoir Hamerton, signait des articles qui permettaient un recours à la gravure originale. Ainsi, dans son volume II de 1871, il rédigea un article sur le Paris de 1871, ce qui l'autorisa à intégrer une planche originale de Martial, tandis qu'il signa deux autres articles sur les loups et les chevaux dans l'art lui permettant d'insérer deux planches originales de Veyrassat.

*prepared for the great technical triumph which M. Flameng has just achieved*¹³⁹¹. » Il utilisait même le terme « *superhuman* » pour définir le travail de l'artiste¹³⁹².

Aussi, et même si Flameng n'est pas tout à fait un anonyme dans les pays anglo-saxons, *The Portfolio* assura la diffusion de ses œuvres et l'aida à asseoir une véritable notoriété en vantant son travail.

S'attacher à une revue pour un artiste graveur, surtout dans le domaine de la gravure de reproduction, reste un enjeu primordial. À la fois sur le plan financier pour la régularité des revenus, mais aussi pour toute la dimension promotionnelle qui pouvait s'adjoindre.

La revue assure la reconnaissance de ses collaborateurs réguliers, les fait connaître, leur accorde des recommandations et peut même leur garantir une notoriété internationale. La *Gazette des beaux-arts*, comme ses principaux concurrents, était diffusée à l'international. Travailler pour une revue peut même servir de tremplin pour des commandes de plus d'importance. Ainsi, c'est par le biais de son travail sur la *Gazette des beaux-arts* que Charles Blanc recruta Flameng pour son catalogue de l'œuvre complet de Rembrandt.

3 - Les imprimeurs de Léopold Flameng

a- La diversité des imprimeurs de Léopold Flameng

Le métier d'imprimeur d'estampes joue un rôle tout à fait essentiel dans la chaîne d'exécution et de commercialisation d'une gravure, influant directement sur la qualité ou non d'une œuvre. L'imprimeur est un intermédiaire qui donne l'effet de la gravure, et peut soit en faire une planche exceptionnelle, soit en faire une mauvaise planche par un tirage manqué ou un mauvais suivi des consignes de l'artiste.

L'exemple le plus frappant témoignant de la place essentielle de l'imprimeur dans la réalisation d'une planche est celui du vicomte Lepic, qui s'exprima longuement à ce sujet, et démontra l'importance du tirage au-delà de l'exécution de la gravure. Pour lui, le passage à l'imprimerie est une des phases qui doit être conduite par le graveur, notamment pour que cette gravure obtienne pleinement son statut d'œuvre autographe. Lepic écrivait : « Nous savons pertinemment que Rembrandt, Ostade, etc., Norblein [*sic*] même, à une époque plus moderne, tiraient leurs épreuves eux-mêmes ; il devrait toujours en être ainsi. Pour la vraie eau-forte,

¹³⁹¹ Philip Gilbert HAMERTON, « Flameng's Copy of the Hundred-Guilder Print », *The Portfolio*, vol. IV, 1873, p. 87. Notre traduction : « Cependant, il est probable que l'élite de "l'art public" européen ne sera pas tout à fait préparée au grand triomphe technique que M. Flameng vient juste de réaliser. »

¹³⁹² *Ibid.*, p. 89.

l'artiste est tout et l'ouvrier ne doit pas compter¹³⁹³ [...] » Lepic allait plus loin en donnant un exemple de la place de l'impression dans le rendu de l'effet :

Mes essais, très nombreux sont classés chez Cadart, et visibles à tous. Un paysage des bords de l'Escaut a été transformé de 85 manières différentes, et je suis certain que ceux qui voudront user de mon procédé obtiendront ces résultats étonnants et cependant artistiques¹³⁹⁴.

Lepic baptisa sa manière de faire, « l'eau-forte mobile », qu'il définissait ainsi : « C'est-à-dire le travail d'art qui nous permettra de rompre avec l'usage vulgaire, et la liberté de l'encre et du chiffon qui nous donne de tels résultats¹³⁹⁵. » Lepic avouait dans son ouvrage, *Comment je devins graveur à l'eau-forte*, avoir une approche de l'eau-forte similaire à celle de la peinture, et comme le peintre, il se voulait seul responsable de l'effet de son œuvre, de l'esquisse de départ au tirage¹³⁹⁶. Cette dernière partie du travail ne pouvait pas, selon lui, être confiée à un simple ouvrier ou même à un artisan, et ne pouvait, éventuellement, être faite que par un artiste-imprimeur sous la conduite du graveur : « Il [l'imprimeur Jadin] fit le tirage lui-même, ce qui était un grand honneur pour moi, car tout le monde n'avait pas le moyen de se faire tirer par lui ; la planche eut un grand succès. Jadin était ravi¹³⁹⁷. »

Pour Lepic, l'eau-forte ne pouvait être d'un caractère égal à l'inverse du burin, et la vraie eau-forte devait, par le sujet, la facture, la couleur, l'idée, avoir une identité qui permette de reconnaître la main singulière de l'artiste. L'eau-forte moderne était indétachable des tâtonnements de l'artiste-chercheur, elle était faite à l'improviste, laissée parfois inaboutie, et le tirage imprimé finissait, au gré des aspirations du graveur, de donner le sentiment¹³⁹⁸. Aussi, Lepic distinguait dans son travail les aquafortistes « aimables exécutants¹³⁹⁹ », qui ressassaient les vieux procédés et ne considéraient pas suffisamment l'importance de l'imprimerie, et les aquafortistes « chercheurs », parmi lesquels il citait Flameng :

¹³⁹³ Ludovic-Napoléon LEPIC, Raoul de SAINT-ARROMAN, *Eaux-fortes de Lepic, comment je devins graveur à l'eau-forte, la gravure à l'eau-forte : essai historique*, Paris, V^{ve} A. Cadart, 1876, p. 7.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁹⁵ *Ibid.*

¹³⁹⁶ Lepic utilisait même, dans son étude, pour définir son travail, l'expression « peindre sur des plaques ». *Ibid.*, p. 10.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹³⁹⁸ « Elles [les vraies eaux-fortes] sentent l'imprévu, elles en ont l'inachevé et l'indéfini. » *Ibid.*, p. 9.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 5.

Du côté opposé, j'apercevais les chercheurs, comme Flameng, Bracquemond, Meryon, Jacquemart, et d'autres aussi imprudent qu'eux ! Ah le beau travail qui se faisait là [...]. Ils allaient en quête de quelque chose de nouveau ; ils se séparaient de la foule, de ce tout le monde qui est si puissant¹⁴⁰⁰.

Lepic et Flameng se connaissaient, et Lepic expliquait dans une autre partie de son ouvrage que c'est Flameng qui le décida à exposer ses gravures au Salon¹⁴⁰¹. Flameng, comme Lepic, appartenait au cercle d'Alfred Cadart. À l'inverse de ce dernier, Flameng ne s'est pas beaucoup prononcé sur la manière dont il envisageait l'impression de ses œuvres, mais sa correspondance nous renseigne utilement sur ses relations avec ses imprimeurs, sur l'enjeu qu'incarnait pour lui l'impression, et sur la nécessité qu'il mettait, dans la mesure du possible, à la superviser. Flameng ne semble jamais avoir fait les tirages de ses planches, mais il donnait ses instructions pour ses gravures les plus importantes.

Les lettres des estampes portant généralement la mention des imprimeurs, elles nous ont permis de distinguer dix-sept maisons avec lesquelles Flameng collabora : Drouart, Liénard, Camus, Salmon, Delâtre, Bestault, Chardon, Brébant, Pierron, Beillet, Chatain, Sarazin, Wittmann, Lemercier, Cadart, Taneur et Delamain. Une variété d'imprimeurs qui s'explique chez Flameng par son statut de graveur de reproduction et d'illustrateur et la grande diversité de ses commanditaires. En effet, le graveur ne décidait pas toujours de l'imprimeur qui tirait ses planches. Ainsi, en 1890, parut le premier volume des *Chefs-d'œuvre de l'art au XIX^e* à la Librairie illustrée. Un premier volume dans lequel se trouvaient de nombreux tirages de gravures de Flameng déjà parues antérieurement, notamment *La Source*. Toutes ces gravures, à l'instar des autres hors-textes du volume, furent tirées par l'imprimeur Taneur qui, dans le corpus de Flameng, n'apparaît qu'à cette seule occasion. Il y avait, de toute évidence une volonté d'harmonie et d'unicité, et la décision de l'éditeur prit le pas sur les possibles revendications individuelles des artistes.

On peut faire la même remarque avec l'imprimerie de Chatain qui n'apparaît qu'en des occasions très précises dans l'œuvre de Flameng : pour le tirage des planches hors-textes de *Christophe Colomb et la découverte du nouveau monde* du marquis de Belloy et pour celui des planches de *Jeanne d'Arc* de Mathurin de Lescure. La raison tient dans le fait que Chatain était un collaborateur régulier de la maison Ducrocq, éditeur de ces livres. La seule autre occasion où Flameng fit imprimer une œuvre chez Chatain fut *La Dernière poupée* d'après Amaury-

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*

¹⁴⁰¹ « Flameng me poussait à exposer. » *Ibid.*, p. 3.

Duval pour la *Gazette des beaux-arts*, en 1865, une collaboration exceptionnelle pour cette gravure dont on ne connaît pas les modalités d'impression.

De même, les revues, lorsqu'elles étaient bien installées, collaboraient régulièrement avec un imprimeur spécifique, à l'instar de Sarazin pour *L'Artiste*, de Salmon pour la *Gazette des beaux-arts* ou de Cadart pour *Le Musée des Deux Mondes*. Cette dernière revue était publiée par la maison Bachelin-Deflorenne, et celle-ci avait l'habitude de collaborer avec Cadart qui, depuis 1868, s'était aussi lancé dans l'impression. Bachelin-Deflorenne fit imprimer des volumes chez Cadart, à l'instar du *Livre de l'amour* de Joseph Poisle Desgranges en 1875, mais aussi une importante partie des estampes de sa revue d'art : *Le Musée des Deux Mondes*¹⁴⁰². C'est ainsi que deux gravures que Flameng exécuta pour cette revue, à savoir *Le Joyeux buveur* (ill. 136) et *Portrait de Jean-Paul Laurens* furent imprimées chez Cadart.



136. Léopold Flameng, *Le Joyeux buveur*, 1875, eau-forte, H. 23,2 ; L. 19,2 cm.

De la même manière, la *Revue des races latines* collaborait avec l'imprimeur Camus. Un imprimeur que l'on ne trouve dans l'œuvre de Flameng que pour les trois gravures qu'il donna à la revue, en 1858.

¹⁴⁰² Une autre partie des planches fut tirée chez Salmon, ce qui fut le cas dans le corpus de Flameng de *Sir Endymion Porter* et *Anton Van Dyck*. Voir catalogue raisonné, n° 412.

Enfin, Flameng réalisa deux planches pour l'album annuel, *L'Eau-forte en 1877* et *L'Eau-forte en 1878*. Ces ouvrages étaient édités par la veuve Cadart qui avait repris la maison. Logiquement, les planches étaient tirées sur les presses Cadart.

Cette mainmise de l'éditeur quant à la détermination de l'imprimeur se retrouve aussi dans le cas des commandes publiques qui ne souffraient aucun avis de l'artiste. Le ministère de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes assumait totalement le choix de l'imprimeur. Dans les années 1880-1890, c'est l'imprimerie Chardon-Wittmann qui était imprimeur officiel de la Chalcographie du Louvre¹⁴⁰³. C'est pourquoi la *Glorification de la Loi* d'après Baudry fut tirée chez Wittmann¹⁴⁰⁴ sans que l'avis du graveur ne soit sollicité.

La mainmise de l'éditeur est aussi prononcée lorsqu'il est question de commandes passées par des sociétés, des associations, des institutions privées, qui elles aussi disposaient en règle générale d'un imprimeur officiel. Ainsi, la Société des aquafortistes avait pour imprimeur Delâtre. Si en 1862 Delâtre était le meilleur imprimeur à l'eau-forte parisien, porté par l'engouement du retroussage, en 1866-1867, date de la dissolution de la société, Delâtre était loin d'être la seule référence. Pourtant les planches de la société continuèrent d'être imprimées chez lui¹⁴⁰⁵.

Delâtre était aussi l'imprimeur principal de l'Alliance des arts, société polyvalente fondée en 1842 par Théophile Thoré-Bürger et Paul Lacroix, et qui s'occupait notamment de faire paraître des estampes. C'est ainsi que les planches de Flameng qui furent publiées par cette société le furent par Delâtre, alors même qu'en 1853-1855, Flameng privilégiait pour ses gravures l'imprimeur Pierron. Enfin, la Société française de gravure, fondée en 1868, ne recourait pour ses tirages qu'à Salmon, membre de la société. Il était impensable alors qu'un graveur fasse tirer sa planche chez un autre imprimeur.

Dans ces conditions-là, l'artiste n'intervenait pas ou peu dans le choix de l'imprimeur. Si en matière de gravure originale il était courant de voir le graveur procéder à des tirages préalables, et solliciter ensuite un éditeur ou un marchand d'estampes pour les mettre en vente¹⁴⁰⁶, dès lors

¹⁴⁰³ Il occupa, en effet, la fonction de chef de l'atelier de la Chalcographie du Louvre jusqu'à sa mort en 1914.

¹⁴⁰⁴ Archives nationales (Paris). Cote : F/21/2079.

¹⁴⁰⁵ Peut-être Cadart n'osait-il pas rompre ses relations avec Delâtre par souci d'amitié, puisqu'il profita de la dissolution de la société pour ouvrir lui-même son propre atelier d'imprimerie et devenir imprimeur-éditeur.

¹⁴⁰⁶ Il était, en effet, difficile pour un artiste graveur de procéder à la reproduction d'une œuvre sans avoir un commanditaire pouvant payer ou négocier les droits de reproduction, parfois exorbitants, auprès des peintres. Ainsi, en 1862, au Congrès artistique d'Anvers, un des rapporteurs anglais soulignait que la valeur du droit de reproduction pouvait s'élever à six fois celui du tableau. Il donnait ainsi l'exemple d'un tableau à cinq cents livres alors que le droit de reproduction en valaient trois mille. Eugène GRESSIN DUMOULIN, *Compte rendu des travaux du congrès artistique d'Anvers*, Anvers, Max Kornicker, 1862, p. 228. À cela s'ajoutait parfois les difficultés d'accès aux œuvres, et de fait, la gravure originale restait dominante chez les artistes débutants sans

qu'il y avait un commanditaire, ce dernier disposait généralement d'une mainmise sur le choix de l'imprimeur. Si le graveur pouvait procéder à des tirages d'essais chez l'imprimeur de son choix, en général, le dernier mot revenait, pour l'impression, moins à l'artiste qu'au commanditaire. Les exemples de *La Pièce de cent florins* et de la *Ronde de Nuit* sont ainsi très explicites chez Flameng, puisque l'artiste, en divergence avec Aron Lévy, éditeur de ses planches, essaya tant bien que mal de convaincre ce dernier de se rallier à l'imprimeur qu'il souhaitait : Salmon. Flameng fit même tirer des épreuves de sa *Ronde de Nuit* en secret, chez Salmon, sans en faire part à Lévy, et il concluait sa lettre à l'imprimeur : « S'il vous demandait de voir mes épreuves, ne lui montrez pas n'est-ce-pas ? Je ne tiens nullement à ce qu'il soit informé de quelque chose à ce sujet¹⁴⁰⁷. » Quant à *La Pièce de cent florins*, Flameng dû, avec succès, convaincre Lévy qu'en préférant Delâtre à Salmon il risquait une perte financière non négligeable¹⁴⁰⁸. Même si dans sa lettre du 19 septembre 1873 Flameng essayait de prendre l'ascendant en usant d'un ton ferme et sans concession¹⁴⁰⁹, la lettre qu'il fit parvenir par la suite à Alfred Salmon témoigne assez des difficultés de l'artiste à rester maître de son œuvre¹⁴¹⁰. Quelques cas documentés chez l'artiste nous permettent cependant d'envisager que Flameng eut certaines libertés d'action. Certains de ses clients lui faisaient confiance dans le choix de l'imprimeur.

Un exemple de cette confiance peut être illustré par Samuel Putnam Avery. Si Flameng eut du mal à convaincre Lévy quant au choix de l'imprimeur de *La Pièce de cent florins*, en revanche, dans une lettre de 1890, Flameng correspondait avec George Lucas au sujet d'une gravure à faire tirer pour le compte de Samuel Putnam Avery. Samuel Avery était un collectionneur et marchand d'art américain vendant, entre autres, des estampes. Il passa quelques commandes à Flameng dès les années 1870, et on apprend dans cette lettre que Flameng avait les mains

commanditaire. Flameng respectait cette logique, ayant réalisé surtout des gravures originales avant de devenir un artiste reconnu.

¹⁴⁰⁷ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 132, p. 235.

¹⁴⁰⁸ « Ce n'est pas dommage en somme, je ne veux que son intérêt, si je l'avais laissé faire il réduirait à rien une excellente affaire. *La Pièce de cent florins* imprimée par Delâtre eut été une chose atroce. Je perdais par ce fait le bénéfice de ma peine, et l'Éditeur se serait brossé le ventre ». Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 133, p. 235.

¹⁴⁰⁹ « Cette gravure m'ayant coûté beaucoup de temps et beaucoup de peine à exécuter, je ne puis consentir à ce que vous contreveniez au désir que je vous ai exprimé, celui de voir mon travail imprimé chez Salmon. Dans l'intérêt de mon œuvre et dans le vôtre je m'oppose formellement à ce que vous le fassiez imprimer ailleurs. ». Lettre de Léopold Flameng à Aron Lévy. Archives nationales (Paris). Cote : F/21/558/II. Voir vol. III, correspondance, n° 124, p. 217.

¹⁴¹⁰ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 133, p. 235.

entièrement libres quant au choix de l'imprimeur¹⁴¹¹. Le graveur ne reçut même jamais de consigne directe d'Avery, qui se contentait, pour les transactions, de passer par leur relation commune : George Lucas. On apprend ainsi par un reçu, qu'Avery paya Flameng pour la gravure à hauteur de 3000 francs¹⁴¹², mais paya encore l'artiste pour sa gestion de l'impression du tirage et les signatures qu'il apposa sur les épreuves¹⁴¹³. Ce qui dénote bien une grande latitude pour le graveur.

Il faut ajouter aussi qu'il était de mise, pour l'artiste, de faire des tirages d'essais avant l'accord du bon à graver du commanditaire et, si le tirage convenait, il n'y avait pas lieu pour le client de discuter le choix de l'imprimeur.

Cette variété d'imprimeurs s'explique aussi par les tâtonnements de Flameng lorsqu'il s'installa à Paris et qu'il dut faire tirer ses premières planches. En effet, c'est bien dans les années 1850 et au début des années 1860 que l'on retrouve la plus grande variété d'imprimeurs dans le corpus de l'artiste. Même si dans les années 1870 on le voit encore faire d'éphémères collaborations avec des maisons comme Beillet en 1873-1874¹⁴¹⁴, c'est dans la première partie de sa carrière que Flameng fut le plus éclectique dans ses collaborations. Il s'installa rue Saint-Jacques, dans le quartier qui, avec celui du Palais de Justice, était le poumon de l'édition d'estampes¹⁴¹⁵. À proximité du domicile de Flameng, dans les années 1850, l'imprimeur Delâtre se trouvaient rue Saint-Jacques ; les imprimeurs Sarazin et Delamain rue Gît-le-Cœur ; à peine plus loin, rue Montfaucon, l'imprimeur Pierron ; Drouart, rue du Fouarre ; Beillet, quai de la Tournelle.

On se rend bien compte que le graveur n'avait pas un imprimeur de prédilection, du moins jusqu'au début des années 1860. Il est alors question de tâtonnements de Flameng, même s'il ne faut pas complètement omettre l'importance des commanditaires.

¹⁴¹¹ Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 61, p. 155.

¹⁴¹² Reçu pour une somme de 3000 frs de Monsieur Avery (1891). Metropolitan Museum (New York). Cote : 272.4 Au86. Voir vol. III, correspondance, n° 116, p. 206.

¹⁴¹³ Reçu pour une somme de 500 frs de Monsieur Avery (1891). Metropolitan Museum (New York). Cote : 272.4 Au86. Voir vol. III, correspondance, n° 117, p. 206.

¹⁴¹⁴ Pour le *Concert en famille* d'après Jan Steen, *L'Enfant à la guitare* d'après Herrera le Vieux et *Le Peseur d'or* d'après Metsu. En 1859, c'est aussi Beillet qui avait imprimé le *Danton* pour *L'Histoire de soixante ans* d'Hyppolite Castille. Flameng fit imprimer à la même période une planche, *Le Château* d'après Ruysdael, chez Liénard. En vérité, il semble que ce court épisode éclectique fut lié aux volumes VII et VIII de la *Gazette des beaux-arts*. D'autres artistes furent concernés, à l'instar de Charles Waltner et de son *Portrait de Jasper Schade van Westrum* d'après Hals, qui fut aussi imprimé chez Liénard, et non, comme de coutume pour la *Gazette des beaux-arts*, chez Salmon. Nous ignorons la raison de cet intermède mais Salmon redevint par la suite l'imprimeur de la *Gazette des beaux-arts*.

¹⁴¹⁵ « C'est le quartier du Palais-de-Justice et le quartier Saint-Jacques qui contiennent le plus de recensés [imprimeurs et taille-douciers] ». LEGENTIL, *op. cit.*, 1851, p. 875.

Toutefois, au milieu des nombreux imprimeurs chez lesquels les œuvres de Flameng furent tirées, un nom se détache : Auguste Delâtre.

b- Delâtre, Alfred Salmon, Ardail : les maîtres imprimeurs et Léopold Flameng

Auguste Delâtre devint rapidement l'imprimeur privilégié des aquafortistes parisiens, chez lequel se retrouvaient Bracquemond, Meryon et Flameng. Il fonda sa propre imprimerie, rue Saint-Jacques, à la fin des années 1850, et elle était un lieu de rencontres et d'échanges entre artistes, critiques et marchands d'estampes, autour de l'eau-forte, tant originale que de reproduction.

En effet, si Delâtre fut un des promoteurs de la gravure originale, notamment au sein de la Société des aquafortistes, il fut aussi l'un des imprimeurs privilégiés de la *Gazette des beaux-arts* de Charles Blanc. François Flameng rappelait, dans la notice qu'il consacra à son père, l'importance de cet imprimeur à cette période :

Située au fond d'un grand jardin fleuri, l'imprimerie avait un air charmant d'autrefois. De là sont sorties toutes ces belles épreuves, joie des collectionneurs d'estampes ; on y rencontrait Meryon, ce fou génial, [...], Charles Jacques, Eugène Delacroix, le grand graveur Bracquemond, Jules Jacquemart, Whistler, Seymour Hayden et tant d'autres [...] Votre confrère [Léopold Flameng] devait y trouver un homme dont l'influence fut profonde sur sa carrière et qui fixa sa destinée : Charles Blanc¹⁴¹⁶.

Delâtre n'était pas qu'imprimeur, il était graveur, ayant reçu une formation au dessin et à la gravure auprès de Charles Jacque¹⁴¹⁷. Delâtre fut encore un entremetteur, et c'est lui, par exemple, qui conçut un projet de collaboration entre Meryon et Baudelaire qui ne vit jamais le jour¹⁴¹⁸.

Comme pour la plupart des aquafortistes, et *a fortiori* car Flameng était voisin de son imprimerie¹⁴¹⁹, Delâtre fut le premier véritable imprimeur attiré de ses planches. Dans les années 1860, Auguste Delâtre et Flameng tissèrent même des relations d'amitié. Flameng réalisa ainsi un en-tête de facture pour Delâtre, fit son portrait et parlait de lui avec sympathie

¹⁴¹⁶ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 13-14.

¹⁴¹⁷ Pour une étude détaillée sur la figure d'Auguste Delâtre nous renvoyons à BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, p. 2-10.

¹⁴¹⁸ Patrick LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 55-56.

¹⁴¹⁹ Flameng habita au 350 de la rue Saint-Jacques à son arrivée à Paris. L'imprimerie Delâtre se trouvait au 265 puis au 303 de la même rue.

dans des lettres qui nous sont conservées dans lesquelles il évoquait « maître Delâtre¹⁴²⁰ », ne semblant pas se plaindre du travail de l'imprimeur :

Delâtre, l'imprimeur s'est chargé de vous envoyer trois épreuves du 4^e état du Rembrandt. Je ne puis vous en envoyer du premier. On a fait un petit tirage pour M. Suermondt, il est aujourd'hui emballé prêt à partir. Le tirage pour l'Allemagne est en train. Suermondt a corrigé la lettre et selon votre désir a expédié une épreuve à Vienne¹⁴²¹.

Delâtre est alors réputé pour sa technique, notamment pour son recours au retroussage et pour sa capacité, selon Gilbert Hamerton, à embellir les planches, à leur donner de la richesse, de l'intensité¹⁴²². Cette réputation incitait même des artistes britanniques à venir dans son imprimerie pour procéder à certains tirages délicats¹⁴²³. Delâtre imprimait des gravures de reproduction de Flameng, comme le *Blue Boy* d'après Gainsborough (ill. 137), *Le Roland mort* d'après Velasquez, la série des portraits de révolutionnaires pour *L'Histoire de soixante ans* éditée chez Poulet-Malassis, mais aussi des illustrations pour les *Romans enfantins*, pour *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient*, et des gravures originales comme *Les Pillards* en 1853.

Pourtant, Léopold Flameng et Delâtre s'éloignèrent assez vite, et leur relation fut plus intense que longue, puisque dans la seconde moitié des années 1860, il semble qu'un autre imprimeur, Salmon, prenne le relais comme imprimeur privilégié de l'artiste.

Alfred Salmon, apprenti chez Chardon, reprit l'imprimerie Rémond en 1863, et consacra son expansion au point de devenir l'un des principaux imprimeurs parisiens à partir des années 1870, avec pas moins de trente-huit presses réparties sur trois lieux¹⁴²⁴. À partir de 1866, Flameng n'a alors pratiquement plus que cet imprimeur, avec Chardon, auquel succéda dans les années 1880 l'imprimerie Charles Wittmann.

¹⁴²⁰ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.269. Voir vol. III, correspondance, n° 7, p. 115.

¹⁴²¹ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.263. Voir vol. III, correspondance, n° 2, p. 113.

¹⁴²² Philip Gilbert HAMERTON, *Etching and Etchers*, Londres, MacMillan and C^o, 1868, p. 350.

¹⁴²³ « Plus tard, M. Auguste Delâtre, chez qui M. Seymour Haden venait tout exprès de Londres pour faire imprimer ses planches [...] ». Philippe BURTY, « L'Œuvre de M. Francis Seymour Haden », in *Gazette des beaux-arts*, vol. XVII, juillet-décembre 1864, p. 273.

¹⁴²⁴ Christelle INIZAN, « L'Illustration d'art : de la taille-douce à la litho, deux exemples parisiens », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, vol. XI, n° 11, 2006, p. 84.



137. Léopold Flameng, *The Blue Boy*, 1862, eau-forte, H. 20 ; L. 13 cm.

Ce passage de Delâtre vers Salmon est très perceptible dans la correspondance de Flameng. Rappelons que c'est précisément autour de ces deux imprimeurs que se concentra principalement l'opposition entre Flameng et Lévy sur l'impression de *La Pièce de cent florins*. Dans une lettre du 19 septembre 1873, après avoir rappelé à son éditeur, Lévy, qu'il souhaitait imprimer sa gravure chez Salmon, Flameng concluait avec un post-scriptum explicite : « c'est peut-être chez Delâtre que se trouve ma planche, c'est un massacre¹⁴²⁵. » Dans une autre lettre portant toujours sur cette divergence entre Lévy et Flameng, ce dernier écrivait que « *La Pièce de cent florins* imprimée par Delâtre eut été une chose atroce¹⁴²⁶ ». Plus avant, c'est à l'imprimeur Beillet que Flameng fait des reproches : « J'ai écrit à deux reprises à Gaucher pour l'exhorter à imprimer chez vous, il a donné les planches dont Ardail a tiré des épreuves à Beillet, c'est salopé de la belle façon¹⁴²⁷. »

Cette lettre date de 1873, et confirme qu'à ce moment Flameng n'entretient plus guère de relation avec Delâtre ou d'autres imprimeurs. Il privilégie presque uniquement Salmon, et cela

¹⁴²⁵ Lettre de Léopold Flameng à Aron Lévy. Archives nationales (Paris). Cote :F/21/558/II. Voir vol. III, correspondance, n° 124, p. 217.

¹⁴²⁶ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 133, p. 235.

¹⁴²⁷ *Ibid.*

dura au moins jusqu'aux années 1890, puisque dans une lettre de cette année-là, Flameng décida de faire tirer ses planches chez Salmon¹⁴²⁸.

Le glissement de Flameng s'apparente en fait à un mouvement général qui touche à cette période de nombreux graveurs. Bien évidemment, l'exil de Delâtre au Royaume-Uni après la Commune et jusqu'en 1876 n'arrangea pas ses affaires à Paris. Toutefois, et comme l'exemple de Flameng le prouve, puisque ce dernier s'éloigna de son imprimeur privilégié dès la seconde moitié des années 1860, il faut voir d'autres raisons à cette distance, et notamment Adolphe Ardail.

Ardail, comme Salmon, était issu de la maison Chardon, et il devint chef d'atelier dans l'imprimerie de son frère Salmon, puis dans l'imprimerie Salmon-Porcaboef, et il se fit une réputation d'excellence. Beraldi s'en faisait l'écho dans *Les Graveurs du XIX^e siècle*. Livrant un paragraphe sur les imprimeurs majeurs de l'eau-forte de la seconde moitié du siècle, il citait Delâtre et Salmon, mais s'attardait bien davantage sur son chef d'atelier, Ardail, en écrivant :

C'est donc de sa main que sont sorties les épreuves de la plupart des gravures à l'eau-forte les plus remarquables de ces derniers temps, et plus d'une de ces gravures lui doit des qualités acquises à l'impression. Toutes l'eau-forte actuelle ne jure que par Ardail. Être imprimé par Ardail ! ambition suprême. Il y a des graveurs qui vont plus loin : être imprimé par Ardail, ou ne pas l'être du tout¹⁴²⁹ !

Maurice Duseigneur évoquant Ardail parlait, pour sa part, de « premier tireur de France » au sujet de l'imprimeur, expliquant comment les aquafortistes assiégeaient l'imprimerie Salmon pour faire tirer leurs planches¹⁴³⁰.

Plus que Salmon, c'est bien son bras droit, Ardail, qui apparaît dans la correspondance de Flameng. En 1873 il écrit ainsi : « Vendredi matin ma bonne vous remettra la planche de la *Ronde de Nuit* dont vous aurez l'obligeance de faire tirer par le très habile Ardail quinze épreuves sur Japon poussées à l'effet et deux sur Hollande, l'une nature et l'autre retroussée¹⁴³¹. » En 1874, il écrit : « Je donne à mon fils des instructions pour le tirage de ces planches qui les transmettra à notre habile Ardail¹⁴³². » Beaucoup plus tardivement, en 1890,

¹⁴²⁸ Lettre de Léopold Flameng à George. A. Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 61, p. 155.

¹⁴²⁹ BERALDI, *op cit.*, vol V, 1886, p. 174.

¹⁴³⁰ DUSEIGNEUR, art. cit., 1877, p. 39.

¹⁴³¹ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 132, p. 235.

¹⁴³² Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 134, p. 236.

Flameng est catégorique sur le choix d'Ardail pour le tirage d'une planche indéterminée : « Nous nous tiendrons donc à ce dernier. Veuillez lui répondre au sujet de son prix et lui donner la commande du tirage, en lui demandant d'une façon expresse que ce tirage soit confié à Ardail. D'ailleurs, je travaillerai la chose de près¹⁴³³. »

Comme l'indiquait Beraldi dans son ouvrage, Ardail savait répondre à toutes les exigences des graveurs. Il était capable de dépasser la mode du retroussage que Beraldi trouvait lassante, mais était capable encore d'améliorer la planche d'un « graveur subalterne » par une sûreté de goût. Clairement, Ardail incarnait idéalement « l'eau-forte mobile » tel que définie par Lepic, en ayant une réelle capacité d'adaptation, et surtout en introduisant dans l'impression une variété que n'introduisait pas Delâtre. La critique de Flameng en 1873, son refus de voir imprimer sa planche de Rembrandt chez ce dernier, s'inscrivaient dans l'élan des critiques qui émergèrent sur cet imprimeur, surtout dans les années 1870. Delâtre est alors à la tête d'un atelier important, il a de nombreux ouvriers, et son imprimerie suscite des critiques venant même de ses plus fidèles soutiens, comme Flameng ou Hamerton. Ceux-ci se lassent d'un métier qui peine à exploiter les variations d'impression propre à l'eau-forte. En 1868, Gilbert Hamerton, tout en soulignant l'importance de Delâtre, soulevait néanmoins des bémols :

His fault is towards over-printing, so that he hardly can print simply, even when a plate requires it, [...] Simple black ink in the lines, and clean paper between them, are not generally aimed at or cared for by printers of Delatre's school : in the endeavour to give artistic richness to plates, they are liable to a loss of delicacy extending even to muddiness. [...] The great evil of workmen such as those employed by Delatre, is, that they get into fixed habits, which they follow without regard to the exigencies of particular cases. It is the nature of mechanical or manual labour to produce habits which act independently of the will or the reason; and a workman who has got into the way of darkening and softening his plates, will continue to do so when there is every reason to seek for lightness, and sharpness, and purity. Delatre prints for richness rather than brilliancy¹⁴³⁴.

¹⁴³³ Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance n° 61, p. 155.

¹⁴³⁴ HAMERTON, *op. cit.*, 1868, p. 349-350. Notre traduction : « Sa faute est du côté de la sur-impression, de sorte qu'il peut difficilement imprimer simplement, même quand une plaque l'exige [...] [Les plaques] avec une simple encre noire dans les lignes et un papier propre entre elles ne sont généralement pas prises en charge ou soignées par les imprimeurs de l'école Delâtre : dans leur effort pour donner une richesse artistique aux plaques, ils sont susceptibles d'une perte de délicatesse tendant même à la turbidité. Le grand mal des ouvriers tels que ceux employés par Delâtre est qu'ils ont des habitudes fixées qu'ils suivent sans égard aux exigences des cas particuliers. C'est dans la nature du travail mécanique ou manuel de produire des habitudes qui interviennent indépendamment de la volonté ou de la raison ; et un ouvrier qui a pris l'habitude de l'assombrissement ou de l'adoucissement de ses plaques continuera de le faire quand il y a plusieurs raisons de chercher la légèreté, la netteté et la pureté. Delâtre imprime pour la richesse plutôt que pour la brillance. »

Dans un autre extrait, il posait plus explicitement les soucis de Delâtre : « *an abuse of retoussage, and insufficient cleaning of the smooth surface, are the habitual vices of Delâtre's printing*¹⁴³⁵. »

Delâtre incarnait l'inverse d'Ardail, et lorsque Beraldi critiquait entre autres l'usage abusif du retoussage, il pensait sans doute à Delâtre. Si ce dernier tint une place majeure dans l'impression de l'eau-forte, en étant l'un des premiers imprimeurs parisiens à se spécialiser dans ce domaine, dans le courant des années 1860 sa manière de faire avait quelques archaïsmes. Elle correspondait moins aux recherches des graveurs, à leurs aspirations, qui résidaient de plus en plus dans la variété, la singularité des épreuves, voire même dans l'unicité de chacune d'elles.

Une évolution qui n'est pas complètement indépendante, d'une part des recherches d'un Lepic, et d'autre part de l'émergence d'une gravure impressionniste dans les années 1860 et 1870 qui cherchait à mettre en valeur le travail d'impression¹⁴³⁶. Un travail qui ne devait pas être que technique et réussi, mais qui devait aussi permettre de jouer avec les effets, de « cuisiner » la planche à l'instar d'un Rembrandt, ce que n'offrait pas Delâtre.

Henri Bouchot, dans un article qu'il consacra à Ardail en 1903 dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, expliquait bien le contexte dans lequel émergèrent l'imprimeur et la maison Salmon vers 1864-1865 : « On était encore aux tirages de taille-douce nature, à l'impression sèche, revêche, un peu froide, sans nulle tentative de sauce ni de jus, sans encrages savamment oubliés. Les taille-douciens imprimaient simplement et naïvement, comme on cirait des bottes¹⁴³⁷. » Et Bouchot poursuivait sur l'importance d'Ardail : « Il comprit très vite ce que l'épreuve obtenait de velouté, de puissant, par certaines subtilités d'encage ; entre les artistes et lui s'établit naturellement l'intimité qui lie le créateur au metteur en œuvre¹⁴³⁸. »

Or, c'est précisément dans ce milieu des années 1860, durant cette période de basculement pour l'impression de l'eau-forte, que Flameng passa de Delâtre, son imprimeur presque officiel, à Salmon, en abandonnant ses collaborations avec son ancien imprimeur. Il est à noter que la relation de Flameng avec l'imprimerie Salmon dura jusqu'à la fin de la vie de l'artiste, puisqu'en 1907 c'est Alfred Porcaboef, petit-fils d'Alfred Salmon, qui tira les planches des

¹⁴³⁵ « Un abus du retoussage et un nettoyage insuffisant de la surface plane [de la plaque] sont les défauts habituels de l'impression de Delâtre. » *Ibid.*, p. 354.

¹⁴³⁶ Lepic, proche de Degas, fut même l'un des fondateurs de l'association qui conduisit à la première exposition impressionniste en 1874. Sur le sujet nous renvoyons à Edithe CAREY (dir.), *La Gravure impressionniste : de l'école de Barbizon aux nabis*, catalogue d'exposition, Paris, Somogy, 2001, 141 p.

¹⁴³⁷ Henri BOUCHOT, « Adolphe Ardail », *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XIV, juillet-décembre 1903, p. 286.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 286-287.

Trophées d'Heredia pour le compte de Descamps-Scrive. Le seul imprimeur avec lequel Flameng échangea à la même période était Chardon, maison dont étaient issus Salmon et Ardail, puis Charles Wittmann, dans les années 1890. Wittmann succéda à Chardon au décès de ce dernier.

La place de l'imprimeur est donc déterminante dans la réussite d'une planche, et cela explique en grande partie qu'il n'est pas choisi au hasard. À moins de pratiquer l'eau-forte mobile et de s'occuper soi-même du tirage, comme le faisait Lepic, le graveur devait pouvoir compter sur la maîtrise de l'imprimeur, sur sa capacité à comprendre une œuvre pour en faire le meilleur tirage possible.

Dans le pire des cas, un tirage mal fait pouvait avoir des conséquences pour la plaque et avoir des répercussions négatives pour l'artiste comme pour le commanditaire. Ainsi, en 1863, la *Gazette des beaux-arts* s'adressa à Brébant pour faire tirer l'eau-forte le *Fauconnier arabe* (ill. 138) que Flameng avait gravé d'après Fromentin. Alors qu'un certain nombre d'épreuves était déjà tiré, la planche fut victime d'un « accident », et le tirage pour tous les abonnés de la *Gazette des beaux-arts* ne put se faire¹⁴³⁹.



138. Léopold Flameng, *Fauconnier arabe*, 1863, eau-forte, H. 23,7 ; L. 15,7 cm.

¹⁴³⁹ « Avis aux abonnés de la Gazette des beaux-arts », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 28, 31 mai 1863, p. 248.

Suite à cet incident qui créa une distance entre la revue et Brébant, la planche fut confiée à Salmon.

La renommée internationale d'un imprimeur comme Ardail, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tout comme celle de Delâtre sous le Second Empire, montre la place de ces maîtres dans la réussite d'une planche. La place tenue par l'imprimeur témoigne du travail collectif que représente une planche, même dans le cadre d'une gravure originale qui se veut autographe. La controverse que Beraldi rapportait avec humour dans *Les Graveurs du XIX^e siècle*, dans laquelle il faisait s'opposer deux graveurs qui invoquaient respectivement Ardail dans le succès de l'autre, en est une bonne illustration¹⁴⁴⁰.

Il ne faut pas omettre qu'à l'imprimeur s'ajoutaient d'autres ouvriers et artisans avec lesquels devait parfois compter le graveur. Tel était le cas du planeur qui s'occupait de couper les planches de cuivre, une activité *a priori* anodine, mais qui pouvait aussi avoir un impact désastreux sur une gravure. Ainsi, dans une lettre de 1873, Flameng confiait sa détresse à son ami Havard quant au travail catastrophique de son planeur :

Voici ce qui est arrivé. J'avais envoyé chez mon planeur une grande plaque de cuivre sur laquelle se trouvait votre portrait et d'autres gravures. Je lui fis demander de me séparer ces images les unes des autres. Ce qu'il fit, en prenant le soin de me raboter mes eaux-fortes. Vous dire ma colère, c'est inénarrable, j'étais écumant. Je voyais par le fait de cet imbécile le travail de plusieurs semaines englouti, perdu¹⁴⁴¹.

4 - Les éditeurs-marchands et les marchands d'estampes

a- Le développement des éditeurs-marchands d'estampes et la relation de Léopold Flameng avec Goupil

Le graveur, surtout de reproduction, est extrêmement dépendant des éditeurs. Il doit presque toujours avoir quelqu'un prêt à payer pour la parution de la gravure. Comme l'expliquait Édouard Charton, c'est l'éditeur de la planche qui acquiert la propriété des droits de reproduction, généralement onéreux, et c'est lui qui assure la rémunération de l'artiste pendant la durée du travail¹⁴⁴². Si les revues et des collectionneurs assurèrent ce rôle d'éditeur, celui qui apparaît le plus à même de l'endosser est l'éditeur-marchand d'estampes. Son

¹⁴⁴⁰ BERALDI, *op. cit.*, 1886, vol. V, p. 174.

¹⁴⁴¹ Lettre de Léopold Flameng à Henry Havard, bibliothèque municipale (Macon). Cote : 205. Voir vol. III, correspondance, n° 95, p. 186

¹⁴⁴² CHARTON, *op. cit.*, 1842, p. 278.

importance semble grandir dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec le développement et l'affirmation du marché de l'art de la gravure et de l'estampe, et cela à une échelle internationale.

Philippe Kaenel associe directement le développement de ce marché de l'estampe et l'essor, sur la même période, de l'eau-forte originale et de reproduction¹⁴⁴³. C'est aussi par l'extension du marché de la peinture que celui de la gravure suivit le même cheminement. Il apparaît que les deux sont parfois très liés, comme en témoigne la maison Goupil.

Originellement imprimeur-éditeur d'estampes, reproduisant à la fois des œuvres anciennes et des œuvres modernes par diverses techniques¹⁴⁴⁴, Adolphe Goupil, dès 1846, se lança dans le commerce de tableaux. Comme le souligne Hélène Lafont-Couturier, ces deux activités furent de plus en plus liées à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁴⁴⁵. Elle note ainsi que deux concurrents de Goupil, Ernest Gambart et Alfred Cadart, firent le choix de se lancer, à peu près à la même époque, dans le commerce de tableaux, parallèlement à leurs activités déjà bien connues dans l'estampe¹⁴⁴⁶. Pour Cadart, cela intervint après son association avec le galeriste Jules Luquet en 1863.

Les raisons en sont multiples, mais il semble, surtout pour Goupil, qu'il s'agissait de contrôler la « matière première » de l'activité de la maison, et de se garantir les droits exclusifs de reproduction en achetant les œuvres à faire reproduire. Philippe Burty indiquait dans le *Paris guide* de 1867 que cette idée avait été inspirée à Goupil par Jazet, lequel faisait reproduire des œuvres par l'aquatinte et achetait les œuvres qui servaient de modèles aux estampes, notamment de Paul Delaroche et de Gérôme¹⁴⁴⁷. *A fortiori*, cette orientation nouvelle permettait pour la maison de s'occuper non plus uniquement d'estampes, mais aussi de répliques, de copies peintes, de réductions qui pouvaient elles aussi être commercialisées en sus de l'original¹⁴⁴⁸. Finalement, si l'estampe resta un élément important au sein de la maison Goupil, elle prit une place secondaire par rapport à la peinture, les œuvres finissant par ne plus être achetées au profit de l'estampe, mais les estampes devant servir la peinture, surtout au moment de

¹⁴⁴³ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 121. Kaenel pointe en particulier la capacité de l'eau-forte à se fondre à la fois sur le marché de l'estampe à proprement parlé et sur le marché de la librairie, ce qui lui permettait de conquérir une clientèle nouvelle et d'étendre la portion, *a priori* restreinte, d'amateurs d'estampes.

¹⁴⁴⁴ LAFONT-COUTURIER, art. cit., 1996, p. 59-60

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁴⁷ Philippe BURTY, « L'Hôtel des ventes et le commerce des tableaux », in COLLECTIF, *Paris guide : la vie*, vol. II, Paris, Librairie internationale, 1867, p. 961.

¹⁴⁴⁸ LAFONT-COUTURIER, art. cit., 1996, p. 63, rapportait ainsi que la première trace d'une copie en réduction concernait une œuvre de Paul Delaroche, *Napoléon passant les Alpes*, sur laquelle fut réalisé un bénéfice de 8000 frs, la moitié revenant à Delaroche.

l'internationalisation de la maison. Elle ouvrit, en effet, des filiales à Londres et New York à la fin des années 1840, à Berlin et La Haye en 1861, à Bruxelles en 1863.

Des prestigieuses gravures en taille-douce, Goupil se diversifia, s'ouvrant à des techniques de reproduction moins nobles. L'estampe devint un moyen de faire connaître dans le monde entier les toiles achetées. La gravure n'est plus tant, chez Goupil, une fin en soi, qu'un moyen de promotion, à l'instar de la photographie largement exploitée par l'éditeur.

C'est au travers de sa collaboration avec la maison Goupil, qui employait alors pratiquement tous les graveurs du temps, d'Henriquel-Dupont à Mouilleron, de Calamatta à Waltner, que Flameng commença à se faire connaître à l'étranger, et en particulier outre-Atlantique, entre 1868 et 1874. Pendant cette courte période, Flameng réalisa quelques gravures pour Goupil ou procéda à des tirages pour la maison. C'était le cas de *La Naissance de Vénus* de Cabanel, dont les premiers tirages avaient été faits pour le compte de la *Gazette des beaux-arts* dix ans auparavant. En 1870, Goupil fit paraître une prestigieuse gravure en grand format de cette même œuvre par Alphonse François à cent vingt francs pièce¹⁴⁴⁹. Goupil chercha alors à exploiter cette parution et à profiter du succès de l'œuvre, toujours vivace, en en faisant faire une reproduction peinte par le peintre Adolphe Jourdan¹⁴⁵⁰, et en procédant à un nouveau tirage de la planche de Flameng, plus accessible puisqu'elle ne se vendait que vingt-quatre francs¹⁴⁵¹.

Dans un autre cas, Goupil tira le *Coucher de Sapho* (ill. 139) en 1870. Gervais Charpentier, qui avait fait l'acquisition de l'œuvre en 1868 souhaitait la faire graver à ses frais, mais ne bénéficiant pas de la somme nécessaire de six mille francs¹⁴⁵², il s'était adressé à des éditeurs pour trouver le complément financier. Ce fut finalement Goupil qui participa¹⁴⁵³,

Gervais Charpentier critiqua alors vivement le comportement outrageusement mercantile de ce dernier :

¹⁴⁴⁹ LAFONT-COUTURIER, art. cit., 1996, p. 66.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*

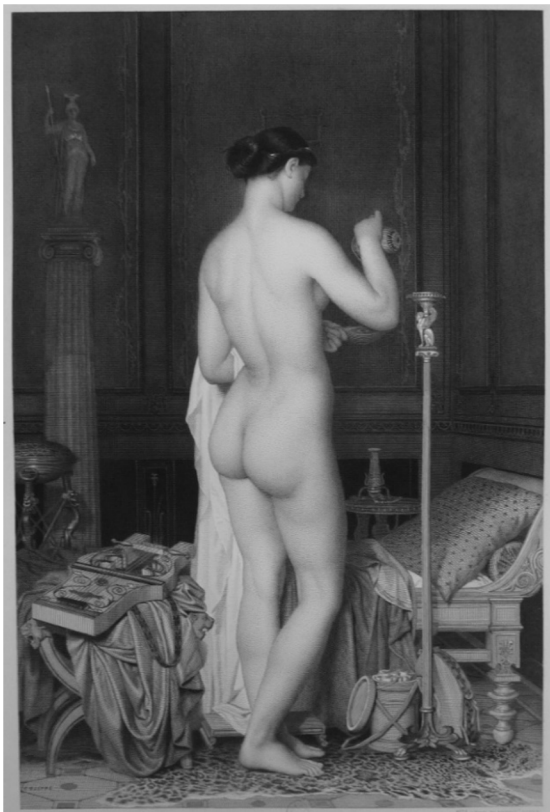
¹⁴⁵¹ *Ibid.* Il ne s'agissait pas à proprement parlé d'une réduction, comme l'annonce Hélène Lafont-Couturier, de la planche de François, mais bien d'un tirage de la planche originellement exécutée par Flameng pour la *Gazette des beaux-arts*, et qu'il avait, selon toute vraisemblance, conservée. Néanmoins, les dimensions moindres de la gravure de Flameng par rapport à celle de François qui faisait trente-cinq centimètres sur quarante-cinq, l'apparente à une version réduite. Peut-être même que Goupil a cherché cette ambiguïté. Il n'avait pas hésité à faire faire quelques retouches à Cabanel sur la copie peinte de son tableau par Jourdan, pour pouvoir vendre l'œuvre comme un Cabanel à New York.

¹⁴⁵² Lettre de Gervais Charpentier à Théophile Gautier, reproduite dans Théophile GAUTIER, Claudine LACOSTE-VEYSSEYRE (édité par), et coll., *Correspondance générale : 1870-1871*, vol. XI, Genève, Droz, 1996, p. 30.

¹⁴⁵³ Par une lettre de Léopold Flameng probablement adressée à Gervais Charpentier, nous apprenons que, dès 1868, Charpentier était en discussion avec Goupil pour financer la reproduction de l'œuvre. Voir vol. III, correspondance, n° 129, p. 234.

J'avais pensé que je trouverais parmi les éditeurs de gravures un être assez bien doué pour s'élever au-dessus des seuls intérêts d'épicerie, en un mot pour me venir en aide. Pas du tout, j'ai rencontré en estampes des éditeurs plus durs, plus coriaces, plus juifs que les éditeurs en librairie. C'est dégoûtant¹⁴⁵⁴.

Si dans cette lettre il ne donne pas de nom, on apprend dans une autre lettre à Théophile Gautier qu'il parle de Goupil et Dusacq¹⁴⁵⁵ qui, apportant une partie de la somme de six mille francs, semblent s'arroger d'importants droits sur l'œuvre dont ils ne sont pourtant pas détenteurs. Finalement, Goupil acheta l'œuvre, probablement en 1873¹⁴⁵⁶, et procéda en 1874 à un retraitage de la gravure de Flameng.



139. Léopold Flameng, *Le Coucher de Sapho*, 1870, gravure au burin, à l'eau-forte et pointillé, H. 42,8 ; L. 28,9 cm.

De la même manière, Flameng fit parvenir une lettre à son imprimeur Alfred Salmon en 1876. Une lettre dans laquelle on apprend que Goupil continuait d'avoir des rapports professionnels étroits avec Flameng, sollicitant de lui deux épreuves de deux gravures différentes : *Portrait de*

¹⁴⁵⁴ GAUTIER, LACOSTE-VEYSSEYRE, *op. cit.*, 1996, p. 30.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁵⁶ Charles CLÉMENT (dir.), *Charles Gleyre ou les Illusions perdues*, Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1974, p. 158

Rubens et Portrait de femme (ill. 140 et 141). Deux gravures que Goupil souhaitait, d'après Flameng, « soumettre à ses amateurs¹⁴⁵⁷ », et pour lesquelles il fallait souscrire chez l'artiste¹⁴⁵⁸. Finalement, Flameng exécuta peu de reproductions de toiles spécialement pour Goupil. Nous citerons *Les Secrets de l'Amour* en 1868 et *Myrtille et Amaryllis* en 1874, dont la diffusion fut assurée par Goupil et par Knoedler, la succursale de Goupil à New York et à Berlin.



140. Léopold Flameng, *Portrait de Pierre-Paul Rubens*. 1876, eau-forte, H. 25 ; L. 35 cm.

141. Léopold Flameng, *Portrait de femme dit La Femme de Rubens*. 1876, eau-forte, H. 25 ; L. 35 cm.

Goupil ne fut donc que marginalement éditeur de Flameng, mais il joua un rôle pionnier en exportant l'artiste pour la toute première fois outre-Atlantique à la fin des années 1860, et en favorisant la reconnaissance de Flameng outre-Manche. Ce fut un médiateur notable pour l'artiste, avant que l'exposition universelle de Londres en 1872 et que Gilbert Hamerton, via *The Portfolio*, ne consacraient la reconnaissance de l'artiste sur le sol britannique. Et avant qu'Aron Lévy n'assurât lui aussi la promotion de Flameng au Royaume-Uni, en demandant deux œuvres à Flameng que convoitait Goupil : *Portrait de Rubens* et *Portrait de femme dit La femme de Rubens*.

¹⁴⁵⁷ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon, Bibliothèque de l'Institut de France (Paris). Cote : Ms 7328. Voir vol. III, correspondance, n° 122, p. 213.

¹⁴⁵⁸ Voir Annonce publicitaire, *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 35, 11 novembre 1876, p. 307.

b- Aron Lévy et la carrière internationale de Léopold Flameng

Aron Lévy était un libraire spécialisé dans l'édition d'art, publiant autant des ouvrages d'histoire de l'art que des estampes¹⁴⁵⁹. Il était un de ces noms faisant le liant entre le monde de la librairie et celui du marché de l'estampe.

Collaborant entre autres avec Flameng et Laguillermie, et sentant sûrement l'engouement pour l'eau-forte, il se lança dans les années 1870 dans l'édition de gravures selon cette technique, reproduisant des œuvres marquantes des grandes collections européennes. C'est lui qui s'occupa d'éditer une bonne partie du fameux « cycle rembranesque » de Flameng, dont la *Ronde de nuit* et *La Pièce de cent florins*. Promoteur zélé, passant par exemple un contrat avec la *Gazette des beaux-arts* pour écouler certaines de ses planches comme primes pour les abonnés de cette revue, s'assurant de la souscription des États belges et français pour certaines de ses gravures, il accentua aussi la réputation de Flameng outre-Manche via deux œuvres qu'il lui commanda d'après Rubens, issues des collections royales d'Angleterre. Si dans un premier temps les planches, *Portrait de Rubens* et *Portrait de femme* dit *La Femme de Rubens* furent mises en vente en France, Lévy voyait l'intérêt de permettre aussi la diffusion de ces gravures en Angleterre. C'est ainsi qu'un an après leur parution en France, Lévy vendit les planches à deux éditeurs britanniques, Thomas McLean et Paul Colnaghi, qui les firent paraître au Royaume-Uni¹⁴⁶⁰.

Coincidence ou non, c'est bien à la fin des années 1870 que Flameng gagna en réputation au Royaume-Uni. On lui commanda des œuvres qui visaient souvent à faire la promotion des artistes britanniques contemporains. Parmi les éditeurs britanniques qui firent appel à lui, on pourra citer Ellis and White qui publia *Mischief* ou *Chien jouant avec un peloton de laine* en 1876, œuvre de Frederick Sandys, et surtout la Fine Art Society. Il est probable que Flameng ait collaboré avec d'autres éditeurs britanniques, mais la documentation ne nous a pas permis de les déterminer. Si l'on sait d'après une lettre de Flameng datée de 1884, que le *Gilles* qu'il a gravé d'après Watteau a été imprimé à très peu d'exemplaires à Londres et non à Paris¹⁴⁶¹,

¹⁴⁵⁹ La documentation sur Aron Lévy (1821-1897) et sa maison, la Librairie centrale des beaux-arts, est très faible. Nous renverrons tout de même à l'étude de Cyril GRANGE, « La Photo de l'éclipse de 1912 – itinéraires croisés de trois familles de la bourgeoisie juive parisiennes : les Hadamard, les Bruhl et les Zadoc-Kahn », dans Jean-Pierre POUSSOU et Isabelle ROBIN-ROMERO (dir.), *Histoire des familles, de la démographie et des comportements : en hommage à Jean-Pierre Bardet*, mélange, Paris, PUPS, 2007, p. 512-513.

¹⁴⁶⁰ On peut supposer que Flameng était bien conscient des atouts que représentait Lévy pour ses intérêts. Compte tenu de leurs accrochages à propos de la *Ronde de nuit* et de *La Pièce de cent florins*, une nouvelle collaboration entre les deux hommes pouvait paraître improbable.

¹⁴⁶¹ « Le *Gilles* de Watteau n'a été imprimé qu'à deux cents exemplaires fut publiée à Londres. » Lettre de Léopold Flameng à Madame Launette, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-52. Voir correspondance, n° 80, p. 167.

nous ignorons quel fut son commanditaire. Cette œuvre fut probablement réalisée vers 1878-1879. À cette période, Flameng entra en contact avec des clients britanniques, et il fit même, en compagnie de son fils, un voyage assez long à Londres et en Écosse en 1881 pour préparer plusieurs commandes d'éditeurs anglais. Au sommet de sa notoriété, la presse lui commanda des œuvres, à l'instar de Virtue pour son *Art Journal*, mais aussi des sociétés comme l'Art Union, et des éditeurs-marchands comme la Fine Art Society.

La Fine Art Society se rapprochait beaucoup, dans son fonctionnement, de Goupil. Il s'agissait d'un regroupement de marchands d'art assurant la promotion des nouveaux artistes anglais, notamment la génération des préraphaélites comme Millais, Burne-Jones, mais encore de Whistler ou Alma-Tadema, tout en assurant aussi celle d'artistes plus anciens. La Fine Art Society tenait des expositions et éditait des gravures de reproduction, souvent en rapport avec elles. Ainsi, en 1879, la Fine Art Society commanda pour 2400 livres *La Défense de Rorke's Drift* à Alphonse de Neuville (ill. 142), un prix qui incluait les droits de reproduction. Cette œuvre appartenait à un cycle de batailles et fut exposée en 1880 dans les locaux de l'institution, et l'année suivante Léopold Flameng livrait sa gravure de la toile¹⁴⁶².



142. Léopold Flameng, *La Défense de Rorke's Drift*, 1881, eau-forte, dimensions indéterminées.

De même, en 1882, Flameng acheva une gravure intitulée *Portrait de Thomas Bewick* d'après William Nicholson¹⁴⁶³. Thomas Bewick, graveur britannique réputé, avait bénéficié à la fin de l'année 1880 d'une grande rétrospective de ses aquarelles et de ses dessins à la Fine Art

¹⁴⁶² Hilarie FABERMAN, « "Best Shop in London" : The Fine Art Society and the Victorian Art Scene », dans Susan P. CASTERAS et Colleen DENNEY (dir.), *The Grosvenor Gallery : a Palace of Art in Victorian England*, catalogue d'exposition, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 152.

¹⁴⁶³ Voir catalogue raisonné, n° 184.

Society¹⁴⁶⁴. Cette première avait précipité, au début de l'année 1882, une nouvelle exposition et le dépôt de toutes les œuvres en question au British Museum¹⁴⁶⁵.

En 1883, la société commanda à Flameng une gravure d'après *Portrait de Charles Darwin* de John Collier. Outre qu'il s'agissait encore de promouvoir un artiste britannique, cette œuvre était riche d'actualité, puisque Charles Darwin était décédé l'année précédente.

Enfin, en 1884, Flameng livra une gravure intitulée *Le Veuf* d'après Luke Fildès, peintre anglais contemporain. La peinture originale fut vendue en 1883 par Christie's et entra dans la collection de l'Art Gallery of New South Wales, qui la prêta à la Fine Art Society d'avril à août 1883¹⁴⁶⁶. La société commanda probablement la gravure à Flameng à ce moment-là, et il la livra l'année suivante. Elle fut publiée le 1^{er} février 1884¹⁴⁶⁷.

Les exemples de collaboration entre éditeurs-marchands et Flameng aux États-Unis sont bien moins nombreux que pour le Royaume-Uni. Nous savons qu'en 1893, la Fine Art Society de Londres s'associa à la maison Boussod Valadon et à sa filiale de New York pour la diffusion d'une gravure de Flameng d'après un artiste anglais non identifié, aux États-Unis¹⁴⁶⁸.

L'exemple le plus significatif reste celui du *Portrait Chandos* (ill. 143) que commanda Frederick Keppel en 1890, associé à la galerie Vickery¹⁴⁶⁹. Keppel était un éditeur-marchand d'estampes new yorkais qui écoulait des tirages anciens d'estampes et qui faisait aussi graver de nouvelles planches. Dans un catalogue de vente non daté de la maison Keppel figuraient ainsi les deux cas. D'abord, le *Portrait de Mademoiselle Mayer* d'après Prud'hon, que Flameng avait gravé en 1860, et dont Keppel mettait en vente cent épreuves, dont la moitié avec remarque pour vingt dollars, et les autres, avant la lettre, pour dix dollars¹⁴⁷⁰. De l'autre côté, Keppel mettait en vente le *Portrait Chandos* qu'il avait commandé à Flameng et dont il était l'éditeur¹⁴⁷¹, démarche

¹⁴⁶⁴ « The collection of Bewick's water-colour drawings exhibited in The Fine Art Society's rooms, New Bond Street, London, during November and December, 1880, gave the public an opportunity for the first time of seeing the original conceptions of most of the engravings in the volumes of the Birds as well as in other publications. » David C. THOMSON, *The Life and Works of Thomas Bewick Being an Account of His Career and Achievements in Art*, Londres, The Art Journal Office, 1882, p. 249.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶⁶ La notice de l'œuvre, accessible sur le site de l'Art Gallery of New South Wales (<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/879>), indique en effet que l'œuvre, achetée par le musée le 28 avril 1883 à la vente Torn Taylor, a été prêtée immédiatement après à la Fine Art Society de Londres.

¹⁴⁶⁷ La date précise est donnée par la lettre de la gravure dans son deuxième état. Voir catalogue raisonné au n° 187.

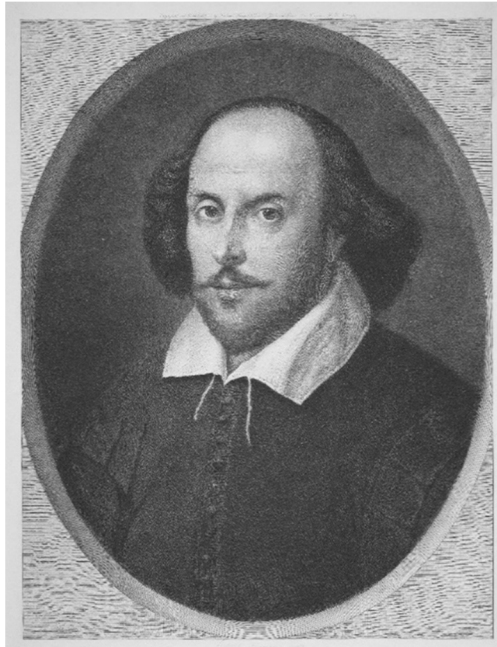
¹⁴⁶⁸ Voir catalogue raisonné, n° 199.

¹⁴⁶⁹ Le rôle de la galerie Vickery de San Francisco ne nous est pas connu. Il est probable que la figuration de son nom dans la lettre de la gravure soit avant tout liée aux proximités familiales entre les Vickery et les Keppel, la maison Vickery ayant sûrement davantage participé à la diffusion de la gravure qu'à son édition. En effet, Sarah Keppel, sœur de Frederick Keppel, avait épousé le directeur de la galerie Vickery.

¹⁴⁷⁰ Frederick KEPPEL, *Illustrated Catalogue n°10 of Etchings and Engravings Published by Frederick Keppel and Company*, Paris-New York-Chicago, Frederick Keppel and C°, s.d. [vers 1900], p. 23.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*

plus risquée en cas d'échec des ventes, mais potentiellement plus rentable. Keppel vendait les épreuves avec remarque à soixante-quinze dollars sur parchemin¹⁴⁷², des épreuves avec remarque sur papier du Japon à cinquante dollars, des épreuves signées à trente dollars, alors que les épreuves avec la lettre valaient encore douze dollars¹⁴⁷³.



143. Léopold Flameng, *Portrait de Shakespeare*, 1890, eau-forte, H. 74 ; L. 60 cm.

Keppel écoulait une partie de ces tirages à des marchands d'estampes de « proximité ». En effet, comme la plupart des marchands d'estampes new-yorkais, il faisait la liaison entre les artistes parisiens et les États-Unis, et de nombreux marchands d'autres grandes villes américaines se fournissaient auprès de lui, à l'instar d'Albert Boullier de Chicago. Le journal *The Dial* s'enthousiasmait ainsi de l'initiative d'Albert Boullier, longtemps au service de Keppel, qui s'installa à son compte comme marchand à Chicago en 1893¹⁴⁷⁴. Sa première exposition de gravures se fit dans les locaux de l'éditeur M^cClurg, et dans cette exposition figuraient à peu près tous les artistes français qu'importait Keppel en Amérique : Meryon, Millet, Buhot, Rajon, Waltner, Jacque, Gaillard, Appian et Flameng¹⁴⁷⁵.

¹⁴⁷² La pratique de la remarque était très développée aux États-Unis et au Royaume-Uni où il était presque de mise que des états avec de petites vignettes en marge soient publiés. On retrouve cela dans d'autres œuvres de Flameng publiées à l'étranger comme *Portrait de Charles Darwin* ou *Portrait de Thomas Bewick*. Il s'agissait d'une adaptation à un marché aux exigences différentes du marché français.

¹⁴⁷³ KEPPEL, *op. cit.*, [vers 1900], p. 23.

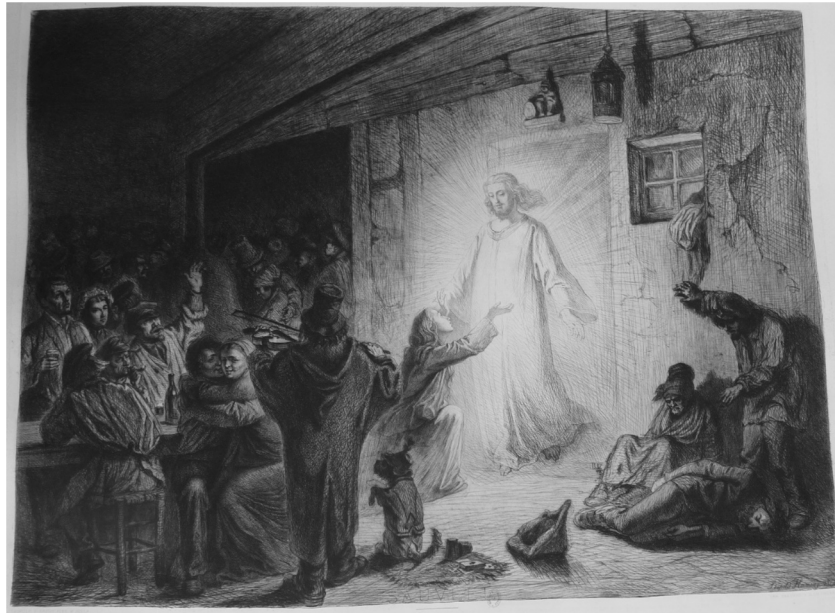
¹⁴⁷⁴ ANONYME, « Literary Notes and News », *The Dial, a Semi-Monthly Journal of Literary Criticism, Discussion and Information*, vol. XV, n° 180, 16 décembre 1893, p. 406.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*

c- Léopold Flameng et les éditeurs-marchands d'estampes en France

En France, à l'exception de Goupil, dont l'estampe n'était pas le cœur de métier, Flameng collabora avec peu d'éditeurs-marchands d'estampes, et ceux-ci représentent finalement une faible partie des planches de l'artiste éditées au cours de sa carrière. Il y eut de même quelques exemples, à l'image d'Alfred Cadart.

Comme presque tous les aquafortistes dans les années 1850 et 1860, Flameng a travaillé avec Cadart, et celui-ci édita ses quelques gravures originales qui arrivèrent sur le marché, à l'image de sa plus célèbre, *Sauvée* (ill. 144)¹⁴⁷⁶. Cette grande estampe dont Théodore de Banville disait qu'elle arrêtait « tout Paris aux portes des marchands d'estampes¹⁴⁷⁷ ». Après 1875 et le décès de Cadart, Flameng continua de façon sporadique à participer aux publications de la veuve Cadart qui reprit le flambeau de son mari jusqu'à la faillite définitive, en 1881.



144. Léopold Flameng, *Sauvée*, 1861, eau-forte, H. 44,9 ; L. 59,6 cm.

Il faut souligner que toutes les œuvres imprimées par Cadart ne furent pas nécessairement éditées par lui. En effet, après 1867, se dotant d'un atelier d'imprimerie et se détachant de Delâtre, certaines œuvres de Flameng furent imprimées chez Cadart, mais éditées par un autre commanditaire. Ce fut le cas du *Joyeux buveur* d'après Frans Hals pour *Le Musée des Deux Mondes* en 1875.

¹⁴⁷⁶ Le nom de Félix Chevalier apparaît aussi dans la lettre de la gravure. Ce dernier, photographe, fut l'associé de Cadart jusqu'en 1863.

¹⁴⁷⁷ Théodore de BANVILLE, « Le Salon de 1861 : chapitre dernier », *Revue fantaisiste*, vol. II, mai-août 1861, p. 317.

À l'exception des très rares gravures de reproduction contenues dans *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, comme *La Salpêtrière*¹⁴⁷⁸, toutes les planches de Flameng éditées par Cadart furent des gravures originales. Cadart, en plus de l'édition des planches, assurait leur promotion par une large diffusion de prospectus et de réclame¹⁴⁷⁹, mais encore par des initiatives originales. Ainsi, Cadart, pour *Sauvée*, profitant de son association nouvelle avec le photographe Félix Chevalier, diffusait aux clients de province une photographie au format carte de visite de la gravure pour que ceux-ci puissent se rendre compte de la composition et faire leurs achats en connaissance de cause¹⁴⁸⁰.

Cadart, enfin, commercialisait les épreuves et procédait à une multitude de tirages différents pour offrir un panel de prix très variable, de sorte à rendre ses planches accessibles à tout type de clientèle. Pour le petit bourgeois, on trouvait des épreuves avec la lettre sur papier blanc ; pour les amateurs éclairés, des épreuves à cent francs ; des épreuves d'artistes numérotées et signées à cinquante francs ; des épreuves avant la lettre sur papier de Chine à trente francs ; des épreuves avec la lettre sur papier de Chine à huit francs, et enfin des épreuves sur simple papier blanc à six francs¹⁴⁸¹.

L'importance en France de cette association entre éditeurs-marchands d'estampes et eau-forte originale sous le Second Empire se révèle encore avec l'Alliance des arts, avec laquelle Flameng collabora dans les années 1850. L'Alliance des arts avait un statut un peu particulier, puisqu'il s'agissait d'une société qui, à l'instar de la Fine Art Society de Londres, était constituée d'une réunion d'artistes, d'experts et de « capitalistes¹⁴⁸² » dont le but était d'« améliorer et faciliter les transactions commerciales et autres qui concernent principalement les livres et les tableaux¹⁴⁸³ ».

La société se proposait originellement d'être une sorte d'agence centrale, dont les prérogatives portaient sur l'expertise, la vente, l'achat et l'échange d'œuvres et de collections, prérogatives qui débordèrent aussi sur l'édition d'estampes lorsque l'éditeur Marchant devint directeur de la

¹⁴⁷⁸ Cette gravure n'était pas exécutée sur un dessin de Flameng mais d'après une œuvre d'Amand Gautier.

¹⁴⁷⁹ BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, p. 16, donne notamment le fac-similé du prospectus publicitaire du *Paris qui s'en va, Paris qui vient* de juin 1860, qui présentait le titre de la publication, le nom des collaborateurs, un texte d'accroche vantant les bénéfices de l'ouvrage, les conditions de souscription et enfin une réclame pour les livraisons déjà parues de décembre 1859 à mai 1860.

¹⁴⁸⁰ « Les personnes de la province qui désireraient se rendre compte de cette œuvre [*Sauvée*] recevront franco une épreuve photographique, dite carte de visite, en adressant aux éditeurs 40 centimes en timbres-poste. » Cette note figurait sur le prospectus publicitaire de *Sauvée*. *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*

¹⁴⁸² Le terme est employé par les fondateurs de la société. ANONYME, « Agence centrale pour l'expertise, la vente, l'achat et l'échange des bibliothèques, galeries de tableaux, collections d'art etc. », *Bulletin de l'Alliance des arts*, n° 1, 25 juin 1842, p. 1.

¹⁴⁸³ *Ibid.*

société¹⁴⁸⁴. La société fut alors prolifique dans ses publications d'estampes, l'activité de Marchant se confondant avec la sienne. Elle se dota d'un catalogue de plusieurs centaines de numéros, dont cent-six gravures de Charles Jacque, parmi lesquelles cent-quatre eaux-fortes¹⁴⁸⁵, faisant de l'Alliance des arts une société pionnière dans le développement de l'eau-forte dans les années 1850, surtout originale. Sur les six gravures identifiées de Flameng pour la société, quatre étaient originales¹⁴⁸⁶, et deux, *La Synagogue* d'après Leys et *Retour de pêche* d'après Samsø, de reproduction.

À l'aune de ces exemples de Cadart et de l'Alliance des arts, la distinction entre les publications des éditeurs d'estampes anglais et américains, essentiellement des gravures de reproduction, et celles des éditeurs français, plus portées vers la gravure originale, semble notable.

En fait, deux raisons peuvent être invoquées. La première tient à Léopold Flameng lui-même. Dans les années 1850, il s'intéresse davantage à la gravure originale que pendant les périodes postérieures, donnant même l'impression, avec le cas de *Sauvée* qu'il expose au Salon au tout début des années 1860, vouloir persévérer dans cet élan. Ça ne se fera pas, et dès le milieu des années 1860, les collaborations entre Flameng et les éditeurs-marchands d'estampes français ne sont plus marquées que par la gravure de reproduction. Les différences avec les publications en Angleterre s'effacent alors. Outre le cas particulier de Goupil, sur lequel nous sommes déjà attardé, au début des années 1870, la maison Lecadre et Ferrier¹⁴⁸⁷ publia trois gravures de Flameng : *L'Alsace, elle attend !*, d'après Henner pour *L'Offrande aux Alsaciens et Lorrains*, et deux gravures d'après Toulmouche : *La Liseuse* et *L'Heure du rendez-vous*¹⁴⁸⁸. De son côté, Jules Hauteceur édita le *Bonaparte à Toulon* en 1891 (ill. 145)¹⁴⁸⁹. Cette œuvre était parue dans la collection *Musées et Salons*, initiée par cet éditeur en 1890, important promoteur de gravures de reproduction autant que de photographie. Cette collection était composée de petites gravures au burin et à l'eau-forte à prix raisonnable et exécutées par des artistes renommés. Outre Flameng, Courtry, Damman, Ruet participèrent à cette série¹⁴⁹⁰.

¹⁴⁸⁴ FOCILLON, art. cit., 1910, p. 348.

¹⁴⁸⁵ GUIFFREY, *op. cit.*, 1866, p. 27.

¹⁴⁸⁶ Il s'agissait de *Saint Antoine ensevelissant saint Paul*, des *Pillards*, de *La Prière au pied de la croix* et de *Gutenberg*.

¹⁴⁸⁷ Cette maison, sur laquelle nous savons peu de choses, était spécialisée en photographie, notamment en photographie de reproduction. Elle était la résultante de l'association d'Edmond Lecadre et de Jacques Alexandre Ferrier, lesquels rachetèrent le fond du photographe Robert Bingham après son décès en 1870. La maison, malgré sa spécialité photographique, édita aussi des lithographies et des gravures, là encore en promouvant la reproduction de tableaux. Voir à ce sujet Laure BOYER, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques*, novembre 2002, n° 12, p. 127-147.

¹⁴⁸⁸ Voir catalogue raisonné, n° 155 et 154.

¹⁴⁸⁹ Voir catalogue raisonné, n° 196.

¹⁴⁹⁰ Carel du HAM, « Musées et Salons », *Le Figaro*, n° 352, 18 décembre 1890, p. 2.



145. Léopold Flameng, *Bonaparte à Toulon*, 1891, eau-forte. H. 17,5 ; L. 22 cm.

Une deuxième raison serait d'ordre culturel.

En 1889, le critique de la revue *Le Livre* s'en fit l'écho, lorsque celui-ci mentionnait la première exposition de la Société des peintres-graveurs récemment créée. Il faisait une synthèse de la situation de la gravure en France, expliquant que la gravure avait été très longtemps limitée à la seule traduction. Il écrivait qu'« il était admis que le graveur doit vivre de reproductions, et il n'y avait pas de place réservée dans nos expositions pour les œuvres du genre de celles qui sont soumises à notre appréciation par les soins de M. Durand-Ruel¹⁴⁹¹ ». Ce rejet « institutionnel » dans les expositions publiques, le manque de reconnaissance « académique » de la gravure originale dans les années 1850-1860, expliquerait que des initiatives privées assurèrent sa promotion, parmi lesquelles celles des éditeurs-marchands d'estampes, dernier recours pour les graveurs originaux pour publier leurs œuvres et les faire connaître.

À l'inverse, le même auteur soulignait plus loin que l'Angleterre cultivait depuis longtemps la gravure originale et lui accordait toute la place nécessaire, soulignant que la clientèle de ce genre d'œuvres était essentiellement britannique, ou de « mœurs anglaises¹⁴⁹² ». L'article expliquait ainsi que les plus grands graveurs britanniques et américains étaient tous des spécialistes de la gravure originale : Seymour Haden, Edwin Edwards, John Heseltine,

¹⁴⁹¹ ANONYME, « Nouvelles littéraires diverses : les peintres-graveurs », *Le Livre*, vol. X, 10 février 1889, p. 104.

¹⁴⁹² « Depuis de longues années déjà, l'Angleterre a ses expositions de gravure originale Elle a des artistes pour les rendre florissantes, car elle a des amateurs pour les encourager. C'est un fait connu des éditeurs qu'il y a dans l'univers une soixantaine d'amateurs pour les estampes de grand prix, s'entend les estampes gravées par des artistes vivants, et que ces amateurs résident tous ou presque tous en pays de mœurs anglaises. » *Ibid.*, p. 105.

Whistler, Bacher, Charles Platt, Stephen Parrish¹⁴⁹³. Une école britannique, dont la Royal Society of Painters-Etchers, fondée en 1880, avait inspiré en 1889 la fondation de son équivalent français.

Parrallèlement, la presse anglaise fit aussi un constat sur la gravure française. Robert Verhoogt rappelait qu'en 1883, à l'exposition internationale des arts graphiques de Vienne, l'*Art Journal*, revue d'art britannique influente, se montra dithyrambique dans sa critique de « l'école française » de gravure de reproduction¹⁴⁹⁴, louant Flameng, Waltner, Blanchard, Bertinot, Henriquel-Dupont, autant d'artistes que le journal fit souvent collaborer à ses numéros. Rappelons encore que Robert Verhoogt, toujours, expliquait qu'en 1873, subjugué par la gravure de reproduction de Flameng d'après *La Pièce de cent florins* de Rembrandt, le peintre Alma-Tadema n'envisageait que lui pour graver deux de ses œuvres¹⁴⁹⁵.

De la sorte, les éditeurs-marchands d'estampes britanniques, souffrant d'un manque de graveurs de reproduction dans leur pays, durent faire appel à des talents extérieurs, autant burinistes qu'aquafortistes, et ceux-ci étaient souvent français.

On peut retrouver cela avec l'exemple de l'Art Union de Londres. Cette société d'amateurs et d'artistes avait pour but de promouvoir l'art contemporain en achetant des œuvres exposées au Salon et ensuite redistribuées aux membres sous forme de loterie¹⁴⁹⁶. Des gravures étaient aussi éditées et vendues aux membres pour la somme avantageuse d'une guinée, alors même que dans le commerce leur prix pouvait être deux ou trois fois supérieur. En règle générale, cette société éditait des gravures originales d'artistes anglais ou irlandais, à l'instar de George Bernard O'Neill, de Charles West Cope ou de John Everett Millais. Néanmoins, elle édita aussi une série de cinq gravures de reproduction d'après William Frith¹⁴⁹⁷, et elle ne demanda pas à un artiste anglais de s'en acquitter, mais à Léopold Flameng. Flameng fut un des rares artistes étrangers à voir ses gravures éditées par la Art Union, de surcroît des gravures de reproduction, démonstration de la faiblesse réelle ou supposée de cet art au Royaume-Uni.

¹⁴⁹³ *Ibid.*

¹⁴⁹⁴ VERHOOGT, *op. cit.*, 2007, p. 246.

¹⁴⁹⁵ Voir note 672, p. 194.

¹⁴⁹⁶ « En 1837, fut organisée à Londres [...] une association appelée *the Art-Union*, dont l'objet était d'encourager les arts en Angleterre. Tous les ans cette Société fait un tirage de primes dont le montant est affecté à l'acquisition d'ouvrages de peinture et de sculpture par des artistes anglais. [...] Chaque souscripteur reçoit une gravure et participe aux changes du tirage des primes ». ANONYME, « Association internationale pour l'encouragement des arts », *L'Athenaeum français : revue universelle de la littérature, de la science et des beaux-arts*, n° 9, 3 mars 1855, p. 177-178.

¹⁴⁹⁷ Elles formaient la série *The Road to Ruin*. Les gravures étaient vendues sous la forme d'un album pour la valeur totale d'une guinée.

d- Les simples marchands d'estampes et le rôle des intermédiaires

Tous les marchands d'estampes avec lesquels Flameng collabora en tant que graveur de reproduction n'étaient pas nécessairement des éditeurs, ou alors de façon exceptionnelle. Ainsi, on apprend dans la correspondance de Flameng que ce dernier n'hésitait pas à faire écouler certaines de ses gravures chez Henri Launette. Launette n'était pas éditeur d'estampes et il se consacrait uniquement à la librairie, mais il écoulait aussi, à l'occasion, des estampes de reproduction éditées par un tiers. Dans cette lettre de 1884, Flameng donnait même des conseils quant aux tarifs à pratiquer :

J'ai le plaisir de vous envoyer quelques gravures pour votre comptoir. Vendez les très chères. Elles sont extrêmement rares. Le Gilles de Watteau n'a été imprimé qu'à deux cents exemplaires fut publiée à Londres. Le Richelieu au siège de la Rochelle n'est pas dans le commerce. Le Veuf d'après Fildès, peintre anglais doit être vendu un bon prix. Le portrait du peintre se trouvant en marge a été supprimé après le tirage de trois exemplaires. C'est donc une rareté. À douze Louis¹⁴⁹⁸ l'acquéreur fera une bonne affaire¹⁴⁹⁹.

Les trois gravures furent en fait tirées à Londres et ne furent pas vendues en France. Flameng, ami de Launette, leur confia l'exclusivité de ces trois eaux-fortes, dont une avait été exécutée pour le *Art Journal* de James Virtue.

Flameng restait l'interlocuteur privilégié des marchands d'estampes qui n'étaient pas les graveurs qu'ils vendaient. Ainsi, il entra en contact avec plusieurs marchands américains et anglais qui n'étaient pas, ou peu, de ses graveurs, mais se contentaient d'écouler des épreuves à des prix très élevés après avoir commandé les tirages à l'artiste. C'était le cas d'Alphonse Wyatt Thibaudeau, installé à Londres, et de Samuel Putnam Avery, installé à New York.

Les contacts entre Thibaudeau et Flameng furent directs, notamment car Alphonse Thibaudeau travaillait à Paris, prenant contact avec les artistes, surtout des aquafortistes comme Meryon, Bracquemond, Legros et Flameng, dont il revendait les œuvres à Londres, dans sa galerie du 18 Green Street. Thibaudeau avait commencé dans l'édition au moment où Flameng semblait tisser des liens plus étroits avec lui, dans les années 1860, mais Thibaudeau ne se consacra au commerce de peintures et d'estampes qu'à partir des années 1873-1874. Thibaudeau s'était plutôt spécialisé dans la gravure originale, mais il ne dédaigna pas la gravure de reproduction.

¹⁴⁹⁸ Soit la somme très conséquente de 240 frs.

¹⁴⁹⁹ Lettre de Léopold Flameng à Madame Launette, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-52. Voir vol. III, correspondance, n° 80, p. 167.

Nous ne conservons pas de traces évidentes montrant que Thibaudeau fit en effet un commerce très actif des gravures de Flameng. Nous savons qu'il fit entrer dans sa collection personnelle des épreuves rares, notamment celle de *La Source* annotée par Ingres, conservée au British Museum¹⁵⁰⁰. Une collection qui se confondait toutefois avec son fonds de commerce, et il n'est pas aisé de démarquer les deux¹⁵⁰¹. Nous savons aussi que c'est Alphonse Thibaudeau qui présenta Flameng à Ronald Sutherland Gower¹⁵⁰² en 1879, peu de temps avant que Flameng ne reçût la commande d'une reproduction de la statue d'*Hamlet* de Gower pour le *Art Journal* de Virtue.

Thibaudeau avait des contacts nombreux au Royaume-Uni, aux États-Unis, avec des marchands avérés de Flameng comme Samuel Putnam Avery. Ainsi, une épreuve du *Portrait de la comtesse Thibaudeau* (ill. 146), mère d'Alphonse, entrée dans les collections du Brooklyn Museum de New York suite à un don de Samuel Putnam Avery, porte une inscription manuscrite qui laisse supposer que l'épreuve fut offerte à Avery par Thibaudeau¹⁵⁰³ après une rencontre.



146. Léopold Flameng, *Portrait de la comtesse Thibaudeau*, 1868, eau-forte H. 6,6 ; L. 4,8 cm.

¹⁵⁰⁰ L'épreuve est conservée sous le numéro d'inventaire 1918.0129.1. L'estampe porte aussi le tampon d'Alphonse Hirsch.

¹⁵⁰¹ Frits LUGT, *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, La Haye, M. Nijhoff, 1956, p. 461.

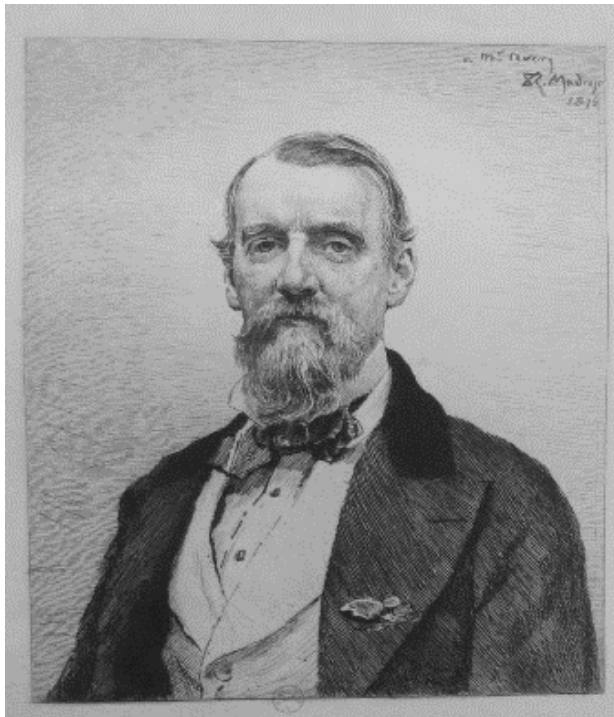
¹⁵⁰² « I was introduced to the Flamengs by my friend Mr. Thibaudeau. » GOWER, *op. cit.*, 1883, p. 331.

¹⁵⁰³ L'œuvre, conservée sous le numéro d'inventaire 16.500, porte l'inscription : « *Blanche Thibaudeau presented to S. P. Avery by A. W. Thibaudeau* ». Une autre inscription nous renseigne encore sur l'amitié entre Thibaudeau et Flameng : « Léop. Flameng fecit. A mon ami A. Thibaudeau ». Voir catalogue raisonné, n° 66.

Si Thibaudeau n'a peut-être pas été un marchand très actif de Flameng, il a au moins pu jouer un rôle d'intermédiaire entre Flameng et les marchands ou collectionneurs américains, et parfois avec des artistes, à l'instar du rôle que tint George A. Lucas à Paris. Ce dernier, avec qui Flameng entretenait une correspondance assez conséquente, était en quelque sorte l'intermédiaire entre les artistes parisiens et la clientèle américaine pour laquelle il trouvait des pièces à revendre ou à collectionner.

Il fut ainsi l'intermédiaire privilégié de Samuel Putnam Avery, à la fois marchand et collectionneur d'estampes. Dans les lettres conservées de Flameng à Lucas, on découvre ce rôle d'agent qui consistait à faciliter la communication entre deux hommes qui ne s'exprimaient que dans leurs langues respectives, et à prendre réception des commandes d'Avery, à la fois pour son propre commerce et pour sa collection. Au fil de plusieurs lettres de 1889-1891 adressées à Lucas, le rôle de ce dernier se dessine assez bien.

Lucas s'occupait de transmettre à Flameng les observations d'Avery lorsqu'il s'agissait de commandes précises. Ainsi, pour le *Portrait de Samuel Putnam Avery* (ill. 147) que Flameng grava d'après Madrazo, George Lucas transmit des exigences du commanditaire quant au dessin de la gravure. Mais il les transmit mal, et Lucas nota dans son journal qu'il devait payer cinquante francs à Flameng en dédommagement de cette erreur¹⁵⁰⁴.



147. Léopold Flameng, *Portrait de Samuel Putnam Avery*, 1876, eau-forte, H. 28,1 ; L. 19,6 cm.

¹⁵⁰⁴ George A. LUCAS, Lilian M. C. RANDALL (transcription et introduction de), *The Diary of George A. Lucas*, vol. I, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 444.

En 1889, Lucas doit aussi prendre réception d'un important lot d'épreuves : « J'ai réussi un lot assez fort de gravures pour M. Avery. Lorsqu'il vous plaira de le venir voir, il est prêt, vous attend. Que ce soit bientôt, parce que je me prépare à retourner pour un petit temps à la campagne¹⁵⁰⁵. » En 1890, Flameng pressait Lucas de demander à Avery de lui payer ses planches :

Maintenant que nous sommes arrivés au quart d'heure de Rabelais, faites je vous prie un appel à la conscience de M. Avery, dites-lui je vous prie que cet ouvrage m'a pris beaucoup de temps, me met par ce fait en déficit. S'il m'était permis d'espérer de recouvrer une partie de ma perte j'en serais vraiment charmé et reconnaissant à notre aimable intermédiaire¹⁵⁰⁶.

Des demandes de paiements réitérées qui montrent aussi la tension qu'implique ce type de procédé, l'artiste ne recevant généralement le paiement de ses épreuves qu'après leur vente effective, hormis un petit acompte. Ainsi, en 1892, Flameng sollicita encore Lucas car Avery tardait à le payer¹⁵⁰⁷.

Ce type de collaboration favorisait la spéculation marchande, et Flameng, dans une lettre de 1876, le fait remarquer à Lucas à propos d'un autre marchand qui n'est probablement pas Avery, mais qui se servait du même intermédiaire : « Comme vous me le faites pressentir ce personnage voudrait augmenter ses revenus à l'aide d'une petite spéculation dont je ferai les frais. Je ne mordrai pas à son appât il est vraiment grossier. Les enfants de la vieille Europe ne sont point naïfs à ce degré-là¹⁵⁰⁸. »

Les relations de Flameng avec ses éditeurs-marchands et ses marchands étaient plutôt basées sur de bons termes, car la plupart d'entre eux étaient aussi des collectionneurs de l'artiste, des amis proches. Néanmoins, ce dernier exemple, et les nombreuses sollicitations de Flameng pour les paiements de ses gravures, révèlent aussi les tensions existantes entre les artistes et des acheteurs qui spéculent sur l'art, et cherchent nécessairement à faire les plus grandes marges de profit, parfois au détriment des artistes. En effet, l'édition de gravures était une entreprise coûteuse, avec, outre des frais de main-d'œuvre, des frais de matériel comme l'encre et le

¹⁵⁰⁵ Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 58, p. 154.

¹⁵⁰⁶ Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 61, p. 155.

¹⁵⁰⁷ « Il fait bon de se promener de se sentir vivre, d'avoir le gousset bien garni, garni par un bon petit chèque de Maître Lucas que j'irai toucher rue de la Victoire. Est-ce possible ? » Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 66, p. 157.

¹⁵⁰⁸ Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 55, p. 153.

papier. Un papier d'autant plus onéreux qu'il était rare. Philip Gilbert Hamerton évoquait ainsi dans *Etching and Etchers* les difficultés de Delâtre, imprimeur de Cadart, pour trouver du papier du Japon, le meilleur pour les tirages d'estampes :

The best paper in the world for printing etchings is the Japanese, but there has hitherto been a great difficulty about getting it. Etchers are a very small class, and the paper they require for the limited editions of unpopular works is so moderate in quantity, that it has never been an object with merchants to procure it for them. In 1866 M. Delatre gave me a few sheets of Japanese paper, which were all he was able to procure in Paris, and on inquiry in London I could not get any larger quantity¹⁵⁰⁹.

L'éditeur prenait en charge les frais d'impression, et l'entreprise pouvait très vite devenir hasardeuse. La diminution du coût des épreuves allait avec l'importance du tirage, mais, du fait de l'usure des planches, seule une petite portion des gravures pouvait se vendre à des tarifs élevés, la majorité restant des épreuves courantes avec des marges restreintes.

5 – Léopold Flameng et les collectionneurs

a- Léopold Flameng et ses collectionneurs

Le graveur de reproduction est en contact constant avec le réseau des collectionneurs. Les collectionneurs de peintures, de tableaux anciens, représentent un passage souvent obligé pour le graveur pour pouvoir reproduire des œuvres méconnues conservées par des particuliers. Les collectionneurs d'estampes vont, quant à eux, s'adresser aux graveurs pour nourrir leurs collections.

On peut distinguer dans la catégorie des collectionneurs d'estampes de Flameng, trois profils différents. Le premier est celui du cercle amical et professionnel de l'artiste. Les collectionneurs pouvaient en effet être proches du créateur et rassembler des épreuves par leur proximité avec l'artiste. C'est ainsi que Léon Gaucherel, qui fut graveur mais aussi actif collectionneur, réunit un ensemble rare d'œuvres de Flameng, son collaborateur et ami de la *Gazette des beaux-arts*. Nous n'avons pas de correspondance conservée entre les deux hommes, ni aucun indice sur la

¹⁵⁰⁹ HAMERTON, *op. cit.*, 1876, p. 345. Notre traduction : « Le meilleur papier dans le monde pour l'impression des eaux-fortes est le japonais, mais il a été jusqu'à lors très difficile d'en obtenir. Les aquafortistes sont une très petite classe, et le papier dont ils ont besoin pour les éditions limitées de travaux peu populaires est de quantité si modérée qu'il n'a jamais été un objet que les marchands se sont procuré pour eux. En 1866, M. Delâtre m'a donné quelques feuilles de papier japonais, ce qui était tout ce qu'il avait pu se procurer à Paris, et sur demande à Londres je ne pouvais pas obtenir une quantité plus importante. »

manière dont Gaucherel constitua sa collection, cependant son catalogue révèle un ensemble d'épreuves rares, voire uniques, à l'image d'une épreuve du premier état de *La Source* sur papier de Chine, ou encore des épreuves spécialement dédiées par Flameng à Gaucherel¹⁵¹⁰. Des tirages de tête, des épreuves d'essais, des gravures que Flameng offrait probablement à son entourage. Le nombre assez restreint de gravures de Flameng dans la collection Gaucherel, qui comptait beaucoup d'artistes mais des ensembles lacunaires, montre que ce dernier constitua sûrement davantage sa collection par le biais de ses amitiés avec ses collègues qui lui offraient des épreuves¹⁵¹¹, que par la pratique des achats, surtout des achats massifs.

Ardail, l'imprimeur privilégié de Flameng et des aquafortistes, fut aussi un actif collectionneur d'estampes. On retrouve au catalogue de sa collection, offerte à la Bibliothèque nationale en 1904¹⁵¹², à peu près tous les noms des graveurs dont il imprima les planches¹⁵¹³, et son ensemble de gravures de Flameng comptait plus de cent numéros. Certaines étaient très rares, notamment une épreuve du *Veuf* d'après Luke Fildès et le *Gilles* de Watteau (ill. 148), deux gravures dont Flameng soulignait la rareté dans une lettre à madame Henri Launette¹⁵¹⁴. Il s'agissait de cadeaux de Flameng à son ami Ardail.

Henri Bouchot, qui rédigea la préface du catalogue de la collection, expliquait la manière dont l'imprimeur l'avait constitué : « Ardail avait constamment refusé [de vendre ses estampes], estimant que ces estampes, offertes par les artistes à leur dévoué collaborateur, signées et souvent accompagnées de dédicaces flatteuses, ne devaient pas s'égarer¹⁵¹⁵. » L'ensemble des gravures de Flameng de la collection Ardail est d'ailleurs disparate, tout comme celui de la collection Gaucherel.

¹⁵¹⁰ Paul CHEVALIER, *Catalogue de la collection Léon Gaucherel peintre graveur, eaux-fortes et gravures modernes*, Paris, G. Chamerot, 1886, p. 9-20.

¹⁵¹¹ Ainsi, parmi les artistes les plus représentés dans la collection Gaucherel, outre les collaborateurs de l'artiste à la *Gazette des beaux-arts*, se trouvaient ses élèves, en particulier Champollion, Courtry et surtout Rajon dont le corpus était de quarante-sept numéros.

¹⁵¹² Georges RIAT, *Catalogue des gravures contemporaines formant la collection Ardail*, Paris, Georges Rapilly, 1904, 98 p.

¹⁵¹³ Ardail possédait même des œuvres totalement inédites, à l'instar d'une planche de l'épouse du graveur Théophile Chauvel intitulée *Lisière d'un bois de pins en Surrey*, ou encore du premier état d'une eau-forte de Doré intitulée *Le Néophyte*. Il s'agissait de la seule épreuve.

¹⁵¹⁴ Lettre de Flameng à Madame Launette, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-52. Voir vol. III, correspondance, n° 80, p. 167.

¹⁵¹⁵ RIAT, *op. cit.*, 1904, p. 5.



148. Antoine Watteau, *Gilles*, 1878, eau-forte et burin, H. 46,5 ; L. 33 cm.

La deuxième catégorie de collectionneurs d'estampes est celle des amateurs dilettantes, soit des collectionneurs arrivés en possession d'œuvres de Flameng par le biais d'une autre activité ou en procédant uniquement à des achats sporadiques. L'exemple le plus marquant de ce type de collectionneurs cumulant les deux aspects est celui d'Henri Pène du Bois. Sa vaste collection fit l'objet d'un catalogue en 1887¹⁵¹⁶. Henri Pène du Bois était essentiellement amateur de livres rares et bibliophile et s'intéressait à la bibliophilie contemporaine. On trouve dans sa collection des éditions très rares illustrées par Flameng, comme un exemplaire numéroté des Saints Évangiles d'Hachette¹⁵¹⁷, ou encore un des cinquante exemplaires imprimés sur Chine de la *Manon Lescaut* de Glady¹⁵¹⁸. Néanmoins, accessoirement, il enrichit sa collection de gravures contemporaines, et c'est ainsi qu'il a réuni un petit ensemble d'œuvres de Flameng. Il s'agissait d'états rares de planches qui parurent essentiellement au Royaume-Uni pour l'*Art Journal*, comme *Un Coup de main* de Renouf ou *Le Cardinal de Richelieu au siège de la Rochelle* de Motte¹⁵¹⁹. Il s'agissait d'une activité accessoire pour Pène du Bois, qui centrait ses achats de gravures surtout sur des artistes anciens, comme Dürer, Cranach ou Rembrandt, et ne cherchait pas à suivre Flameng, du moins en tant que graveur de reproduction.

¹⁵¹⁶ Henri PÈNE DU BOIS, *The Library and Art Collection of Henry de Pène du Bois of New York*, New York, George A. Leavitt and C^o, 1887, 486 p.

¹⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 303.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 440-441.

On pourrait mettre aussi dans cette catégorie Paul Meurice. Celui qui fut l'intermédiaire entre Léopold Flameng et Victor Hugo pour l'illustration de *L'Année terrible*¹⁵²⁰ profita de ses échanges avec l'artiste pour lui demander des planches d'après son *Tasse dans la prison des fous* de Delacroix¹⁵²¹. Meurice n'était pas vraiment un amateur d'estampes et n'était pas un collectionneur de Flameng, en revanche il appréciait beaucoup Eugène Delacroix¹⁵²², et il utilisa ses relations avec Flameng pour obtenir de lui quelques gravures des meilleurs états.

Une troisième catégorie de collectionneurs est celle des amateurs fervents qui suivent de près la carrière d'un créateur, au point même d'envisager la réunion exhaustive de son corpus, et cela avec des épreuves généralement rares. L'artiste, dans ces conditions, devient l'interlocuteur privilégié du collectionneur.

Dans la majorité des cas, le collectionneur s'adresse à l'artiste lorsqu'il est question de pièces inédites, uniques, ou d'états très rares avec des remarques, des signatures, voire même des gravures spécialement commandées par le collectionneur.

C'est ce qui ressort du témoignage de Jules Charles-Roux de Marseille : « Je crois posséder du reste, la presque totalité de son œuvre parmi laquelle des épreuves qui sont uniques¹⁵²³. » Ainsi, Flameng livra lui-même une planche appartenant à un tirage d'essai de gravures non découpées et destinées au Rembrandt de Charles Blanc. Une inscription manuscrite de la main de Flameng indiquait au bas de la planche : « Il n'existe que deux exemplaires de cet état¹⁵²⁴ ». De la même manière, la collection Charles-Roux recelait un *Portrait de Jean Paul Laurens* (ill. 149) inédit, dessiné et gravé par Flameng en cadeau au collectionneur avec l'inscription : « À Mr Jules Charles Roux / souvenir de l'auteur¹⁵²⁵ ». Charles-Roux possédait encore une épreuve unique de la gravure *Acteur dans un parc avec son public*, comportant dans la marge une remarque, une esquisse du chien figurant au premier plan dans la gravure¹⁵²⁶. Même les épreuves les plus courantes, avant la lettre, étaient généralement signées de l'artiste.

Parfois, le collectionneur commandait des gravures pour lui-même. Charles-Roux alla jusqu'à demander un frontispice gravé à Flameng (ill. 150) pour débiter l'album des gravures de

¹⁵²⁰ Voir la partie « Diversité et complexité des rapports écrivains-illustrateurs : le cas de *L'Année terrible* de Victor Hugo », p. 515-519.

¹⁵²¹ « Je ne l'ai point chargé des gravures qui vous sont promises, il me manque de bonnes épreuves du *Tasse en prison*, dans quelques jours il m'en viendra. » Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-α-pm-1153. Voir vol. III, correspondance, n° 111, p. 198.

¹⁵²² Paul Meurice avait, par exemple, acquis de Delacroix le *Bon Samaritain*, aujourd'hui conservé à la Waterhouse Collection.

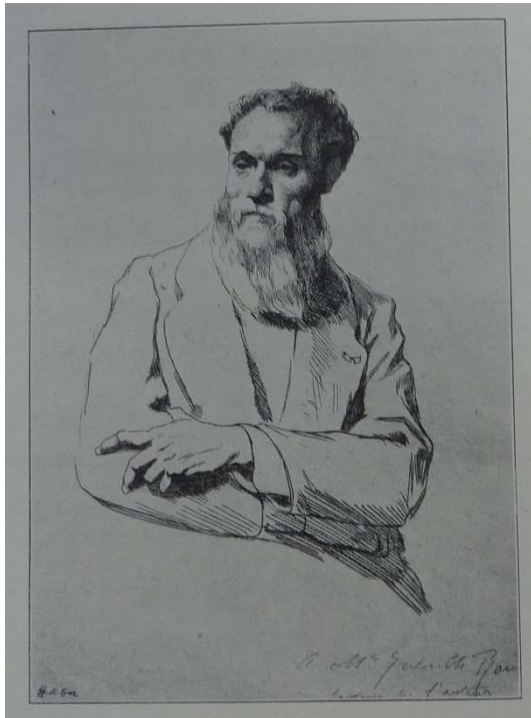
¹⁵²³ Jules Charles-ROUX, *Le Cercle artistique de Marseille*, Paris, Lemerre, 1906, p. 431.

¹⁵²⁴ La planche est reproduite dans CHARLES-ROUX, *op. cit.*, 1906, p. 437. Elle n'est actuellement pas localisée.

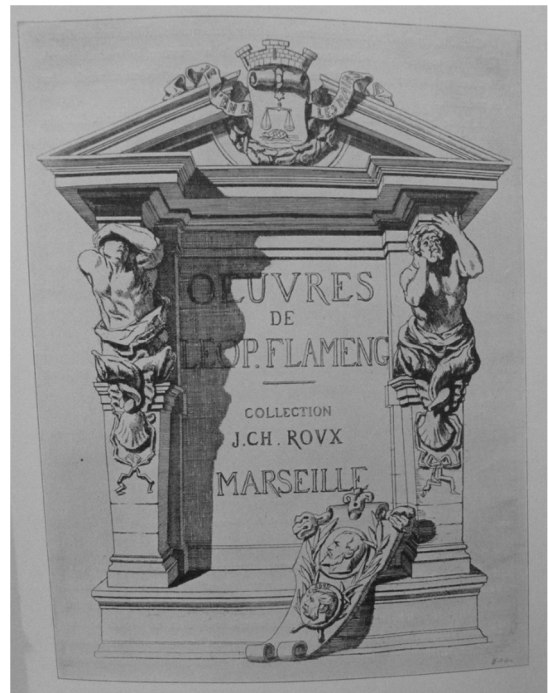
¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 436. Voir catalogue raisonné, n° 111.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 441. Voir catalogue raisonné, n° 63.

l'artiste¹⁵²⁷. Une gravure unique que recense Henri Beraldi dans son inventaire des œuvres du graveur, mais qui n'a pas fait l'objet d'un dépôt à la Bibliothèque nationale.



149. Léopold Flameng, *Portrait de Jean-Paul Laurens*, non daté, eau-forte, dimensions indéterminées.



150. Léopold Flameng, *Titre pour la collection de M. Roux de Marseille*, non daté, eau-forte, dimensions indéterminées.

Jules Charles-Roux était, avec Samuel Putnam Avery de New York, le principal collectionneur de l'œuvre de Flameng, et Havard expliquait dans son article de *La Revue de l'art ancien et moderne* que sa collection était, avec celle d'Avery et celle de la Bibliothèque nationale, l'un des trois ensembles les plus complets de gravures de Flameng¹⁵²⁸. Riche armateur et industriel marseillais, il était mécène d'artistes locaux comme Gustave Ricard, mais il était encore amateur de gravures. Il s'illustra particulièrement comme un grand promoteur de l'eau-forte, s'enthousiasmant des travaux de Jacquemart, Bracquemond, Hédouin, Lalauze, et surtout Flameng dont il entreprit de réunir l'ensemble de l'œuvre.

Sa relation avec Flameng ne nous est connue que par les quelques bribes contenues dans *Le Cercle artistique de Marseille*. Cependant, cet ouvrage apporte des éléments tout à fait essentiels pour comprendre la relation du graveur avec son collectionneur. Il semble que les

¹⁵²⁷ Voir catalogue raisonné, n° 120.

¹⁵²⁸ HAVARD, art. cit, 1903, p. 452. Havard soulignait que la collection Charles-Roux comptait environ quatre-cents gravures de Flameng.

deux hommes aient été amenés à entrer en contact en premier lieu par leur intérêt commun pour les maîtres anciens, notamment flamands, comme Rubens et Rembrandt. Charles-Roux était un amateur de ces peintres, et il acheta des reproductions peintes d'œuvres de ces maîtres par des artistes provençaux, à l'instar de Gustave Ricard¹⁵²⁹. Il est très probable que des gravures de Flameng soient arrivées en sa possession, ou qu'il ait lui-même démarché le graveur qui passait pour être l'un des principaux traducteurs de Rembrandt. À partir de là, leurs échanges devinrent plus nombreux, et il semble que Charles-Roux ait fini par s'intéresser à Flameng pour son œuvre. Ce dont témoignent les nombreuses gravures originales du graveur conservées par Charles-Roux.

Cette relation dépasse le simple cadre du mécénat, puisque le graveur devint aussi, pour le collectionneur, un conseiller et un fournisseur. En effet, Charles-Roux se procurait des tirages rares directement auprès du graveur qui lui réservait quelques épreuves de têtes, et il passait des commandes à son artiste privilégié. Mais leur relation est allée plus loin. On apprend que c'est au contact de Léopold Flameng qu'il se forma à la connaissance de l'eau-forte et qu'il devint, dit-il, un « fervent amateur d'estampes¹⁵³⁰ ». Le graveur est aussi un spécialiste de son art, et il peut diriger le néophyte qui s'initie à la collection d'œuvres auxquelles il connaît peu de choses. Flameng fut donc un conseiller pour Charles-Roux, et il devint même une sorte d'agent à Paris pour lui, un rôle similaire à celui de George A. Lucas pour Avery. Flameng eut, toujours d'après Charles-Roux, un rôle d'intermédiaire, se chargeant de trouver des œuvres d'autres artistes pour sa collection, essentiellement des estampes : « Flameng me procura, en outre, des épreuves fort rares de plusieurs maîtres, notamment de Corot, Charles Jacque, Rosa Bonheur, Daubigny, Delacroix, Fortuny, Meissonier, Millet, Roybet, Jacquemart, Waltner, etc.¹⁵³¹ » Ce rôle d'agent, Flameng le joua du fait de l'éloignement de Jule Charles-Roux de la capitale, puisqu'il gérait ses affaires à Marseille, et du fait de la confiance que Charles-Roux accordait à l'artiste en matière de goût et de capacité à évaluer la qualité des épreuves achetées.

Charles-Roux n'était qu'un collectionneur, il ne fit jamais commerce des œuvres de Flameng. Tous ses achats, toutes ses commandes de gravures, étaient destinés à ses albums, ce qui ne fut pas le cas de l'autre collectionneur le plus actif de Flameng : Samuel Putnam Avery. Nous avons pu voir que ce dernier, collectionneur invétéré d'estampes qui céda plus de dix-sept mille gravures à la New York Public Library, dont des centaines d'œuvres de Flameng, faisait aussi

¹⁵²⁹ Il possédait, notamment, la reproduction de deux autoportraits de Rembrandt et une *Sainte Famille* d'après Rubens qu'il acheta directement à Gustave Ricard. CHARLES-ROUX, *op. cit.*, 1906, p. 327.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 431.

¹⁵³¹ *Ibid.*

le commerce de peintures et d'estampes aux États-Unis. Il était un des plus gros importateurs de gravures d'artistes français dont il était friand, notamment de Flameng, Meryon, Bracquemond ou Buhot.

Il n'est pas toujours aisé de faire la différence dans la correspondance de Flameng entre ce qui relevait des achats du collectionneur et ceux du marchand, d'autant que dans les deux cas Avery passait par le même intermédiaire, à savoir George A. Lucas¹⁵³². Néanmoins, les activités de celui-ci, connues au jour le jour grâce au journal qu'il tint, nous permettent d'apporter des informations supplémentaires sur le rôle de Flameng.

Le journal de Lucas révèle que Flameng et Avery entrèrent rarement en contact entre eux, puisque Lucas n'atteste que d'une seule rencontre entre les deux hommes¹⁵³³. Néanmoins, cela n'empêcha pas Flameng d'avoir une place importante dans la constitution de la collection Avery. De la même façon que Charles-Roux, ce dernier poursuivait, en tant que collectionneur, les états rares, les gravures non mises dans le commerce, et, par le biais de Lucas, il s'adressait directement à l'artiste pour les obtenir. L'objet d'Avery était de constituer des séries complètes des graveurs qu'il admirait le plus, et ainsi, en 1892, il demandait un lot de gravures rares à Flameng qui n'étaient plus trouvables, pas même par l'artiste qui l'explique dans sa réponse : « Après avoir examiné la liste des gravures que vous désirez pour M. Avery, j'ai le regret de ne pouvoir les fournir toutes. Ce sont des œuvres de jeunesse dont je n'ai point conservé d'épreuves¹⁵³⁴. »

Il est difficile de savoir s'il s'agissait là du Samuel Putnam Avery marchand d'art, en quête d'épreuves rares pour les commanditaires qu'il approvisionnait, ou du collectionneur. Néanmoins, cette deuxième hypothèse, compte tenu du fait qu'il s'agissait de gravures de jeunesse, donc de qualité et de valeur moindre, paraît plus probable.

¹⁵³² D'autant plus que l'activité d'Avery s'apparentait pratiquement à celle d'un courtier en art, puisqu'il mettait avant tout ses compétences en matière de gravure aux services d'un petit nombre de collectionneurs américains dont il connaissait les goûts et les attentes. De fait, il sélectionnait souvent avec minutie les gravures et n'achetait que rarement des tirages massifs.

¹⁵³³ LUCAS, RANDALL *op. cit.*, 1979, vol. I, p. 450. La rencontre a lieu en août 1877. Il est avéré pourtant qu'à partir des années 1870, Avery faisait au moins un séjour annuel à Paris dans le cadre de ses affaires de marchand et de collectionneur. Le peu de contacts directs entre Avery et Flameng peut aussi, au moins sur la période 1871-1882, être attesté par le propre journal de Samuel P. AVERY, *The Diaries, 1871-1882, of Samuel P. Avery, Art Dealer*, New York, Arno Press, 936 p. Il a très peu fait mention de Flameng dans ce journal, et il est parfois moins question du père que du fils Flameng. Pour aller plus loin, il faudrait néanmoins la partie du journal plus tardive.

¹⁵³⁴ Lettre de Léopold Flameng à George Lucas, Baltimore Museum of Art, s. c. (fonds George Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 64, p. 156.

De la même manière, si on se rend compte, par Lucas, qu'il y avait des achats massifs d'épreuves similaires¹⁵³⁵ ou même des achats de planches de cuivre gravées, et donc destinées au commerce, il y avait des achats de petits lots de deux ou trois épreuves, à l'image de deux gravures inconnues qui furent achetées, en janvier 1874, à Flameng, pour la somme de cent-soixante-quinze francs¹⁵³⁶. Des lots petits et onéreux qui laissent supposer des achats de collectionneurs.

Flameng servit lui-même d'intermédiaire à Lucas. Il a réuni, comme pour Charles-Roux, des ensembles de gravures d'autres artistes. Ainsi, en mars 1876, George A. Lucas explique devoir payer au fils Flameng, qui lui a probablement livré les gravures réunies par son père, un lot de planches réalisées par Félix Bracquemond¹⁵³⁷. Cet artiste était très apprécié par Avery et était régulièrement en contact avec Lucas. Cela peut surprendre que ce dernier ne se soit pas directement adressé à l'artiste concerné. Néanmoins, dans le journal de Lucas, une interruption importante dans ses contacts avec Bracquemond apparaît entre septembre 1875 et mars 1876. Cette période creuse peut expliquer que Flameng ait préparé un lot d'épreuves qui n'étaient pas les siennes pour la collection Avery.

Il n'y a rien d'étonnant à voir que Flameng ne fut pas un conseiller auprès d'Avery comme il le fut auprès de Charles-Roux. Avery était un graveur de formation¹⁵³⁸, il faisait du commerce d'art et notamment d'estampes, il savait ce qu'il voulait, alors que Charles-Roux, au moment où il commença à s'intéresser à la gravure, n'était qu'un néophyte qui avait besoin de l'expertise de l'artiste et du connaisseur. En revanche, la frontière entre le marchand et le collectionneur chez Avery n'est pas toujours tranchée. Il est assez caricatural de considérer qu'Avery achetait pour son plaisir des planches différentes de celles qu'il vendait, et qu'il n'y avait pas de ponts entre ses deux activités. En effet, Avery, tout comme Charles-Roux, fit des commandes d'œuvres spécifiques à Flameng. Des gravures dont il était l'entier commanditaire, et qui vraisemblablement étaient destinées à sa collection. C'est le cas du *Portrait de Samuel Putnam*

¹⁵³⁵ Par exemple, Lucas acheta pour Avery la plaque du *Barye sculpteur* (voir catalogue raisonné, n° 22) ainsi qu'un tirage de vingt épreuves pour 125 francs. Il acheta aussi un lot de vingt épreuves de la *Fiammetta* que François Flameng réalisa d'après Cabanel. LUCAS, RANDALL *op. cit.*, 1979, vol. I, p. 597 et 454. Des exemples qui tendent plus à montrer une logique marchande dans ces achats.

¹⁵³⁶ *Ibid.*, p. 388. La somme de 175 frs était en effet très conséquente si on la compare, par exemple, au coût de deux épreuves de la *Ronde de Nuit* de Flameng, estampe rare et de grande dimension que Lucas n'acheta que cent frs pour Avery. *Ibid.*, p. 406. C'était là la moitié du prix dans le commerce, et cette « remise » de Flameng devait peut-être permettre à Avery de les revendre avec une marge intéressante.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 428.

¹⁵³⁸ Avant de devenir collectionneur et marchand, il avait notamment travaillé comme graveur sur cuivre pour l'American Bank Note Company et comme graveur sur bois, tenant un atelier au 129 Fulton Street de New York. Pour cette partie de la carrière d'Avery, nous renvoyons à Ruth SIEBEN-MORGEN, *Samuel Putnam Avery (1822-1904), Engraver on Wood, a Bio-bibliographical Study*, New York, Columbia University, 1940, 157 p.

Avery, peint par Madrazo et gravé par Flameng en 1876¹⁵³⁹. Les états rares de cette planche entrèrent dans la collection Avery¹⁵⁴⁰. Cependant, alors que Charles-Roux avait conservé pour lui seul la planche du frontispice qu'il avait demandée à Flameng, Avery procéda aussi à un tirage plus large de son portrait qu'il destina à son activité commerciale. Ainsi, en décembre 1877, alors que le portrait d'Avery était déjà achevé, Lucas passa commande de cinquante épreuves du portrait¹⁵⁴¹. Un tirage large qui montre bien qu'il n'était pas destiné uniquement à la collection d'Avery, mais aussi à être vendu aux amateurs fortunés. D'une œuvre originellement destinée à être personnelle, Avery en vint, à la fin de l'année 1877, à la diffuser, probablement pour en tirer un profit financier.

b- Léopold Flameng et les collectionneurs d'œuvres d'art

Quand il s'agit d'étudier la relation entre Flameng et les collectionneurs, il convient de l'entendre aussi avec les amateurs d'art. En effet, si le graveur de reproduction se doit d'avoir des relations avec des peintres pour obtenir le privilège de les graver, il se doit d'avoir des connexions avec les collectionneurs de peinture et de sculpture. C'est d'autant plus vrai avec un artiste comme Flameng, qui fut au service de revues d'art et devant reproduire des œuvres qui se trouvaient dans des collections particulières. Dans d'autres cas, comme les artistes avaient cédé leurs droits de reproduction avec les peintures qu'ils avaient vendues, l'intermédiaire principal du graveur devenait le propriétaire de l'œuvre.

Lorsque Flameng chercha à obtenir l'autorisation de reproduire un tableau de Jules Breton pour l'*Art Journal*, il contacta l'artiste, mais aussi le propriétaire de l'œuvre, George A. Lucas¹⁵⁴². Si Breton avait vendu sa toile à Lucas avec les droits de reproduction inhérents, c'était ce dernier que Flameng devait convaincre, et on se rend bien compte, au travers des arguments que doit exposer le graveur, que ce n'était pas chose facile. Il doit bien insister sur le fait qu'une publication de la toile dans un journal britannique renommé comme l'*Art Journal* serait une bonne publicité. Il doit aussi rassurer Lucas sur le fait qu'une gravure d'après ce tableau ne concurrencerait pas une éventuelle gravure plus tardive qu'il souhaiterait faire paraître. Flameng doit rassurer Lucas quant à ses intérêts financiers.

¹⁵³⁹ Le portrait appartenait à Samuel Putnam Avery. George Lucas suivit particulièrement l'avancement de cette œuvre d'après son journal. Voir LUCAS, RANDALL, *op. cit.*, 1979, p. 436 et p. 444,

¹⁵⁴⁰ La New York Public Library possède les quatre états préparatoires de la gravure qui appartenaient à la collection Avery et connus chacun par une seule épreuve. Cote : B. 305.

¹⁵⁴¹ LUCAS, RANDALL, *op. cit.*, 1979, p. 456.

¹⁵⁴² Lettre de Léopold Flameng à George A. Lucas. Baltimore Museum of Art (Baltimore), s. c. (fonds George A. Lucas). Voir vol. III, correspondance, n° 57, p. 154.

De la même manière, toujours pour un tableau de Breton mais à une date plus tardive, Flameng chercha à obtenir le droit de reproduction. Il dut alors s'adresser au collectionneur, détenteur des droits, qui était américain, et il chercha à le convaincre en passant par son ami Samuel Putnam Avery¹⁵⁴³. Un homme d'influence qui pouvait peut-être peser pour que le collectionneur en question acceptât de céder les droits à Flameng.

La relation qui nous est la mieux connue entre Flameng et un collectionneur d'art est celle qu'il entretint avec l'industriel et mécène allemand Barthold Suermondt. Ce dernier avait profité de son enrichissement dans l'industrie sidérurgique pour constituer un important ensemble de peintures anciennes, et notamment, selon Théophile Thoré-Bürger, l'une des plus importantes collections particulières d'œuvres hollandaises hors de Hollande et d'Angleterre¹⁵⁴⁴.

La galerie Suermondt comptait alors, bien que certaines attributions ne soient plus valables aujourd'hui, des Vermeer, des Rembrandt, des Rubens, des Van Goyen. Cette forte représentation des maîtres nordiques a amené Flameng à travailler auprès de Suermondt. Ils entrèrent en contact par l'intermédiaire de leur ami commun, Thoré-Bürger, qui entreprit de faire connaître la galerie Suermondt d'Aix-la-Chapelle, en France. Il traduisit ainsi, en 1860, le catalogue de la collection établi originellement en allemand par le docteur Waagen, un an après avoir publié un premier article sur la galerie dans la *Revue germanique*¹⁵⁴⁵. Il produisit aussi des études sur l'art hollandais publiées dans la *Gazette des beaux-arts*, dans lesquelles il mentionna souvent la galerie Suermondt, et il fit paraître, à la fin des années 1860, une succession d'articles composant une monographie intitulée *Nouvelles études sur la galerie Suermondt*¹⁵⁴⁶.

Durant toute cette période s'établit la collaboration entre Flameng et Thoré-Bürger, le premier se chargeant d'illustrer les articles du second, et faisant la promotion des œuvres majeures détenues par Suermondt. Flameng grava ainsi *Le Christ bénissant les enfants* de Nicolas Maes, le *Cottage rustique* attribué à Vermeer, *La Vieille Hille Bobbe* de Frans Hals, la *Mer houleuse* de Van Ruysdael (ill. 151), et de nombreuses autres toiles portant toutes, dans la lettre, la mention de la collection Suermondt.

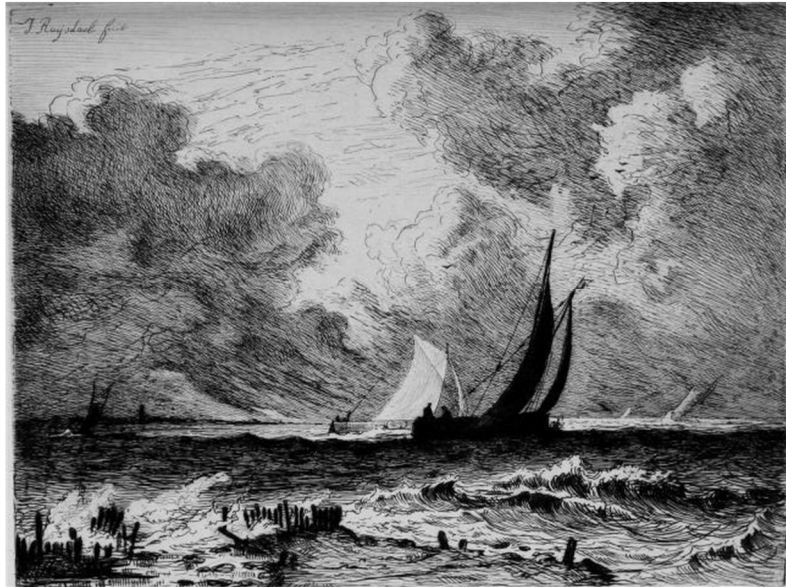
¹⁵⁴³ « Quelle belle gravure l'on pourrait exécuter d'après cette admirable peinture ! Veuillez, je vous prie, me renseigner à ce sujet et, si c'est possible, m'obtenir l'autorisation de reproduction du propriétaire de l'œuvre ». Lettre de Léopold Flameng à Samuel Putnam Avery. Metropolitan Museum of Art (New York). Cote : 272.4 Au86. Voir vol. III, correspondance, n° 115, p. 205.

¹⁵⁴⁴ « Hors de la Hollande et de l'Angleterre, peu de collections particulières en apprennent autant sur l'école hollandaise que la Galerie Suermondt. » Théophile THORÉ-BÜRGER, *Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle*, Bruxelles, F. Claassen et Cie, 1860, p. VIII.

¹⁵⁴⁵ Théophile THORÉ-BÜRGER, « La Galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle », *Revue germanique*, vol. VIII, 1859, p. 145-147. Cet article a servi à la préface du catalogue de la galerie qu'il traduisit en 1860.

¹⁵⁴⁶ Théophile THORÉ-BÜRGER, « Nouvelles études sur la galerie Suermondt à Aix-la-Chapelle », *Gazette des beaux-arts*, vol. I, janvier-juin 1869, p. 5-37 et p. 162-187.

Cela jouait aussi dans la promotion que cherchait à donner à cet ensemble artistique majeur, Thoré-Bürger. Ce dernier joua donc un rôle dans la prise de contact entre Flameng et le collectionneur, mais il apparaît assez nettement, au travers de la correspondance de Flameng, que les deux hommes communiquèrent beaucoup entre eux, même si le graveur ne semble pas s'être rendu à Aix-la-Chapelle où se trouvait la galerie.



151. Léopold Flameng, *Mer houleuse*, 1868, eau-forte, H. 18,5 ; L. 23,5 cm.

En revanche, Suermondt et Flameng ont beaucoup correspondu, et ils se sont même probablement rencontrés à Bruxelles, puisque Suermondt possédait des activités en Belgique¹⁵⁴⁷.

Là encore, l'artiste reste un interlocuteur du collectionneur de peintures qui, généralement, ne fait aucune difficulté pour que ses œuvres soient reproduites, mais se réserve certains droits sur les reproductions. En fait, et le cas Suermondt est tout à fait édifiant, le collectionneur de peintures, lorsque celui-ci aspire à en faire promotion auprès du public¹⁵⁴⁸, collabore pleinement à la reproduction de ses œuvres et cherche même à les faire diffuser le plus possible. Pour cela, il s'accapare les services de critiques qui promeuvent ses peintures, d'éditeurs qui publient les planches, et de graveurs soigneusement choisis. Une question de talent et d'affinité prédisposait

¹⁵⁴⁷ Il était notamment commissaire de la société métallurgique Cockerill installée dans la province de Liège.

¹⁵⁴⁸ Élément important, puisqu'une collection – et le cas Lucas évoqué plus haut en témoigne –, peut aussi être un enjeu financier pour un propriétaire. Notamment lorsque celui-ci cumule un statut de collectionneur et de marchand d'art. Dans ces conditions, un propriétaire peut monnayer chèrement des droits de reproduction, et peut empêcher des parutions de gravures pour favoriser celles qu'il aura lui-même envisagées de faire dans un but commercial.

ainsi le collectionneur à s'adresser de façon régulière à un graveur ou à quelques graveurs de renom, et la longue collaboration entre Flameng et Suermondt en est la preuve. Une relation affinitaire nécessaire, puisque Suermondt n'hésitait pas à confier certaines de ses œuvres majeures à ses graveurs, dont des Rembrandt et des Frans Hals, pour que ceux-ci, dans l'impossibilité de venir les voir à Aix-la-Chapelle, puissent travailler au mieux à partir des originaux¹⁵⁴⁹. Les tractations de Thoré-Bürger furent sans doute d'importance, et Flameng se retrouva à pouvoir graver *La Vieille Hille Bobbe* d'après Frans Hals, issue de la collection Suermondt, dans son atelier, directement à partir de la toile du maître flamand.

La confiance prédominait donc dans la relation graveur-collectionneur. Pour autre exemple, on peut donner le cas d'Eugène Dutuit, lequel prêta une épreuve de la très rare et onéreuse *Pièce de cent florins* de Rembrandt à Flameng pour que celui-ci en fasse la gravure. Il est évident que les tractations de Charles Blanc et une proximité entre Dutuit et Flameng qui se connaissaient bien aida à ce prêt d'œuvre.

Ainsi, si le graveur et l'éditeur trouvent leur compte dans la parution d'une planche, notamment sur le plan financier, le collectionneur peut faire connaître ses chefs-d'œuvre, et on se rend compte que c'est là la nature du contrat passé entre le collectionneur et l'éditeur. Une lettre de Flameng à Salmon, en 1874, en témoigne. Flameng parle de trois planches qu'il faut faire imprimer à trente exemplaires, trois planches d'œuvres issues de la collection Suermondt et commandées par la *Gazette des beaux-arts*¹⁵⁵⁰. Il est probable que figurent dans cette liste *Le Rabbín* d'après Rembrandt et le *Elizabeth de Bourbon, reine d'Espagne* d'après Velasquez, deux peintures que publia la *Gazette des beaux-arts* en 1874. Si la revue réalisa son tirage pour ses propres publications, Suermondt put lui aussi profiter des planches gravées, et Flameng expliquait dans sa lettre que le collectionneur souhaitait réserver six épreuves de chaque pour des catalogues d'exposition destinés au roi des Belges¹⁵⁵¹. Flameng indiquait plus loin que Suermondt voulant un retirage du *Cottage rustique* gravé en 1866, son fils allait livrer à Salmon la planche de cuivre pour un lot de six épreuves¹⁵⁵², huit ans après le tirage originel.

Tout comme le peintre faisait généralement peu de difficultés pour faire reproduire ses œuvres, car cela lui assurait une promotion non négligeable, les collectionneurs permettaient la reproduction de leurs biens lorsqu'ils souhaitaient en assurer la notoriété, et à moindre coût.

¹⁵⁴⁹ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger, BnF (Paris). Cote : 7912/147. Voir vol. III, correspondance, n° 83, p. 174.

¹⁵⁵⁰ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 134, p. 236.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*

¹⁵⁵² « Vous recevrez également de mon fils une planche d'après Van der Meer, dont vous tirerez six épreuves que vous joindrez aux autres. » *Ibid.*

Flameng, en effet, été rémunéré par la *Gazette des beaux-arts* et non par le collectionneur. Ce dernier n'avait cependant pas l'initiative des œuvres à reproduire. On l'apprend, par exemple, dans une lettre de Flameng à Thoré-Bürger, dans laquelle c'est l'auteur de l'article qui décide finalement de faire reproduire un autre Rembrandt plutôt que le *Ruth dans le champ de Booz* originellement prévu¹⁵⁵³. Mais cela n'empêchait pas les collectionneurs d'être favorisés et de conserver de nombreux avantages.

La *Gazette des beaux-arts* n'achetait pas nécessairement les cuivres qu'elle commandait, et ceux-ci restaient donc entre les mains du graveur. Le collectionneur pouvait toujours demander de nouveaux tirages, et la commande tardive du *Cottage rustique* en témoigne. De même, lorsque Suermondt voulut faire paraître dans le *Zeitschrift für bildende Kunst* une planche du *Christ bénissant les enfants* (ill. 152) déjà parue dans la *Gazette des beaux-arts*, il le put sans difficulté, puisque la planche était restée entre les mains de Léopold Flameng¹⁵⁵⁴.



152. Léopold Flameng, *Le Christ bénissant les enfants*, 1866, eau-forte, H. 24 ; L. 17,5 cm.

¹⁵⁵³ Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2012-A.273. Voir vol. III, correspondance, n° 11, p. 117.

¹⁵⁵⁴ Ce qui ne manqua pas de provoquer des difficultés pour la *Gazette des beaux-arts* qui ne put pas procéder à son tirage de réserve. Voir la partie « Le statut et le devenir des planches destinées aux revues d'art », p. 449-450.

Ce qui ressort aussi de la correspondance de Flameng sur le rapport qu'il entretint avec Suermondt, c'est que le collectionneur intervient peu¹⁵⁵⁵, à la fois dans l'exécution de la gravure et dans sa gestion *a posteriori*, notamment pour le choix de l'imprimeur. C'est là uniquement le travail de l'artiste, de l'auteur et de l'éditeur. Flameng et la *Gazette des beaux-arts* prirent l'habitude, dans la seconde moitié des années 1860, de travailler avec Salmon, et toutes les reproductions d'après des œuvres de la collection Suermondt qu'exécuta Flameng furent imprimées par Salmon. Un imprimeur avec lequel le collectionneur ne prit jamais contact, laissant Flameng transmettre à Salmon la hauteur des tirages souhaités. Un post-scriptum dans une lettre de Flameng indiquait, par exemple, que Salmon devait attendre les « instructions de la *Gazette*¹⁵⁵⁶ » pour les tirages. Suermondt n'imposait donc pas ses conditions dans l'exécution et le tirage de la gravure. Il se contentait généralement de se réserver un lot d'épreuves de tête et de s'informer de l'avancée des travaux¹⁵⁵⁷.

De la même façon, alors que la *Gazette des beaux-arts* travaillait avec Salmon, à l'inverse, le *Zeitschrift für bildende Kunst* fit imprimer sa planche du *Christ bénissant les enfants* chez Delâtre. Peut-être car Delâtre était alors plus réputé à l'étranger que Salmon, dont la notoriété commençait seulement à se bâtir en France. Cette différence d'imprimeur montre que Suermondt ne se préoccupait pas de cette question.

Le cas Suermondt est l'exemple le plus documenté dans la relation de Flameng avec les collectionneurs de peintures, néanmoins il ne fut pas le seul avec lequel l'artiste entra en relation. On sait ainsi que lors de ses nombreux séjours au Royaume-Uni, Flameng visita des collections particulières dans le cadre de ses activités de graveur de reproduction, comme celle du duc d'Aumale à Twickenham pour la gravure de l'*Antiochus et Stratonice*. La relation entre Flameng et le collectionneur fut probablement de même nature que celle avec Suermondt, car Flameng réalisa un *Portrait du duc d'Aumale* et une tête de lettre pour ce dernier, ce qui laisse supposer que les échanges entre les deux hommes allèrent au-delà d'une simple visite professionnelle.

Il est possible de citer aussi la collection Cowper dans le Hertfordshire, qui fit découvrir à Flameng un *Portrait de Turenne* identifié comme étant de la main de Rembrandt, et pour lequel

¹⁵⁵⁵ Nous ne saurions toutefois généraliser, en sachant que la relation entre Suermondt, Flameng, Thoré-Bürger, était aussi professionnelle qu'amicale, ce qui pouvait amener le collectionneur à moins s'investir dans l'exécution des gravures, assuré que le résultat lui conviendrait.

¹⁵⁵⁶ Lettre de Léopold Flameng à Alfred Salmon. Collection particulière. Voir vol. III, correspondance, n° 134, p. 236.

¹⁵⁵⁷ Ainsi, dans une lettre de 1873, Flameng tient Suermondt au courant de l'avancée de son travail d'après *Le Rabbin* de Rembrandt qu'il est en train de graver. Lettre de Léopold Flameng à Barthold Suermondt, s. c. Voir vol. III, correspondance, lettre n° 131, p. 234.

il demanda un appui financier de l'État pour le graver¹⁵⁵⁸. Ce qui ne se fit pas. Flameng était aussi en contact avec des collectionneurs parisiens, dont il visita certainement les collections, même si les informations manquent. Des noms importants comme celui du financier Gustave de Rothschild, Louis La Caze, figurent dans cette liste d'amateurs d'art parisiens dont les œuvres furent reproduites par Flameng dans la *Gazette des beaux-arts*¹⁵⁵⁹.

La relation entre le graveur et le collectionneur n'était toutefois pas toujours directe, et une lettre de Flameng à Poulet-Malassis le prouve¹⁵⁶⁰. Flameng écrivait dans cette lettre à l'éditeur de l'*Histoire de soixante ans*. Il souhaitait alors obtenir de Poulet-Malassis un cliché et, le cas échéant seulement, se rendre directement chez Philippe le Bas dans la collection duquel se trouvait le portrait de Robespierre qu'il devait graver.

Ce travail à partir de clichés est une réalité assez fréquente, même si la plupart des collections d'amateurs s'ouvraient à un public sélectionné, d'amateurs éclairés, de critiques, d'historiens et de graveurs. Les clichés étaient alors fournis par le collectionneur à l'éditeur ou au responsable de la publication qui se chargeait ensuite de les remettre au graveur. Cette démarche se rapprochait de celle des artistes qui remettaient des dessins, des photographies de leurs tableaux de Salon, en général à l'éditeur, qui se chargeait de les transmettre au graveur. Toute la correspondance qu'a insérée Sophie Pauliac dans sa thèse sur la revue *L'Artiste*¹⁵⁶¹ montre que c'était là une pratique courante¹⁵⁶², et il y a tout lieu de penser que ce fut aussi une pratique bien présente chez les collectionneurs. Rappelons ainsi qu'aucun élément ne permet de dire que Flameng visita, en effet, la collection Suermondt. Même s'il reçut certaines œuvres dans son atelier, Flameng utilisa aussi probablement des clichés pour d'autres. Il est possible encore qu'à l'instar de Gustave Courbet, qui profita en 1869 de l'exposition de la *Hille Bobbe* à Munich

¹⁵⁵⁸ « À mon dernier voyage à Londres j'ai découvert dans la collection de Lord Cowper, une merveille artistique du plus haut intérêt. » Archives nationales (Paris). Cote : F/21/2079. En vérité, ce tableau conservé au château de Panshanger était déjà bien connu des spécialistes de Rembrandt. Carel VOSMAER en faisait mention dans son ouvrage *Rembrandt Harmensz van Rijn, sa vie et ses œuvres*, *op. cit.*, 1868, p. 219-220. L'année même où Flameng reçut la commande de la reproduction de ce tableau par l'État, l'œuvre fut montrée à Burlington House dans le cadre d'une exposition d'artistes anciens.

¹⁵⁵⁹ De la collection Gustave de Rothschild, on pourra citer les deux portraits de Martin Day et de sa femme, aujourd'hui *Portrait de Maerten Soolmans* et *Portrait de Oopjen Coppit*, et de la collection La Caze, avant son legs au musée du Louvre en 1869, on citera un *Autoportrait de Greuze*.

¹⁵⁶⁰ Lettre de Léopold Flameng à Auguste Poulet-Malassis, INHA (Paris). Cote : Autographes 185, 46. Voir vol. III, correspondance, n° 35, p. 139.

¹⁵⁶¹ Voir notamment PAULIAC, *op. cit.*, 2004, vol. II, p. 11. Dans la lettre retranscrite de Frémiet au directeur-gérant de *L'Artiste*, Jean Alboize, on apprend que le sculpteur prévoyait de faire parvenir un cliché photographique d'une de ses œuvres à Alboize pour qu'il en soit fait une gravure. Néanmoins, ne le trouvant pas, il invita Alboize à se rendre directement chez son photographe pour en récupérer une épreuve photographique.

¹⁵⁶² Sans être exclusive non plus. Rappelons que Gustave Moreau prévoyait bien de transmettre son dessin d'après *Œdipe et le sphinx* directement à Flameng, mais que ne connaissant pas l'adresse du graveur, il le fit parvenir par défaut à la *Gazette des beaux-arts*. Un cas de figure qui devait se présenter assez souvent, la revue servant alors d'interface pratique entre les différents protagonistes. Voir note 1310, p. 431.

pour la graver¹⁵⁶³, Flameng profita des expositions publiques d'œuvres issues de la collection Suermondt pour pouvoir les contempler directement. Flameng réalisa ainsi la gravure du *Cottage rustique*, issu de la collection Suermondt, en 1866, au moment où se tint à Paris une grande rétrospective sur l'art flamand dans laquelle figurait, sous le numéro 109, le *Cottage rustique* de Vermeer¹⁵⁶⁴.

Pareillement, une lettre de Léopold Flameng en date de l'année 1874 nous apprend que l'artiste est à Bruxelles¹⁵⁶⁵, au moment où se tient une grande exposition d'œuvres issues de la collection Suermondt en faveur de la Société néerlandaise de bienfaisance. Il semble évident que Flameng a visité cette exposition et qu'il a rencontré Suermondt si l'on en croit la lettre en question.

Il n'y a donc pas de norme dans la relation entre le graveur et le collectionneur. Ce dernier ne prend généralement qu'une faible part dans l'exécution des gravures, et s'il ne trouve pas nécessairement un avantage financier en autorisant la reproduction des œuvres de sa collection, pour autant il peut assurer à moindre frais leur notoriété. Le cas Suermondt est à ce sujet parlant, puisqu'il eut très tôt la volonté de promouvoir sa collection par des expositions publiques et par la gravure. Une promotion dont le processus s'acheva avec l'ouverture d'un musée lorsqu'il légua sa collection à la ville d'Aix-la-Chapelle¹⁵⁶⁶.

6- Les institutions publiques et la gravure de reproduction

a- Le Second Empire et les premiers achats d'œuvres de Léopold Flameng par l'État

Les années 1860 sont celles d'une grande crainte à l'égard de la gravure, et surtout à l'égard de la gravure au burin, celle-là même que l'on juge menacée par la photographie et par les techniques moins « nobles » de la gravure, à savoir le bois et l'eau-forte. C'est le fameux cri de détresse de Philippe Burty qui, en 1865, exprimait ses craintes :

La gravure au burin, harcelée par la photographie, négligée par les éditeurs qui n'osent plus engager sur une planche des sommes dignes d'un artiste sérieux, battue en brèche par ses sœurs

¹⁵⁶³ Seymour SLIVE, « One the Meaning of Frans Hals 'Malle Babbe' », *Burlington Magasine*, n° 105, octobre 1963, p. 432-436.

¹⁵⁶⁴ COLLECTIF, *Exposition rétrospective tableaux anciens empruntés aux galeries particulières*, Paris, s.e., 1866, p. 36.

¹⁵⁶⁵ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel. BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-48. Voir correspondance vol. III, n° 77, p. 165.

¹⁵⁶⁶ Il s'agit actuellement du musée Suermondt-Ludwig d'Aix-la-Chapelle.

*cadettes l'eau-forte et la gravure sur bois, menacée par des procédés qui, d'un jour à l'autre peuvent arriver à la remplacer au moins aux yeux de la foule*¹⁵⁶⁷ [...]

Les craintes de Burty étaient encore perceptibles chez Léon Lagrange, qui en 1866 écrivait : « N'a-t-on pas déjà pleuré la gravure comme un art éteint¹⁵⁶⁸ ? »

Les inquiétudes étaient d'autant plus grandes qu'en 1864 le prix de Rome de gravure ne fut même pas décerné à cause du faible nombre de concurrents et de la faiblesse des travaux en taille-douce présentés. Ce qui ne manquait pas de faire dire à Émile Galichon « qu'il est facile de prévoir le moment prochain où la gravure cessera d'être¹⁵⁶⁹ ». Pour Burty, l'eau-forte pouvait trouver dans la gravure originale, et même dans la gravure de reproduction interprétative, une échappatoire à la concurrence écrasante de la photographie et des moyens mécaniques de reproduction. Mais, pour lui, comme pour la plupart des critiques du temps, le burin, dont l'essence même était de reproduire des tableaux avec une technique qui ne souffrait guère de liberté de l'artiste, ne pouvait perdurer qu'avec le soutien de l'État et, plus généralement, des institutions publiques comme la ville de Paris.

Cette volonté d'institutionnaliser la gravure en taille-douce n'est pas propre à la France, et nous avons vu qu'en Belgique des demandes allaient dans le même sens pour faire de l'État le mécène de tous les graveurs formés et désœuvrés¹⁵⁷⁰. L'État devait pallier la baisse des commandes pour les graveurs au burin et devait encourager la grande gravure à l'eau-forte. L'eau-forte était aussi appelée à jouer, avec le déclin du burin, un rôle plus prestigieux, et à s'affirmer dans la reproduction d'œuvres majeures, de sujets sérieux et dans de grands formats proches de ceux du burin. Des formats importants que ne pouvaient demander qu'un commanditaire public.

La pression de l'État est d'autant plus forte dans les années 1860 que celui-ci a renforcé ses prérogatives dans le domaine artistique, s'emparant, à partir de 1861, de l'organisation du Salon des artistes vivants qui, comme le soulignait Catherine Granger, passa dans le giron du ministère d'État, et cela jusqu'en 1881¹⁵⁷¹. De surcroît, Napoléon III se proposait en 1860 d'offrir au conservateur de la Bibliothèque impériale et historien de l'estampe Henri Delaborde, le poste

¹⁵⁶⁷ BURTY, art. cit., 1865 (2), p. 81.

¹⁵⁶⁸ Léon LAGRANGE, « Bulletin mensuel : aout 1866 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XXI, juillet-décembre 1866, p. 295.

¹⁵⁶⁹ Émile GALICHON, « Les Concours de sculpture et d'architecture », *Gazette des beaux-arts*, vol. XVII, juillet-décembre 1864, p. 375.

¹⁵⁷⁰ Voir la partie « Une formation sans devenir ? », p. 77-83.

¹⁵⁷¹ Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 162.

de directeur général des beaux-arts, et de l'élever potentiellement en ministre¹⁵⁷². Si cela ne se fit finalement pas suite au refus de Delaborde¹⁵⁷³, cette volonté de nomination émanant de l'Empereur lui-même n'était sans doute pas totalement indépendante, outre d'une proximité entre les deux hommes, d'une volonté de soutien accordé à la gravure. Ainsi, Émile Galichon, tout en rappelant que la gravure était appelée à disparaître émettait un « si » : « La gravure cessera d'être, si l'État ne cherche à relever cet art par quelques moyens extraordinaires¹⁵⁷⁴. » Lagrange, de son côté, soulignait le soutien de la ville de Paris : « Voilà que, sous une impulsion à laquelle la ville de Paris a la plus grande part, la gravure semble renaître¹⁵⁷⁵. » Cela, tandis qu'il aspirait à la création, par l'Académie des beaux-arts, d'un prix équivalent aux prix littéraires, mais à destination de la grande gravure¹⁵⁷⁶.

Les années 1860 balançaient alors entre une satisfaction quant à l'engagement de l'État, des considérations plus mitigées et des critiques certaines. Les avis étaient divergents quant au réel soutien du pouvoir en faveur de la gravure. L'État, dans un rapport de 1866, jugeait son action satisfaisante, notamment en faveur des acquisitions plus nombreuses dans le domaine de la gravure au burin. « Genre de travaux¹⁵⁷⁷ », disait le rapport, « qui courraient le risque d'être abandonnés par ceux qui les pratiquent, s'ils n'obtenaient pas l'appui du Gouvernement¹⁵⁷⁸ ».

Pourtant, Burty, tout en soulignant en effet l'appui de l'État, regrettait que l'investissement ne fût pas suffisant, spécialement depuis la Chalcographie du Louvre : « La gravure n'a d'autre appui que la Chalcographie du Louvre dont les fonds sont trop restreints. Appui trop faible¹⁵⁷⁹ !... » Il regrettait de ne pas voir émerger un projet de conservatoire permanent de gravure¹⁵⁸⁰.

Burty se montrait beaucoup plus amer en 1868, constatant que rien ne changeait véritablement au fil des années, et il s'enthousiasmait d'une entreprise privée : la Société française de gravure. Elle se proposait de donner quelques encouragements supplémentaires à un art que l'État ne

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 163.

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵⁷⁴ GALICHON, art. cit., 1864, p. 375.

¹⁵⁷⁵ LAGRANGE, art. cit., 1866 (1), p. 295.

¹⁵⁷⁶ « L'Académie distribue chaque année à des travaux littéraires dont la plupart demeurent inédits, des médailles qu'elle doit à la libéralité de divers amateurs. Si elle décidait la fondation d'un prix ayant pour objet d'honorer la meilleure gravure d'une œuvre du grand art, nous ne doutons nullement qu'il ne se trouvât, à point nommé, un riche bienfaiteur pour lui en fournir les moyens. » *Ibid.*

¹⁵⁷⁷ COLLECTIF, *Exposé de la situation de l'Empire présenté au sénat et au corps législatif*, Paris, Imprimerie impériale, 1866, p. 119.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*

¹⁵⁷⁹ BURTY, art. cit., 1865 (2), p. 81.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*

soutenait pas assez¹⁵⁸¹. La première commande de la Société française de gravure, qui ne se limitait pas uniquement au burin mais qui le soutenait fortement, était une gravure réalisée selon cette technique par Danguin¹⁵⁸². La Société française de gravure, puis plus tard la Société française des graveurs au burin fut la seule initiative privée qui put véritablement offrir aux burinistes des travaux d'ampleur et des reproductions d'œuvres majeures.

Néanmoins, malgré l'idée que l'État n'en faisait pas assez en faveur de la gravure, des initiatives introduites dans les années 1860 montrent qu'il joua un rôle de plus en plus important. Pour le burin, puisqu'il décida à partir de 1864 de faire de la Chalcographie le « musée » des envois de gravures du prix de Rome et des pensionnaires de la villa Médicis¹⁵⁸³ ; plus généralement pour la gravure, en participant, à la fin des années 1860 à l'officialisation de l'eau-forte par davantage de commandes, soit en acquérant des tirages, soit en commandant des plaques gravées. Ce dernier cas, parce que le coût induit était plus important, restait peu fréquent, même pour des artistes installés. Or, pour l'essentiel des années 1860, Flameng n'était pas encore un artiste très réputé, aussi la plupart des achats de l'État le concernant à cette période étaient des épreuves. Les achats étaient tournés vers des gravures de tableaux anciens¹⁵⁸⁴, mais aussi contemporains, avec la reproduction de toiles marquantes¹⁵⁸⁵ des Salons du Second Empire.

Il apparaît, en effet, et Catherine Granger l'a bien noté, que la commande de matrices gravées touchait surtout des œuvres anciennes, la plupart du temps tirées des collections du Louvre¹⁵⁸⁶. Parmi les peintres récurrents, elle citait ainsi Poussin, Ruysdael, Watteau, Murillo, Corrège. Cela se poursuivit jusqu'en 1869, moment où Chennevières, directeur des beaux-arts, commença à envisager la commande de reproductions de tableaux contemporains. Avant cette date, elle ne notait qu'une seule œuvre moderne : *Le Martyre de saint Symphorien* d'Ingres¹⁵⁸⁷. À l'inverse, les commandes d'épreuves visaient certes les œuvres anciennes fameuses des collections parisiennes, et surtout du Louvre, mais aussi les acquisitions de peintures par l'État ou des œuvres contemporaines majeures des collections publiques. Elles concernaient davantage l'eau-forte. Ainsi, en 1859, l'État commanda vingt-cinq épreuves avant la lettre du

¹⁵⁸¹ Philippe BURTY, « La Gravure : le bois et la lithographie au salon de 1868 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XXV, juillet-décembre 1868, p. 109-110.

¹⁵⁸² Il s'agissait de *La Maîtresse* d'après Titien.

¹⁵⁸³ Agnès CALLU, *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940, genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994, p. 143.

¹⁵⁸⁴ Notamment, en 1860, l'achat de huit épreuves d'après le *Saint Sébastien* de Bernardino Luini ou *La Peste de Marseille* d'après de Troy, gravés par Flameng.

¹⁵⁸⁵ Le plus fameux exemple était évidemment *La Source* d'après Ingres, dont l'État fit des achats d'épreuves en 1862.

¹⁵⁸⁶ GRANGER, *op. cit.*, 2005, p. 190.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*

Louis XIV et Molière d'Ingres gravé par Flameng¹⁵⁸⁸. Des achats qui coûtèrent, en tout, cent-vingt-cinq francs. Cette commande faisait partie d'un lot d'épreuves acheté pour une somme de mille-trois-cent-soixante-quinze francs¹⁵⁸⁹. Une autre gravure de Flameng se trouvait concernée, le *Pyrrhus et Astyanax* d'après Bartolini, pour le même prix de cent-vingt-cinq francs pour vingt-cinq épreuves¹⁵⁹⁰. Si on peut s'étonner de ce dernier achat, en revanche celui du *Louis XIV et Molière* est moins surprenant. Tableau à succès, il venait d'entrer dans les collections de la Comédie-Française, et il fut très apprécié, au point même qu'une réplique peinte fut commandée par l'État en 1861 pour la somme de vingt-cinq mille francs¹⁵⁹¹.

On pourra ajouter encore, dans les achats d'œuvres de Flameng faits sous le Second Empire, le *Saint Sébastien* d'après Bernardino Luini ; *La Source*, dont cinquante épreuves à vingt francs pièce furent commandées pour un total de mille francs¹⁵⁹² ; *La Peste de Marseille* (ill. 153) d'après de Troy ; l'*Antiochus et Stratonice* dont vingt épreuves à cinquante francs furent commandées en 1869 pour la somme de mille francs¹⁵⁹³.



153. Léopold Flameng, *La Peste de Marseille*, 1860, eau-forte, H. 21 ; L. 31,5 cm.

Ce qui ressort de ces achats d'épreuves, c'est qu'ils étaient décidés sans aucune intervention de l'artiste. L'État s'adressait directement soit aux propriétaires des planches, et donc généralement à l'éditeur, soit au marchand commercialisant la planche dans le commerce. Ainsi, pour *La Source*, c'est directement à Édouard Houssaye que s'adressa le représentant du

¹⁵⁸⁸ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/91, dossier 11.

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*

¹⁵⁹¹ GRANGER, *op. cit.*, 2005, p. 188.

¹⁵⁹² Archives nationales, (Paris). Cote F/21/87, dossier 26.

¹⁵⁹³ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/141, dossier 31.

ministère d'État dans une lettre du 2 octobre 1862¹⁵⁹⁴. Le 13 du même mois, Houssaye renvoyait une facture au ministère d'État attestant de la livraison¹⁵⁹⁵. Ce même dossier contenait par ailleurs un extrait manuscrit du catalogue d'estampes de la *Gazette des beaux-arts*. Ce dernier portait pour renseignement l'état des épreuves avant la lettre, les titres, les noms des graveurs, et les prix par épreuve¹⁵⁹⁶. Ce catalogue daté du 12 décembre 1861 montre comment se faisait le choix de la commande par l'État. C'est-à-dire sur une liste fournie par la *Gazette des beaux-arts*, l'en-tête en témoigne, et dans laquelle étaient puisés les sujets intéressants. Les commandes étaient moins liées aux graveurs et à leur réputation qu'aux tableaux et aux peintres reproduits.

De la même manière, lorsque l'État acheta des épreuves de la *Mort de la Vierge* d'après Schongauer, du *Saint Sébastien* et de *La Peste de Marseille*, il s'adressa directement à l'éditeur et marchand d'estampes Louis Leleux¹⁵⁹⁷, installé au 12 boulevard Montmartre. Ce dernier commercialisa plusieurs œuvres de Flameng, notamment ces deux œuvres, ainsi que *La Pièce de cent florins* et *Le Christ bénissant les enfants* d'après Rembrandt et Nicolas Maes. Quant au *Louis XIV et Molière*, c'est au marchand Laroche que l'État s'adressa¹⁵⁹⁸, et en 1869, pour *l'Antiochus et Stratonice*, c'est au directeur de la Société française de gravure, Émile Galichon¹⁵⁹⁹. L'artiste n'intervient jamais dans ces conditions-là, la transaction est purement commerciale et est conduite par l'acheteur, en l'occurrence l'État, et par les éditeurs ou les marchands de gravures.

b- Les évolutions de la III^e République

Cette politique d'achats se poursuivit au début de la III^e République, mais comme le soulignait un article de la *Revue politique et parlementaire* de 1899, les données évoluent quelque peu, notamment car le crédit alloué aux commandes diminua sensiblement pour la période 1870-1880¹⁶⁰⁰. Cet article mettait en contraste les commandes de reproductions de tableaux qui avaient suivi l'exposition universelle de 1853, pour une somme de trois-cent-

¹⁵⁹⁴ La lettre est contenue aux Archives nationales sous la cote F/21/87, dossier 26.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*

¹⁵⁹⁶ *Ibid.* Ce catalogue comportait quinze numéros de gravures dont les prix s'échelonnaient de quatre à vingt francs.

¹⁵⁹⁷ Archives nationales, (Paris). Cote : Voir pour les trois œuvres la cote F/21/93, dossier 42. Leleux était un collaborateur de la *Gazette des beaux-arts*. Il écoulait notamment l'*Album de la Gazette des beaux-arts*, un album d'estampes pour les étrennes qui reprenait les plus belles planches publiées dans la revue.

¹⁵⁹⁸ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/91, dossier 11.

¹⁵⁹⁹ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/141, dossier 31.

¹⁶⁰⁰ Paul LAFOND, « Le budget des beaux-arts et la Chalcographie du Louvre », *Revue politique et parlementaire*, vol. XXI, 1899, p. 578.

cinquante-mille francs¹⁶⁰¹, et celles des dix premières années de la République, pour une somme bien moindre de cent trente-trois-mille francs :

Depuis 1870, sans avoir été aussi importantes, les commandes ont néanmoins continué. Pendant les dix premières années de la troisième République, 133000 francs ont été affectés à la commande de 17 planches, soit une moyenne d'un peu plus de 13000 francs par année¹⁶⁰².

Durant cette période 1870-1880, Flameng continue néanmoins de voir des tirages de certaines de ses œuvres achetées, profitant de l'engouement que rencontre Rembrandt à ce moment-là, artiste dont il entreprend de graver, avec le soutien financier de Lévy, quelques-unes des œuvres les plus importantes. Ainsi, en 1873, soixante épreuves de *La Pièce de cent florins* sont achetées pour la somme élevée de six mille francs¹⁶⁰³. En 1874, ce sont des épreuves de la *Ronde de nuit* qui sont acquises au même nombre et pour la même somme¹⁶⁰⁴. Un peu plus tardivement, l'État français souscrivit, en commun avec le gouvernement belge, à l'achat d'épreuves de deux planches de Flameng d'après Rembrandt : la *Leçon d'anatomie du professeur Tulp* et *Les Syndics des drapiers* (ill. 154)¹⁶⁰⁵.



154. Léopold Flameng, *Les Syndics des drapiers*, 1876, eau-forte, H. 32,3 ; L. 41,3 cm.

¹⁶⁰¹ « Le second Empire donna à son tour, de sérieux encouragements à la Chalcographie, par l'achat de nombreuses planches, notamment, à la suite de l'Exposition de 1853, par la commande, pour la somme de 350000 francs, de reproductions de tableaux du Louvre ». *Ibid.*

¹⁶⁰² *Ibid.*

¹⁶⁰³ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/217, dossier 3.

¹⁶⁰⁴ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/217, dossier 4.

¹⁶⁰⁵ Voir la partie « Léopold Flameng et son identification à Rembrandt », p. 206.

Ce n'est qu'au début des années 1880 que les choses changent, avec l'augmentation des crédits alloués à l'achat de planches. En effet, à partir de 1881, la somme moyenne dépensée chaque année monte à cinquante mille francs¹⁶⁰⁶, en incluant néanmoins quelques nouveaux frais dans cette somme, à savoir les frais d'impression des gravures du fond de la Chalcographie, et encore la souscription de deux mille francs d'épreuves que faisait l'État auprès de la Société française de gravure¹⁶⁰⁷. Malgré tout, cela permit à l'État de se faire davantage mécène. Il n'est pas surprenant de voir que c'est précisément à cette période que Flameng reçut sa première commande de planche gravée. Une commande liée aussi, probablement, à ses relations plus étroites avec l'influent sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, Edmond-Henri Turquet. Turquet exerça, en effet, des responsabilités politiques à la fin des années 1870 et au début des années 1880¹⁶⁰⁸, et sa fille épousa, en 1881, le fils Flameng¹⁶⁰⁹.

En vérité, Léopold Flameng reçut deux commandes au début des années 1880, une sur sa proposition et une sur la proposition d'Edmond Turquet. La première consistait en un *Portrait de Turenne* par Rembrandt que Flameng avait vu en Angleterre. Considérant qu'il était nécessaire de faire connaître cette œuvre, il avait fait parvenir une lettre au ministère des beaux-arts pour solliciter un appui pour l'exécution de la gravure :

*À mon dernier voyage à Londres, j'ai découvert dans la collection de lord *** une merveille artistique du plus haut intérêt. [...] je souhaiterais vivement exécuter cet ouvrage pour vulgariser un chef-d'œuvre en popularisant les traits d'un grand capitaine français. Mon estampe aurait 45 centimètres de hauteurs¹⁶¹⁰.*

La commande fut acceptée par Turquet le 13 août 1881 pour une somme de dix mille francs¹⁶¹¹, mais sera finalement annulée deux ans plus tard, remplacée par la commande d'une reproduction d'une peinture de Laurens au Panthéon : *Mort de sainte Geneviève*¹⁶¹².

L'autre commande, le *Cain* de Cormon, émana du sous-secrétaire des beaux-arts lui-même, semble-t-il, d'après une lettre de Flameng contenue dans le dossier de l'œuvre, suite à un

¹⁶⁰⁶ LAFOND, art. cit., 1899, p. 578.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*

¹⁶⁰⁸ Il est sous-secrétaire d'État à l'Instruction publique et aux beaux-arts en 1879-1880, puis sous-secrétaire d'État à la présidence du Conseil à l'Instruction publique et aux beaux-arts en 1880-1881 dans le gouvernement Ferry, tout en assumant parallèlement un mandat de député de l'Aisne.

¹⁶⁰⁹ Le mariage eut lieu le 30 novembre 1881, à Neuilly-sur-Seine, et la cérémonie religieuse le 1 décembre à l'Oratoire Saint-Honoré.

¹⁶¹⁰ La lettre est conservée aux Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/2079.

¹⁶¹¹ *Ibid.*

¹⁶¹² La commande du Rembrandt fut annulée par un arrêté du 21 juillet 1883. *Ibid.*

échange officieux entre les deux hommes¹⁶¹³. Arrêtée le premier juin 1881 pour la somme de douze mille francs¹⁶¹⁴, la commande fut elle aussi annulée en 1883, pour la même raison que celle du *Portrait de Turenne* : la commande plus onéreuse des gravures des peintures de Laurens au Panthéon.

Ces commandes finalement annulées témoignent des restrictions budgétaires qui nécessitaient d'établir des priorités. Elles témoignent aussi d'une certaine largesse de Turquet à l'égard de Flameng, lui permettant notamment de graver un *Portrait de Turenne* méconnu et pour une somme élevée.

Ce n'est donc qu'en 1883 que Flameng reçut, avec l'œuvre de Laurens au Panthéon, sa première commande de planche gravée qui aboutira trois ans plus tard, puisqu'il exposa sa gravure au Salon en 1886. Entre-temps, en 1885, Flameng avait reçu la commande de la *Glorification de la Loi* après en avoir fait la requête¹⁶¹⁵. Celle-ci était arrivée au moment où Edmond Turquet revenait au poste de sous-secrétaire des beaux-arts¹⁶¹⁶, et alors qu'Henry Havard, ami de longue date de Léopold Flameng, était nommé au Conseil supérieur des beaux-arts, remplaçant Edmond About. C'est Havard qui fut chargé, tout au long de l'avancée de la gravure, de surveiller le travail de l'artiste pour rendre compte du bon déroulement de l'exécution de l'œuvre¹⁶¹⁷. Enfin, de 1896 à 1907, Flameng achevait pour la Chalcographie du Louvre *La Vierge au donateur* d'après Van Eyck, et il reçut trois commandes pour les trois volets du *Triptyque des Portinari* (ill. 155 et 156) pour la somme totale de soixante-quatorze-mille francs. C'était la plus importante commande passée jusqu'alors par la République à un graveur, et elle était due à Henri Roujon, directeur des beaux-arts, qui avait appuyé l'attribution de cette commande à Flameng auprès du ministre¹⁶¹⁸.

Il importe de souligner la place des réseaux « politiques » de Flameng, qu'il construisit surtout à partir des années 1870, et de voir leur influence sur la relation de plus en plus étroite qui s'établit entre l'artiste et les autorités publiques. 1880-1881, 1885, étaient des dates marquantes

¹⁶¹³ *Ibid.* Dans cette lettre, Flameng réclame en effet une confirmation en « papier officiel » de la commande que lui a passé Turquet.

¹⁶¹⁴ *Ibid.* Le prix originellement fixé était de 10000 frs avant de monter à 12000 frs.

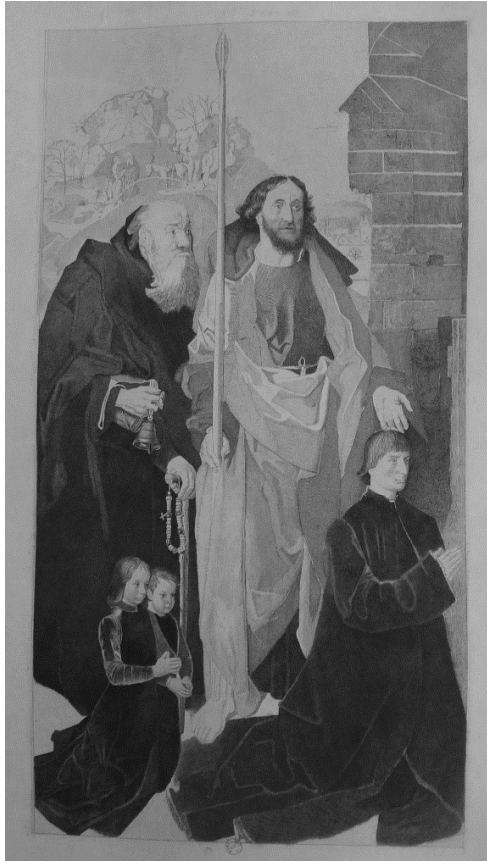
¹⁶¹⁵ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/2079.

¹⁶¹⁶ Edmond Turquet redevint, en effet, à partir d'avril 1885 et de façon discontinue jusqu'en décembre 1886, sous-secrétaire d'État à l'instruction publique, aux beaux-arts et aux cultes dans les gouvernements Brisson et Freycinet.

¹⁶¹⁷ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/2079. Ce dossier contient plusieurs lettres d'Henry Havard, dans lesquelles il rend compte au ministère de l'avancée du travail du Flameng, de sorte à ce que ce dernier puisse toucher les acomptes qui lui étaient dus.

¹⁶¹⁸ Sa lettre qui informe Flameng de la commande ne laisse aucun doute : « Monsieur, j'ai l'honneur de vous informer que, sur ma proposition, M. le Ministre vous charge d'exécuter une planche gravée d'après le motif central du triptyque d'Ugo Van der Goës. » Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/2170. C'est toujours sur la proposition de Roujon que fut octroyée l'exécution des deux autres volets du triptyque de Van der Goës. Voir Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/4208, dossier 41.

et correspondaient justement aux moments où des intimes de l'artiste accédèrent à des responsabilités majeures dans la hiérarchie administrative des beaux-arts, et même au-delà. Ainsi, en 1881, moment des premières commandes faites à Flameng, non seulement celui-ci avait des relations étroites avec Havard et Turquet, mais encore avec Léon Gambetta qui fut président de la chambre des députés jusqu'en 1881. Nous n'avons pas de documentation qui nous permette de rattacher directement l'un à l'autre¹⁶¹⁹.



155. Léopold Flameng, *Triptyque des Portinari*.
1896-1907. Volet de gauche.
Eau-forte et burin, H. 52 ; L. 30 cm.



156. Léopold Flameng, *Triptyque des Portinari*.
1896-1907. Volet de droite.
Eau-forte et burin, H. 50.5 ; L. 29 cm.

Cependant, Lord Ronald Sutherland Gower, aristocrate écossais, rapportait l'information dans ses souvenirs biographiques, et introduisait une anecdote concernant les deux hommes : « *Flameng, who is a friend of Gambetta's, told me the following respecting the great Léon*¹⁶²⁰. » Il est vrai que Flameng et Gambetta partageaient un intérêt commun pour Rembrandt, dont

¹⁶¹⁹ Hormis le tableau *L'Alsace, elle attend* d'Henner. En effet, la toile fut offerte à Gambetta par les dames d'Alsace en 1871. Il est donc très probable que Flameng soit entré en contact directement avec Gambetta pour la gravure de l'œuvre, mais aucune source explicite ne nous permet de confirmer ce fait.

¹⁶²⁰ Notre traduction : « Flameng qui est un ami de Gambetta, m'a dit précisément ce qui suit sur le grand Léon [...] » GOWER, *op. cit.*, 1883, p. 331.

Gower expliquait qu'il était un des trois artistes de génie de Gambetta, aux côtés de Shakespeare et de Beethoven¹⁶²¹.

Il est nécessaire encore de souligner que Flameng, par les commandes qu'il reçut, incarne assez bien l'évolution qui se fit jour sous la III^e République dans les choix des œuvres à reproduire. Alors que Catherine Granger avait souligné l'énorme dominance des peintures anciennes dans les commandes de planches gravées sous le Second Empire, des évolutions apparaissent sous la III^e République, notamment une attention plus grande portée aux maîtres contemporains.

Déjà, en 1868, Burty se montrait critique envers la Chalcographie du Louvre qui commandait des reproductions, mais ne les puisait jamais dans les collections françaises du musée du Luxembourg¹⁶²², ce qui était injuste à ses yeux. Plus avant dans son article, il incitait la jeune Société française de gravure à ne pas commettre la même erreur en ne confiant aucune reproduction d'œuvres modernes aux graveurs qu'elle sollicitait¹⁶²³. Sous la III^e République, et le corpus de Flameng est révélateur de cette tendance, un rééquilibrage vers des œuvres modernes ou contemporaines s'opère. Flameng réalisa des gravures d'œuvres anciennes, comme le triptyque de Van der Goes qu'il reçut grâce à Henry Roujon, et *La Vierge au donateur* d'après Van Eyck. Mais il concentra aussi les commandes d'œuvres récentes. Le *Caïn*, qui n'aboutit pas, la *Mort de sainte Geneviève*, la *Glorification de la Loi*, ces œuvres montrent une tendance à valoriser les artistes contemporains majeurs. En l'occurrence, il s'agissait de Cormon, Laurens et Baudry.

Cette tendance dépasse le simple cas de Flameng, puisque par exemple, Baudry fut sujet de très nombreuses commandes de reproduction, en particulier pour ses grands décors. Bellay reçut en 1874 une commande pour la reproduction de *La Muse Euterpe*¹⁶²⁴, Laguillermie se vit commander une planche d'après *La Muse Erato* en 1879¹⁶²⁵, la même année William Haussoullier l'*Apollon et Marsyas*¹⁶²⁶, en 1890 c'est Émile Buland qui grava *Thalie*¹⁶²⁷. De nombreux portraits de Léon Bonnat figurent aussi dans les commandes publiques. Gustave

¹⁶²¹ « He [Gambetta] considered, he said, the great human Trinity of Genius to consist of Shakespeare, Rembrandt and Beethoven. » *Ibid.*

¹⁶²² « Le seul moyen de sauver en France l'art de la Gravure serait de distribuer aux graveurs de vastes travaux d'ensembles [...], et, de faire un choix dans les œuvres qui ont traversé le musée du Luxembourg. » BURTY, art. cit., 1868 (1), p. 108.

¹⁶²³ « Nous lui demandons de se limiter autant que possible à des morceaux absolument inédits et de faire acte de patriotisme et de largeur d'idées en ajoutant à la liste qu'elle a publiée quelques noms de ces maîtres qui sont la gloire de l'art moderne. » *Ibid.*, p. 109.

¹⁶²⁴ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/195/A, dossier 7.

¹⁶²⁵ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/229, dossier 29.

¹⁶²⁶ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/224, dossier 28.

¹⁶²⁷ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/4295/A, dossier 40.

Taverne fut chargé de graver le *Portrait de Monsieur Armand Fallières*¹⁶²⁸ et celui de Jules Ferry¹⁶²⁹, Émile Vernier celui de Jules Grévy¹⁶³⁰, Paul Maurou celui de Loubet en 1902¹⁶³¹, une commande lithographique au coût très élevé de huit mille francs. À cela s'ajoute toujours de nombreux achats de tirages de planches, avec, là encore, des œuvres modernes bien représentées.

Il y a un encouragement donné à la contemporanéité, surtout aux artistes français qui entrent plus nombreux dans les collections de la Chalcographie, et aux œuvres qui traduisent la République. En 1879, par exemple, l'État commanda deux-cents épreuves d'une gravure de Rajon d'après le *Rouget de l'Isle chantant pour la première fois la Marseillaise* d'Isidore Pils¹⁶³².

L'opération n'est pas véritablement commerciale, puisque comme le soulignait l'article de la *Revue politique et parlementaire* de 1899, le prix de vente des gravures pour la Chalcographie était estimé à un franc pour mille francs de commande¹⁶³³, ce qui faisait qu'une planche achetée quinze mille francs se vendait normalement, au tirage à l'unité, quinze francs¹⁶³⁴. Il fallait nécessairement un succès de vente pour que l'État rentre dans ses fonds lorsqu'il commandait une planche. Or, les succès contemporains étaient loin de correspondre aux sujets les plus demandés à la Chalcographie. L'article de 1899 notait seulement trois œuvres à peu près contemporaines dont la vente était un succès : *Les Cervarolles* d'Hébert, *Le Combat de cerfs* de Gustave Courbet et le *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé*, gravure d'après une sculpture de Dalou¹⁶³⁵.

Evidemment, le principal encouragement donné par l'État aux graveurs venait du ministère des beaux-arts, néanmoins, et Flameng en est un exemple, d'autres ministères pouvaient occasionnellement soutenir les artistes en leur passant des commandes particulières. Ce fut le cas du *Diplôme des bonnes actions* dessiné par Mazerolle et gravé par Flameng en 1871. Ce diplôme fut commandé par le ministère de l'Intérieur, sur les caisses de ce ministère, comme

¹⁶²⁸ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/4275, dossier 49.

¹⁶²⁹ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/2194.

¹⁶³⁰ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/258, dossier 28.

¹⁶³¹ Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/4245, dossier 61.

¹⁶³² Archives nationales, (Paris). Cote : F/21/249, dossier 20.

¹⁶³³ LAFOND, art. cit., 1899, p. 579.

¹⁶³⁴ Il convient cependant d'indiquer que les prix pouvaient être bien plus élevés pour certains tirages de luxe. Ainsi, si *La Vierge au donateur* valait quarante francs pour un tirage avec la lettre, une somme déjà très élevée, un tirage « épreuve d'artiste » sur parchemin se vendait 250 francs. ANONYME, « Propos du jour », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 10, 6 mars 1897, p. 93.

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 580. Trois œuvres dont le coût d'une épreuve était respectivement de douze, huit et quinze francs.

en témoigne une lettre de Flameng à Paul Mantz¹⁶³⁶. C'est encore par la gravure de timbres, de billets de banques, de certificats, que passait l'encouragement fait aux artistes, lequel n'avait rien de secondaire. En 1873, Flameng n'hésita pas à exposer son diplôme au Salon des artistes vivants puis, en 1878, à l'Exposition universelle de Paris, et enfin, en 1889, à l'Exposition centennale de l'art français.

¹⁶³⁶ La lettre, datée du 26 juin 1871, indique que c'est de Jules Favre, ministre de l'intérieur par intérim, qu'il obtint la commande du diplôme. INHA, (Paris). Cote : Autographes 013, 05. Voir correspondance, n° 40, p. 141.

II- Léopold Flameng et le marché de la librairie

Le marché de l'estampe et le marché de la librairie entretiennent des formes de porosité l'un et l'autre. Cela a pu être noté avec le cas d'Aron Lévy, libraire-éditeur spécialisé dans le livre d'art qui initia aussi une petite activité d'éditeur de gravures. De la même manière, il n'est pas facile de savoir si les revues d'art relèvent du premier ou du second, voire même d'un troisième marché qui serait celui de la presse, avec ses exigences propres. En tout état de cause, si certains protagonistes peuvent œuvrer sur les deux marchés et être à leur jonction, d'autres en revanche sont spécifiques à la librairie. Ainsi, les éditeurs de librairie, malgré des exceptions, ne sont pas les mêmes que les éditeurs d'estampes. Les Cadart et les Goupil cèdent la place à des maisons comme Ducrocq, Hetzel, Hachette. Pareillement, si le peintre peut encore être dans certains cas un interlocuteur pour l'illustrateur, néanmoins, en matière de librairie, l'écrivain est bien un interlocuteur majeur avec lequel il convient de composer.

Le travail d'un dessinateur d'illustration est aussi soumis à une collaboration horizontale. Comme nous l'avons vu précédemment, le graveur travaille généralement selon une hiérarchie verticale, les étapes de décision et d'exécution de l'œuvre se succédant les unes après les autres jusqu'à la diffusion. Si ce processus se retrouve aussi logiquement dans le travail d'illustrateur, pour autant un second, spécifique à l'illustration, peut se mettre en place. L'artiste se retrouve parfois à travailler avec des collègues à une série d'œuvres dont il n'exécute qu'un morceau. Cela soulève de nouvelles problématiques et complexifie d'autant les réseaux de l'illustrateur. De surcroît, Flameng n'a pas toujours été dessinateur et graveur de ses illustrations originales. Il a parfois été l'un ou l'autre, ce qui le plaçait tour à tour dans le rôle du compositeur et dans celui de l'interprète. Dans ces conditions, comment se passe la relation entre ces deux protagonistes, et comment se détermine leur association ?

1- Les écrivains

a- Diversité et complexité des rapports écrivains-illustrateurs : le cas de *L'Année terrible* de Victor Hugo

Le premier interlocuteur de l'illustrateur est généralement l'écrivain, évidemment lorsque celui-ci est contemporain. L'auteur du texte tient une place primordiale, puisque le plus souvent son œuvre est le support de l'illustration. De surcroît, si l'éditeur est normalement celui qui décide finalement de l'intégration ou non d'une planche dans le livre qu'il publie, l'auteur,

surtout s'il est réputé, a un droit de regard et même un pouvoir décisionnel. Il peut refuser toute illustration et l'imposer dans son contrat à son éditeur. Ce que ne manqua pas de faire Gustave Flaubert, l'exemple le plus connu en la matière¹⁶³⁷.

Plusieurs cas de figures peuvent se présenter dans les relations entre l'écrivain et l'illustrateur. Dans certains cas, il n'y a aucun rapport entre eux. Un éditeur peut ainsi acheter un manuscrit et en disposer librement, le faisant illustrer, s'il le juge opportun, par l'artiste qu'il souhaite. C'est par exemple le cas avec le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy. Ce dernier, bien que vivant au moment où son livre est publié, n'a pas eu de contact avec Flameng, qui s'est même permis des libertés comme l'introduction de son autoportrait en frontispice, la direction artistique du volume étant supervisée par l'éditeur Ducrocq¹⁶³⁸.

Dans d'autres cas, l'écrivain joue un rôle direct dans la réalisation de l'illustration et entre donc en contact avec l'artiste. Tous deux entretiennent alors des rapports à un moment ou à un autre du travail éditorial. L'un donne ses conseils à l'autre, impose ses vues, et le second, selon la liberté de manœuvre qui est la sienne, propose et réclame un avis. Cette deuxième configuration est surtout la norme lorsque l'auteur, réputé, peut s'imposer à l'éditeur, où lorsque l'auteur, fort d'une relation ancienne avec un éditeur, bénéficie de sa confiance¹⁶³⁹. Ce dernier, s'il conserve généralement la mainmise sur l'aspect technique et financier de l'illustration qu'il intègre à son volume peut déléguer l'aspect artistique. On peut aussi voir ce cas de figure se présenter lorsque l'écrivain est en plus l'éditeur de son volume, soit dans le cadre de l'édition à compte d'auteur, soit dans le cadre encore plus étroit de l'auto-édition, à l'image des *Miettes d'amour* de Fernand Tandou. Un ouvrage pour lequel Tandou fut à la fois l'auteur, l'éditeur et le distributeur de son volume, et qui du début à la fin pouvait superviser en personne son recueil.

Il y a donc différents palliers dans la relation illustrateur-écrivain, de la plus diffuse à la plus étroite. La carrière d'illustrateur de Flameng, longue et éclectique, offre toute cette diversité, et permet de mettre en avant le caractère relativement informel des relations avec les écrivains. Il n'y a, pour ainsi dire, pas de normes particulières.

¹⁶³⁷ Flaubert fut vivement sollicité par l'éditeur de *Salammbô*, Lévy, pour l'illustration de son ouvrage. Ce que Flaubert refusa, allant même jusqu'à refuser l'adjonction d'un plan de la ville de Carthage. Voir à ce sujet Éric LE CALVEZ, *Genèses flaubertiennes*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 138.

¹⁶³⁸ ANONYME, art. cit., 1864 (6), p. 185.

¹⁶³⁹ Philippe Kaenel donnait l'exemple de George Sand, qui put imposer à l'éditeur, au moment de la publication de ses *Œuvres illustrées* par Hetzel, la participation de son fils Maurice à l'illustration. KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 205. Dans le même ordre d'idée, la liberté importante dont bénéficia Gustave Flaubert pour la publication des *Dernières chansons* de Bouilhet, en 1872, venait de sa longue collaboration avec l'éditeur Michel Lévy. Elle avait commencée en 1857, et avait été marquée par la publication de *Madame Bovary*, de *Salammbô* et de *L'Éducation sentimentale*. Collaboration qui s'arrêta l'année même de la parution des *Dernières chansons*, peut-être par les tensions que suscita ce livre.

L'un des ouvrages les mieux documentés du corpus de Flameng pour établir la nature des relations entre l'écrivain et l'illustrateur est *L'Année terrible*. Un ouvrage pour lequel nous avons une correspondance conservée de Flameng¹⁶⁴⁰. Publié en 1873 par Michel Lévy, c'était le premier texte d'Hugo édité après son retour d'exil, et le projet de publication fut développé en 1872. Bien que nous ignorons le rôle exact d'Hugo dans le projet d'édition illustrée, néanmoins ce dernier tint une place dans la réalisation de l'illustration, et des précédents laissent supposer qu'il ne se désintéressa pas de ce projet. Ainsi, une longue correspondance entre Victor Hugo et François-Nicolas Chiffart à propos de l'illustration des *Travailleurs de la mer* de 1869 nous est connue, et elle révèle de nombreux échanges et des rencontres à Guernesey entre les deux hommes, témoignant d'une réelle collaboration¹⁶⁴¹.

Il est même possible que ce fut Hugo qui imposa, pour la direction des planches, Léopold Flameng. Les deux hommes n'étaient pas des familiers, mais Flameng avait appartenu au cénacle Longue-Avoine qui avait soutenu Hugo lors de son exil à Guernesey¹⁶⁴². Par ailleurs, Flameng avait été envisagé dès 1862 comme l'illustrateur d'une édition illustrée des *Misérables*, aux côtés de Gavarni et de Desbrosses¹⁶⁴³, projet qui n'aboutit pas pour des raisons inconnues. Sans véritablement se connaître, les deux artistes devaient apprécier mutuellement l'œuvre de l'autre. Comme preuve de cet intérêt mutuel, Pierre Georgel rapportait dans un article de la *Revue de l'art* les propos publiés dans *La République française*, et qui expliquaient comment Flameng avait choisi lui-même, dans les albums de Victor Hugo, un dessin de l'écrivain qu'il intégra à l'illustration de *L'Année terrible* pour illustrer le chapitre intitulé « Falkenfels » (ill. 157)¹⁶⁴⁴. Flameng illustra aussi, la même année, *Marion de Lorme* parue chez Michel Lévy. C'était un menu travail, mais qui favorisa peut-être la participation de Flameng à l'illustration plus ambitieuse de *L'Année terrible*.

¹⁶⁴⁰ Cette correspondance provient essentiellement des lettres de Flameng adressées à Paul Meurice et conservées à la maison Victor Hugo (Paris), dont Meurice fut le fondateur en 1902. Voir vol. III, correspondance, p. 195-198.

¹⁶⁴¹ Voir à ce sujet Marie-Laure PRÉVOST, Valérie SUEUR-HERMEL, « Le Dialogue de Victor Hugo et François-Nicolas Chiffart à propos de l'édition illustrée de 1869 », *Revue de la BnF*, n° 33, mars 2009, p. 42-55.

¹⁶⁴² Aimé GIRON, « Victor Hugo et le cénacle Longue-Avoine », *Le Figaro*, n° 153, 2 juin 1885, p. 2. Aimé Giron précisait toutefois que le cénacle Longue-Avoine n'avait sans doute eu, aux yeux d'Hugo, qu'une place anecdotique, *a fortiori* car il disparut rapidement. On ne peut donc en faire la preuve d'une proximité entre Flameng et Hugo, au-delà d'une certaine affinité artistique et surtout politique.

¹⁶⁴³ « Loin d'avoir épuisé leur légitime et retentissant succès, les *Misérables*, de M. Victor Hugo, vont entrer dans la série des éditions dites illustrées. On parle de notre collaborateur M. Léopold Flameng pour dessiner, avec MM. Desbrosses et Gavarni, celui-ci les types, les deux premiers les scènes du roman. » ANONYME, « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 3, 7 décembre 1862, p. 23.

¹⁶⁴⁴ Pierre GEORGEL, « Le Romantisme des années 1860 : correspondance Victor Hugo-Philippe Burty », *Revue de l'art*, n° 20, 1973, p. 56. Philippe BURTY dans *Maîtres et petits maîtres*, op. cit., 1877, p. 324, allait même plus loin. Il indiquait que Flameng avait aussi choisi et gravé une autre vue empruntée à Victor Hugo pour illustrer le chapitre intitulé « À Vianden ».



157. Victor Hugo, *Château de Falkenstein*, 1840-1842, dessin à l'encre sur papier, dimensions indéterminées.

En général, l'écrivain cherchait à avoir un regard « artistique » sur l'illustration, et c'est à ce sujet que les échanges entre les deux protagonistes s'établissaient surtout. Cela apparaît bien dans le cas de *L'Année terrible*. La relation entre Hugo et Flameng ne nous est pas directement connue, mais dans une lettre à Paul Meurice, Flameng écrivait : « Je vais commander les bois et me mettre immédiatement à l'œuvre. Dimanche soir je soumettrai à Mr Victor Hugo la première composition¹⁶⁴⁵. »

Ce témoignage indique sans détour l'implication d'Hugo dans le suivi de l'illustration de son œuvre, même s'il s'en remettait beaucoup à son éditeur et à son « agent » Paul Meurice. Ce dernier s'était occupé des intérêts de l'écrivain au moment où celui-ci était en exil, et il s'occupait, dans le cas de *L'Année terrible*, de la plupart des problèmes soulevés par l'organisation et la constitution de l'édition illustrée. Il fut, en fait, le principal interlocuteur de Léopold Flameng, et il servait d'intermédiaire entre lui et Victor Hugo, surtout lorsqu'il était question de logistique, d'organisation, mais aussi de choix esthétiques. Il est vrai que Paul Meurice avait toute la confiance d'Hugo, au point même qu'il devint l'un des exécuteurs testamentaires de l'auteur. Aussi, il jouait en quelque sorte le rôle d'un directeur de publication. On s'aperçoit, dans la correspondance entre Flameng et Meurice, que ce dernier cherchait à choisir des collaborateurs à Flameng en voulant lui adjoindre Alphonse de Neuville¹⁶⁴⁶. Ce qui ne se fit finalement pas, Flameng menaçant de se retirer du projet d'illustration¹⁶⁴⁷. Daniel

¹⁶⁴⁵ Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M- α -pm-1150. Voir vol. III, correspondance, n° 108, p. 197.

¹⁶⁴⁶ Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M- α -pm-1151. Voir vol. III, correspondance, n° 109, p. 197.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*

Vierge resta le seul collaborateur de Flameng comme dessinateur des bois. C'est encore à Paul Meurice que Flameng s'adressait lorsqu'il souhaitait connaître les dimensions de l'édition de *L'Année terrible* pour pouvoir adapter la taille de ses bois¹⁶⁴⁸. En octobre 1872, c'est toujours à Paul Meurice que Flameng écrivit lorsque se posa le problème de la quantité des bois¹⁶⁴⁹. Trop peu avaient été prévus par rapport au nombre de livraisons, et il était alors question d'en ajouter, puisque c'était sous la forme de livraisons périodiques que devait paraître le volume. Finalement, Paul Meurice résolut le problème en décidant d'une parution unique, sous la forme d'un seul ouvrage, projet qu'il présenta à Victor Hugo. Le 24 décembre 1872, une lettre d'Hugo à Meurice le remerciait de cette bonne idée :

*Cette rectification faite, j'applaudis des deux mains et je suis bien content. L'état de siège rendait probablement difficile la publication de L'Année terrible illustrée par livraisons. Vous avez bien fait de restreindre la chose au volume actuel qui est superbe*¹⁶⁵⁰.

Il ressort de ces quelques lettres que Paul Meurice visita souvent Flameng, s'occupant et s'enquérant de l'avancée régulière de l'illustration. Victor Hugo et l'illustrateur n'entrèrent en relation directe que lorsque cela le nécessitait, probablement lorsque les planches arrivaient au terme et qu'il était essentiel que l'écrivain puisse juger les dessins. Encore qu'il n'est pas impossible qu'en dehors des œuvres les plus déterminantes de l'ouvrage, comme le frontispice, ce soit Paul Meurice qui ait joué le rôle principal. Il apparaît, cependant, que dans sa lettre du 24 décembre 1872, Victor Hugo était bien au fait de la nature des dessins de l'artiste, puisqu'il invita Paul Meurice à le congratuler pour son travail¹⁶⁵¹. Hugo délaissait donc à Paul Meurice un rôle de directeur de publication, d'organisateur et de messenger¹⁶⁵², et ne semble être intervenu directement au contact de l'illustrateur que ponctuellement.

¹⁶⁴⁸ « Veuillez, je vous prie, m'envoyer la grandeur exacte de la justification (est-ce ainsi que cela se nomme ?) de l'édition populaire de *L'Année terrible* ? » Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-α-pm-1150 Voir vol. III, correspondance, n° 108, p. 197.

¹⁶⁴⁹ Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-α-pm-1153. Voir vol. III, correspondance, n° 111, p. 198.

¹⁶⁵⁰ Victor HUGO, *Correspondance, 1867-1873*, vol. III, Paris, Albin Michel, 1952, p. 339.

¹⁶⁵¹ « Quand vous verrez M. Flameng, félicitez-le de ma part. » *Ibid.*

¹⁶⁵² Toujours dans cette lettre, on apprend encore que Victor Hugo ne s'occupait pas des paiements. Il versait une somme élevée à Paul Meurice (près de 14000 francs), lequel s'occupait ensuite de prendre son salaire et de verser aux différents acteurs œuvrant sur *L'Année terrible* les sommes dues.

b- L'illustrateur, soutien et conseiller de l'écrivain

Toutefois, les liens peuvent être plus étroits avec l'écrivain, notamment lorsque le texte original n'a pas encore été édité. En effet, il s'avère que dans le cas de *L'Année terrible*, Michel Lévy avait déjà publié le texte dans une version non illustrée en 1872, et, de surcroît, Victor Hugo ne manquait pas de renommée, ce qui explique en grande partie la liberté dont ils jouirent, lui et Meurice, sur la tenue du volume.

Un exemple tout à fait inverse nous est donné avec les *Récits enfantins* d'Eugène Muller, un écrivain peu connu, dont ce livre était le premier fait d'arme. Eugène Muller était un ami proche de Flameng, et c'est probablement grâce à cela que Muller put présenter à Hetzel un projet de manuscrit, conjointement avec le projet d'illustration de Flameng. Muller nous apprend cela dans un article qu'il consacra à Hetzel en 1886, dans lequel il rapportait comment il se présenta à Hetzel avec son manuscrit et les esquisses de Flameng :

*Ce fut peu de temps après son retour [de Belgique], que je fis la connaissance d'Hetzel, qui n'avait encore fait que transporter à Paris son fonds de livres édités en Belgique. J'allais un matin lui offrir le manuscrit de Récits enfantins, où Léopold Flameng avait placé des projets d'illustrations. Huit jours plus tard, nous traitions pour l'édition de ce volume qui, magnifiquement imprimé par Claye, avec douze aciers de Flameng, inaugura bientôt la nouvelle collection Hetzel*¹⁶⁵³.

Dans cet exemple, l'écrivain et l'illustrateur collaborèrent en amont sur un projet de livre illustré. L'illustration joua même, pour l'écrivain, un rôle de promotion. Rappelons-le, Hetzel venait de revenir d'exil, il devait reconstituer un certain nombre de réseaux à Paris et notamment son réseau d'illustrateurs. Il est évident que Muller, présentant un volume avec des compositions abouties, ne pouvait que se démarquer, réalisant en amont un travail qui se fait généralement en aval après l'acceptation du manuscrit. Ce type de projet ne pouvait néanmoins aboutir qu'à la condition d'une relation intime entre les deux protagonistes, puisqu'il est presque certain que Flameng ne fut véritablement payé qu'au moment de la signature du contrat d'illustration avec Hetzel. Flameng offrit ainsi une contribution généreuse au manuscrit de son ami.

C'est souvent sur ce rapport de confiance que devaient s'établir les relations entre écrivains et illustrateurs, et ce n'est pas anodin si Flameng, dans ses contributions à des ouvrages contemporains, a travaillé étroitement avec des auteurs issus de son réseau professionnel et

¹⁶⁵³ Eugène MULLER, « Un éditeur homme de lettres : J. Hetzel – P. –J. Stahl », *Le Livre*, vol. VII, 1886, p. 142.

amical le plus direct, en participant à plusieurs des travaux majeurs de Charles Blanc, d'Alfred Delvau et d'Henry Havard.

Il était en effet courant qu'un écrivain, tout comme un éditeur, fasse appel à une personne de confiance, généralement un ami proche ou un collaborateur ayant fait ses preuves, pour réaliser l'illustration d'un ouvrage. Alfred Delvau était de ceux-là, confiant quasi-exclusivement les illustrations de ses ouvrages à ses amis, que ce soit à Léopold Flameng, Félicien Rops, Gustave Courbet ou Félix Bracquemond. De la même manière, Baudelaire, admirateur de Meryon, était prêt à lui laisser illustrer ses *Fleurs du mal*, ce que le caractère irascible de Meryon n'autorisa pas en dépit de l'entremise de Delâtre.

La correspondance entre Flameng et Havard révèle le type de relation s'établissant alors entre l'écrivain et l'illustrateur. Dans une lettre de 1873, Havard proposait directement à Flameng deux projets, dont un intitulé *Les Chefs-d'œuvre de l'École hollandaise*¹⁶⁵⁴. Pour le second, Havard cherchait à s'assurer de la participation de Flameng avant même d'avoir trouvé un éditeur. Ce qui, d'après la réponse de Flameng, ne semblait pas difficile pour Havard¹⁶⁵⁵. Cela montre l'importance pour l'auteur de s'assurer au plus tôt de la participation d'un illustrateur en lequel il peut avoir pleinement confiance pour son ouvrage. Cela se révèle dans *L'Œuvre complet de Rembrandt*. Dans ce volume, Charles Blanc avait confié l'essentiel des planches gravées à Léopold Flameng. Blanc s'était occupé de calquer les originaux de Rembrandt au Pays-Bas, au Royaume-Uni, et avait laissé à son collaborateur à la *Gazette des beaux-arts* le soin de les reproduire. Il apparaît, à l'aune de ce que dit Blanc dans le catalogue, qu'il ne suivit que de façon distante le travail de Flameng, peut-être trop confiant dans son illustrateur. Ainsi, dans la notice de *Rembrandt en buste*, Blanc ajoute un paragraphe pour expliquer qu'il y a une erreur dans la gravure :

*J'ai cru devoir le calquer avec soin pour le donner en fac-similé dans mon ouvrage ; mais l'habile graveur, M. Flameng, à qui j'avais confié le soin de graver mon calque, a oublié de le retourner ; de sorte que la pièce se trouve ici en sens inverse, toutefois fort exactement reproduite, à cela près*¹⁶⁵⁶.

Le cas de *L'Œuvre complet de Rembrandt* révèle aussi, dans ce contexte particulier, l'importance de choisir un illustrateur qui soit spécialiste de ce qu'il grave. Blanc ne confie pas

¹⁶⁵⁴ Lettre de Léopold Flameng à Henry Havard, bibliothèque municipale (Mâcon). Cote : 204 (fonds Henry Havard). Voir vol. III, correspondance, n° 94, p. 185.

¹⁶⁵⁵ « Reste la question d'éditeur, elle n'est point difficile à résoudre. » *Ibid.*

¹⁶⁵⁶ BLANC, *op. cit.*, 1861, p. 175.

l'illustration de son livre à Flameng uniquement car il le sait bon graveur de reproduction et parce qu'il entretient un rapport d'amitié. Mais il était important aussi que le graveur fût le plus compétent par rapport à ce qui lui était demandé. Blanc explique cela pour la gravure du *Taureau* :

Devinant la finesse de l'original sous les traits émoussés de mon crayon, rétablissant par l'intention ce qu'il ne pouvait copier d'après le modèle, et faisant mordre son eau-forte avec un tact surprenant, l'habile graveur a reproduit avec une rare fidélité le paysage du maître, comme si, à travers le papier de mon calque, il eut vu transparaître l'estampe calquée¹⁶⁵⁷.

Mais le graveur doit encore être un spécialiste, pour donner éventuellement une expertise sur les planches qui lui sont confiées. Il apparaît ainsi, d'après les commentaires de Blanc dans le catalogue, que Flameng conseilla l'auteur sur une attribution à Rembrandt qu'un expert de l'artiste avait jugé erronée. Il s'agissait des *Ruines au bord de la mer* (ill. 158), une gravure qu'un certain Carpenter du British Museum considérait être d'une autre main que celle du maître flamand, avis auquel Blanc était prêt à se rallier.



158. Léopold Flameng d'après Rembrandt, *Ruines au bord de la mer*, 1859-1860, eau-forte, T. c., H. 7,7 ; L. 13,3 cm.

Mais il se ravisa lorsque Flameng décida quand même de graver la planche à partir du calque de Blanc, considérant qu'elle ne pouvait être que de Rembrandt, avis auquel se joignit finalement Charles Blanc¹⁶⁵⁸.

De la même manière, Havard, pour ses ouvrages sur la céramique hollandaise, engagea certes Flameng, mais aussi Charles Goutzwiller, historien de l'art et lithographe. Un artiste qui était

¹⁶⁵⁷ BLANC, *op. cit.*, 1859, vol. I, p. 357.

¹⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 284.

aussi un connaisseur de la céramique, ayant notamment publié en 1872 une notice sur les vases de Ribeauvillé¹⁶⁵⁹, et qui pouvait participer, au-delà de la réalisation technique des volumes, du débat érudit et scientifique l'entourant. À l'inverse, pour *Amsterdam et Venise*, si Havard s'adressa toujours à Flameng, il s'adressa aussi à Gaucherel, puisque celui-ci était un spécialiste de la gravure d'architecture. Par ailleurs, si Léopold Flameng réalisa les eaux-fortes sur Amsterdam, celles sur Venise furent confiées à Gaucherel. Ce dernier avait en effet voyagé en Italie et avait visité Venise, à l'inverse de Flameng¹⁶⁶⁰.

L'illustrateur n'est pas alors un simple faiseur d'images pour l'écrivain ou pour l'auteur scientifique. Il tient aussi une place de conseiller, voire d'expert, particulièrement pour des ouvrages de ce genre où l'imagination de l'artiste, les talents de composition sont moins sollicités que les connaissances de l'illustrateur sur l'artiste et l'œuvre qu'il grave.

Malgré tout, il ressort que même dans ce genre de relation plus étroite avec les auteurs, ce sont ces derniers qui, d'une part sont à l'origine d'un projet, et qui d'autre part choisissent les illustrateurs et décident des planches à reproduire. L'écrivain assume généralement ce rôle de directeur de publication, c'est lui qui a le pouvoir décisionnel.

c- Deux exemples de relations singulières : *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient* et les *Dernières chansons* de Louis Bouilhet

L'initiative du *Paris qui s'en va*, *Paris qui vient* est tout à fait exceptionnelle, puisqu'il est question alors d'une inversion des pouvoirs, l'illustrateur devenant le directeur de publication. Il n'est rien d'étonnant à cela. L'ouvrage ne parut pas, en effet, chez un éditeur de librairie, mais chez un éditeur d'estampe. À ce moment-là, c'est l'illustrateur qui impose ses vues à l'écrivain, et le rapport de force s'inverse. Flameng souhaitait même que ses auteurs fassent passer dans leurs articles les positions idéologiques qui étaient les siennes. L'exemple de Frédéric Villot, qui apparaît dans une lettre à Castagnary en 1860, est assez significatif : « Vous termineriez par la critique des tableaux restaurés. Je suppose que vous n'êtes pas

¹⁶⁵⁹ Charles GOUTZWILLER, *Curiosités alsaciennes : les vases de Ribeauvillé*, Mulhouse, V^o L. L. Bader, 1872, 28 p. Goutzwiller était aussi spécialiste d'art nordique, ayant réalisé en 1866 le catalogue des collections du musée de Colmar.

¹⁶⁶⁰ Le prospectus assurant la promotion du volume utilisait cet argument auprès du public, expliquant que Flameng avait exécuté sur place, à Amsterdam, ses quatre eaux-fortes, tandis que Gaucherel avait gravé trois dessins réalisés à Venise lors d'un de ses séjours. Dans les deux cas, les artistes avaient été sur place pour répondre au mieux à la réalité documentaire. ANONYME, *Amsterdam et Venise : prospectus*, Paris, E. Plon et C^{ie}, s. d., p. 4.

partisan de ce vandalisme. Un bon coup de matras à M. Villot, quelques mots pour les nouveaux tableaux achetés par le Louvre¹⁶⁶¹. »

Flameng partageait la position d'Émile Galichon sur la restauration des Rubens par le conservateur du Louvre Frédéric Villot, qui avait soulevé un vif débat sur la manière de restaurer. Louis Ulbach rapportait l'opposition qui s'était faite entre les partisans de Villot et ses détracteurs, qui voyaient dans les restaurations de ce dernier une façon de « conserver la beauté, par des artifices qui appliquent le faux éclat de la jeunesse, comme une ironie, comme une caricature, sur le front auguste de la vieillesse¹⁶⁶² ».

Finalement, Castagnary ne se chargea pas de l'article que rédigea Auguste-Marc Bayeux sans introduire de paragraphe sur le cas Villot, mais *Paris qui s'en va, Paris qui vient* est un témoignage rare de l'inversion des rapports de force entre l'écrivain et l'illustrateur.

Il reste toutefois un cas d'ouvrages très particulier : celui des ouvrages posthumes. Dans ces conditions, l'illustrateur n'est plus en contact avec l'écrivain, mais en règle général avec un relai, un intermédiaire qui assure en quelque sorte le rôle d'exécuteur testamentaire et est « missionné », officiellement ou non, par un auteur, pour s'occuper après sa mort de ses affaires. Parmi ces affaires, il était souvent question de la publication de manuscrits, et c'est le rôle que tint Gustave Flaubert pour Louis Bouilhet lorsque Flaubert décida de faire paraître *Dernières chansons*. Flaubert assura la direction de la publication. C'est lui qui prit la décision de le faire paraître, entre autre pour aider financièrement Philippe Leparfait, jeune homme que Louis Bouilhet n'eut pas le temps d'adopter¹⁶⁶³. Il rédigea la préface, la biographie de Bouilhet, les notes, et même si les poésies du volume ne sont pas de Flaubert, il les collationna, les arrangea et décida d'introduire une originalité : un feuillet blanc entre chaque poème. D'une certaine façon, Flaubert partagea avec Bouilhet la paternité de l'ouvrage. En toute logique, c'est lui qui assumait aussi le choix de l'illustration, soit un portrait de Louis Bouilhet en frontispice du volume, et la correspondance de Flaubert révèle l'omnipotence de ce dernier, à la fois par rapport à l'éditeur Michel Lévy¹⁶⁶⁴ et par rapport à Flameng. Ainsi, dans une lettre à Philippe

¹⁶⁶¹ Lettre de Léopold Flameng à Castagnary, Getty Research Institute (Los Angeles). Cote : 91-A40. Voir vol. III, correspondance, n° 106, p. 194.

¹⁶⁶² Louis ULBACH, *Causeries du dimanche*, Paris, Librairie internationale, 1863, p. 31.

¹⁶⁶³ « C'est pour lui procurer quelque argent que *Flaubert* se démène, après la mort de Bouilhet, pour publier *Dernières chansons*. » Jean-Benoît GUINOT, *Dictionnaire Gustave Flaubert*, Paris, CNRS, 2010, p. 409. Il semble néanmoins que Leparfait se soit désintéressé du projet en question.

¹⁶⁶⁴ « Les ordres pour la production du livre [*Dernières chansons*] ont été donnés directement par Flaubert à l'imprimeur Claye, et les conditions financières de l'édition n'avaient pas été précisées avec suffisamment de netteté. Quand donc en mars 1872, Claye a présenté sa facture à Michel Lévy, celui-ci a refusé de payer, alors que Flaubert avait compris que la maison Lévy allait avancer les frais d'impression avec l'intention de se rembourser sur le produit de la vente des exemplaires [...] L'éditeur était tout aussi mécontent. Il se plaignait de ne pas avoir

Leparfait, datant probablement de 1871, on apprend que Flaubert et Flameng firent ensemble les tractations pour le portrait : « J'ai reçu les deux photographies et les conventions sont faites avec Léopold Flameng. Il me donnera la gravure avant le 20 courant, ce qui est prodigieux d'activité¹⁶⁶⁵. » Flameng remit à Flaubert le cuivre le 22 décembre 1871¹⁶⁶⁶.

Flaubert ne souhaitait pas, de toute manière, se faire déposséder de son ouvrage, et il payait encore la majorité des frais d'impression de sorte à pouvoir entrer en possession des droits de l'édition¹⁶⁶⁷.

Plusieurs cas de figures peuvent donc se présenter dans la relation entre illustrateurs et écrivains. Parfois antagonistes, l'écrivain n'étant pas nécessairement sensible à l'illustration de ses œuvres, dans d'autres cas ils travaillent de concert pour parvenir à un résultat satisfaisant pour chacun des partis. Si dans le cas des auteurs décédés l'éditeur intervient plus directement dans la gestion de l'illustration, et si dans presque tous les cas c'est lui qui s'occupe des aspects pratiques et économiques de cette dernière, dans le cas des auteurs vivants, les rapports de force se complexifient. Tout dépend alors du poids de chaque professionnel, mais on se rend compte, au travers des *Récits enfantins* ou de *L'Année terrible* d'Hugo, que la dimension proprement artistique peut résulter directement des échanges entre l'écrivain et l'illustrateur, tandis que l'éditeur doit tout de même valider ou non le programme iconographique.

2- Les éditeurs

a- L'éditeur de librairie, un professionnel omnipotent ?

Dans le monde de la librairie, il est question d'une relation triangulaire entre l'écrivain, le ou les illustrateurs et l'éditeur qui est en quelque sorte le pivot, et dont les prérogatives sont, sur l'illustration, mal définies. En réalité, rien ne délimite le rôle de l'un par rapport aux autres. Alors que parfois l'auteur est entièrement libre de ses mouvements par rapport à l'exécution de l'illustration, parfois c'est, au contraire, l'éditeur qui se réserve la mainmise sur la gestion de celle-ci ou la délègue à un superviseur. De là venait le sentiment des illustrateurs d'être quelque peu tiraillés entre l'avis de l'écrivain et celui de l'éditeur. Émile Bayard, par exemple, fit

été consulté sur la fabrication du livre [...] » Gustave FLAUBERT, Alan William RAITT (texte édité et annoté par), *Pour Louis Bouilhet*, Exeter, University of Exeter press, 1994, p. XXXIV.

¹⁶⁶⁵ Gustave FLAUBERT, Jean BRUNEAU (édition établie, présentée et annotée par), *Correspondance : janvier 1869-décembre 1875*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1997, p. 432.

¹⁶⁶⁶ Gustave FLAUBERT, Jean BRUNEAU (édition établie, présentée et annotée par), *Correspondance : janvier 1876-mai 1880*, vol. V, Paris, Gallimard, 2007, p. 1530.

¹⁶⁶⁷ FLAUBERT, RAITT, *op. cit.*, 1994, p. XXXVI.

parvenir en 1867 une lettre à son éditeur Hetzel, dans laquelle il avait exécuté un croquis tout à fait évocateur montrant l'auteur d'un ouvrage qu'il avait à illustrer, Alphonse Toussenel, et de l'autre l'éditeur Hetzel, chacun tenant un marteau et frappant sur une enclume. C'était une allégorie du dessinateur et du sentiment qu'il éprouvait, saisi entre les avis contradictoires de ses deux interlocuteurs¹⁶⁶⁸. Hetzel avait trouvé le frontispice de Bayard trop simple et pas assez développé. Toussenel avait été d'accord¹⁶⁶⁹ dans un premier temps, avant de se raviser peu de temps après et de le faire savoir à Bayard, qui se retrouvait obligé de contacter un éditeur qui tardait à lui répondre.

L'illustrateur se retrouve alors obligé de composer avec deux avis divergents, en plus du sien propre qu'il cherche aussi à imposer dans la mesure du possible. D'une part, l'auteur aspire à une illustration qui fasse honneur à son ouvrage et qui passe par une traduction littérale de son texte¹⁶⁷⁰, d'autre part l'éditeur aspire au respect d'une ligne éditoriale, parfois au respect du style de la collection dans laquelle il intègre le volume qu'il édite. Il cherche à faire de l'illustration un argument de vente. Tandis que l'illustrateur, qui se considère comme un artiste, cherche à ajouter son point de vue, et Flameng exposa par exemple le sien à Paul Meurice lorsqu'il fut amené à illustrer *L'Année terrible*, expliquant qu'il voyait l'illustration d'un livre d'Hugo comme grand¹⁶⁷¹, emphatique, et avec un soupçon de grandiloquence.

Toutefois, cette velléité artistique, l'illustrateur ne peut pas toujours l'imposer, et l'éditeur de librairie ne manque pas de partager avec l'éditeur d'estampes une image négative d'exploiteur, de profiteur, cherchant continuellement à faire de l'argent au détriment des artistes. Émile Bayard, dans un autre de ses dessins, se représentait à sa table de travail, le cou enchainé avec une légende en dessous : « Les illustrateurs ». L'éditeur était au premier plan, regardant la mer et fumant, et le graveur au loin sur une montagne fumait lui aussi¹⁶⁷². Cette opinion, l'illustrateur la partageait avec les écrivains, dont la Commission de la propriété littéraire et artistique en 1863, par le biais du vicomte de la Guéronnière, donnait un portrait terrible de la situation :

L'homme de lettres se voit souvent réduit à la misère et à la souffrance, tandis que son œuvre fait souvent la fortune de l'éditeur. Il faudrait enfin affranchir la pensée humaine de cet esclavage que

¹⁶⁶⁸ Lettre d'Émile Bayard à P.-J. Hetzel, BnF (Paris). Cote : Mss., N.A.F. 16934.

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*

¹⁶⁷⁰ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 204.

¹⁶⁷¹ Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice, Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-α-pm-1151. Voir vol. III, correspondance, n° 109, p. 197.

¹⁶⁷² Lettre d'Émile Bayard à P.-J. Hetzel, BnF (Paris). Cote : Mss., N.A.F. 16934.

*la spéculation fait peser sur elle ; il faudrait qu'on ne vît pas presque toujours l'éditeur faisant fortune à côté de l'auteur qui meurt de faim*¹⁶⁷³.

La correspondance de Flameng nous donne un bon exemple de cette image de profiteur qui s'attachait à l'éditeur avec le cas Calmann-Lévy. Dans cette lettre de 1886, Flameng renonçait finalement à illustrer les poésies de son ami Eugène Manuel, à cause, selon lui, du contrat désavantageux que voulait lui faire signer l'éditeur Calmann-Lévy. Il ne lui donnait que dix pourcent des recettes issues de la vente du volume¹⁶⁷⁴, une somme que Flameng jugeait insuffisante pour couvrir ses frais. Flameng expliquait à Manuel qu'il ne cherchait pas à faire de bénéfice, mais juste à ne pas perdre d'argent¹⁶⁷⁵, ce que les deux-mille-cinq-cents francs que lui proposait Calmann-Lévy¹⁶⁷⁶ ne lui permettaient pas.

L'éditeur réglementait ainsi la nature des illustrations, la technique que l'artiste devait employer en fonction du luxe de l'ouvrage, du public visé et de la collection dans laquelle il allait s'insérer. L'éditeur réglementait encore le nombre de sujets, car cela influait sur le coût définitif de l'ouvrage, et cela entraînait aussi dans la recherche d'harmonie d'une collection. *Récits enfantins*, avec ses dix eaux-fortes, donna par exemple le ton de la Bibliothèque d'éducation et de récréation, et tous les volumes postérieurs comptaient le même nombre de gravures, à l'instar de *Picciola*, ou du *Vicaire de Wakefield* illustré par Johannot. L'éditeur décidait aussi des dimensions de chaque composition et imposait un certain nombre de contraintes à l'illustrateur, comme celle de faire tenir sur une même plaque de cuivre un maximum de sujets de sorte à limiter les coûts en métal. Dans le point 3 du contrat passé entre Hetzel et Flameng pour les *Récits enfantins*, l'éditeur indiquait que l'artiste devait graver six compositions sur une seule plaque de cuivre¹⁶⁷⁷.

Hetzel décidait encore des délais à tenir. Le graveur devait ainsi livrer, toujours pour les *Récits enfantins*, les six premières gravures à Hetzel en avril, alors que le contrat était signé en février,

¹⁶⁷³ COLLECTIF, *Commission de la propriété littéraire et artistique : rapports à l'Empereur, décrets, collection des procès-verbaux, documents*, Paris, Imprimerie Impériale, 1863, p. 54.

¹⁶⁷⁴ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-58. Voir vol. III, correspondance, n° 81, p. 168.

¹⁶⁷⁵ *Ibid.*

¹⁶⁷⁶ D'après les chiffres du tirage du volume et de son prix de vente que donne Flameng dans sa lettre, on peut estimer que c'est à peu près la somme que se proposait de lui verser l'éditeur en lui offrant dix pourcent du résultat de la vente du volume.

¹⁶⁷⁷ « Il est entendu que M. Flameng s'arrangera pour que ces gravures puissent se tirer six par six, c'est-à-dire qu'il en gravera six sur la même planche, le format de cette planche sera indiqué par M. Hetzel. » IMEC (Caen), fonds Hetzel, sous-fonds Hachette. Cote : HTZ 2.47. Voir vol. III, annexe 7 : contrats d'illustration passés entre Léopold Flameng et Pierre-Jules Hetzel, p. 63.

et livrer la seconde suite en juin¹⁶⁷⁸. Sans quoi, Hetzel pouvait rompre le contrat et s'adresser à un autre artiste.

Il est à noter que ce contrat portait sur l'exécution de douze gravures, alors que seuls dix sujets furent édités par Hetzel en accompagnement des *Récits enfantins*. Une démarche qui n'a rien de surprenant, puisqu'il était fréquent que l'éditeur fasse commande de plus de sujets à un illustrateur qu'il n'en faisait effectivement paraître pour avoir le choix dans les compositions. Ce qui semble avoir été le cas avec un dessin intitulé *Scène de piraterie* (ill. 159)¹⁶⁷⁹.



159. Léopold Flameng, *Scène de piraterie*, ca. 1869, encre, lavis sur papier, H. 9 ; L. 6,2 cm.

Elle devait figurer dans l'*Histoire des Barberousse* parue chez Ducrocq, mais elle ne fut finalement pas retenue pour une raison inconnue. Soit qu'elle fut jugée insuffisante, soit qu'elle parut redondante dans le volume qui comportait déjà une autre scène d'abordage assez similaire¹⁶⁸⁰.

Pareillement, pour le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, Flameng réalisa deux compositions pour le même sujet : *Colomb expliquant son projet au conseil* (ill. 160 et 161)¹⁶⁸¹. L'une des planches fut publiée, mais ce ne fut pas le cas de la seconde.

¹⁶⁷⁸ « La première planche contenant six vignettes devra donc être mise par M. Flameng à la disposition de M. Hetzel fin avril, la seconde fin juin. » *Ibid.*

¹⁶⁷⁹ Voir catalogue raisonné, n° 669.

¹⁶⁸⁰ *L'Abordage*. Voir catalogue raisonné, n° 593.

¹⁶⁸¹ Voir catalogue raisonné, n° 523.



160. Léopold Flameng, *Colomb expliquant son projet au conseil (I)*, 1864, eau-forte, H. 18 ; L. 27,5 cm.



161. Léopold Flameng, *Colomb expliquant son projet au conseil (II)*, 1864, eau-forte, H. 15,5 cm ; L. 20,2 cm.

Dans certains cas, cette surproduction de planches permettait de pallier une éventuelle censure des autorités qui pouvaient réclamer la non-publication de certaines œuvres. C'est ce qui arriva avec quatre gravures de *L'Année terrible* qui ne purent paraître dans la première édition illustrée de chez Lévy à cause d'une interdiction de l'État. Dans d'autres cas, il s'agit de pallier la censure des auteurs eux-mêmes. Il n'est pas rare de voir un écrivain installé et sourcilleux quant

aux illustrations de ses œuvres refuser une planche car ne lui convenant pas. Nous rappellerons le cas de Victor Hugo qui refusa plus des deux tiers des planches de l'*Album Castel* en 1862. En 1876, c'est l'éditeur Glady qui ne put pas faire paraître son édition de l'*Imitation de Jésus-Christ* avec les planches de Laurens et Flameng suite aux réclamations de Louis Veuillot. Préfacier de l'ouvrage, ce dernier refusa les illustrations, et les planches ne parurent que deux ans plus tard chez un autre éditeur et dans une autre édition.

Dans ces conditions-là, il était possible de les remplacer avec d'autres compositions. Enfin, ces planches en trop pouvaient représenter pour l'éditeur un enjeu économique. Elles étaient dans certains cas utilisées pour servir à la réalisation d'éditions de très grand prestige, voire d'exemplaires uniques. Ainsi, des dessins finalement non utilisés de Bida pour les Saints Évangiles furent gravés pour un recueil unique d'une valeur de trente mille francs¹⁶⁸².

b- Le regard de l'éditeur sur la création de l'artiste

Les contrats d'illustration ne réglementent souvent que l'aspect économique et financier de celle-ci, et incluent rarement un programme véritablement défini. Il semble que l'éditeur intervient peu dans l'aspect esthétique des dessins et gravures et sur le programme iconographique. En réalité, et c'est ce que Philippe Kaenel soulignait dans sa description des relations triangulaires entre écrivain, éditeur et illustrateur, c'est souvent plus complexe¹⁶⁸³. Si en effet le programme iconographique, le choix des passages à illustrer et même dans certains cas l'esthétique des images sont le fruit d'un dialogue préalable entre l'écrivain et l'illustrateur, la validation du programme, sauf dans les cas d'auteurs très affirmés, revient bien, en définitive, à l'éditeur.

Pareillement, si les contrats d'illustration entre Flameng et Jouaust nous manquent, pour autant cet éditeur avait des attentes précises quant à l'esthétique de ses illustrations qui se devaient, notamment, de respecter le principe d'harmonie¹⁶⁸⁴. Il est évident que dans ces conditions l'éditeur posait des exigences quant à la dimension artistique de l'illustration.

Sans doute le poids de l'éditeur est-il moins marqué dans l'édition dite « populaire » ou d'étrennes, où l'illustration est peut-être moins théorisée, alors que l'édition de bibliophilie se doit d'avoir une réelle réflexion quant à l'image et à son rapport au texte. Le livre de bibliophilie

¹⁶⁸² Georges VICAIRE, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle : 1801-1893*, vol. III, Paris, A. Rouquette, 1897, col. 621.

¹⁶⁸³ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 201.

¹⁶⁸⁴ Voir la partie « La notion d'harmonie dans l'illustration bibliophilique », p. 296-304

se doit d'être une œuvre d'art et nécessite donc que l'éditeur, souvent le seul liant entre les différents protagonistes du livre, prenne une part active à son exécution. *A fortiori*, puisque l'auteur est généralement décédé dans les éditions de Jouaust ou de Glady.

Ainsi, chez Hetzel, l'œuvre est ordinairement validée au stade du croquis, et la gestion de la gravure des planches échoue en principe à l'artiste, qui s'en charge lui-même où délègue cette responsabilité¹⁶⁸⁵. Les contrats passés par Flameng avec Hetzel montrent bien que le choix du dessinateur et du graveur n'est pas, en tout cas pour des ouvrages de ce type, une préoccupation véritable de l'éditeur. La clause en cas de retard de Flameng dans la livraison de ses œuvres impliquait seulement le recours à un autre illustrateur. Il n'était question ni de poursuite judiciaire ni de poursuite financière. Les ouvrages de bibliophilie ou de luxe faisaient exception. L'éditeur était obligé dans ces cas-là de recourir à des artistes sûrs en n'ayant pas toujours un choix très large de collaborateurs. En effet, même si les illustrateurs peuvent se retrouver face à des projets éclectiques, ils ont souvent un domaine de prédilection dans lequel ils se font principalement reconnaître et dont ils deviennent spécialistes. Ainsi Flameng, pour Jouaust, se concentra sur l'illustration galante dont les succès le conduisirent à collaborer ensuite avec Glady sur *Manon Lescaut*. En 1885, lorsque Jouaust chercha un illustrateur pour *Servitude et grandeur militaires*, il s'adressa au peintre militaire et illustrateur de romans historiques Julien le Blant. Lalauze devint le grand spécialiste des sujets « dixhuitémistes » avec Hédouin, dessinant et gravant chacun pour des œuvres de Brillat-Savarin, de l'abbé Coyer, de Rousseau. De même, il est fréquent, pour ce qui est des petites gravures d'ornements, de voir certains artistes revenir de façon récurrente au sein d'une collection. Giacomelli réalisa ainsi pratiquement tous les ornements gravés sur bois de la collection Bijou, dont trois graveurs se partageaient la traduction : Florian, Rouget et Sargent. Cela permettait de conserver une continuité graphique, une harmonie au sein d'une même collection pour des ouvrages de luxe qui s'adressaient à un public exigeant. Octave Uzanne rappelait bien que ces ouvrages « si mignards¹⁶⁸⁶ » avaient pour ambition d'être des livres, mais, au-delà, de « véritables objets d'art¹⁶⁸⁷ ».

Malgré les rapports tendus qu'exposait Bayard entre les éditeurs et les illustrateurs, il n'est pas toujours question de conflictualité. Les rapports entre les illustrateurs et les éditeurs peuvent

¹⁶⁸⁵ Philippe Kaenel, *op. cit.*, 2005, p. 153, donnait ainsi l'exemple du contrat de Froelich avec Hetzel, datant de 1865, qui précisait que l'artiste devait montrer ses dessins à l'état de croquis à l'éditeur. Une clause précisait que si le graveur le souhaitait, il pouvait lui-même faire graver ses dessins. Un budget supplémentaire lui serait alors alloué. BnF (Paris). Cote : Mss, N.A.F. 16952.

¹⁶⁸⁶ Octave UZANNE, « Livres nouveaux », *Le Conseiller du bibliophile*, n° 3, 1 mai 1876, p. 38.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*

même être tout à fait amicaux, et l'on a plusieurs exemples qui témoignent de cette proximité. En 1885, Jouaust dédicâ ainsi un exemplaire de *Servitude et grandeur militaires* à son graveur Champollion, lequel avait gravé les dessins de Le Blant. La dédicace était la suivante : « A M. Champollion, hommage sympathique de l'éditeur¹⁶⁸⁸. »

Ce que nous savons de Flameng père ne nous permet pas vraiment de mettre en avant des exemples de relations privilégiées avec des éditeurs littéraires. Si nous mettons de côté le cas des écrivains qui s'auto-éditèrent, à l'instar de Fernand Tandou avec lequel Flameng était lié par les réseaux qu'ils fréquentaient en commun, on peut toutefois penser que l'artiste a été en bon terme avec des éditeurs comme Lemerre et Jouaust. Flameng passa d'ailleurs de l'un à l'autre lorsque Jouaust décida d'ouvrir sa propre maison d'édition, et la fidélité de l'artiste à Jouaust jusque dans les années 1880 laisse supposer une vraie complicité.

Malgré l'image négative renvoyée par certains dessinateurs de leur relations avec les éditeurs, il apparaît que les dessinateurs restent relativement fidèles à des éditeurs auxquels ils s'attachent professionnellement, parfois sur plusieurs décennies. Il est vrai que le travail « salarié » qu'offrent les éditeurs est avantageux et favorise des collaborations durables.

c- Rémunérations et droits des artistes sur leurs oeuvres

La manière la plus courante de rémunérer l'illustrateur est de donner un acompte, puis de verser la somme due au fur et à mesure de la rentrée des dessins¹⁶⁸⁹. Une autre technique qui prit de l'importance dans la seconde moitié du XIX^e siècle était de garantir à l'artiste un pourcentage sur la vente d'une édition. C'est ce que proposa Calmann-Lévy à Flameng en 1886, offrant à l'artiste dix pourcent du résultat de vente d'une édition. Un pourcentage qui était le plus couramment offert à l'artiste illustrateur. C'est encore ce pourcentage là que Gustave Doré espérait toucher sur la Bible vendue par Hachette¹⁶⁹⁰. Même si finalement dans les deux cas ce fut un échec, Flameng jugeant ne pas toucher assez et l'éditeur de Doré jugeant préférable de rester sur le paiement au dessin¹⁶⁹¹, c'est une forme de rémunération qui progresse au cours du siècle.

Mais il existe une offre forme de rémunération qui consiste en des mensualités égales versées par l'éditeur. Ainsi, les mille-huit-cents francs que devait Hetzel à Flameng pour les douze

¹⁶⁸⁸ L'exemplaire en question est actuellement conservé en collection particulière (collection Florian Py).

¹⁶⁸⁹ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 152.

¹⁶⁹⁰ « À la publication du livre, la librairie Berger-Levrault me donnerait 10 pour cent sur le prix fort de l'ouvrage. » Lettre de Gustave Doré à Arthur Kratz datée du 8 mai 1871. Collection particulière. Citée dans *Ibid.*, p. 440-441.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 152.

gravures à cent-cinquante francs chacune des *Récits enfantins* de Muller, furent versés sur neuf mois au rythme de deux-cents francs par mois¹⁶⁹². La rémunération de l'artiste courrait donc bien au-delà des dates d'échéances imposées par l'éditeur à Flameng pour rendre ses dessins. Alors que Flameng devait terminer ses œuvres pour juin, il était payé jusqu'en novembre. Dans les cas les plus extrêmes, il peut même être question d'un véritable salariat. L'illustrateur d'Hetzel, Froelich, touchait en 1865 mille francs par mois, et cela quel que fût le nombre de dessins livré à chaque fois¹⁶⁹³.

Cette manière des éditeurs d'étaler les revenus des illustrateurs sur des périodes bien plus longues que les délais qu'ils imposaient pour le rendu des planches donnait aux artistes une sûreté financière, et permettait parallèlement à l'éditeur de s'assurer de la fidélité de ses collaborateurs. Ce type de rémunération était alors proche de celui qu'un artiste pouvait trouver en s'attachant à un périodique. Il n'y a rien de surprenant à constater qu'Hetzel, qui fut aussi éditeur de périodiques pour la jeunesse¹⁶⁹⁴, fut l'un des pionniers dans cette pratique.

Il était fréquent dans la presse que l'illustrateur ne soit pas payé au dessin, mais que la somme soit étalée sur plusieurs mois¹⁶⁹⁵. Les éditeurs de librairie s'emparèrent de ce procédé, alors même que le livre devenait lui-même de plus en plus un phénomène périodique. En effet, la publication par livraisons, presque toujours inhérente aux volumes les plus onéreux, à l'instar des *Saints Évangiles* d'Hachette, devint aussi prégnante pour des volumes de valeur inférieure comme *L'Année terrible*. Il y a en tout cas, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une tendance à la mensualisation des revenus des illustrateurs dans le domaine de la librairie, et Flameng fut, comme d'autres, directement concerné par ce phénomène.

Il convient de s'attarder aussi sur les droits qu'avaient les éditeurs sur les planches qu'ils commandaient. C'est là une des raisons expliquant l'image d'exploiteur et de profiteur des éditeurs, puisque ces derniers s'arrogeaient tous les droits sur les planches. Dans l'édition littéraire, l'éditeur s'approprie presque systématiquement les droits de reproduction, notamment pour éviter qu'une édition concurrente ne dispose des mêmes illustrations. Mais cela permettait aussi de pouvoir revendre ces droits à d'autres éditeurs, en particulier étrangers.

¹⁶⁹² « M. Hetzel paiera à M. Flameng les gravures dont s'agit, à raison de deux cents francs par mois. Le premier paiement se fera fin mars et les autres de mois en mois. » IMEC (Caen), fonds Hetzel, sous-fonds Hachette. Cote : HTZ 2.47. Voir vol. III, annexe 7 : contrats d'illustration passés entre Léopold Flameng et Pierre-Jules Hetzel, p. 63.

¹⁶⁹³ BnF (Paris). Cote : Mss, N.A.F. 16952.

¹⁶⁹⁴ Dès 1843, avec son *Nouveau Magasin des enfants*, puis à partir de 1864 avec le *Magasin d'éducation et de récréation*.

¹⁶⁹⁵ Philippe Kaenel notait l'exemple de Gavarni, recruté en 1852 par le comte de Villedeuil pour sa revue *Paris*, et payé non pas au dessin mais par un salaire régulier. KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 153.

C'est encore un moyen de s'assurer de possibles nouvelles éditions et de ne pas reverser de droits d'auteur à l'artiste au cas où elles seraient tirées avec les mêmes gravures. Cela devient rentable pour l'éditeur lorsque celui-ci multiplie les éditions, comme Hetzel qui réédita plusieurs fois ses *Récits enfantins* avec des gravures de Flameng. De la même manière, cela permit à Flammarion, lorsque cette maison racheta le fond de Jouaust qui avait fait faillite, de pouvoir procéder à des rééditions illustrées du *Décameron* et de l'*Heptameron* avec les dessins de Flameng sans avoir à démarcher l'artiste et à lui reverser la moindre somme pour les nouveaux tirages de ses gravures.

Exceptionnellement, l'illustrateur n'est pas dépossédé de tous ses droits. Jerrold, auteur d'un ouvrage sur Gustave Doré en 1891, nous apprenait par exemple que l'illustrateur, profitant de son influence et de sa notoriété, avait réussi à conserver, contre Hachette, des prérogatives sur des éditions étrangères sur lesquelles il touchait des droits pour ses dessins¹⁶⁹⁶. Il s'agit là, cependant, de situations rares, valables uniquement pour les illustrateurs les plus connus. La règle veut généralement que le prix donné à l'artiste pour un dessin, qu'il soit payé à l'unité via un salaire ou sur un pourcentage des recettes générées, comprenne l'achat de l'intégralité de l'œuvre et des droits inhérents. Ce qui implique le droit de la faire reproduire, de procéder à de nouveaux tirages et même de pouvoir revendre ces droits, et cela sans que l'artiste puisse intervenir. Si le monde de l'édition de librairie pouvait être rentable pour l'artiste, il générerait aussi une forme de dépossession de son œuvre, ce qui ne fut pas sans susciter l'image négative attachée aux éditeurs.

Il n'y a donc pas de relation type entre l'éditeur et les deux tenants d'une édition illustrée, à savoir l'écrivain et l'illustrateur. Si ces derniers conservent généralement une certaine latitude dans la gestion artistique de l'illustration, néanmoins l'éditeur tient les rênes économiques et financières et envisage tout de même ses éditions sous l'angle de la rentabilité. Cela est générateur de tensions, puisque les intérêts respectifs des trois protagonistes ne convergent pas nécessairement. Les rapports peuvent être de nature amicale et peuvent être en partie régularisés par des contrats aux clauses bien définies. Néanmoins, la notoriété de l'écrivain, de l'illustrateur, les collaborations plus ou moins longues qu'ils peuvent avoir avec un éditeur, la nature même des livres à illustrer sont des variables qui impliquent une multitude de cas particuliers, et des situations parfois tout à fait inextricables dont Émile Bayard se faisait l'écho.

¹⁶⁹⁶ Blanchard JERROLD, *Life of Gustave Doré*, Londres, W. H. Allen and Co, 1891, p. 218.

3- Le collège des illustrateurs et graveurs

a- Le recrutement du collège des illustrateurs et des graveurs

La quête d'harmonie demeure essentielle pour la réalisation d'un bon livre illustré. La solution la plus simple pour l'obtenir est de ne recourir qu'à un seul artiste pour l'ensemble des étapes de l'illustration. Ce fut le cas pour *Picciola*, par exemple, Flameng dessinant et gravant toutes les illustrations du livre. Une démarche qui ne peut pas s'appliquer tout le temps, lorsque le volume nécessite trop de travail, à l'image des Saints Évangiles pour lesquels il fallut un collège de graveurs pour graver les dessins de Bida¹⁶⁹⁷. Le volume peut aussi réclamer plusieurs techniques de gravure, or un même artiste maîtrise rarement, et surtout avec la même aisance, les divers procédés. Il y a aussi le fait que pour un volume de luxe, multiplier les intervenants est un gage de prestige. Si certains ouvrages comme les Saints Évangiles d'Hachette se limitèrent à un seul dessinateur, ne se dotant que d'un collège de graveurs, des ouvrages comme les *Œuvres poétiques* de Boileau-Despréaux de 1889 firent appel, au contraire, à une multitude d'illustrateurs différents, alors même que le nombre de gravures dans l'ouvrage ne le justifiait pas.

À partir de là, la question d'harmonie, d'ordonnancement, d'unité dans la série de gravures, se pose avec plus de vigueur, et il est à craindre pour le livre un éclectisme trop marqué dans le style, un hétéroclisme qui nuit à l'ensemble. Dans ce contexte, il y a alors nécessité d'établir des garde-fous. L'un d'entre eux se structura dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il s'agit du directeur artistique, dont l'objectif était de gérer la conception des illustrations, et plus globalement l'esthétique des volumes pour les éditeurs. Une fonction qui émergea d'abord dans le domaine de la presse, mais qui déborda ensuite vers la librairie.

Néanmoins, les premiers garants de l'harmonie au sein d'un ouvrage sont les éditeurs et les écrivains. Ils sont les premiers responsables dans le choix des artistes à recruter, ils suivent l'avancement du travail et ont un pouvoir décisionnel dans les éventuelles corrections à apporter.

L'illustrateur est donc accepté suite à une candidature spontanée, comme cela avait été le cas pour les *Récits enfantins* de Muller, ou est désigné par l'écrivain ou par l'éditeur. Ces derniers décident finalement de recourir à un ou plusieurs collaborateurs et constituent le collège des

¹⁶⁹⁷ Il est évident qu'il y avait aussi un souci de prestige dans l'accumulation des noms d'artistes graveurs, même si la quantité de gravures et surtout l'exigence de qualité, de finesse et leurs dimensions nécessitaient le recours à plusieurs mains. En sachant qu'il fallut, malgré tout, plusieurs années pour la transcription de tous les dessins de Bida.

illustrateurs. On se rend bien compte de cela dans le cas de *L'Année terrible*. Dans un premier temps, Léopold Flameng, qui souhaitait collaborer avec Daniel Vierge, le présenta à Paul Meurice qui le présenta lui-même à Victor Hugo pour recevoir l'assentiment de ces deux interlocuteurs¹⁶⁹⁸. Ces derniers soutinrent dans un premier temps l'association entre Flameng et Vierge avant de se raviser. Paul Meurice chercha en effet à imposer un autre illustrateur aux côtés de Flameng, à savoir Alphonse de Neuville : « Songeant à la proposition que vous me faites de m'adjoindre Mr de Neuville, il me vient cette idée, ne serait-il pas préférable d'employer Mr de Neuville seul ? – c'est dans l'intérêt de l'œuvre. Par son imagination, sa couleur et sa fécondité il répond à tous vos désirs¹⁶⁹⁹. »

Flameng réussit finalement à faire plier Meurice en menaçant de se retirer du projet si tel était le cas¹⁷⁰⁰, mais cet exemple rend compte des difficultés de l'illustrateur pour imposer ses vues. Plusieurs autres écrits de Flameng montrent que c'est bien l'écrivain qui fait généralement les démarches pour trouver l'illustrateur de son œuvre, l'éditeur approuvant ou refusant, *a posteriori*. En 1871, Flameng a ainsi été contacté par un poète parnassien, un certain Charles Fournier, pour illustrer un recueil de poésie, ce à quoi il répondit :

Je m'en doutais bien à la façon dont vos lettres étaient tournées que vous aviez des accointances avec les dames du Parnasse – c'est avancé maintenant. Eh bien pour vous punir je tacherai de vous illustrer votre poésie – d'autant que cela m'irais fort en ce moment, ce n'est pas le travail qui me presse¹⁷⁰¹.

Pareillement, dans le cas d'un livre d'Eugène Manuel, en 1886, une lettre nous renseigne sur la manière dont étaient recrutés les illustrateurs. Visiblement, Manuel avait demandé à Flameng de faire les dessins pour son ouvrage, et ce n'est qu'après que l'éditeur Calmann-Lévy donna son accord. Il ajouta néanmoins ses conditions, lesquelles furent jugées intenable par Flameng qui se désista¹⁷⁰².

Enfin, l'exemple des *Dernières chansons* de Bouillet est aussi évocateur. Dans ce dernier cas, Flaubert, qui jouait le rôle de directeur de publication, eut le champ complètement libre de la

¹⁶⁹⁸ Pierre VANNEUR, « Les Livres », *Le Penseur*, n° 5, mai 1906, p. 190-199.

¹⁶⁹⁹ Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice, Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-α-pm-1151. Voir vol. III, correspondance, n° 109, p. 197.

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*

¹⁷⁰¹ Lettre de Léopold Flameng à Charles Fournier, INHA (Paris). Cote : Autographes 100, 04, 02. Voir vol. III, correspondance, n° 45, p. 143.

¹⁷⁰² Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-58. Voir vol. III, correspondance, n° 81, p. 168.

part de l'éditeur et il s'occupa de la réalisation de l'ouvrage, choisissant lui-même Flameng pour l'exécution du portrait-frontispice et surveillant l'avancement de la gravure.

Puisqu'il a, en quelque sorte, le premier pouvoir de décision dans le choix des illustrateurs, l'écrivain est le principal garant de l'unité et de l'harmonie de l'illustration dans son livre. Son objectif est de choisir des artistes accordés, même si, et l'exemple de *L'Année terrible* le révèle assez, c'est là un sentiment subjectif. Meurice et Hugo trouvant que de Neuville pouvait très bien s'adjoindre à Flameng, alors que Flameng jugeait son œuvre beaucoup trop différente pour s'accorder avec celle de Neuville :

*La conversation que nous eûmes sur le genre à suivre pour l'illustration de L'Année terrible me dit que nous sommes en complet désaccord. Plastiquement, je vois Hugo en ses dernières œuvres dépassant la mesure ordinaire. Il est grand, très grand. Il me répugnerait de faire une illustration de son livre à la hâte*¹⁷⁰³.

Dans certains cas, et particulièrement lorsqu'il s'agit d'illustrer un livre ancien, c'est l'éditeur qui se charge d'engager un ou plusieurs dessinateurs, puisant dans un vivier de collaborateurs réguliers en lesquels il peut avoir confiance. Le recrutement des illustrateurs dépend donc, selon les cas de figures, davantage de l'écrivain ou de l'éditeur.

Au-delà du choix des dessinateurs d'illustration, il y a aussi celui des graveurs. Ce sont généralement les illustrateurs qui décident de ceux dont ils vont s'entourer. En effet, l'éditeur, bien qu'il ait un droit de regard, désigne rarement les graveurs. C'est alors l'illustrateur, lorsqu'il ne grave pas lui-même ses œuvres, qui choisit ses collaborateurs, et la somme versée à l'illustrateur par l'éditeur inclut parfois la somme qu'allouera le dessinateur au graveur de son choix¹⁷⁰⁴. L'exemple de Gustave Doré est très bien documenté en la matière¹⁷⁰⁵, mais on peut retrouver ce processus avec Flameng.

Philippe Burty rapporte à propos du *Sabot de Noël* que c'est Léopold Flameng qui avait choisi les graveurs pour les bois qu'il avait dessinés. Il explique même que c'est l'une des raisons de la présence de deux graveurs bruxellois dans la liste des collaborateurs : Degreeef et Blanpain¹⁷⁰⁶.

Pareillement, Élisabeth Flameng oeuvra à plusieurs reprises avec Léopold Flameng. Peu connue, sans aucune référence, elle travailla pourtant à l'*Histoire des Barberousse* de Ducrocq et aux

¹⁷⁰³ Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-a-pm-1151. Voir vol. III, correspondance, n° 109, p. 197.

¹⁷⁰⁴ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 151, parlait alors de « montant forfaitaire incluse dans son cachet ».

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 437-438.

¹⁷⁰⁶ BURTY, art. cit., 1863 (3), p. 353.

Nouvelles historiques de Raoul de Navery. Il apparaît dans ce cas que le dessinateur a décidé du choix de son graveur.

L'artiste a une marge de manœuvre, surtout lorsqu'il est lui-même réputé et qu'il a une longue collaboration avec un éditeur. En 1869, quand il travaille à l'*Histoire des Barberousse*, Flameng a déjà un passé avec Ducrocq, et en 1879, moment où il travaille avec Plon sur les *Nouvelles historiques*, c'est un artiste qui a de la notoriété et qui peut imposer certaines de ses vues. Cette façon de laisser l'illustrateur maître de la traduction de ses dessins est encore une manière d'assurer l'harmonie de l'illustration. Le dessinateur passe pour être le plus à même de décider des mains les plus fiables pour le traduire, et un spécialiste comme Doré s'entourait ainsi d'un cercle étroit de graveurs réguliers, parmi lesquels Pisan ou Pannemaker.

Il n'y a pas, chez Flameng, un cercle aussi identifiable de collaborateurs récurrents, hormis Élisa Flameng. Il est vrai que son activité de dessinateur pour gravures sur bois, plus épisodique que celle de Doré, ne favorisait pas des collaborations durables et intenses.

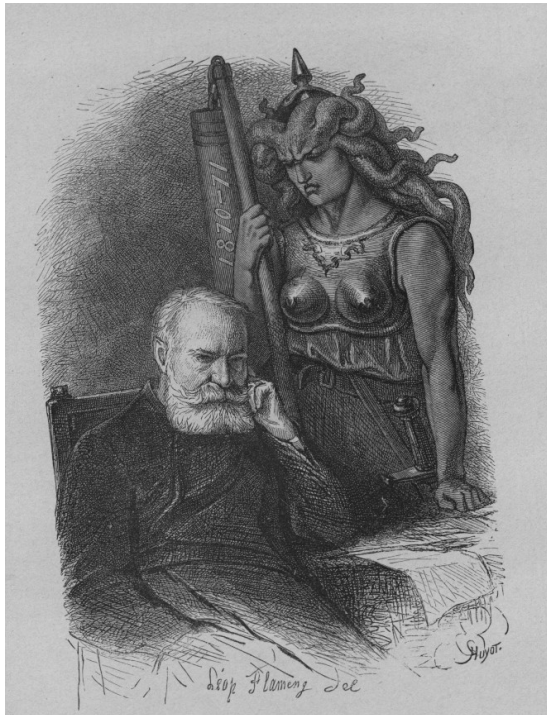
La constitution du collège des graveurs et illustrateurs relève donc à la fois de l'écrivain, de l'éditeur et de l'illustrateur lui-même.

b- La direction du collège des illustrateurs et des graveurs

La direction de ce collège ne se présente pas non plus sous une forme unique, et il y a plusieurs cas de figures. Le premier d'entre eux, le plus fréquent, consiste à décharger la responsabilité et la direction de l'illustration au dessinateur ou à l'un des dessinateurs lorsque plusieurs d'entre eux collaborent sur un volume. C'est ce qui arriva, par exemple, dans le cas de *L'Année terrible*, où Flameng endossa ce rôle, supervisant et organisant pour le compte de l'éditeur et sous le regard de Paul Meurice tout l'aspect illustré du livre. Plusieurs éléments nous permettent de nous en rendre compte. D'une part, rappelons que Flameng avait une vision artistique pour le livre d'Hugo, ce qui montre qu'il disposait d'un libre arbitre et il le défendit avec succès contre de Neuville. Rappelons encore que c'est Flameng lui-même qui décida d'intégrer au moins un dessin d'Hugo dans le volume¹⁷⁰⁷, ce qui révèle bien qu'à l'inverse des autres dessinateurs du livre, notamment de Daniel Vierge, il disposait d'une liberté plus grande. Ensuite, une lettre adressée à Huyot permet de dire qu'il supervisait l'organisation du travail des graveurs quant aux délais à tenir. Dans cette lettre de 1872, Flameng rappelait à Huyot, un

¹⁷⁰⁷ Voir la partie « Diversité et complexité des rapports écrivains-illustrateurs : le cas de *L'Année terrible* de Victor Hugo », p. 517-518.

des graveurs travaillant sur *L'Année terrible*, de lui faire parvenir un de ses bois¹⁷⁰⁸. Cette gravure devait ouvrir la publication et était probablement la planche intitulée *Le Poète et l'Année terrible* (ill. 162)¹⁷⁰⁹, le portrait-frontispice allégorique du volume que Flameng avait dessiné. Huyot ne rendant pas son bois dans les temps, le tirage du livre était retardé et, comme les contrats d'illustration indiquaient généralement des délais à tenir, Flameng endossait pleinement la responsabilité de ce retard¹⁷¹⁰. Dans une autre lettre, il rappelle à Paul Meurice qu'il a terminé ses dessins et qu'il « presse les graveurs » pour que ces derniers rendent leurs travaux au plus vite¹⁷¹¹.



162. Léopold Flameng, *Le Poète et l'Année terrible*, 1873, gravure sur bois, H. 16,7 ; L. 11,5 cm.

Toutefois, dans certains volumes de prestige d'organisation complexe, les deux activités d'illustration et de gravure d'illustration étaient séparées, et le travail des graveurs n'était pas placé sous la supervision d'un dessinateur mais sous celle d'un graveur. Un cas notable est celui des *Saints Évangiles* d'Hachette. Bida se chargea des dessins, mais ne supervisa pas les gravures faites d'après ses compositions, une activité qui fut confiée, au sein du prolifique collègue des

¹⁷⁰⁸ Lettre de Léopold Flameng à Jules-Jean-Marie-Joseph Huyot. Fondation Custodia (Paris). Cote : 2003-A.1096. Voir vol. III, correspondance, n° 17, p. 120.

¹⁷⁰⁹ Voir catalogue raisonné, n° 678.

¹⁷¹⁰ En effet, on peut supposer que des clauses similaires se trouvaient dans les contrats d'illustration passés par Flameng avec Hetzel et Lévy, à savoir la possibilité pour l'éditeur ne recevant pas les gravures dans les temps de rompre le contrat passé originellement avec l'illustrateur et de ne pas le payer. Dans ces conditions, le dessinateur est responsable de ses graveurs et de la livraison des gravures dans les délais, qu'elles soient faites par lui-même ou par un tiers.

¹⁷¹¹ Lettre de Léopold Flameng à Paul Meurice. Maison-musée Victor Hugo (Paris). Cote : MVHP-M-a-pm-1154. Voir vol. III, correspondance, n° 112, p. 198.

graveurs qui œuvra pour ce volume, à Edmond Hédouin. Si celui-ci grava lui-même certaines planches de Bida, il eut en plus de cela la responsabilité d'organiser, de répartir, d'étudier l'avancement des planches. Comme l'expliquait Maxime du Camp dans la *Revue des deux mondes*, l'objectif était aussi, alors que la gravure des planches dura plusieurs années et alors qu'il y avait un grand nombre de graveurs différents, de parvenir à une unité d'ensemble :

*Tout en laissant aux aquafortistes les coudées aussi franches que possible, il était bon, pour éviter toute dissonance de se produire, de leur imprimer une direction sinon uniforme, du moins générale. [...] M. Edmond Hédouin, fut chargé de cette tâche assez difficile. Il fut réellement directeur de la gravure de l'œuvre entière*¹⁷¹².

De la même manière, en 1865-1866, l'éditeur Charpentier publia une édition des *Œuvres complètes* d'Alfred de Musset en dix volumes, illustrée par un portrait de Flameng d'après le tableau de Landelle et de vingt-huit dessins de Bida. Ces dessins furent gravés par un collège d'artistes comme Meunier et Desvachez, lequel fut placé sous la supervision d'un seul graveur : Henriquel-Dupont. Ce fut encore le cas sur le *Livre d'or du salon de peinture et de sculpture* publié par Jouaust. Il était question de graver des œuvres du Salon, et pour le volume de l'année 1881 auquel contribua Flameng¹⁷¹³, seize artistes s'attelèrent à reproduire les seize planches du volume. L'éditeur confia alors à Edmond Hédouin le soin de superviser le travail¹⁷¹⁴. Dans ce dernier cas, nous savons aussi que c'est Edmond Hédouin qui fut chargé de choisir les graveurs auxquels il confia les différentes compositions¹⁷¹⁵.

Ce type d'organisation se retrouve aussi dans la seconde moitié du XIX^e siècle dans la presse, notamment lors de la fondation de la revue *L'Art*. Alors qu'Eugène Véron, rédacteur en chef, donnait le ton de sa ligne éditoriale, c'est le graveur Léon Gaucherel qui avait soin de superviser l'aspect artistique de la revue et son illustration. Une démarche audacieuse, puisqu'il était de coutume que cette responsabilité revienne à un homme de lettre, comme ce fut le cas pour la revue *L'Artiste* dont tous les directeurs-gérants et les rédacteurs en chef étaient issus du monde des lettres. Il s'agissait de critiques, d'historiens de l'art, de journalistes, à l'instar de Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Charles Coligny ou Paul Mantz.

Se doter ainsi d'un directeur est un gage pour une publication d'un résultat cohérent et harmonieux, *a fortiori* car celui qui supervise est lui-même un spécialiste. Le choix récurrent

¹⁷¹² DU CAMP, art. cit., 1865, p. 660-661.

¹⁷¹³ Avec les *Vainqueurs de la Bastille*, d'après son fils. Voir catalogue raisonné, n° 858.

¹⁷¹⁴ La série d'ouvrages, qui commença en 1879 et dura jusqu'en 1891 au rythme d'une publication par an, fut entièrement supervisée par Edmond Hédouin.

¹⁷¹⁵ F. G., « Beaux-arts », *Le Livre*, vol. III, 1882, p. 102.

d'Edmond Hédouin n'est probablement pas anodin. La *Gazette des beaux-arts* rappelait dans son commentaire des Saints Évangiles le statut de « peintre-graveur » d'Hédouin¹⁷¹⁶, lequel mena une carrière picturale avec succès tout en étant un dessinateur et un graveur actif. Le profil d'Hédouin était peut-être plus prestigieux et surtout plus rassurant pour les éditeurs. Tout comme le nom d'Henriquel-Dupont, considéré comme le plus grand graveur français en activité durant le Second Empire.

Toutefois, la seconde moitié du XIX^e siècle vit émerger une nouvelle catégorie de professionnels dans le domaine de l'édition littéraire, définie par Ségolène le Men lorsqu'elle évoquait le rôle de Philippe Burty sur le recueil *Sonnets et eaux-fortes*¹⁷¹⁷. Il s'agit sous la plume de Philippe Kaenel du « directeur artistique¹⁷¹⁸ », qui s'occupait, pour le compte d'un éditeur, de superviser et d'organiser l'illustration ou le livre en entier.

Cette activité émergea en se distinguant de tous les autres protagonistes intervenant dans l'élaboration d'un ouvrage. Il n'est plus question d'un éditeur, de l'écrivain, ni même d'un dessinateur ou d'un graveur qui par un statut privilégié accède à la supervision de l'illustration d'un livre, mais d'un intervenant extérieur. Elle émerge au moment où tend à s'effacer le statut d'éditeur illustrateur que Philippe Kaenel attribuait, par exemple, à Curmer ou Hetzel¹⁷¹⁹. C'est-à-dire des éditeurs qui s'occupaient de toutes les tractations concernant l'illustration, et qui imposaient parfois certaines exigences esthétiques, à l'instar d'Alphonse Lemerre ou de Jouaust. Déjà présent dans la presse, ces « directeurs artistiques » ne prirent leur place que tardivement dans le domaine de l'édition littéraire, et *Sonnets et eaux-fortes* apparaît généralement comme un volume pionnier en la matière. En vérité, Philippe Burty, qui dirigea *Sonnets et eaux fortes*, avait déjà une expérience similaire, puisqu'il avait été en 1867 le directeur artistique du *Paris guide*¹⁷²⁰.

Dans le cas de *Sonnets et eaux fortes*, la direction de l'illustration et même le choix des poèmes revinrent non plus à Lemerre, non pas à un des dessinateurs ou aux écrivains, mais à Philippe Burty seul¹⁷²¹. Il n'était pas graveur ni poètes, mais se chargea de l'orchestration du volume, et

¹⁷¹⁶ BURTY, art. cit., 1867 (1), p. 119.

¹⁷¹⁷ Ségolène LE MEN et David SCOTT, « Philippe Burty et la genèse du livre de peintre : *Sonnets et eaux-fortes* », dans MONTANDON (dir.), *Iconotextes, op. cit.*, 1990, p. 44-45.

¹⁷¹⁸ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 123.

¹⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 533.

¹⁷²⁰ COLLECTIF, *Paris guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1867, 2 vol., 2135 p. Comme l'annonce l'avis des éditeurs en tête du volume I, Burty s'était chargé de diriger l'illustration, à la fois au niveau des dessins et des gravures. La supervision du texte revenait cependant à Louis Ulbach qui assura la coordination des nombreux auteurs ayant participé aux deux volumes.

¹⁷²¹ Il était tout de même épaulé par Félix Bracquemond, plus technicien, et qui accompagna certains des graveurs collaborateurs du recueil, peu au fait de la technique de l'eau-forte. Joël DALANÇON (introduction et notes par), *Sonnets et eaux-fortes*, Poitiers, La Licorne, 1997, p. 9.

surtout, il s'occupa de l'illustration pour laquelle il avait le champ entièrement libre. On sait par sa correspondance conservée avec Victor Hugo, que c'est lui qui faisait la démarche de contacter les dessinateurs qu'il souhaitait intégrer dans son volume¹⁷²². Cette mainmise de Burty souleva de vives critiques, comme celle d'Henri Cazalis qui écrivait en protestation qu'il « était absurde de confier à Burty les clés du royaume de Saint Pierre, quand ce Burty n'était ni aquafortiste ni poète¹⁷²³ ».

Burty constitua le collège des dessinateurs et graveurs, et il procéda de façon tout à fait subjective. Il choisissait prioritairement des artistes avec lesquels il avait une proximité d'un point de vue amical ou professionnel et du point de vue des affinités artistiques. Burty recourait même à des méthodes discutables pour contraindre certains artistes qu'il affectionnait particulièrement à participer à son volume. Ainsi, pour obtenir une eau-forte de Victor Hugo, il commanda des plaques de cuivre et les fit préparer par Léopold Flameng¹⁷²⁴, alors même que l'écrivain ne souhaitait pas graver son œuvre. Il ne céda pas, au grand dam de Burty qui rêvait de pouvoir publier une gravure autographe.

L'emprise du directeur artistique est totale, et *Sonnets et eaux fortes* est aussi un volume qui reflète les théories de Burty, notamment son idée que l'avenir, avec l'émergence de la photographie et des moyens mécaniques de reproduction, passait par la gravure originale. *Sonnets et eaux-fortes* apparaît comme un ouvrage manifeste, ce qui fait que Burty ne choisit que des artistes qui pouvaient dessiner leurs compositions et les graver. La seule entorse que le directeur artistique accepta étant celle d'Hugo, dont le dessin fut gravé par Charles Courtry¹⁷²⁵. Ce type de direction auquel était soumis le collège des graveurs et illustrateurs se reproduisit après *Sonnets et eaux-fortes*. Ségolène le Men a insisté sur ce point dans un autre article, « Printmaking as Metaphor for Translation ». Elle montrait que l'ascension de Burty correspondait au poids toujours plus déterminant de la critique d'art au XIX^e siècle ; un poids

¹⁷²² GEORGEL, art. cit., 1973, p. 37-58.

¹⁷²³ Cazalis écrivait à son ami Stéphane Mallarmé. Voir Stéphane MALLARMÉ, Henri MONDOR (textes recueillis, classés et annotés par), et coll., *Correspondance*, vol. I, Paris, Gallimard, 1959, p. 281. Il reprochait notamment à Burty, qu'il nommait « l'imprésario », de ne pas accepter davantage de sonnets au prétexte qu'il n'y avait pas autant d'aquafortistes correspondants.

¹⁷²⁴ « J'aurais voulu y joindre les *cuvres* que je vous ai annoncés et qui, à vos moments de repos, vous donneront peut être la tentation de graver une eau forte. Malheureusement commandés depuis quinze jours, par mon ami L. Flameng ils ne nous ont point encore été livrés par le planeur. Vous savez qu'il faut que le cuivre soit bien battu. Flameng me les livrera tout vernis, avec deux pointes de grosseur inégale, et une petite note d'explications. Si vous teniez quelque chose – et il n'est point douteux que vous ne réussissiez magistralement du premier coup - vous remettrez avec soin les planches égratignées dans la boîte dans laquelle elles vous seront parvenues. » GEORGEL, art. cit., 1973, p. 42.

¹⁷²⁵ Il s'agissait de *L'Éclair*, une eau-forte qui accompagnait un poème de Paul Meurice.

qui était une des raisons principales du succès de ce genre de nomination¹⁷²⁶. L'ouvrage d'art ne se dotait en effet plus uniquement d'un gage de qualité en s'accaparant des personnalités comme celle de Philippe Burty. Ce dernier avait deux atouts supplémentaires. D'une part, c'est lui qui se chargeait de désigner les artistes, de suivre l'illustration et la gravure de celle-ci, ce qui permettait une autonomie et un suivi cohérent de toute la chaîne créative. Cela aidait forcément à son unité et à son harmonie, jusque dans son lien avec le texte, puisque Burty s'occupait aussi d'harmoniser les deux. Dans le cas de *L'Année terrible*, il y avait une succession de responsables. Flameng s'occupait des illustrateurs et des graveurs, mais Flameng agissait sous le contrôle de Meurice lequel œuvrait lui-même pour Victor Hugo. Encore que dans cet exemple l'éditeur intervint peu. Dans *Sonnets et eaux-fortes*, Burty disposait des pleins pouvoirs. C'est même lui qui décida, avec l'agrément des artistes ayant pris part au volume, de la destruction des planches après tirage à trois-cent-quatre-vingt-six épreuves, au grand dam de Millet qui jugea cette mesure excessive et intolérable¹⁷²⁷.

D'autre part, le livre d'art gagnait ainsi un statut d'objet-manifeste. Il reflétait une démarche théorique, intellectuelle, étant le fait d'un théoricien de l'art. Une idée présidait à l'élaboration et à la structuration du volume, et *Sonnets et eaux-fortes* était une sorte de manifeste artistique, concentrant la vision de Burty sur la gravure au tournant des années 1860 : dominance de l'eau-forte, de la gravure originale et autographe, rapport toujours plus étroit entre poésie et dessin.

Les *Œuvres poétiques* de Boileau-Despréaux, éditées par Hachette en 1889, sont un autre exemple moins important mais symbolique de l'affirmation de ce statut de directeur artistique. Pour ce volume, Hachette demanda à des peintres réputés, à l'instar de Gérôme, Bonnat ou Cabanel, de dessiner des œuvres gravées par un large collège de graveurs. Parmi eux se trouvaient Courty, Champollion, Flameng, Lefort et Hédouin. Les artistes dont le nombre s'élevait à quarante-trois ne furent pas placés sous la supervision de l'éditeur ou d'un artiste issu du collège, mais sous la supervision d'un historien de l'art : Georges Duplessis.

Une évolution notable chez Hachette, puisque dans les années antérieures, – et le cas Hédouin sur les Saints Évangiles l'avait bien montré –, il était plutôt fréquent de choisir un graveur pour s'occuper de la gravure des dessins. Georges Duplessis possède un profil proche de celui de Burty, puisqu'il était lui aussi spécialiste de l'estampe, étant conservateur au cabinet des

¹⁷²⁶ Ségolène LE MEN, « Printmaking as Metaphor for Translation : Philippe Burty and the *Gazette des Beaux-Arts* in the Second Empire », in Michael ORWICZ, *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth Century France*, Manchester, Manchester University press, 1994, p. 89-95.

¹⁷²⁷ « Mon cher Sensier [...] j'ai donné mon consentement pour la destruction de ma planche, malgré mon désir de la garder [...] Entre nous, je trouve cette destruction de planches tout ce qu'il y a de plus brutal et de plus barbare. » Alfred SENSIER, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 318.

estampes de la Bibliothèque nationale et ayant rédigé plusieurs ouvrages importants à ce sujet à partir des années 1870. Malgré tout, son rôle semble s'être apparenté davantage à celui d'un superviseur, et Duplessis ne semble pas avoir eu l'omniscience de Burty sur *Sonnets et eaux fortes*¹⁷²⁸.

Toutefois, c'est la démonstration qu'il était de plus en plus fréquent chez les éditeurs de confier la gestion de l'illustration et de la gravure de leurs volumes les plus prestigieux davantage à des théoriciens, des historiens, des spécialistes qu'à des artistes. Ce qui provoqua des remous que la réaction d'Henri Cazalis révèle, mais finalement sans véritable conséquence. Notamment car des personnalités comme Burty ou Duplessis bénéficiaient d'une relation étroite avec les artistes, passaient pour des spécialistes reconnus, et cela heurta moins les illustrateurs eux-mêmes que les écrivains. Ces derniers se voyaient davantage dépossédés de certaines prérogatives, en particulier de leur droit de regard officiel ou officieux sur l'illustration de leurs œuvres. *Sonnets et eaux fortes* en est le cas le plus extrême.

¹⁷²⁸ Il est d'ailleurs beaucoup moins question d'œuvre-manifeste avec l'ouvrage d'Hachette. Il ne se démarque pas dans son illustration des procédés les plus classiques, tant dans la technique, dans le style que dans la disposition des planches.

III- Les réseaux d'amitiés de Léopold Flameng : fraternités et confraternités d'artistes

Parallèlement aux réseaux professionnels de l'artiste, il est nécessaire d'aborder aussi les réseaux dits « d'amitiés ». Ceux-ci ne sont pas toujours antagonistes ou isolés des premiers, mais ils agrègent d'autres profils, et les relations entre les différents protagonistes sont alors différentes. On peut considérer qu'il y a deux types de réseaux « d'amitiés » dans lesquels s'inséra Flameng. D'une part, il y a celui des cercles des cafés et des cabarets, et plus largement des cercles bohèmes. Fréquentés par Flameng, essentiellement dans les années 1850 au moment de son arrivée à Paris, c'est là que le jeune graveur construisit son premier réseau de sociabilité dans la capitale, en rencontrant des personnages aussi importants dans sa carrière qu'Alfred Delvau ou Eugène Muller. Indéniablement, ces cercles ne furent pas sans impact sur le jeune artiste, tant par les idées sociales et politiques qui s'y exprimaient que par les théories artistiques qu'y développaient des personnalités influentes comme Alfred Delvau ou Gustave Courbet. D'autre part, il y a celui des sociétés d'artistes qui se développent notablement dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Tous les corps de métiers, qu'ils s'agissent des graveurs à l'eau-forte, des graveurs au burin, des graveurs originaux ou de reproduction, des lithographes... voient émerger des sociétés visant à les réunir et à défendre leurs intérêts. Il convient donc de voir la relation de l'artiste avec ces diverses sociétés, à la fois celles qui s'occupaient des intérêts particuliers d'une profession, et celles qui, à l'instar de la Société des artistes français, avaient une portée beaucoup plus vaste et universelle. Enfin, un troisième réseau d'une moindre importance n'est pas à omettre. Il s'agit de celui des élèves de Flameng. Ce dernier, qui ne fut pas un professeur très actif, vit passer des élèves dans son atelier, souvent de façon furtive. Finalement, il ne réunit qu'un petit groupe d'élèves réellement fidèles qu'il fit profiter de son expérience mais aussi de ses relations. Ainsi, de ce qui aurait pu être uniquement un réseau professionnel, on arrive davantage à un réseau affinitaire entre le maître et ses quelques élèves les plus proches.

1- Les cercles des cabarets : Léopold Flameng et la bohème parisienne

a- Léopold Flameng au contact de la bohème parisienne

Lorsque Flameng arriva à Paris en 1853, la capitale était alors dans une période d'ébullition que Jean-Didier Wagneur, dans une anthologie sur le sujet, envisageait de la Monarchie de Juillet à la fin du Second Empire¹⁷²⁹. Une période qui vit émerger une vague importante d'écrivains, mais encore de jeunes artistes souhaitant faire carrière dans les arts et dans les lettres, et issus pour beaucoup de ce que l'on pourrait appeler un peu anachroniquement les « classes moyennes ». Un ensemble hétéroclite, difficilement définissable, généralement réuni sous le terme générique de « bohème ».

Cet ensemble naquit de la convergence de plusieurs facteurs. D'une part, il y eut l'émergence d'une classe moyenne instruite et le développement de la bourgeoisie¹⁷³⁰. D'autre part, Wagneur invoquait la lassitude des débouchés obligés qu'étaient la médecine et le droit¹⁷³¹ pour une certaine classe fortunée. Enfin, Paris attirait à elle les ambitieux de province¹⁷³², et Flameng s'inscrivait bien dans cette catégorie, l'aura de Paris pour réussir dans les arts dépassant alors les frontières françaises.

Pourtant, si cette bohème émergea, c'est en grande partie parce que les carrières des arts et des lettres n'offraient pas les débouchés attendus, ne faisaient pas les réputations espérées, et ne pouvaient précisément pas absorber en si peu de temps une masse si importante de jeunes gens. À côté des quelques écrivains, dramaturges, poètes, peintres, graveurs, musiciens vivant de leurs arts, existaient des quantités d'artistes par intermittence, produisant pour l'art, mais s'investissant à côté dans des travaux alimentaires. Certains avaient même une profession à part entière, comme François Barrillot, le « poète-ouvrier » qui fut jusqu'en 1855 poète et ouvrier imprimeur¹⁷³³. Journalisme et critique pour les hommes de lettres, illustrations et gravures utilitaires pour les peintres et les graveurs, furent quelques-uns des débouchés qui occupèrent ces nouveaux talents.

¹⁷²⁹ Jean-Didier WAGNEUR et Françoise CESTOR (textes rassemblés et annotés par), *Les Bohèmes, 1840-1870*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, 1434 p.

¹⁷³⁰ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jerrold SEIGEL, *Bohemian Paris : Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999, 453 p, et en particulier les chapitres I et II, « *The Boundaries of Bohemia* » et « *A Country Explored : Murger* ».

¹⁷³¹ Émile GOUDEAU, Michel GOLFIER (introduction, notes et documents de), et coll., *Dix ans de bohème*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 33.

¹⁷³² *Ibid.* Michel GOLFIER et Jean-Didier WAGNEUR citaient en *incipit* de leur introduction une phrase d'Honoré de Balzac très explicite : « Tout écrivain qui reste en province, passé trente ans, est perdu pour l'art. » *Ibid.*, p. 32.

¹⁷³³ À son sujet, nous renverrons à Eugène BAILLET, *De quelques ouvriers-poètes : biographies et souvenirs*, Paris, Labbé, 1898, p. 59-69.

Plusieurs types de bohèmes se constituèrent alors : celle des aristocrates et bourgeois désœuvrés s’approchant du dandysme, et celle plus pauvre, misérable ou marginale que fréquenta Léopold Flameng dès son arrivée à Paris. Henry Havard relate avec force détail le contact entre Flameng et cette société nouvelle et éclectique, non sans utiliser un langage aux fortes connotations saint-simoniennes :

Lui-même, peu après, s’installa au 350 de la même rue [rue Saint-Jacques], dans une maison étrange, sorte de phalanstère, peuplée de bohèmes ondoiyants et d’artistes divers. [...] Les hôtes du phalanstère, Ulrich de Fonvielle, le céramiste Jean¹⁷³⁴, Traviès le caricaturiste, le poète Barillot, bohème impénitent, le sculpteur Leboeuf, souvent innocupé¹⁷³⁵ [...]

Flameng se fonda vite dans cette bohème artiste et littéraire qui partageait avec lui les mêmes aspirations de carrière et les mêmes soucis de misère et de manque de reconnaissance. Ce qu’exprimait fort bien François Barrillot, qui dédia un de ses poèmes du recueil *Les Vierges* à Léopold Flameng, s’adressant dans la dernière strophe directement à son interlocuteur et reflétant assez l’esprit qui les animait tous deux :

*Ami, depuis longtemps tu poursuis l’inconstante ;
Elle t’aime, crois-m’en. Allons, courage encor !
Demain tu la verras t’embrasser, haletante,
Et te faire un manteau de ses longs cheveux d’or¹⁷³⁶ !*

Ainsi, Léopold Flameng appartint rapidement à des cercles de cabarets. S’il ne semble pas avoir adhéré véritablement à l’un d’entre eux, pour autant il fut un fidèle du cabaret Génin qui regroupait alors beaucoup d’artistes désœuvrés, et qui gagna d’autant plus ce statut lorsque le propriétaire fit couvrir ses murs d’œuvres d’art des peintres et dessinateurs qui fréquentaient son établissement. Le cabaret n’est plus, mais Alfred Delvau dans *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris* évoquait les œuvres qui se trouvaient sur les murs : des dessins de Pierre Bisson, d’Émile Wattier, d’Auguste Jean et une grande fresque de Léopold Flameng :

¹⁷³⁴ Flameng réalisa un portrait à l’eau-forte de cet artiste, non daté, mais probablement exécuté aux alentours de 1855. Voir catalogue raisonné, n° 20.

¹⁷³⁵ HAVARD, art. cit., 1904, p. 44.

¹⁷³⁶ François BARRILLOT, *Les Vierges*, Paris, G. Roux, 1857, p. 195. On apprend d’Eugène Baillet que Barrillot rédigea l’intégralité de son recueil alors qu’il était le voisin immédiat de Léopold Flameng, rue Saint-Jacques. Eugène BAILLET, « Les Ouvriers-poètes, études et notices : François Barrillot, ouvrier imprimeur à Lyon et à Paris », *Les Coquelicots, recueil poétique mensuel ouvert à tous les poètes-ouvriers*, n° 19, 1 décembre 1890, p. 14.

*Villon au cabaret de la pomme de pin*¹⁷³⁷. Flameng grava lui-même sa fresque, et son souvenir nous est donc conservé. L'œuvre montre dans un estaminet de la Renaissance des gens dansant et buvant.

Cet attachement particulier de Flameng au cabaret Génin nous est d'autant plus certain que Flameng fut un des promoteurs du journal *Le Sans-le-sou*, qui fut fondé dans cet établissement par Constant Arnould. Firmin Maillard rappelait avec humour les origines de la revue éphémère dans *Paris qui s'en va, Paris qui vient* :

*C'était au café Génin qu'on discutait ces fameux articles qui devaient amener une révolution littéraire, et qui n'amenèrent même pas un abonné au journal ; c'était au café Génin qu'on préparait les terribles manifestes du Sans-le-Sou contre " les gros de la littérature ", et les gras frères de l'Étendard catholique*¹⁷³⁸.

La revue disparut en moins d'un an. Quant à Alfred Delvau, il rappelait dans son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris* l'inspiration que représenta pour Flameng, à ses débuts, les intérieurs du café Génin : « Le cabaret Génin lui a fourni plus d'un type. Il lui en fournira d'autres encore – car il y en a là un tombereau¹⁷³⁹. »

Flameng ne semble cependant pas avoir appartenu à un cercle en particulier, et même ses proximités avec les adeptes du cabaret Génin restèrent ténues. Il est probable qu'il s'associa au *Sans-le-sou* de par ses amitiés, notamment avec Eugène Muller qui était le secrétaire de la rédaction de la revue.

Parallèlement, Flameng fréquentait aussi la brasserie Andler où se réunissaient les tenants du réalisme, encore unis dans ce milieu des années 1850 autour de Gustave Courbet. Henri Baillièrre fit une liste partielle des artistes qui fréquentaient cette brasserie¹⁷⁴⁰, parmi lesquels figuraient de nombreux graveurs, à l'image de Flameng, Mouilleron, Staal, Nanteuil, Régnier, Trichon, et des littérateurs comme Alfred Delvau, Fernand Tandou, Jules-Antoine Castagnary et Charles Baudelaire qui était alors, au milieu des années 1850, encore sensible au réalisme prôné par Courbet. Ces artistes étaient relativement liés par une préoccupation artistique commune, mais le cercle de la brasserie Andler unissait surtout des artistes et des écrivains aux idées politiques républicaines affirmées.

¹⁷³⁷ Alfred DELVAU, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 166-167.

¹⁷³⁸ Firmin MAILLARD, « *Le Petit Journal* (histoire de dix ans), 1850-1860 » in COLLECTIF, *Paris qui s'en va, Paris qui vient : publication littéraire et artistique*, Paris, Alfred Cadart, 1860, p. 3.

¹⁷³⁹ DELVAU, *op. cit.*, 1862, p. 168.

¹⁷⁴⁰ Henri BAILLIÈRE, *La Rue Hautefeuille : son histoire et ses habitants*, Paris, J.-B. Baillièrre, 1901, p. 325.

La bohème que fréquenta Flameng à son arrivée dans la capitale fut avant tout une bohème très républicaine et opposée à l'Empire de Napoléon III. Flameng était un républicain déterminé, et nous ne rappellerons pas la lettre qu'il envoya à Eugène Manuel au lendemain de la guerre de 1871 qui témoignait clairement de ses convictions politiques¹⁷⁴¹. Baillière, dans sa même étude, tout en rappelant le cercle naturaliste et réaliste que représentait la brasserie Andler¹⁷⁴², rappelait encore que cet établissement réunissait « toute la génération des littérateurs et des peintres qui constituaient la Bohème littéraire et artistique en lutte avec l'Empire¹⁷⁴³ ». Se trouvait ainsi aux côtés de Flameng, à la brasserie Andler, Traviès. Ce même Traviès qu'évoquait Henry Havard dans son étude sur Flameng en parlant du fameux « phalanstère » où il demeura à ses débuts. Un établissement dont Havard soulignait les convictions politiques :

Le propriétaire, le père Délestre, ancien élève de Gros, demeuré peintre in partibus et républicain militant, ce qu'on appelait alors un démoc-soc -, réunissait chaque dimanche dans son atelier les fortes têtes du quartier, pour fulminer contre le tyran et prédire sa déchéance prochaine. Les hôtes du phalanstère [...] assistaient avec d'autant plus d'assiduité à ces réunions subversives. [...] Flameng se rendait de temps à autre aux orageuses séances du Doigt¹⁷⁴⁴.

De même, si Flameng fréquentait le café Génin pour les débats artistiques et créatifs qui s'y tenaient, la présence dans ce cercle de personnalités comme Delvau, fameux pour des écrits républicains et révolutionnaires¹⁷⁴⁵, et la fresque *Villon au cabaret de la pomme de pin* réalisée par Flameng sur l'un des murs de l'établissement révélaient bien les affinités de ce dernier avec les idées républicaines¹⁷⁴⁶.

Enfin, on sait aussi d'après Aimé Giron que Flameng était membre du cénacle de l'impasse Longue-Avoine, laquelle se trouvait dans la rue Saint-Jacques¹⁷⁴⁷. Il s'agissait d'un cercle bohème où se réunissaient principalement des poètes, parmi lesquels de nombreuses relations de Flameng : Fernand Tandou, Eugène Muller, François Barrillot, mais aussi quelques autres artistes, dont Flameng. Le groupe vouait alors une admiration à Hugo, une admiration qui était

¹⁷⁴¹ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Manuel, BCMN (Paris). Cote : 0445 (06). F-57. Voir vol. III, correspondance, n° 75, p. 165.

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 324.

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p. 325.

¹⁷⁴⁴ HAVARD, art. cit., 1904, p. 44.

¹⁷⁴⁵ Avec des titres comme *La Présidence s'il vous plaît : par un républicain de la vieille* en 1848 ; *À bas le suffrage universel* ou *Histoire de la Révolution de février* en 1850.

¹⁷⁴⁶ Villon était, en effet, un symbole pour les républicains sous le Second Empire. Voir à ce sujet Charles RIDOUX, *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*, Paris, Champion, 2001, p. 118.

¹⁷⁴⁷ GIRON, art. cit., 1885, p. 2. Flameng devait même participer à l'illustration de la *Tribune des Poètes*, revue des membres de l'impasse Longue-Avoine. Ce qui ne se fit pas pour une raison indéterminée. Voir la note 1353, p. 443.

principalement politique. En effet, le cénacle Longue-Avoine était un repère de « républicains farouches »¹⁷⁴⁸ et d'opposants à l'Empire, pour lesquels Hugo, alors en exil, apparaissait comme une figure tutélaire. Le cercle en question ne s'attachait pas tant à l'esthétique de la poésie d'Hugo qu'à ce qu'elle représentait, c'est-à-dire « la poésie républicaine ».

Toutefois, même d'un point de vue strictement politique, Flameng n'adhérait pas aux idées radicales de certains de ses collègues. Comme nous l'avons déjà souligné¹⁷⁴⁹, il était un proche des républicains modérés, et s'il soutint Adolphe Thiers, il refusa de s'impliquer dans la Commune. Ainsi, si Ulric de Fonvielle, Gustave Courbet, Henry Havard¹⁷⁵⁰, participèrent à cette dernière, Flameng ne s'y engagea pas, et alors même qu'il avait été nommé par Courbet à la délégation des artistes dans la section gravure, Flameng préféra s'exiler un temps en Belgique¹⁷⁵¹. Mais la fréquentation de ces cercles subversifs mit Flameng en difficulté, et Henry Havard et François Flameng narrèrent l'arrestation dont il fut victime. C'est en fréquentant l'atelier de Délestre que Flameng fut arrêté par les autorités¹⁷⁵². François Flameng détaillait les circonstances de l'évènement :

Un soir, n'ayant rien à faire, accompagné de sa femme, il s'était rendu chez un ami ; l'atelier de son camarade était rempli d'une jeunesse fort exaltée, plusieurs des assistants s'étaient coiffés de bonnets rouges. [...] Le lendemain, à 3 heures du matin, on venait arrêter le mari. Flameng fit 32 jours de secret, sans avoir jamais été interrogé, sans avoir jamais pu savoir de quoi il était accusé¹⁷⁵³.

Si Flameng fut sensible aux idées républicaines, il le fut aussi, à cette époque, aux idées sociales qui les accompagnaient. Le discours social critique de Flameng dans les œuvres exécutées lors de cette période engagée de son existence, comme *L'Ivrogne* (ill. 163), et dans certaines de ses œuvres un peu plus tardives, notamment *Un Enterrement chez les petites sœurs des pauvres*, n'est pas anodin.

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*

¹⁷⁴⁹ Voir la partie « Léopold Flameng et son identification à Rembrandt », p. 205-206.

¹⁷⁵⁰ Henry Havard est un autre exemple de ce cercle de personnalités *persona non grata* avec lesquelles Flameng s'était lié d'amitié malgré leur radicalisme. Havard resta ainsi en exil en Hollande jusqu'en 1879 du fait de sa participation à la Commune et de sa condamnation à mort.

¹⁷⁵¹ Gérald DITTMAR, *Gustave Courbet et la Commune, le politique*, Paris, Éditions Dittmar, 2007, p. 86.

¹⁷⁵² Les dates de l'arrestation divergent. Si pour Havard elle survint en 1858, au lendemain de l'attentat d'Orsini contre Napoléon III, pour Flameng elle arriva en 1856. FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 14-15.

¹⁷⁵³ HAVARD, art. cit., 1904, p. 44.

Flameng trouva dans ce milieu bohème l'inspiration créative. Il puisait des motifs, échangeait avec des artistes, des écrivains, des graveurs, des peintres, et cela explique en grande partie la diversité et la variété des motifs qui constituent le corpus de ses premières gravures¹⁷⁵⁴.



163. Léopold Flameng, *L'Ivrogne*, 1855, eau-forte, H. 10,8 ; L. 20,8 cm

b- La métamorphose d'un réseau d'amitié en réseau professionnel

La période du « Flameng bohème » reste relativement courte, et couvre essentiellement les années 1850. Une durée finalement restreinte, durant laquelle Flameng ne produisit pas beaucoup d'œuvres et que l'on pourrait imaginer comme peu influente sur le parcours futur de l'artiste.

Pour Flameng, cette époque est importante, principalement pour le réseau qu'il constitua de personnalités alors peu influentes mais qui prirent ensuite une place déterminante sous le Second Empire libéral. Flameng trouva, au début de sa carrière, ses principales commandes et débouchés auprès des cercles des cabarets. Il illustrait des feuilles populaires comme *Triboulet*, des recueils de poésies miraculeusement parus comme celui de Fernand Tandou, ou produisait quelques gravures de reproduction¹⁷⁵⁵. Mais ce sont pour beaucoup des « bohèmes parvenus »

¹⁷⁵⁴ Rappelons que Peter S. Samis (note n° 714, p. 207) allait même au-delà, en évoquant l'idée que le glissement de Flameng vers l'eau-forte fut déterminé par sa fréquentation des cercles bohèmes républicains, l'eau-forte apparaissant alors comme une technique transgressive. L'intérêt de Flameng pour l'eau-forte remontant à sa période bruxelloise, nous ne saurions en faire un argument très crédible.

¹⁷⁵⁵ Il grava ainsi d'après Pierre Bisson, confrère du cabaret Génin, deux œuvres intitulées *Petit enfant endormi* et *Paysanne*. La première datait de 1855 et la seconde est non datée, même si son tirage chez Pierron laisse supposer une œuvre des années 1850. Flameng n'a plus opéré aucun tirage chez cet imprimeur dès les années 1860. Voir catalogue raisonné, n° 134 et 222.

qui lui permirent, au début des années 1860, à côtés de quelques figures majeures comme Charles Blanc, de s'élever dans la société en lui apportant un soutien.

En effet, des auteurs jusque-là confinés à un rôle secondaire émergèrent, et parmi eux Alfred Delvau, le plus important quand il s'agit d'évoquer Flameng. Ce dernier mena dans les années 1850 une carrière de bohème. Il publiait alors essentiellement des textes engagés, républicains, lui, l'ancien combattant de la Révolution de Juillet, et la misère l'obligea à travailler à des ouvrages encyclopédiques et à collaborer à des dictionnaires comme celui de Maurice La Châtre¹⁷⁵⁶. Mais à la fin des années 1850, Delvau aborda des sujets moins contrevenants, alors même que l'Empire entrait dans une phase plus libérale. Il rédigea ainsi une *Étude sur Montaigne*¹⁷⁵⁷, des romans comme *Les Chimères*¹⁷⁵⁸, entreprit la réimpression de vieux romans de chevalerie à la Bibliothèque bleue¹⁷⁵⁹, des ouvrages qui n'ont rien de très marquant, mais qui permirent de lancer la carrière d'écrivain de Delvau. Ce dernier en profita alors pour confier à ses compagnons d'infortunes divers travaux, dont profita Léopold Flameng. L'évolution du statut de Delvau, et par là même de celui de Flameng, est frappant. Alors qu'en 1860 c'est encore Poulet-Malassis et de Broise, éditeurs assez excentriques et marginaux qui finirent par faire faillite en 1862 qui éditaient *Les Dessous de Paris*, deux ans plus tard c'est l'éditeur beaucoup plus installé, Dentu, qui publia l'*Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. Dans les années 1860, Delvau devint un auteur réputé, il était journaliste au *Figaro* et une personnalité d'influence.

Pareillement, on pourra citer le cas d'Eugène Muller. Autre personnalité proche de Flameng, Eugène Muller fut un de ces nombreux écrivains à faire paraître leurs premières nouvelles dans les petites feuilles éphémères, collaborant aux mêmes revues que Flameng : *Le Sans-le-sou*, *Triboulet*, puis s'en démarquant en participant à *L'Appel* et au *Train de plaisir*, respectivement en 1855 et 1858, jusqu'à rencontrer le succès avec *La Mionette*. L'œuvre fut éditée à petit tirage chez Taride avec une gravure de Flameng. Toutefois, *La Mionette* s'inscrivait dans la tendance du roman rustique encore à la mode au début des années 1860¹⁷⁶⁰ et remporta un grand succès critique et populaire. La carrière de Muller était donc lancée, et en 1859, dans son *Histoire*

¹⁷⁵⁶ Maurice LA CHÂTRE, *Le Dictionnaire universel*, Paris, Administration de Librairie, 1853-1854, 2 vol., 1620-1582 p.

¹⁷⁵⁷ Michel DE MONTAIGNE, Alfred DELVAU (dir.), *Essais de Montaigne*, Paris, Bry Ainé, 1859, 286 p.

¹⁷⁵⁸ Alfred DELVAU, *Les Chimères*, Paris, L'écrivain et Toubon, 1859, pagination multiple.

¹⁷⁵⁹ Alfred DELVAU (dir.), *Bibliothèque bleue : romans de chevalerie des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, précédés d'une étude sur les romans de chevalerie et sur les origines de la langue française*, Paris, L'écrivain et Toubon, 1860, 2 vol., pagination multiple.

¹⁷⁶⁰ Rudolf ZELLWEGER, *Les Débuts du roman rustique : Suisse, Allemagne, France*, Paris, E. Droz, 1941, 381 p., et spécialement le chapitre VI, « Le succès de la littérature rustique en France dans les premières années du Second Empire », p. 140-184.

anecdotique de la presse parisienne, Firmin Maillard faisait le commentaire suivant à propos de Muller :

Je suis heureux de constater que dans la 1^{ère} année de l'Histoire de la Presse parisienne je l'avais classé dans les bons pour l'avenir. Aujourd'hui Eugène Muller ne dit plus à la critique je suis un écrivain du Sans-le-Sou, du Triboulet, du Train de Plaisir, etc. ; mais seulement ceci : je suis l'auteur de La Mionette¹⁷⁶¹.

Tout comme Delvau, Muller soutint Flameng, et les deux hommes collaborèrent de nouveau en 1861 avec les *Récits enfantins*. Un ouvrage pour lequel Muller, rappelons-le, avait demandé des illustrations à Flameng avant même de présenter le volume à Hetzel. Il l'imposait de fait, surtout auréolé du succès récent de *La Mionette* qui ne pouvait que convaincre l'éditeur.

Mais inversement, Flameng a aussi offert après ses premiers succès des ouvertures pour ses compagnons de bohème. Ainsi, son *Paris qui s'en va, Paris qui vient* traduit pratiquement toute l'ampleur de son réseau tissé au sein des cabarets et des cafés de Paris qu'il fréquentait. Parmi les écrivains qu'il invita à participer se trouvaient Alfred Delvau et Eugène Muller, mais encore d'autres collaborateurs. On trouve des personnalités de la brasserie Andler comme Castagnary, des amis de la revue *L'Artiste* comme Charles Coligny ou Albert de La Fizelière qui était plutôt un membre du cercle du cabaret Guerbois, mais surtout une pléiade de collaborateurs issus des petites revues bohèmes. Se trouvaient ainsi François Barrillot, Régulus Fleury qui travaillait au *Triboulet*, Amédée Rolland qui avait dirigé la publication du *Diogène*, Alfred Deberle éditeur du *Réveil*, journal non politique qui ne parut qu'en 1856. Il y avait encore Fernand Desnoyers, directeur du *Polichinelle* en 1856-1858, puis directeur des *Almanach parisien pour l'année...*, ce même Desnoyers qui associa à cette publication, en 1860, ses compagnons de bohème¹⁷⁶².

Flameng fit ainsi collaborer à son *Paris qui s'en va, Paris qui vient* de nombreux auteurs, souvent méconnus, leur offrant une tribune. Il semble même qu'il assura la promotion d'auteurs qui ne participèrent pas à son ouvrage, faisant figurer certains noms d'écrivains sur la couverture alors qu'ils ne signèrent aucune notice. C'était le cas de Jacques Bornet ou d'Henri Lefort. Il est possible que certains auteurs se soient désistés finalement au profit d'autres. Il est possible encore que certains auteurs participèrent davantage à la documentation des notices

¹⁷⁶¹ Firmin MAILLARD, *Histoire anecdotique et critique de la presse parisienne, 2^e et 3^e année, 1857 et 1858*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 180.

¹⁷⁶² Parmi les écrivains qui participèrent, nous citerons Charles Monselet, Castagnary, Firmin Maillard, et parmi les illustrateurs Gustave Courbet et Léopold Flameng qui exécuta *Le Supplice d'Étienne Dolet* d'après une œuvre de Léon Bailly. Voir catalogue raisonné, n° 764.

qu'à la rédaction même¹⁷⁶³. Il se peut aussi que Flameng essaya de faire connaître quelques-uns de ses confrères et amis moins chanceux que lui qui auraient pu bénéficier directement de l'écho du *Paris qui s'en va, Paris qui vient*.

Aussi, ces cercles bohèmes que fréquenta Flameng ne furent pas que des cercles d'amitiés. Ils eurent un réel impact sur sa carrière, puisqu'émergea de cette bohème des années 1850 de nombreux acteurs importants qui, dans les années 1860, purent soutenir l'artiste et garantir en partie l'envolée de sa carrière sous le Second Empire libéral. L'ascension de Flameng ne se fit pas uniquement par lui-même, et son succès dans l'illustration n'est sûrement pas étranger à l'intercession de Delvau ou de Muller, ces deux anciens du café Génin qui, devenant des auteurs à succès, firent entrer Flameng au contact de maisons d'édition d'une toute nouvelle importance.

L'importance de Delvau fut même plus ancienne, puisqu'alors que Flameng confiait une partie de son *Paris qui s'en va, Paris qui vient* à sa plume, Delvau, au même moment, confiait le frontispice des *Dessous de Paris* parus chez Poulet-Malassis à Flameng. De surcroît, l'écrivain, peut-être par la volonté de promouvoir l'initiative de son ami, reprenait dans ce volume des études qu'il avait fait paraître dans le *Paris qui s'en va, Paris qui vient*, à l'instar de sa notice sur la morgue.

Flameng s'éloigna de ces cercles des cabarets dans le courant des années 1860, néanmoins nous savons qu'il s'inséra après cette période dans d'autres cercles de rencontres artistiques aux tendances nettement plus mondaines. Il participa ainsi de la mode des dîners, qui avaient lieu de manière régulière dans des établissements chics et qui se multiplièrent dans les années 1870. Auguste Lepage indiquait dans son ouvrage *Les Dîners artistiques et littéraires de Paris*, que Léopold Flameng et son fils furent sociétaires du Parnasse-Club¹⁷⁶⁴, lequel se réunissait tous les mois au restaurant d'Alençon, près de la gare Montparnasse à Paris, et comptait parmi ses membres le peintre Prosper Galerne, l'artiste et critique Numa Coste ou encore le graveur Auguste-Hilaire Léveillé et le sculpteur Étienne Leroux. Un cercle au profil bien différent de ceux que l'artiste avait fréquentés dans sa jeunesse, puisqu'il n'était plus tant question de politique ou de communion artistique, mais davantage d'un cercle artistique de quartier, réunissant des personnalités résidant dans le quartier Montparnasse¹⁷⁶⁵.

¹⁷⁶³ Du fait que toutes les livraisons de l'ouvrage ne parurent pas, il est possible que des auteurs qui s'étaient proposés pour rédiger une notice n'aient finalement pas pu le faire avec l'arrêt, avant terme, de la publication.

¹⁷⁶⁴ Auguste LEPAGE, *Les Dîners artistiques et littéraires de Paris*, Paris, Frinzine, Klein et C^{ie} éditeurs, 1884, p. 189.

¹⁷⁶⁵ D'après une source, Léopold Flameng aurait aussi été membre du dîner du Bon Bock qui réunissait des personnalités comme Manet, Étienne Carjat, Feyen-Perrin ou André Gill. ANONYME, « Petite gazette », *Le Bibliophile, gazette illustrée des amateurs et bibliophiles des deux mondes*, n° 2, 1883, p. 71. Cela nous apparaît

2- Léopold Flameng et les sociétés d'artistes dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

a- L'émergence des sociétés d'artistes et les débuts de Léopold Flameng au sein de la Société des aquafortistes de Cadart

La seconde moitié du XIX^e siècle est une période tout à fait essentielle pour le développement des sociétés et des fraternités d'artistes qui cherchaient à leur permettre de défendre conjointement leurs intérêts. Jean-Paul Bouillon le rappelait dans un article, écrivant : « La multiplication et le développement des sociétés d'artistes dans la seconde moitié du XIX^e siècle constitue sans doute l'un des traits caractéristique de la vie artistique française pendant cette période¹⁷⁶⁶. »

Jean-Paul Bouillon en faisait là une des principales caractéristiques de la période, et il parlait ainsi du « temps des sociétés¹⁷⁶⁷ » pour désigner cette seconde moitié du XIX^e siècle, phase de transition entre la mainmise des Académies et celle du marché de l'art¹⁷⁶⁸. Ces sociétés cherchaient entre autres à régler les nouvelles problématiques économiques qui se posaient aux artistes¹⁷⁶⁹. En effet, si certaines de ces sociétés entretenaient le débat esthétique et artistique, leur priorité était le plus souvent économique, avec notamment l'émergence des sociétés de charité, comme celles de secours mutuel du baron Taylor ou la Société de prévoyance des artistes dessinateurs et graveurs sur bois qui fut fondée en 1882. Cette dernière organisait régulièrement des tombolas au profit de sa caisse de retraite, et des artistes donnaient gratuitement des œuvres pour les lots. Ce fut le cas de Léopold Flameng en 1884¹⁷⁷⁰. On ajoutera encore les sociétés d'amateurs, comme les sociétés des amis des arts qui favorisaient les relations entre artistes et acheteurs potentiels¹⁷⁷¹, et les sociétés constituées autour de galeristes ou de marchands, comme la Société des aquafortistes fondée par le marchand-éditeur Alfred Cadart, et qui associait l'imprimeur Auguste Delâtre et une pléiade d'artistes graveurs.

peu probable, où alors il appartient à ce cercle de manière très épisodique, notamment car Auguste Lepage dans son ouvrage de référence ne mentionne pas Flameng comme membre du dîner.

¹⁷⁶⁶ Jean-Paul BOUILLON, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. XVI, n° 54, p. 89.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁷⁰ Nous n'avons toutefois pas pu identifier l'œuvre donnée, ni déterminer s'il s'agissait d'une gravure ou d'une toile.

¹⁷⁷¹ « Ces expositions [organisaient par les sociétés des amis des arts] sauvegardent évidemment les intérêts financiers des artistes ; elles créent à leur profit des amateurs, ou tout au moins des acheteurs [...] » Paul MANTZ, « Exposition de Lyon », *Gazette des beaux-arts*, vol. IX, janvier-mars 1861, p. 334.

L'objectif de ces sociétés était avant tout économique. Il s'agissait de permettre aux artistes de s'entraider lorsque des difficultés financières touchaient l'un d'entre eux, et de permettre davantage d'achats dans les expositions artistiques. Henri Raison du Cleuziou allait même plus loin et considérait que la Société des aquafortistes de Cadart, par exemple, avait été fondée à cause de la « menace » jugée irrépressible que représentaient, pour la gravure, la photographie et les moyens mécaniques de reproduction dans les années 1860¹⁷⁷².

Il s'agissait encore de répondre, par des expositions et des salons plus ciblés, aux problématiques posées par le Salon de Paris et la pléthore d'ouvrages qui y étaient exposés¹⁷⁷³, et de manière pas toujours attrayante. En 1888, Paul Leprieur, dans *L'Artiste*, se montrait très dur au sujet du Salon, évoquant une « halle ouverte à tout venant, une sorte de bazar public où chacun peut exposer librement ses produits ¹⁷⁷⁴ ». Plus loin, il évoquait la place accordée « aux médiocrités encombrantes, qui s'étaient parfois impudemment jusque sur la cimaise¹⁷⁷⁵ », noyant ainsi les bonnes œuvres. Enfin, il soulignait qu'au milieu de tout cela, la foule allait moins vers les tableaux en fonction de leur qualité qu'en fonction de leur taille, au point d'inciter les artistes à faire toujours plus grand avec des sujets toujours plus mineurs¹⁷⁷⁶.

Les œuvres étaient aussi exposées de manière variable selon la technique – et la gravure était généralement tenue dans une situation d'exposition inconfortable –, selon le genre, et surtout selon la protection et le statut des artistes exposants. Leprieur dénonçait la camaraderie régnante¹⁷⁷⁷, ce que dénonçait d'une autre manière Maurice Duseigneur dans *L'Art et les artistes au Salon de 1880*. Il notait que, malgré le nombre considérable d'œuvres acceptées, plus de mille-cinq-cents avaient été refusées, et parmi elles sûrement des tableaux supérieurs à certains présentés¹⁷⁷⁸.

Les refus massifs, les acceptations toujours plus pléthoriques, les critères subjectifs de sélection, les conditions d'exposition peu idéales, tout cela faisait du Salon, malgré son rôle essentiel, un

¹⁷⁷² RAISON DU CLEUZIQU, art. cit., 1864, p. 106. Il va de soi que cette hypothèse est peu crédible, compte tenu du fait que la société fondée par Cadart avait pour vocation première de défendre la gravure originale, laquelle ne semblait pas devoir pâtir de la concurrence de la photographie et des moyens mécaniques de reproduction.

¹⁷⁷³ Louis Auvray, par exemple, soulignait qu'au Salon de 1850 seul 1185 ouvrages étaient exposés ; au Salon de 1852, 1757 ; au Salon de 1857, 3483. Louis AUVRAY, *Exposition des beaux-arts : salon de 1857*, Paris, Au bureau de *L'Europe Artiste*, 1857, p. 8-9.

¹⁷⁷⁴ Paul LEPRIEUR, « Le Salon de 1888 », *L'Artiste*, vol. I, 1888, p. 403.

¹⁷⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁷⁶ « Un des résultats déplorables de cet état de chose est d'entraîner beaucoup d'artistes à agrandir démesurément leurs toiles pour être plus sûrs d'accrocher l'attention au passage. » *Ibid.*

¹⁷⁷⁷ « Le jury semble avoir pour unique souci d'être aimable. Il faut bien faire entrer ses amis, n'est-ce pas ? et les amis de ses amis. » *Ibid.*, p. 402.

¹⁷⁷⁸ « Notre critique ne porte pas sur la quantité d'œuvres reçues, elle s'adresse plutôt à l'ostracisme, dont plus de quinze cents œuvres ont été encore frappées. Nul doute qu'il ne s'en trouve parmi elles de préférables à celles que nous voyons exposées. » Maurice DUSEIGNEUR, *L'Art et les artistes au Salon de 1880*, Paris, Paul Ollendorff, 1880, p. XLIII.

évènement problématique pour quantité d'artistes qui évoluaient soit dans des genres « mineurs », soit dans des arts « mineurs », soit encore dans une approche moins académique de l'art, à l'image du mouvement impressionniste. Dans ces conditions, des artistes se fédérèrent pour défendre leurs intérêts et pour organiser leurs propres salons, tenir leurs propres expositions, faire des publications et promouvoir leurs créations indépendamment du système académique.

Parmi les nombreuses sociétés qui émergèrent dans la seconde moitié du XIX^e siècle figurent beaucoup de sociétés de graveurs, dont la Société des aquafortistes qui se constitua en 1862 sous l'impulsion d'Alfred Cadart, marchand-éditeur d'estampes à Paris et pionnier de la promotion de l'eau-forte en France. Cette société visait à défendre les intérêts d'un groupe d'artistes qui, en ce début des années 1860, peinait à s'imposer à un Salon dominé par le burin et la lithographie. Il y avait des refusés fameux parmi les membres fondateurs de la société, à l'instar de Félix Bracquemond¹⁷⁷⁹. Cette société, et cela était contenu dans les statuts de 1862, visait à faire paraître mensuellement des livraisons de cinq gravures inédites à l'eau-forte pour les souscripteurs, au tarif de cinquante francs pour les tirages communs et de cent francs pour les tirages sur papier de Hollande¹⁷⁸⁰.

Dès 1864, la société se dota en plus d'une publication périodique, *L'Union des arts*, un titre programmatique pour rendre la volonté de proximité prônée par elle entre la gravure et la peinture. Ainsi, une liste des premiers membres de la Société des aquafortistes nous est connue¹⁷⁸¹, et figurent à la fois des graveurs comme Legros, Gaucherel, Jacquemart, Hédouin, et des peintres à l'image de Delacroix, Manet ou Corot. Un nom, curieusement, manque dans cette longue première liste des membres fondateurs et des premiers ralliés : celui de Léopold Flameng. Ce dernier, à l'inverse de tous les principaux collaborateurs de la *Gazette des beaux-arts*, de ceux de Poulet-Malassis et de Cadart, ne figurent pas sur la liste, ce qui peut étonner. Il ne figure pas non plus en 1863, et il faut attendre 1864 pour que le nom de Flameng apparaisse enfin dans les membres de la société¹⁷⁸². Encore que, jusqu'à la date de la dissolution de celle-ci en 1867, il ne fut pas actif, ne publiant aucune planche dans les publications de la société¹⁷⁸³.

¹⁷⁷⁹ Il est refusé à la fois pour son *Portrait d'Érasme* d'après Holbein, mais aussi pour *Le Tournoi* d'après Rubens. Les deux œuvres figurèrent au Salon des Refusés organisé cette année-là. Arthur STEVENS, *Le Salon de 1863 suivi d'une étude sur Eugène Delacroix et d'une notice sur le prince Goltshakow*, Paris, À la librairie centrale, 1866, p. 201.

¹⁷⁸⁰ BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, vol. I, p. 39.

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁸² *Ibid.*, p. 132.

¹⁷⁸³ En particulier dans l'album annuel intitulé *Eaux-fortes modernes originales et inédites*. Un album qui parut entre 1863 et 1867, et qui regroupait des œuvres des artistes actifs de la Société, avec plusieurs contributions de Gaucherel, Bracquemond, Jacquemart, Martial, mais aucune de Flameng.

Il faut sûrement voir là l'expression de la hiérarchie que Flameng souhaitait maintenir dans son œuvre entre la gravure de reproduction et la gravure originale. Comme nous l'avons déjà souligné, malgré des efforts dans la gravure originale, et surtout dans l'eau-forte d'illustration, Flameng était avant tout un graveur de reproduction, et c'est surtout de ce domaine qu'il se revendiqua. À l'inverse d'un Bracquemond qui persista par exemple à envoyer des gravures originales au Salon, Flameng ne s'y essaya que quelquefois, et jamais sans faire parvenir aussi des gravures de reproduction. Aussi, Flameng se retrouva assez vite isolé du concept que souhaitait promouvoir la Société des aquafortistes, qui derrière son appellation généraliste défendait en fait presque uniquement la gravure originale. Elle peut être considérée à ce titre comme la première société véritable de peintres-graveurs. Le tract distribué par Cadart pour la promouvoir était tout à fait explicite à ce sujet, décrivant la Société des Aquafortistes comme une réunion de « peintres consacrés par la réputation, et de jeunes peintres qui la cherchent par l'étude et la pensée¹⁷⁸⁴ ». Par « peintre » il était entendu des aquafortistes composant, dessinant et gravant leurs compositions pour offrir des œuvres originales, indépendantes, mais faisant écho à la peinture du temps.

En effet, et Janine Bailly-Herzberg l'avait bien souligné, l'objectif n'était pas de rendre par la gravure la peinture contemporaine telle qu'elle était, comme le faisait la photographie ou la gravure d'interprétation. En fait, l'objectif était de lui faire écho avec des peintres faisant par l'eau-forte ce qu'ils faisaient en peinture¹⁷⁸⁵. Aussi, Flameng était particulièrement isolé, plus encore que Gaucherel ou Jacquemart dont les spécialités, à savoir le paysage pour Gaucherel et les natures mortes pour Jacquemart, se prêtaient facilement à la gravure originale. Le paysage représentait plus de la moitié des envois annuels de la société¹⁷⁸⁶.

Si Flameng adhéra en 1864, c'est probablement davantage par l'encouragement à donner à l'eau-forte que par adhésion aux principes de la société, qui s'inscrivait en fait dans la tendance du temps : faire de la gravure originale, puisque la photographie était censée tuer à terme la gravure de reproduction, et faire de la gravure originale l'idéal vers lequel devaient tendre les graveurs. Ainsi, si des artistes figurent dans la liste en ayant été des aquafortistes plus que dilettantes, à l'image de Bertall, de Gustave Doré et surtout de Gérôme, aucun graveur au burin, hormis Flameng, n'adhérèrent à la société. Ni les grands noms au faîte de leur gloire comme Henriquel-Dupont, qui fut pourtant aquafortiste à l'occasion, ni les jeunes burinistes comme

¹⁷⁸⁴ BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, vol. I, p. 49.

¹⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. XIV.

¹⁷⁸⁶ Ce qui exaspérait Henri Beraldi qui considérait que l'une des raisons de la disparition de la Société des aquafortistes, après quelques années d'existence, avait été le manque de discernement de Cadart et sa tendance à publier beaucoup trop de paysages sans valeur. BERALDI, *op. cit.*, 1886, vol. IV, p. 45.

Ferdinand Gaillard. Cela montre bien qu'au-delà de la promotion de l'eau-forte, c'était surtout l'idéologie portée par la Société des aquafortistes en faveur de la gravure originale qui suscitait des réprobations chez les tenants de la gravure de reproduction. Et Flameng, malgré ses glissements vers la gravure originale, restait l'un d'entre eux. S'il cautionnait la pratique de la gravure originale, il ne s'associait sûrement pas au combat anti-académique de la société, que louait Philippe Burty, et qui visait à inverser les valeurs immuables et la hiérarchie existante. Il faut noter que Flameng resta, sa carrière durant, à l'écart de toutes les sociétés d'artistes et de toutes les associations menant, à la suite de la Société des aquafortistes qui disparue en 1867, ce combat. Flameng se dissocia ainsi totalement de la Société des peintres-graveurs fondée en 1889, et qui assurait la même promotion de la gravure originale.

b- Léopold Flameng et les sociétés d'artistes : l'expression d'un conservatisme

Les contacts de Léopold Flameng avec les sociétés d'artistes, si l'on excepte ceux avec la Société des aquafortistes de Cadart, sont surtout révélateurs du conservatisme de l'artiste et de sa proximité avec celles défendant la gravure de reproduction.

Ainsi, en 1885 fut fondée la Société des aquafortistes français. Cette société valorisait l'eau-forte, mais principalement celle de reproduction, et Léopold Flameng, tout comme son fils, en fut membre¹⁷⁸⁷. Le premier fut même un des onze membres d'honneur aux côtés des anciens présidents de la société, Laguillermie et Henri Lefort, ou encore d'Henry Roujon, directeur des beaux-arts¹⁷⁸⁸. Cette société se fit notamment connaître par une initiative qui visait à faire paraître chaque année un ensemble d'eaux-fortes gravées d'après les toiles majeures du Salon et accompagnées d'un poème¹⁷⁸⁹. Léopold Flameng contribua à deux reprises à cette initiative, en gravant d'abord une peinture de son fils pour la Sorbonne¹⁷⁹⁰, et gravant ensuite d'après sa propre toile exposée au Salon, intitulée *Le Feu sous la cendre*. Des élèves de Flameng se retrouvaient aussi au sein de cette société, à l'instar de Charles Courty et de Frédéric-Auguste Laguillermie¹⁷⁹¹.

Il faut noter que Flameng ne se dissocia pas d'initiatives favorables à la gravure originale, du moment qu'elles ne s'inséraient pas dans une certaine idéologie, voire un certain dogmatisme.

¹⁷⁸⁷ ANONYME, *Société des aquafortistes français : annuaire pour l'année 1897*, Paris, Lahure, 1897, p. 18.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁸⁹ Ce recueil annuel, dont le premier fut publié en 1886 chez l'éditeur Ludovic Baschet sous la direction de Mongin, s'intitulait *L'Album du Salon de la Société des aquafortistes français*.

¹⁷⁹⁰ *Imprimerie de la Sorbonne*. Voir catalogue raisonné, n° 419.

¹⁷⁹¹ Il fut président de la société en 1885-1886 avant que Mongin ne lui succède. Voir ANONYME, *Société des aquafortistes français : annuaire*, Paris, s.e., 1903, p. 21.

Ainsi, à partir de 1874, la veuve de Cadart se lança dans une publication annuelle de gravures originales qui s'apparentait un peu à celle de la Société des aquafortistes¹⁷⁹². Toutefois, c'était un projet éditorial indépendant de toute structure. Flameng fut à deux reprises, en 1877 et en 1878, un collaborateur de cette publication avec deux eaux-fortes originales¹⁷⁹³.

Flameng fut encore membre de la Société des graveurs au burin fondée en 1882 par Ferdinand Gaillard, et composée originellement de dix-sept graveurs, parmi lesquels Henriquel-Dupont, Laguillermie, Waltner et Flameng. Flameng fut nommé dès la première réunion au comité de la société¹⁷⁹⁴. Elle visait à défendre les intérêts de la gravure au burin, technique par excellence de la gravure de reproduction. Flameng participa aux trois premières expositions de la société qui se tinrent au cercle de la Librairie tous les trois ans, en 1891, 1894 et 1897. Il présenta notamment ses grandes commandes publiques exécutées au burin : *Mort de sainte Geneviève*, la *Glorification de la Loi* et *La Vierge au donateur* (ill. 164).

Il apparaît clairement que Flameng évoluait autour de sociétés qui donnaient la primauté à la gravure de reproduction, et on peut encore ajouter pour preuve sa participation à l'initiative de la Société française de gravure.



164. Léopold Flameng, *La Vierge au donateur*, 1897, gravure au burin, H. 57 ; L. 49 cm.

¹⁷⁹² Il s'agissait de *L'Eau-forte en...* qui se présentait comme un album de gravures précédé d'une introduction faite par un critique, un historien d'art ou un journaliste, à l'image d'Ernest Chesneau ou de Philippe Burty.

¹⁷⁹³ *Le Duc Job* dans le volume de l'année 1877 et *Un Père de l'église* dans le volume de l'année 1878. Voir catalogue raisonné, n° 724 et 725.

¹⁷⁹⁴ ANONYME, « Société des graveurs au burin », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 25, 22 juillet 1882, p. 195.

À l'inverse des précédentes sociétés, celle-ci réunissait deux techniques de la gravure, à savoir le burin et l'eau-forte. La dominance revenait cependant à la première, souvent jugée plus menacée, et aux gravures mixtes mêlant l'eau-forte et le burin¹⁷⁹⁵. Cette société s'était constituée en 1868 sous la double impulsion d'Henriquel-Dupont et d'Émile Galichon, directeur de la *Gazette des beaux-arts*, et visait à favoriser la gravure de reproduction en « donnant à des graveurs d'élite l'occasion d'interpréter des œuvres qui, par leur caractère, se trouvent en dehors des publications courantes¹⁷⁹⁶ ». Il s'agissait en effet, par un système de souscription, de permettre le financement de gravures en taille-douce qui, par leur coût, par leur temps d'exécution, ne pouvaient pas paraître dans une revue ou une publication courante.

La société fut composée de deux-cents membres fondateurs, parmi lesquels Flameng, et ce dernier s'acquitta de l'*Antiochus et Stratonice* d'après Ingres pour la Société française de gravure.

Cette société défendait aussi un conservatisme des sujets, se limitant au grand genre de la peinture d'histoire ancienne ou contemporaine. Poncet, dans les *Annales de la Société libre des beaux-arts*, soulignait que la Société française de gravure avait « sauvegardé les nobles traditions du burin », tout en se vouant à « l'encouragement de la gravure de style »¹⁷⁹⁷. Une expression qui, suivie des exemples des vingt-cinq gravures éditées par la société comme l'*Antiochus et Stratonice* d'Ingres, *La Vierge à l'œillet* de Raphaël, le *Mariage mystique de sainte Catherine* de Memling, ne faisait aucun doute sur la nature de ce qu'il entendait.

De la même façon, le « conservatisme » académique de Flameng se retrouvait dans le choix qu'il fit, en 1890, de rester dans la Société des artistes français. À cette date, en effet, se recréait la Société nationale des beaux-arts, opposée à la Société des artistes français jugée trop peu ouverte aux singularités artistiques. Des artistes importants adhérèrent à cette structure concurrente, comme Rodin, Puvis de Chavannes et Meissonier qui, depuis 1877, préférait déjà exposer à la Galerie Georges Petit qu'au Salon. Cette société reprenait le nom d'une première société créée sous le Second Empire par Louis Martinet¹⁷⁹⁸ et avait une approche plus commerciale de l'art, comme l'évoque Pascal Ruedin dans *Beaux-arts et la représentation nationale*¹⁷⁹⁹. Elle avait aussi une ambition plus internationale en invitant des artistes étrangers

¹⁷⁹⁵ « La Société de gravure ne publie que des estampes du caractère le plus sérieux, obtenues autant que possible soit par la pointe, soit par le burin, soit par la combinaison de ces deux procédés. » Charles CLÉMENT, « Société française de gravure », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 3, 24 décembre 1871, p. 31.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*

¹⁷⁹⁷ Jean-Baptiste PONCET, « Rapport de M. Poncet sur la Société française de gravure », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, vol. XXVIII, 1878-1879, p. 72.

¹⁷⁹⁸ Cette première société avait disparu en 1865 après trois ans d'existence.

¹⁷⁹⁹ Pascal RUEDIN, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 355-356.

importants, souvent mal-aimés de la Société des artistes français¹⁸⁰⁰, et elle limitait le nombre d'exposants¹⁸⁰¹ tout en défendant un éclectisme remarqué¹⁸⁰².

Une autre différence avec la Société des artistes français était la faveur que rencontrait la gravure originale dans ses Salons. Ainsi, à celui de 1896, sur cent-trente-six numéros pour la section gravure, seuls huit relevaient de la gravure de reproduction, tous les autres concernaient des gravures originales¹⁸⁰³. Cette société fit aussi une place à la gravure en couleurs, puisque vingt-trois numéros proposaient ce genre d'œuvres, à la fois sur bois, en lithographie et à l'eau-forte¹⁸⁰⁴.

La Société nationale des beaux-arts faisait la promotion de la gravure originale, et il n'y a rien de surprenant à voir entrer dans cette société Félix Bracquemond comme membre fondateur, lui qui l'année précédente avait contribué à la création de la Société des peintres-graveurs. De la même manière, Auguste Lepère, promoteur du bois original et co-fondateur de la revue *L'Estampe originale*, rejoignit la Société nationale des beaux-arts.

Il faut noter que nombre des exposants dans la section gravure de la Société nationale des beaux-arts étaient peintres et avant tout reconnus dans ce domaine, à l'instar de Jacques-Émile Blanche, Eugène Carrière, Étienne Moreau-Nélaton. Il pouvait aussi s'agir d'artistes aux carrières plus partagées, comme Pierre-Georges Jeannot, Paul Helleu et Marcellin Desboutin. À l'inverse, la Société des artistes français restait toujours ancrée à une hiérarchie ancienne, avec la primeur accordée à la gravure de reproduction.

Ainsi, alors que des membres de la Société des artistes français basculaient dans la Société nationale des beaux-arts, notamment Félix Bracquemond, Auguste Lepère, mais encore de manière un peu plus surprenante le graveur Charles Waltner qui démissionna du comité de la Société des artistes français¹⁸⁰⁵, Flameng resta accroché à la Société des artistes français, en accord avec tous ses choix antérieurs. Cela montre assez l'importance que l'artiste accordait à la gravure de reproduction, la primauté qu'il lui reconnaissait sur la gravure originale qu'il ne négligeait pas, mais qui ne pouvait pas, selon lui, être l'idéal vers lequel devait tendre la gravure.

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 356.

¹⁸⁰¹ *Ibid.*

¹⁸⁰² *Ibid.*, p. 357.

¹⁸⁰³ COLLECTIF, *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1896*, Paris, E. Bernard et C^{ie}, 1896, 200 p.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*

¹⁸⁰⁵ En vérité, la scission fut déclenchée par la remise en cause du statut des médailles de l'exposition universelle de 1889, que le comité de la Société des artistes français décida de ne pas considérer comme égales à celles de la précédente exposition de 1878. Olivia TOLÈDE-LEON, « Le Salon de la Société nationale des beaux-arts comme lieu d'épanouissement du mécénat privé dans les années 1890 », in Pierre VAISSE et James KEARNS [dir.], « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » : *le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 101-102.

Ce conservatisme de l'artiste se révéla assez lorsqu'en 1890 il signa une pétition contre la remise en cause du statut de hors-concours au Salon¹⁸⁰⁶, et qui dispensait certains artistes ayant été trois fois médaillés au Salon de voir leurs œuvres passer l'épreuve d'admission pour être exposées. Par ailleurs, cette pétition signée par Flameng visait aussi à diminuer la place croissante prise par la gravure sur bois au Salon¹⁸⁰⁷. À cette époque, cela consistait à vouloir réduire la place de la gravure originale, et ce fut une des raisons de la rupture avec des graveurs comme Auguste Lepère. Pour appuyer sa demande, Flameng boycotta le Salon de 1890 de sorte à faire pression sur la Société des artistes français aux côtés des deux-cents autres signataires. Tout l'engagement de Flameng dans les sociétés d'artistes, qu'elles furent généralistes ou plus corporatistes, témoigne de ses choix conservateurs en faveur de la gravure de reproduction et témoigne du polymorphisme de son œuvre. Flameng, en effet, adhéra autant à des sociétés d'aquafortistes qu'à des sociétés de burinistes. Néanmoins, il faut aussi souligner la relative distance du graveur par rapport à ces institutions, puisque malgré sa place importante dans le milieu de la gravure, il s'engagea finalement peu dans les structures des sociétés de gravure, alors qu'il obtint de multiples responsabilités dans la Société des artistes français. Ainsi, il ne prit aucune responsabilité ni au sein de la première Société des aquafortistes de Cadart, ni au sein de la Société des aquafortistes français de Lefort, ni dans la Société des graveurs au burin. Il faut donc relativiser la relation de Flameng avec ce phénomène des sociétés « corporatistes » qui défendaient les intérêts spécifiques d'une catégorie d'artistes.

3 - Léopold Flameng et son cercle d'élèves

a- Le « maître » Flameng et son enseignement anti-académique

Parmi les réseaux de Léopold Flameng que l'on peut considérer comme un réseau professionnel autant qu'un réseau d'amitié, il y a celui de ses élèves. En effet, Léopold Flameng a été maître, et a agrégé autour de lui un petit groupe d'élèves qui, pour certains, menèrent des parcours prestigieux, principalement Frédéric-Auguste Laguillermie, premier prix de Rome de gravure en 1866.

En vérité, Flameng ne s'est jamais inséré dans une institution académique ou scolaire pour délivrer son enseignement. Il n'enseignait ni à l'École des beaux-arts, ni à l'Académie Julian, ni dans une quelconque école de dessin. C'est au sein même de son atelier, boulevard

¹⁸⁰⁶ Voir vol. III, annexe 1 : chronologie de la vie de Léopold Flameng, p. 9.

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*

Montparnasse, qu'il recevait ses élèves, leur donnait des leçons, des conseils, à l'image de ce qu'Henry Havard nous apprenait dans un de ses articles lorsqu'il évoquait la première rencontre de Flameng et de Rajon¹⁸⁰⁸. Rajon qui, venant voir le graveur dans son atelier pour lui montrer ses croquis, reçut de ce dernier sa première leçon, lorsque Flameng trouva le jeune homme prometteur et d'un engagement sincère.

François Flameng suivit ses premières leçons de dessin dans l'atelier de son père, et il nous renseigne sur la manière dont il recevait chez lui ses élèves :

Nombreux sont les graveurs, aujourd'hui arrivés, qui franchirent l'escalier de sa vieille maison du boulevard Montparnasse. On s'adressait à lui comme au médecin, habile à guérir, à remettre sur pied les planches les plus compromises : alors, Flameng, tout joyeux, cherchait les remèdes, multipliait les conseils, ouvrait sans rien cacher le trésor de son expérience, jusqu'au moment où le débutant rassuré s'en allait tout réconforté¹⁸⁰⁹.

Bien que l'on retrouve encore dans cet extrait l'emportement lyrique commun au fils Flameng en évoquant la figure de son père, néanmoins la correspondance avec la manière dont Havard raconte la rencontre entre Flameng et Rajon permet de convenir qu'il y a du vrai dans ce que dit François Flameng. D'autant qu'il appartient au cercle des élèves de son père à une époque où ce dernier commençait à avoir plus de disciples, à la fin des années 1860 et au début des années 1870.

Cette manière de s'affranchir de tout système académique était sans nul doute une manière de faire écho aux vieux maîtres que Flameng admirait. La relation recherchée par l'artiste reposait davantage sur un rapport maître-disciple que sur une relation professeur-élève. Il cherchait à délivrer ses connaissances dans un cadre plus simple et plus direct que dans un contexte institutionnel dans lequel Léopold Flameng ne s'était pas pleinement fondu. Léopold Flameng avait été obligé de se détacher par la force de Calamatta, son professeur, et de se plier des années durant aux exigences d'un système écrasant pour sa créativité. Comme l'expliquait Coligny, Flameng ne reconnaissait aucune académie, considérant qu'il était important que l'artiste se fasse lui-même, comme il l'avait fait au sein de l'atelier Calamatta¹⁸¹⁰.

Rappelons encore que les formations de gravure dans un cadre académique étaient rares à Paris dans les années 1860-1870, malgré l'émergence d'un atelier à l'École des beaux-arts en 1863. Aussi, la formation d'un graveur passait généralement par ce type de formation directe dans

¹⁸⁰⁸ HAVARD, art. cit., 1903, p. 468-469.

¹⁸⁰⁹ FLAMENG, *op. cit.*, 1913, p. 18.

¹⁸¹⁰ COLIGNY, art. cit., 1870-1871, p. 220.

l'atelier d'un maître reconnu¹⁸¹¹. Il faut ainsi noter que la plupart des élèves de Léopold Flameng étaient inscrits dans des écoles comme l'École des beaux-arts et l'Académie Julian, suivant un enseignement dans des classes de peinture, mais étaient obligés d'aller à l'extérieur pour se former à la gravure. François Flameng était de ceux-là, apprenant chez son père l'eau-forte, et à l'École des beaux-arts la peinture auprès de Cabanel. C'était le cas d'autres élèves de Flameng, comme Eugène Baudouin qui fréquenta entre autres l'atelier de Gérôme, d'Alphonse Hirsch qui fut élève de Bonnat, de Frédéric-Auguste Laguillermie qui fut élève de William Bouguereau, ou de Louis Lucas qui fut celui de Puvis de Chavannes. Certains, comme Eugène Baudouin, firent même deux carrières parallèles de peintre et de graveur avec un succès relatif, puisque Eugène Baudouin reçut une mention honorable au Salon de Paris en 1884 en tant que graveur¹⁸¹², et une autre mention à l'Exposition universelle de 1889, cette fois en tant que peintre¹⁸¹³.

De surcroît, si un atelier est bien ouvert à partir de 1863 à l'École des beaux-arts de Paris, celui-ci ne concernait que la gravure au burin. Aussi, si l'aquafortiste Henri Vion se forma bien à l'eau-forte dans l'atelier de Flameng, il se forma à la gravure au burin à l'École des beaux-arts en entrant dans l'atelier d'Henriquel-Dupont. Ce qui montre le décalage d'apprentissage entre ces deux techniques de gravure dans les années 1860.

b- Les profils des élèves de Léopold Flameng

Malgré sa notoriété, Flameng eut un nombre assez limité d'élèves et de façon erratique. Nos recherches nous ont ainsi permis de trouver une quinzaine de noms d'artistes ayant eu Léopold Flameng pour maître¹⁸¹⁴ au cours de leur apprentissage, ce qui est peu pour la longévité de Flameng en tant qu'artiste installé. Notamment si on compare Flameng à Gaucherel, son principal collaborateur de la *Gazette des beaux-arts*, qui forma bien plus d'artistes sans avoir lui non plus d'atelier officiel¹⁸¹⁵.

¹⁸¹¹ Surtout pour les aquafortistes, puisque seule la gravure au burin était enseignée à l'École des beaux-arts de Paris à partir de 1863. Il en allait de même pour certains ateliers d'autres écoles, comme celui de Lyon, ouvert en 1833, dirigé par Victor Vibert, et qui préparant aux concours du prix de Rome n'enseignait que la gravure au burin.

¹⁸¹² Pour une gravure d'après un panneau décoratif exécuté pour la préfecture de l'Hérault.

¹⁸¹³ Pour une série de peintures décoratives destinée à la préfecture de Montpellier.

¹⁸¹⁴ Voir vol. III, annexe 3 : liste des élèves de Léopold Flameng, p. 33.

¹⁸¹⁵ En comparant le catalogue du Salon sur une année précise, par exemple celui de l'année 1877, seuls six artistes exposants revendiquent Flameng pour professeur, contre treize pour Gaucherel. Il est vrai qu'il y a aussi une différence qualitative entre les artistes formés par Gaucherel, parmi lesquels se trouvaient des graveurs d'importance comme Champollion, Toussaint, Lalauze, alors que Flameng forma moins d'artistes majeurs.

En vérité, Flameng eut sûrement plus d'élèves qu'une quinzaine, mais sa façon d'enseigner, avec des élèves venant à lui principalement pour des conseils, fait que Flameng fut rarement considéré comme un professeur. Les écrits de François Flameng cités précédemment montraient bien la relation établie entre le maître et ses élèves qui reposait sur une relative familiarité, mais sur un suivi erratique. Le graveur-élève produisait, et lorsqu'il le jugeait nécessaire, il venait demander au maître la manière d'améliorer sa planche. Il n'est même pas certain que Flameng se présenta comme un maître ou un professeur. À l'appui de cette idée, certains artistes qui reçurent pourtant les conseils de Flameng ne se revendiquaient pas comme étant de ses élèves. Selon les catalogues des Salons, par exemple, Alphonse Hirsch n'était élève que de Bonnat et Meissonier. Il n'était donc pas fait état de sa formation auprès de Flameng. Cela n'a rien de très original ou de spécifique à la gravure. François Flameng, par exemple, ne se présentait pas comme élève du peintre et sculpteur Constantin Meunier, ayant pourtant fréquenté un temps son atelier. Mais, dans le cas de Léopold Flameng, on peut penser qu'avant d'être un formateur à part entière, il fut surtout un appui pour beaucoup d'élèves venus d'ateliers de gravure tenus par des confrères ou pour des élèves de ses propres élèves. Des élèves de Gaucherel, de Laguillermie, de Courtry furent aussi ceux de Flameng pendant un temps. On peut supposer que Flameng, évoluant en bon terme avec ces artistes, se voyait confier en partie la formation de certains de leurs apprentis, éventuellement lorsqu'un artiste ne pouvait pleinement assumer seul la formation d'une cohorte d'élèves, comme on peut l'imaginer d'un Gaucherel¹⁸¹⁶. Parfois, et Havard nous renseigne encore avec le cas de Rajon, Flameng acceptait des élèves sur les recommandations de ses amis. C'est ainsi que Rajon vint à Flameng soutenu par l'épouse de Philippe Burty et, on peut l'imaginer, de Burty lui-même¹⁸¹⁷.

Les élèves de Flameng gravitaient donc plutôt dans les cercles d'autres graveurs. Souvent en déplacement, Flameng passait aussi régulièrement une partie de l'année à Courgent, petit village très isolé où il s'était acheté un manoir pour fuir la capitale trop oppressante¹⁸¹⁸. C'est sûrement une des raisons qui expliquent que Flameng exerça essentiellement son rôle de professeur dans les années 1860 et dans la première moitié des années 1870, se retirant de plus en plus de la capitale à la fin des années 1870 et cessant totalement son activité d'enseignement à partir des années 1880.

¹⁸¹⁶ LEROI (pseud. de Léon Gauchez), art. cit., 1873, p. 145, relevait cette proximité entre l'atelier de Léon Gaucherel et Léopold Flameng, expliquant que nombre d'artistes ayant le premier pour maître avaient aussi reçu des leçons du second. Il citait notamment Paul Rajon.

¹⁸¹⁷ HAVARD, art. cit., 1903, p. 468.

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 464. Nous ignorons à quelle date Flameng acquit le château, néanmoins grâce à une lettre nous savons qu'il est déjà installé à Courgent en 1882.

Toutefois, nous avons recensé quelques artistes qui se formèrent uniquement auprès de Flameng, et c'est le cas du seul artiste étranger de l'atelier du maître : Nicolas Mossoloff. Nous ne connaissons pas spécialement les relations entre Flameng et Mossoloff, mais il semble que ce dernier se soit formé auprès de Flameng du fait de leur intérêt commun pour Rembrandt¹⁸¹⁹. Il semble aussi que Thoré-Bürger, relation commune du père Mossoloff, collectionneur moscovite réputé, et de Flameng, ait pu jouer un rôle d'intermédiaire entre le fils du premier et le second. Flameng, dans une lettre, tient au courant Thoré-Bürger du travail de Nicolas Mossoloff¹⁸²⁰, ce qui n'est probablement pas anodin.

Mossoloff, lorsque l'on regarde les profils des élèves de Flameng, fut le seul artiste étranger de l'atelier. Curieusement, on notera l'absence totale d'artistes belges dans les apprentis du maître. Cela témoigne sans doute du peu d'aura de Flameng en tant que pédagogue à l'échelle nationale, mais encore davantage à l'échelle internationale.

En dehors de recevoir des élèves d'autres artistes de façon occasionnelle, en dehors du cas spécifique de Mossoloff, Flameng forma sa famille, à savoir sa sœur Élisabeth et son fils François, et quelques rares élèves aux profils peu renseignés, comme Rachel Rhodon qui ne fit pas véritablement carrière¹⁸²¹. Elle ne semble avoir pris de leçons artistiques que de Flameng. Peut-être, tout comme pour Mossoloff, par le biais d'une relation commune, puisque le cousin de Rachel Rhodon n'était autre que le poète folkloriste Achille Millien. Nous n'avons pu établir de lien direct entre Flameng et Millien, mais il n'est pas improbable que Flameng ait pu connaître Millien, écrivain bien installé dans les années 1860-1870¹⁸²², par ses relations avec le milieu littéraire.

Malgré son aspect secondaire, l'atelier de Flameng témoigne néanmoins, par les profils des élèves, de réalités que l'on peut observer généralement dans la sociologie des élèves des ateliers de gravure de plus grande ampleur. Même si sur un nombre d'apprentis assez faible il est difficile d'établir des statistiques très significatives, il y a malgré tout une représentation féminine

¹⁸¹⁹ Mossoloff se fit notamment connaître en gravant, en 1872, les Rembrandt de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

¹⁸²⁰ « Son fils [à M. Mossoloff père] travaille comme un nègre et fait des progrès sensibles. » Lettre de Léopold Flameng adressée à Théophile Thoré-Bürger. BnF. Cote : Ms-7912/144. Voir vol. III, correspondance, n° 84, p. 174.

¹⁸²¹ Elle semble avoir pratiqué la peinture et la gravure en dilettante, publiant quelques œuvres dans des revues qu'elle présenta quelquefois au Salon. Nous la retrouvons aux Salons de 1874 et de 1879, et son corpus d'œuvres conservées à la BnF, très restreint, conforte cette idée d'une artiste plus amatrice que professionnelle.

¹⁸²² Par ailleurs, Flameng avait des proximités avec des auteurs eux-mêmes férus de chants populaires comme Champfleury, Delvaux. Il n'est pas impossible qu'il ait pu connaître Millien, même si rien ne nous permet de faire une telle affirmation.

avec Éliisa Flameng, Rachel Rhodon et Marie Louveau¹⁸²³. Une représentation qui n'a rien de surprenant, et que l'on retrouve lorsqu'il s'agit de se pencher sur la part d'artistes femmes exposant au Salon. La section gravure est assez féminisée, avec, par exemple, quinze femmes exposantes en 1868 sur un peu moins de cent-cinquante graveurs¹⁸²⁴. Une proportion similaire à celle de la section peinture, mais dans cette dernière section plus de la moitié des exposantes étaient étrangères, ce qui n'était pas le cas pour la gravure.

Les raisons de cette féminisation sont diverses. Pour Charles Blanc, la gravure s'accordant bien à une carrière fragmentée et étant un art depuis longtemps pratiqué par des femmes, citant Claudine Bouzonnet-Stella ou Sibylla Merian, elles avaient tout intérêt à pratiquer la gravure et surtout l'eau-forte. Il les invitait même à prendre, plus nombreuses, des leçons de Léopold Flameng ou de Maxime Lalanne¹⁸²⁵.

Néanmoins, cette représentation féminine tient encore au fait que la formation à la gravure était, hormis pour le burin, totalement indépendante du système académique. La carrière n'était nullement attachée aux concours et aux prix de l'École des beaux-arts si importants pour la peinture et la taille-douce en France. Une femme pouvait ainsi mener une carrière tout à fait honorable, à l'image d'Hélène Boetzel, graveuse sur bois réputée.

De plus, les dynasties familiales dans le domaine de la gravure restaient vivaces et incluaient souvent les femmes. Éliisa Flameng devint graveuse comme son frère, tout comme Hélène Boetzel qui suivit la carrière de ses frères aînés¹⁸²⁶. Ce qui n'empêchait pas ces artistes femmes de suivre, en parallèle, une formation picturale dans des ateliers de peintres indépendants du système académique. Marie Louveau, apprenant l'eau-forte chez Flameng et Laguillermie, se forma aussi à la peinture chez Carolus-Duran.

Un autre profil récurrent dans les ateliers de gravure et perceptible parmi les élèves de Flameng est celui du peintre aux ambitions avortées, soit par un manque de reconnaissance, soit par un manque de volonté à persister dans un art ne lui convenant pas. Si certains artistes suivirent uniquement une carrière de graveur, comme Laguillermie, beaucoup d'artistes se rabattirent par défaut sur la gravure, et nous ne rappellerons pas ici dans quelle situation matérielle Rajon vint voir Flameng pour devenir son élève. Paul-Adolphe Rajon est typiquement le profil de l'artiste

¹⁸²³ Il faut noter, de surcroît, que la plupart de ces élèves femmes ne firent pas carrière, hormis Marie Louveau. De fait, nous pouvons imaginer qu'elles ne furent pas que trois, mais que seules trois d'entre elles s'investirent suffisamment pour exposer au Salon et avoir des prétentions artistiques.

¹⁸²⁴ Malgré tout, Charles BLANC dans « Salon de 1869 : dessins et gravures », *Le Temps*, n° 3053, 2 juillet 1869, n. p. trouvait que la section gravure comptait trop peu de femmes, alors même qu'à ses yeux cette activité artistique leur convenait tout spécialement.

¹⁸²⁵ *Ibid.*

¹⁸²⁶ Seul Ernest-Philippe (1830-1913) persista dans cet art, Charles (1832-1881) délaissant assez vite la gravure sur bois pour une carrière dans le négoce.

provincial venu à Paris sans grande ressource pour entrer à l'École des beaux-arts et se former comme peintre. Mais rattrapé par les aléas financiers, il fut obligé de devenir retoucheur de photographies, avant de s'orienter finalement vers la pratique de l'eau-forte, plus rapide et plus rentable qu'une formation de peintre à l'École des beaux-arts.

De tous les artistes provinciaux qui passèrent dans l'atelier de Flameng, tous, à l'exception d'Émile Daumont¹⁸²⁷, entrèrent d'abord dans un atelier de peintre à l'École des beaux-arts avant de se rabattre, *a posteriori*, par goût ou par dénuement financier, sur la gravure. Ce fut le cas d'Eugène Baudouin qui entra dans l'atelier de Gérôme avant de glisser vers la gravure, s'en servant comme art d'appoint. Baudouin ne manqua pas de succès comme peintre, mais il trouva dans la gravure un complément créatif, et aussi un complément pécuniaire, puisqu'il ne fut reconnu comme peintre qu'assez tardivement dans le cours des années 1880.

À l'inverse, l'atelier de Flameng offre aussi, avec le cas Laguillermie, un exemple d'artiste graveur profitant de l'ouverture institutionnelle de la gravure dans le milieu des années 1860. Entré dans l'atelier de Flameng peu avant l'ouverture d'une classe de gravure à l'École des beaux-arts, il a ensuite concouru au prix de Rome de gravure, qu'il remporta, suivant un chemin exactement inverse à la plupart de ses confrères.

L'atelier de Flameng est donc révélateur de la sociologie dominante des artistes graveurs à Paris sous le Second Empire. Une catégorie d'artistes assez féminisée, où se côtoient beaucoup de peintres ne parvenant pas à percer dans la peinture et se rabattant sur des arts moins « glorieux », et quelques artistes entièrement voués à la gravure comme Laguillermie. Malgré tout, l'atelier de Flameng n'avait pas un grand écho, et le profil des artistes qui le fréquentèrent en tant qu'élèves reste avant tout celui de Parisiens gravitant autour de graveurs plus installés comme professeurs et pédagogues. Il semble que si Flameng a volontiers enseigné et formé les artistes qui venaient à lui, il n'a jamais envisagé de fonder véritablement un atelier et de s'installer comme professeur.

c- Léopold Flameng un maître au soutien de ses élèves

Si Flameng eut peu de disciples, il les associa en revanche à ses projets. Tout en leur accordant une sorte de semi-autonomie, il s'occupait de leur fournir des commandes et de placer leurs travaux, profitant de ses relations dans la presse et la librairie. En témoigne une lettre que

¹⁸²⁷ Émile Daumont ne se forma, en effet, qu'auprès de graveurs : Théophile Chauvel, Léopold Flameng et Charles Courty qui semble avoir été son maître principal.

Flameng adressa à Eugène Montrosier en 1875, et dans laquelle il invitait son interlocuteur à publier, dans un ouvrage qu'il dirigeait, la gravure d'une de ses élèves :

Je vous envoie ci-joint l'exemplaire d'une gravure excellente d'après Ribot : le Saint Sébastien du Luxembourg. Si elle pouvait convenir au Musée des Deux-Mondes j'en serais ravi. Elle vous sera laissée à des conditions modestes parce que son auteur, M^{lle} Marie Louveau s'estimera heureuse d'être publiée en votre beau recueil. Veuillez être assez bon pour lui adresser une réponse. Qu'elle soit favorable n'est-ce-pas¹⁸²⁸ ?

Or, c'est précisément cette même année que Flameng exécuta deux gravures pour cette revue, à savoir le *Joyeux buveur* de Frans Hals et *Sir Endymion Porter et Anton Van Dyck*. Flameng profita donc de ses relations avec le directeur de la revue pour intercéder en faveur de son élève. De manière moins explicite, la lettre que Flameng adressa à Thoré-Bürger et dans laquelle il faisait mention de Mossoloff comportait aussi un paragraphe dans lequel il parlait d'une œuvre de sa sœur : « Je vous envoie la présente à seule fin de vous informer que M^{lle} Élisabeth Flameng vient de faire une gravure sur bois d'après la *Sorcière* de Hals, elle vous prie d'accepter une épreuve de son premier ouvrage¹⁸²⁹. » Élisabeth Flameng commençait en effet sa carrière en 1868, et *La Sorcière* était son premier envoi au Salon. Si l'on peut considérer que le cadeau d'une épreuve à Thoré-Bürger, ami proche de Flameng, était amical, il est certain qu'il y avait une intention de promotion pour la jeune artiste débutante compte tenu de l'influence du destinataire.

Flameng confia aussi des travaux d'importance à ses élèves et les invita à collaborer avec lui sur certains projets ambitieux dont il reçut la commande. Nous avons déjà signalé le cas du *Bon Bock* d'après Manet réalisé par François Flameng, alors néophyte, et qui causa quelques remous¹⁸³⁰, mais il est possible de citer d'autres exemples, comme les nombreuses collaborations entre Laguillermie et Flameng. Laguillermie, probablement le plus important des disciples de Flameng, se forma surtout chez ce dernier dans les années 1862-1865. Sur cette courte période, on trouve plusieurs œuvres qui furent parfois exposées au Salon et qui étaient le résultat d'une étroite collaboration entre les deux artistes. Elles témoignaient d'une véritable confiance de Flameng en son élève. Il l'associa ainsi à des travaux d'ampleur comme *Le*

¹⁸²⁸ Lettre de Léopold Flameng à Eugène Montrosier. Fondation Custodia. Cote : I. 72113/e. Voir vol. III, correspondance, n° 19, p. 121.

¹⁸²⁹ Lettre de Léopold Flameng adressée à Théophile Thoré-Bürger. BnF (Paris). Cote : Ms 7912/144. Voir vol. III, correspondance, n° 84, p. 174.

¹⁸³⁰ Voir partie « Entre réussite et échec : les aléas de la reproduction gravée », p. 192-193.

Couronnement de Voltaire à la Comédie française (ill. 165) d'après Moreau le Jeune¹⁸³¹, une composition gravée par Flameng et son élève en 1862.

On ne connaît toutefois pas l'apport de chacun dans cette œuvre. Probablement que Flameng supervisa davantage le travail qu'il ne s'y associa, à l'image d'une autre gravure, *Répétition du joueur de flûte et de la femme de Nicomède dans l'atrium de la maison pompéienne du prince Napoléon*¹⁸³² datant de 1863. Une gravure que Laguillermie exposa cette année-là au Salon avec *Le Couronnement de Voltaire*, et dont la lettre nous indique qu'elle fut exécutée par Laguillermie, mais sous la direction de Flameng, tout comme une autre gravure intitulée *Dame florentine au XVI^e siècle* d'après Cabanel¹⁸³³. Ces deux œuvres étaient destinées à la revue *L'Artiste*. Pour la *Gazette des beaux-arts*, on pourra citer *Le Cavalier riant* d'après Frans Hals réalisé par Laguillermie sous la direction de Flameng, et le *Double portrait de Chardin et de sa femme* (ill. 166)¹⁸³⁴.



165. Léopold Flameng, *Le Couronnement de Voltaire à la Comédie-Française*, 1862, eau-forte, T. c., H. 17 ; L. 23 cm.

D'autres cas de figure se présentèrent encore. Ainsi, en 1863, Laguillermie grava *Enfant assis tenant une cuvette*¹⁸³⁵, une gravure de reproduction d'après un dessin de son maître et toujours exécutée sous sa supervision.

¹⁸³¹ Voir catalogue raisonné, n° 271.

¹⁸³² Voir catalogue raisonné, n° 272.

¹⁸³³ Voir catalogue raisonné, n° 273.

¹⁸³⁴ Pour cette œuvre, la lettre n'indique pas explicitement que Flameng la supervisa. C'est la notice de l'IFF qui nous renseigne à ce sujet.

¹⁸³⁵ Voir catalogue raisonné, n° 60.



166. Léopold Flameng et Frédéric-Auguste Laguillermie, *Double portrait de Chardin et sa femme*, 1864, eau-forte, H. 16,1 ; L. 23 cm.

On dénombre en tout sept gravures réalisées en commun par Flameng et Laguillermie¹⁸³⁶. Ce chiffre témoigne de la proximité entre les deux artistes et de l'importance exceptionnelle de Laguillermie parmi tous les disciples de Flameng. Ce dernier collabora bien une fois avec Louis Lucas¹⁸³⁷, mais c'est avec Laguillermie que Flameng semble avoir eu le plus d'affinité, jusqu'à ce que l'élève, remportant le prix de Rome de gravure en 1866, s'émancipe de son maître.

Mais, au-delà de ces collaborations directes, on peut aussi affirmer que Flameng joua un rôle en imposant ses élèves sur des travaux plus vastes. Ainsi, entre 1880 et 1889 paraissaient les *Œuvres complètes* de Victor Hugo illustrées d'une suite de cent dessins de François Flameng, gravés notamment par Léopold Flameng. Aux côtés de graveurs confirmés comme Lalauze, Gaujean, Lefort, figuraient aussi des artistes surprenants pour ce genre de volumes prestigieux, car bien moins connus. Parmi eux se trouvaient Émile Daumont, Marie Louveau-Rouveyre et Louis Lucas, pour lesquels cette publication fut le point culminant de leur carrière de graveurs. Ces trois artistes étaient d'anciens élèves de Léopold Flameng. Aucun document ne nous confirme la place d'intercesseur qu'il pût jouer auprès de l'éditeur pour imposer ces artistes,

¹⁸³⁶ Aux œuvres déjà citées, nous ajouterons *Le Cavalier riant* d'après Frans Hals, la *Jeune fille au puits* d'après Hébert et le *Portrait de Madame de Warens* d'après Pasini.

¹⁸³⁷ Pour *Une Bonne femme*, parue dans *L'Art moderne* en 1875, une gravure de Louis Lucas sur un dessin de Léopold Flameng. Voir catalogue raisonné, n° 265.

mais il est étonnant de voir sur un tel projet des graveurs qui n'avaient alors, comme pour Daumont, presque pas de références en tant qu'aquafortiste¹⁸³⁸.

De la même manière, en 1873 paraissait *L'Offrande aux Alsaciens et aux Lorrains*, ouvrage qui contenait deux gravures. Une était exécutée par Flameng, et une seconde par un de ses anciens élèves : Paul Rajon¹⁸³⁹. Enfin, le cas des *Sonnets et eaux-fortes* est très parlant. L'ouvrage avait reçu pour son illustration la participation de peintres fameux comme Gérôme ou Giacomotti, et de graveurs et illustrateurs installés comme Flameng, Gaucherel, Jacquemart, Gustave Doré. L'importance de l'ouvrage, son luxe et son tirage restreint ne pouvaient, *a priori*, souffrir la collaboration d'artistes secondaires. Deux artistes pourtant peuvent surprendre dans la liste des noms car fort peu connus en 1869, date de parution du livre : Rajon et Courty. Ces deux graveurs avaient fréquenté l'atelier de Flameng et celui de Gaucherel. Ces derniers étaient très liés au directeur de la publication, Philippe Burty, et à son « bras droit », Félix Bracquemond, et ils intercédèrent sans doute en faveur de deux de leurs plus prometteurs élèves¹⁸⁴⁰.

On pourra encore citer le cas d'Élisa Flameng, une artiste dont l'essentiel des productions était des gravures d'après des dessins de son frère. Son travail, notamment pour des gravures des *Nouvelles historiques* de Raoul de Navery, ne résultait pas d'un choix de l'éditeur. Comme nous le savons, l'illustrateur était souvent libre de choisir lui-même ses graveurs, sa rémunération incluant généralement celle de son graveur. Flameng, très certainement, bénéficiait d'un tel contrat pour les œuvres de Raoul de Navery, et il a donc confié certaines de ses compositions à sa sœur alors qu'elle était pratiquement inconnue.

L'intercession de Flameng fut sûrement aussi essentielle pour les revues comme *L'Artiste* ou la *Gazette des beaux-arts*. Ainsi, lorsque *L'Artiste* publia en 1862 *Le Couronnement de Voltaire* de Laguillermie, sans doute est-ce par l'entremise de Flameng. La revue était réputée pour offrir à de jeunes artistes une tribune. Léopold Flameng lui-même en avait bénéficié. Néanmoins, il est probable que ce dernier fut pour Laguillermie, jeune artiste de vingt ans n'ayant encore jamais exposé au Salon, une caution auprès de la direction de la revue. Même s'il passait pour

¹⁸³⁸ Émile Daumont n'avait réalisé jusqu'alors que quelques gravures originales et de reproduction d'après des paysagistes, montrées en quelques occasions au Salon, notamment en 1877 et 1879. Ces gravures peu remarquées ne suscitèrent aucun commentaire dans la presse du temps.

¹⁸³⁹ L'œuvre de Rajon semble manquer à la plupart des exemplaires. Il est possible qu'elle ne soit pas parue, contrairement aux intentions initiales du volume, ou qu'elle ait fait l'objet d'un tirage à part et qu'elle n'ait pas toujours été rapportée dans les volumes reliés.

¹⁸⁴⁰ On peut aussi invoquer le fait que Burty manquait de mains pour réaliser toutes les eaux-fortes du volume, alors même qu'il voulait autant d'artistes différents que de gravures. Comme l'écrit Joël DALANÇON, *op. cit.*, 1997, p. 12, « recruter trente aquafortistes de valeur, en revanche, n'est pas une sinécure ». Rajon et Courty étant deux élèves prometteurs d'artistes collaborant déjà au volume, ils ont pu être mis à contribution pour cette raison.

avoir été le collaborateur de Laguillermie sur cette œuvre, il s'est peut-être contenté d'attacher son nom pour faciliter la publication de la gravure.

Flameng n'était donc pas détaché de ses élèves, bien que ses relations avec la plupart d'entre eux fussent assez distantes. Il est difficile de dire qu'il créa véritablement un réseau soudé autour de lui en tant que professeur. Néanmoins, il n'hésitait pas, à l'image de ses confrères comme Gaucherel, à placer ses élèves et à les faire collaborer à certains de ses projets.

Par ailleurs, il convient aussi de noter la porosité entre l'atelier de Flameng et ceux de ses premiers élèves installés. Il n'est pas rare de voir Flameng « co-former » certains disciples de ses anciens élèves. Ce fut le cas d'Henri-Émile Lefort. Ce dernier fréquenta l'atelier de Courtry, ancien élève de Flameng, auprès duquel il se forma aussi. Il en allait de même pour Émile Daumont, élève de Chauvel, mais aussi de Courtry et de Flameng¹⁸⁴¹. Cela, tandis que Marie Louveau qui fut l'élève de Carolus-Duran, fut formée conjointement à la gravure par Laguillermie et Flameng. Cela témoigne d'un petit réseau entre le maître et ses anciens apprentis.

Flameng semble en tous les cas avoir pratiqué un enseignement en totale opposition avec celui qu'il avait reçu de Calamatta. Ainsi, il ne semble pas avoir cherché à exercer une influence stylistique sur ses élèves¹⁸⁴². De plus, tous les apprentis de l'artiste évoluaient dans des domaines très variés de la gravure. Si Mossoloff, à l'image de son maître, se fit une réputation de graveur de Rembrandt, Émile Daumont devint un spécialiste des paysagistes, notamment des naturalistes comme Jules Dupré, et de l'école de Fontainebleau¹⁸⁴³. Paul-Adolphe Rajon évoluait surtout dans les petites scènes de genre et les portraits ; Henri-Félix Vion trouva ses sujets en gravant les maîtres de la Renaissance et Abel Lurat se fit une spécialité des peintres « froufrouteux » comme Charles Bargue ou Auguste Toulmouche. De même, face à ces artistes, surtout aquafortistes de reproduction, Flameng forma aussi sa sœur, graveuse sur bois, tandis que Georges-Henri Manesse, élève tardif, fit carrière dans la gravure originale.

¹⁸⁴¹ Même si Daumont se présentait avant tout comme l'élève de Courtry. Les catalogues de Salons ne mentionnent que ce dernier comme son professeur.

¹⁸⁴² Il convient tout de même de souligner que les élèves de Flameng gravèrent souvent des artistes communs, voire des œuvres similaires. C'est le cas, par exemple, de Charles Courtry qui grava lui aussi le *Dernier jour d'un condamné à mort* d'après Munkácsy, ou de Rachel Rhodon qui reproduisit pour *L'Art* le *Gilles* de Watteau. On peut supposer que Flameng était plus à même de donner ses conseils à ses élèves à partir d'œuvres et d'artistes qu'il connaissait bien. D'ailleurs, c'était bien parce que Flameng était le grand spécialiste de la gravure d'après Rembrandt que Mossoloff rejoignit son atelier. Flameng recevait dans son atelier certaines œuvres importantes et ses élèves pouvaient parfois en profiter pour travailler. Ainsi, Élisabeth Flameng grava *La Vieille Hille Bobbe* de Frans Hals au moment où Flameng l'avait dans son atelier. Lettre de Léopold Flameng à Thoré-Bürger. BnF (Paris). Cote : Ms 7912/144. Voir vol. III, correspondance, n° 84, p. 174.

¹⁸⁴³ Daumont, avant de devenir graveur de reproduction, était un adepte de la gravure originale, réalisant des paysages de sa région natale.

Des profils variés qui témoignent de deux phénomènes concomitants. D'une part, la majorité des élèves de Flameng ne reçut son enseignement que de manière parcellaire. Ils gravitaient dans l'orbite d'autres maîtres qui restaient généralement des formateurs privilégiés.

D'autre part, le type d'enseignement que délivrait Flameng était fait principalement de conseils, de renseignements, ce qui ne lui permettait pas d'exercer une véritable influence de fond. La manière dont François Flameng présentait son père comme un conseiller est en cela sûrement juste, car pour aucun des élèves de ce dernier, pas même Laguillermie, il n'est véritablement possible de parler de mentor. Alphonse Hirsch, qui fut lui-même élève de Flameng, écrivit un article dans *Le Panthéon de l'industrie et des arts* de 1867 dans lequel il faisait mention de la formation qu'avait reçue Laguillermie. Il caractérisait alors Flameng de « sincère » et « d'indépendant »¹⁸⁴⁴. Il notait la distance entre l'enseignement délivré par ce maître et ce qu'il nommait les « études classiques¹⁸⁴⁵ », à savoir la formation académique dispensée à l'École des beaux-arts et dont le but était davantage de façonner l'apprenti et d'orienter son art.

¹⁸⁴⁴ Alphonse HIRSCH, « Exposition universelle des beaux-arts : la gravure », *Le Panthéon de l'industrie et des arts*, n° 76, 16 juin 1867, p. 397.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*

IV- Léopold Flameng : exposition et réception de son œuvre

Étudier l'artiste en société, c'est saisir et comprendre la nature complexe des réseaux qu'il tisse. Toutefois, c'est aussi étudier la manière dont son œuvre parvient à être diffusé auprès du public et dont il est reçu par lui. Bien entendu, en s'attardant sur les revues d'art, les marchands d'estampes, la question de la diffusion a été en partie abordée, néanmoins il y a une grande variété de moyens pour l'artiste de faire connaître son œuvre. Certains dépendent presque entièrement de lui et relèvent de la promotion directe que Flameng souhaite donner à ses créations. Les Salons, les expositions sont de cette catégorie. D'autres en revanche, échappent pour partie ou entièrement à la volonté de l'artiste. Soit par intérêt personnel, soit par admiration véritable de l'artiste, des personnalités et des institutions peuvent vouloir le promouvoir. Il semble évident qu'un marchand d'estampes ou un éditeur de librairie commercialisant des gravures et des illustrations de Flameng cherchent, par exemple, à en faire la promotion auprès du public, tandis qu'un collectionneur féru tendra à exposer sa collection ou à prêter des œuvres à des institutions pour les faire connaître. L'artiste n'est alors pas toujours passif et est parfois associé à ces formes de promotion de son œuvre.

Un autre cas de promotion involontaire est la contrefaçon, une des menaces récurrentes concernant l'estampe dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et liée en grande partie au marché américain. Flameng, comme d'autres artistes appréciés aux États-Unis, ne pouvait être complètement à l'abri de cette menace, alors même que la législation américaine n'était absolument pas protectrice des droits des artistes, des écrivains et des éditeurs européens.

1 - Léopold Flameng et la gravure aux Salons et aux expositions publiques

a- La difficile situation de la gravure au Salon

La gravure, comme la peinture, trouvait sa meilleure tribune lors du Salon annuel des artistes vivants de Paris. Pourtant, durant pratiquement toute la période qui intéresse ici notre étude, la question de la place de la gravure au Salon fit l'objet d'un débat houleux auquel Flameng lui-même participa. Havard rapportait ainsi son opinion quant à la manière dont était présentée et reçue la gravure au Salon :

*Voyez nos expositions annuelles : la gravure y est reléguée dans des antichambres, couloirs, vestibules, dégagement et autres dépotoirs. [...] Les salles de gravure participent de ce délaissement injuste. Rien n'égale la mélancolie de ces lieux déserts, troublés seulement par le passage rapide de quelque visiteur absorbé par des préoccupations très étrangères aux œuvres exposées*¹⁸⁴⁶.

La gravure, en effet, peinait à véritablement trouver son public au Salon, et les raisons invoquées étaient multiples. Pour Flameng, le souci principal venait de la manière dont était exposée la gravure, différemment de la peinture ou de la sculpture puisqu'elle n'avait pas de salle spécifique. La critique n'était pas neuve, et en 1864, dans la *Gazette des beaux-arts*, Philippe Burty proposa un long article qui commençait comme une critique virulente à l'égard des responsables du Salon :

*Au Salon de 1863, on consacra à celle-ci [la gravure] plusieurs salles, assez mal éclairées, il est vrai, mais après tout spécialement réservées. À ce Salon-ci, l'administration a de nouveau accroché les cadres tout le long de ce couloir de dégagement qui est parallèle aux salles de peinture et qui longe le jardin*¹⁸⁴⁷.

Burty soulignait parallèlement que trois salles avaient été consacrées aux « œuvres non admises aux récompenses¹⁸⁴⁸ », et qu'à la relégation dans les couloirs s'ajoutait encore une disposition des œuvres sans sérieux. Il expliquait ainsi que les œuvres de Seymour Haden avaient été exposées au Salon de 1864 sous un numéro différent de celui du livret¹⁸⁴⁹ !

Par ailleurs, il regrettait que la gravure fût considérée comme un tout global. Ainsi, il ne comprenait pas la présence de gravures sur bois au milieu des lithographies¹⁸⁵⁰. Enfin, il notait des absurdités, à l'image du graveur Appian qui avait vu son eau-forte refusée exposée à la place de son eau-forte acceptée¹⁸⁵¹. Des indécidables dont Burty concluait qu'avec la photographie, elles portaient à la gravure « déjà profondément atteinte¹⁸⁵² », le coup de grâce. Le Salon restait la principale manifestation artistique. Il ouvrait pour les artistes les portes des récompenses, des commandes publiques, permettait un contact avec le public, surtout celui des

¹⁸⁴⁶ HAVARD, art. cit., 1903, p. 456.

¹⁸⁴⁷ Philippe BURTY, « La Gravure au salon de 1864 », *Gazette des beaux-arts*, vol. XVI, janvier-juin 1864, p. 554.

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 555.

¹⁸⁴⁹ « M. Seymour Haden envoie deux cadres : on place l'un à dix mètres de l'autre, dans une travée différente et sous un numéro qui ne se rapporte point à celui du livret ! » *Ibid.*

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*

¹⁸⁵¹ « M. A. Appian, sur deux eaux-fortes présentées, en a une de refusée, et c'est précisément celle-là que l'on expose ! » *Ibid.*

¹⁸⁵² *Ibid.*

collectionneurs et des marchands¹⁸⁵³, et enfin il permettait un contact avec la critique. Une mauvaise exposition pouvait détourner l'attention d'un public que la gravure peinait déjà à séduire, et de critiques qui, pour la plupart, s'attardaient peu sur cet art.

Burty donnait dans ses différentes critiques du Salon encore d'autres explications sur les difficultés de la gravure certaines années. Il notait que l'échec de l'exposition de 1863 était dû, par exemple, à l'absence trop importante des grands graveurs. Ceux de l'Institut s'étaient dispensés d'exposer, ce qui avait accentué, selon lui, la faiblesse qualitative des œuvres montrées, surtout en matière de gravure au burin¹⁸⁵⁴. En 1871, il soulignait le problème des médailles et de la montée en puissance de l'eau-forte et du bois par rapport au burin¹⁸⁵⁵. Cela rendait obsolète un système, dont Burty écrivait que « le public, d'ailleurs, ne comprend rien¹⁸⁵⁶ ». En effet, les graveurs sur bois devenant plus nombreux dans le jury du Salon s'octroyaient autant de médailles que les burinistes, alors que selon lui, leur travail était moindre. En d'autres termes, la gravure ayant fortement évolué en une décennie, il fallait des adaptations, comme la suppression des médailles dans cette section¹⁸⁵⁷.

Quelles qu'en fussent les raisons, la gravure au Salon n'attirait pas beaucoup la foule, et les commentaires nombreux à ce sujet en témoignent. Mais le Salon restait une échéance majeure, et Flameng, malgré ses critiques sur la place de la gravure, fut un exposant régulier du Salon entre les années 1860 et 1880, c'est-à-dire pendant sa période d'activité principale, moment où il était un artiste installé. Burty soulignait que c'était avant tout ces artistes-là qui prenaient part au Salon et pouvaient espérer quelques succès : « Les graveurs en réputation ou à clientèle sérieuse s'y risquent seuls, forcés souvent par les éditeurs qu'affranchise la semi-publicité du livret. [...] Il est donc de l'intérêt de ces artistes de venir présenter leur travail et leur nom à la foule¹⁸⁵⁸. » C'est précisément au moment où Flameng entra au service de la *Gazette des beaux-arts* qu'il commença à exposer au Salon, montrant des gravures accompagnées, dans le livret, de la mention « Pour la *Gazette des beaux-arts* ».

¹⁸⁵³ Le Salon du Second Empire réservait des journées payantes pour améliorer le confort des amateurs, des critiques et des collectionneurs, de sorte à ce que ceux-ci puissent plus librement admirer les œuvres et éventuellement en faire l'achat. Ce processus débuta au Salon de 1852 avec le principe des deux journées payantes. Toutefois, du confort des spectateurs aisés, il s'agit bientôt de gagner de l'argent sur l'exposition annuelle, et au Salon de 1869 toutes les journées étaient payantes sauf le dimanche.

¹⁸⁵⁴ « N'aurions-nous pas le droit de reprocher aux graveurs sérieux que compte encore notre école, aux membres de l'Institut entre autres, de s'isoler ainsi et de désertier le combat au moment suprême ? [...] Pourquoi ceux des académiciens qui travaillent encore ne viennent-ils plus s'offrir au jugement du public [...] ? » BURTY, art. cit., 1863 (2), p. 148.

¹⁸⁵⁵ BURTY, art. cit., 1870-1871, p. 138.

¹⁸⁵⁶ *Ibid.*

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸⁵⁸ BURTY, art. cit., 1869, p. 157.

Burty soulignait qu'il était presque impossible pour un artiste indépendant « sauvage et intègre¹⁸⁵⁹ » comme Meryon, ou pour un artiste autodidacte sans protecteur¹⁸⁶⁰, d'espérer la moindre reconnaissance, tant des jurys que des critiques du Salon. Il convenait d'avoir des réseaux influents, d'avoir des relations de poids pour pouvoir espérer faire du Salon un outil de promotion. Il fallait encore choisir avec soin ses œuvres et savoir leur donner de l'effet au milieu de la masse. Flameng, conscient de l'importance de l'évènement, prenait grand soin du choix des œuvres qu'il exposait, de la quantité et de la manière dont il les présentait.

b- Léopold Flameng : le choix et la présentation de ses œuvres aux expositions

Léopold Flameng se présentait au Salon essentiellement comme un graveur de reproduction, et même lorsqu'il se risqua à exposer des gravures originales comme *Sauvée* et des vues du *Paris qui s'en va, Paris qui vient* en 1861, il exposait systématiquement des gravures de reproduction ou des gravures d'illustrations particulièrement prestigieuses, comme celles des Saints Évangiles. C'est-à-dire les seules œuvres qui, jusqu'aux évolutions des années 1880, permettaient à un graveur au burin ou à l'eau-forte d'obtenir une récompense au Salon¹⁸⁶¹. Encore que ces récompenses n'allaient pas à n'importe quelle gravure de reproduction, et Beraldi soulignait dans *Les Graveurs du XIX^e siècle*, – non sans rappeler la « tambouille » que représentait la remise des médailles –, que le format des estampes importait : « Il faut savoir qu'il y a une doctrine passée en force de chose jugée au Salon : on ne récompense point les estampes de petit format¹⁸⁶². » De même, Havard rapportait des propos d'Edmond About dans son étude sur Flameng qui montraient assez le poids considérable de la hiérarchie des genres en peinture et son reflet dans la gravure de reproduction :

Les graveurs en général sont trop bons [...]. Ils distribuent à tort et à travers le sacrement dont ils disposent. Lorsque je vois Léopold Flameng descendre de la haute position qu'il occupe, pour copier Les Accordailles de M. Mosler, je crois assister à la confirmation d'une école primaire par un cardinal-archevêque de Tours ou de Bordeaux¹⁸⁶³.

Enfin, la réputation du peintre d'après lequel l'œuvre était gravée était importante pour l'artiste graveur pour pouvoir s'affirmer au Salon. Ce n'est qu'au travers d'œuvres d'après des peintres

¹⁸⁵⁹ BURTY, art. cit., 1870-1871, p. 138.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.*

¹⁸⁶¹ Voir la partie « L'illustration, un *cursus honorum* parallèle à une carrière officielle ? », p. 256-259.

¹⁸⁶² BERALDI, *op. cit.*, 1889, vol. IX, p. 156.

¹⁸⁶³ HAVARD, art. cit., 1904, p. 50

et des artistes affirmés, installés et reconnus, anciens ou contemporains, que Léopold Flameng fut lui-même récompensé.

Les gravures qui lui apportèrent des médailles au Salon et aux expositions universelles respectent toutes les conditions ci-avant décrites. En 1864, Flameng est d'abord médaillé pour *La Naissance de Vénus* d'après Cabanel ; en 1866 pour ses envois d'après Bida pour les Saints Évangiles ; en 1869 pour l'*Antiochus et Stratonice* d'après Ingres à l'Exposition générale des beaux-arts de Bruxelles ; en 1876 pour la *Ronde de nuit* (ill. 167) à l'Exposition universelle de Philadelphie ; en 1883 pour *La Défense de Rorke's Drift* à l'Exposition internationale des arts graphiques de Vienne ; en 1886 avec *Mort de sainte Geneviève* au Salon de Paris ; en 1897 pour *La Vierge au donateur* à l'Exposition universelle de Bruxelles. Des œuvres qui sont toutes de grands formats, qui présentent des sujets historiques, mythologiques, religieux et qui sont exécutées d'après des artistes importants, contemporains ou anciens. À cela pouvait s'ajouter occasionnellement, pour les œuvres, une actualité susceptible de donner encore davantage d'écho aux gravures correspondantes. Ainsi, alors que Flameng fut récompensé en 1864 pour *La Naissance de Vénus*, Cabanel l'avait été au Salon de 1863 pour sa toile.



167. Léopold Flameng, *Ronde de nuit*, 1873-1874, eau-forte et pointe sèche, H. 32,7 ; L. 39,5 cm

Le choix des œuvres à exposer pour être vu et récompensé au Salon n'est donc pas pour le graveur, tout comme pour le peintre ou le sculpteur, le fruit du hasard. L'artiste doit choisir avec soin les gravures qu'il présente, ou alors, au milieu de plusieurs envois, faire en sorte qu'une ou deux œuvres se fassent particulièrement remarquées.

Le Salon est avant tout un moyen d'entretenir sa notoriété, même si la gravure n'est pas très promue, et il reste la tribune pour montrer ses créations les plus notables et ses commandes les plus prestigieuses. Burty rappelait que les graveurs « ne montrent que les morceaux d'élite de leurs œuvres, et non les gravures de moindre effet qu'ils exécutent ou qu'il dirigent pour les publications courantes¹⁸⁶⁴ ». Le Salon pouvait être une tribune publique importante avant que les gravures ne se retrouvent, *a posteriori*, dans des expositions internationales ou des salons à l'étranger. Ainsi, Flameng exposa sa *Ronde de nuit* en 1874 au Salon de Paris, la montrant la même année à la 4^e exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Cette œuvre rencontra un succès certain auprès de la critique, et fut présentée ensuite, en 1876, à l'Exposition universelle de Philadelphie où elle fut récompensée. Il en alla de même pour *La Défense de Rorke's Drift*, présentée au Salon de Paris en 1881 et exhibée avec succès en 1883 à l'Exposition internationale des arts graphiques de Vienne. Elle valut à Flameng, outre une récompense, l'achat d'une épreuve par le gouvernement autrichien. Le cas de l'*Antiochus et Stratonice* est encore plus parlant, puisque Flameng l'exposa la même année au Salon et à l'Exposition générale des beaux-arts de Bruxelles.

Les jurys d'admission et les critiques étaient généralement les mêmes aux Salons et dans les expositions universelles¹⁸⁶⁵, et s'assurer d'un succès au Salon permettait de conforter la place d'une œuvre dans un cadre plus important. Les Salons devinrent, surtout pour les artistes hors concours, les antichambres des expositions internationales et universelles où se jouaient véritablement les réputations, les carrières, après l'obtention d'une reconnaissance nationale. Comme l'expliquait Pascal Ruedin, alors que les Salons avaient pour ambition de présenter la production annuelle en cédant plus facilement aux revendications « démocratiques et commerciales » des artistes, les expositions universelles cherchaient à affirmer avant tout « une

¹⁸⁶⁴ BURTY, art. cit., 1869, p. 157.

¹⁸⁶⁵ À titre d'exemple, trois des cinq graveurs membres du jury du Salon dans la section gravure en 1876 étaient membres, la même année, du jury d'admission de la section gravure de l'exposition universelle de Philadelphie. Il s'agissait de Flameng, Jacquemart et Mouilleron, tandis que Delaborde, membre nommé par l'administration du jury d'admission au Salon pour la gravure, appartenait aussi au jury de l'exposition universelle dans la même section. Il est à relever que les deux autres graveurs, à savoir Gaucherel et Henriquel-Dupont, qui furent membres du jury de l'exposition universelle de Philadelphie, avaient été tirés au sort pour le Salon de 1875, mais Henriquel-Dupont s'était désisté. La redondance des noms n'avait rien de surprenant, puisque les jurys d'admission des expositions universelles étaient constitués, à partir du décret du 10 novembre 1866, aux deux tiers par des artistes membres de la Légion d'honneur ou médaillés au Salon, chacun étant nommé dans la section où il avait obtenu sa médaille. Voir notamment GRANGER, *op. cit.*, 2005, p. 169.

culture d'élite vouée à s'inscrire dans l'Histoire »¹⁸⁶⁶. Il était donc logique que ces dernières manifestations représentassent pour l'artiste la marche ultime à atteindre après une reconnaissance au Salon.

L'évolution du rapport de Flameng aux expositions universelles et le basculement des Salons vers ces expositions après qu'il soit devenu hors concours en 1867, en témoignent. En 1867, Flameng exposait douze œuvres au Salon alors qu'il était en quête d'une ultime médaille pour devenir hors concours, et seulement six œuvres à l'Exposition universelle de Paris. Des œuvres qui n'étaient, de surcroît, pas d'actualité, puisqu'il s'agissait des principaux envois de l'artiste aux Salons des artistes vivants dans les années 1860¹⁸⁶⁷. En 1861, Flameng envoyait huit gravures de reproduction au Salon, et l'année suivante seulement deux gravures à l'Exposition universelle de Londres.

Par contre, dans les années 1870, l'inversion est très perceptible. Dès 1872, Flameng envoya plus de gravures à l'Exposition universelle de Londres qu'au Salon des artistes vivants¹⁸⁶⁸, et en 1873 la différence s'accroît. Il n'y a plus que deux œuvres au Salon, et vingt à l'Exposition universelle de Vienne, ce qui révèle une véritable inversion hiérarchique pour l'artiste entre ces deux manifestations.

À partir de 1873, Flameng exposa de manière prolifique aux expositions internationales. Ses envois sont au nombre de seize à Philadelphie en 1876, au nombre de vingt-sept en 1878 à Paris, et au nombre de dix en 1889. Par la suite, Flameng proposa moins d'envois, avec par exemple seulement trois œuvres à Chicago en 1893¹⁸⁶⁹, mais il est vrai que l'artiste se retira sensiblement du monde de l'art dans ces années-là, n'exposant même plus au Salon tous les ans.

Les expositions universelles gagnèrent en importance dans la carrière de Flameng à partir du moment où celui-ci chercha à s'affirmer comme un artiste international. Les expositions universelles représentaient un moyen pour Flameng de promouvoir son œuvre à l'étranger, d'où la nécessité de présenter des œuvres dont la réputation était parfois déjà acquise internationalement, à l'instar de *La Source* ou de *La Naissance de Vénus*. Il n'est probablement pas anodin que 1872, qui correspond à la date de l'Exposition universelle de Londres à laquelle

¹⁸⁶⁶ RUEDIN, *op. cit.*, 2010, p. 194.

¹⁸⁶⁷ Sur les six gravures, quatre furent exposées avec certitude aux différents salons des années 1860. Les deux dernières, à savoir *L'Innocence* d'après Prud'hon et *Marino Faliero* d'après Delacroix le furent peut-être à la Société des amis des arts de Lyon de 1865, où Flameng exposa trois œuvres, mais seul son *Portrait d'Hippolyte Flandrin* est renseigné.

¹⁸⁶⁸ Les envois restent équilibrés, mais Flameng présenta huit gravures à l'exposition universelle de Londres contre sept au Salon des artistes vivants de Paris.

¹⁸⁶⁹ *Le Pasteur* d'après Edelfelt, *La Glorification de la Loi* d'après Baudry et le *Grolier dans la maison d'Aldus Manutius* d'après François Flameng.

Flameng envoya huit œuvres, correspond aussi à la date de première collaboration de l'artiste avec un organe de presse anglais, *The Portfolio*, qui publia cette année-là un autoportrait de Rembrandt gravé par Flameng.

Au-delà du choix des œuvres, l'enjeu est encore dans ces manifestations artistiques de les présenter de façon intelligente et dans les meilleures conditions possibles.

Nous savons que Flameng prenait grand soin de la disposition de ses gravures, surtout de leurs conditions d'exposition. Ainsi, Flameng envoya à un certain Somers une lettre concernant la présentation de ses œuvres à une exposition non identifiée¹⁸⁷⁰, et dans laquelle il expliquait :

Je viens de l'exposition et j'ai remarqué que mes cadres (l'un contenant les Rembrandt et l'autre trois portraits) faisaient un très mauvais effet à cause des passepartouts bleus. Veuillez donc avoir l'obligeance de porter un prompt remède à ces choses en les remplaçant par des passe-partouts blancs¹⁸⁷¹.

Flameng semble aussi chercher la cohérence en rassemblant des gravures dans un même cadre. C'était là un procédé récurrent chez les artistes graveurs, qui pouvaient contourner les éventuelles limites du nombre d'envois au Salon en réunissant dans un seul cadre plusieurs gravures. Ce cas était pris en compte dans le règlement du Salon, et l'article 4 précisait ainsi : « Chaque cadre ne devra contenir qu'un objet pour la présentation au jury, sauf aux artistes à réunir ensuite dans le même cadre leurs œuvres du même genre, si la nature du sujet l'exige¹⁸⁷². »

Il y a parfois des logiques techniques qui se dessinent chez Flameng, notamment au Salon de 1869 auquel il présenta cinq œuvres dans deux cadres. Le premier présentait les eaux-fortes et le deuxième montrait une seule gravure au burin, *l'Antiochus et Stratonice*. Cela permettait de conserver une unité visuelle¹⁸⁷³.

L'organisation pouvait encore dépendre des contraintes de format. Au Salon de 1868, Flameng exposa quatre œuvres, dont trois sous le même numéro. S'il s'agit de portraits, ce sont surtout des œuvres de même format, de mêmes dimensions, tandis que la gravure exposée sous le second numéro, *Les Secrets de l'Amour* d'après Jourdan, était deux fois plus haute et plus large

¹⁸⁷⁰ Il pourrait s'agir de l'exposition internationale de Londres en 1872. La proposition d'Allison McQueen, pensant qu'il pourrait s'agir du Salon des artistes vivants de 1876, semble erronée, puisque Flameng n'exposa pas dans le cadre de ce Salon, de portraits.

¹⁸⁷¹ Lettre de Léopold Flameng à Somers. Fondation Custodia (Paris). Cote : 7243 f. Voir vol. III, correspondance, n° 31, p. 129.

¹⁸⁷² ANONYME, *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1 mai 1869*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1869, p. XCII.

¹⁸⁷³

que les trois portraits. *Les Secrets de l'Amour* faisait presque cinquante centimètres de haut sur plus de trente de large et pouvait tout à fait figurer dans un cadre à part, à l'image d'une petite toile. Cette séparation tenait aussi, pour partie, à la nature des sujets, la scène allégorique bucolique ne s'harmonisant pas d'un point de vue iconographique avec les trois portraits.

Une logique que Flameng appliqua aussi, en 1873, à l'Exposition universelle de Vienne. L'artiste plaça *Antiochus et Stratonice* dans un cadre commun avec deux autres gravures : *La Source* et *l'Angélique*. Il choisit ainsi de mettre ensemble trois œuvres historiques et allégoriques d'Ingres. Dans un second cadre, il avait placé uniquement des portraits, et dans deux autres, trois scènes d'histoire religieuse, isolant la prestigieuse *Pièce de cent florins* de Rembrandt. Quant au dernier cadre, il présentait un ensemble plus hétéroclite de scènes de genre, de scènes de la petite histoire et de portraits. Hormis ce cadre particulier, Flameng réunissait dans cette exposition ses œuvres selon plusieurs critères. L'affinité de genre était l'un d'eux et prédominait même sur le style. Si Flameng regroupa les trois œuvres d'Ingres dans un seul cadre, il semble pourtant que ce qui intéressait l'artiste était moins de les regrouper à cause de leur appartenance au corpus du peintre que leur registre allégorique. Pour preuve, Flameng n'hésita pas à placer le *Portrait de Madame Devauçay* d'Ingres dans le même cadre que la *Saskia* de Rembrandt (ill. 168 et 169), deux artistes pourtant diamétralement opposés stylistiquement.



168. Léopold Flameng, *Saskia Uylenburgh, femme de Rembrandt*, 1869, eau-forte, H. 21 ; L. 16,2 cm.



169. Léopold Flameng, *Portrait de Madame Devauçay*, 1867, eau-forte et burin, H. 27,8 ; L. 20,2 cm.

Il semble néanmoins qu'il n'y ait pas de système immuable quant à la manière de présenter dans des cadres plusieurs gravures. Les différences de règlement selon les expositions, la manière dont l'artiste veut faire ressortir une ou deux gravures, les conditions de format de celles-ci, les questions de technique, la nature des envois, tout cela joue pour que les manières de présenter soient variables et adaptées aux situations. Ainsi, en 1876, à l'exposition de Philadelphie, Flameng disposait de cinq cadres. Dans quatre d'entre eux figuraient essentiellement des portraits, sans véritable cohérence. Mais Flameng isola la seule œuvre qu'il souhaitait véritablement mettre en valeur, à savoir la *Ronde de nuit* de Rembrandt qui lui rapporta une récompense.

c- Léopold Flameng et le cas particulier des « salons de province »

À l'inverse de ces manifestations publiques de grande ampleur que sont les expositions universelles, Flameng a aussi exposé plus occasionnellement dans des Salons de province. Ce phénomène se développa fortement au XIX^e siècle, en lien avec la création de sociétés des amis des arts imitant celle de Paris fondée en 1790¹⁸⁷⁴. Celle de Lyon organisa son premier salon en 1836, celle de Bordeaux en 1851, celle de Lille en 1866¹⁸⁷⁵.

Des sociétés dont les prérogatives étaient, entre autres, de s'occuper de la tenue d'un salon annuel d'art, dont certains avaient une importance presque comparable au Salon parisien et servaient même à doubler la durée de celui-ci. Ainsi, l'Exposition des beaux-arts de Lille en 1866 se tint juste après le Salon de Paris¹⁸⁷⁶, et un article du règlement prévoyait pour les œuvres déjà exposées à Paris dans l'année, une prise en charge intégrale de l'enlèvement et du transport des œuvres jusqu'à Lille¹⁸⁷⁷. Une exposition à laquelle participa Flameng en envoyant trois gravures.

¹⁸⁷⁴ Elle fut fondée par Charles de Wailly de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et visait, par le biais de souscriptions, à acquérir des œuvres d'art et à encourager les artistes.

¹⁸⁷⁵ Nous renverrons, au sujet de la Société des amis des arts de Bordeaux, à l'ouvrage de Dominique DUSSOL, *Art et bourgeoisie : la société des amis des arts de Bordeaux (1851-1939)*, Bordeaux, Le Festin, 1997, 287 p. ; pour la Société des amis des arts de Lille, à l'ouvrage de Nicolas BUCHANIEC, *Salons de province : les expositions artistiques dans le Nord de la France, 1870-1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 358 p.

¹⁸⁷⁶ Le Salon de Paris débutait en mai et restait ouvert pendant une durée réglementaire de six semaines, jusqu'en juin. L'exposition de Lille fut inaugurée le 22 juillet.

¹⁸⁷⁷ « Ceux des artistes dont les œuvres auront figurés à l'exposition de Paris et qui désirent prendre part à celle de Lille, sont priés d'en prévenir le Président de la Commission ; il se chargera de les faire enlever du palais des Champs Élysées et d'en opérer le transport. » COLLECTIF, *Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture, gravure et lithographie figurant à l'exposition des beaux-arts ouverte dans la ville de Lille sous le patronage de S. M. l'Empereur Napoléon III*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1866, p. IX.

La participation de Flameng à l'exposition de Lille n'était pas la première qu'il fit en province. Il avait aussi participé en 1865 à l'exposition de Lyon, montrant un portrait du lyonnais Hippolyte Flandrin d'après une photographie de Bingham, tandis que la même année il se présentait à l'exposition de Bordeaux. En 1860, il avait répondu à l'appel de son ami forézien Eugène Muller, correspondant de la Société des arts et lettres de la Loire, pour exposer au salon de Saint-Étienne. Malgré l'importance que pouvait revêtir ces manifestations, notamment celles de Lyon ou de Bordeaux, Flameng ne s'y présenta guère. Il est invité en 1873 par la Société des amis des arts de Bordeaux, et il participa tardivement, en 1886, à l'exposition de la Société des amis des arts de Pau. Ses accointances avec Paul Lafond, graveur et historien de l'art, collaborateur de la revue *L'Art*, membre de la Société des amis des arts de Pau, jouèrent sûrement un rôle quant à sa présence. Cependant, Flameng se contenta de présenter une peinture, *Le Feu sous la cendre*, montrée l'année précédente au Salon de Paris.

Si pour les artistes ces manifestations pouvaient servir à prolonger la présentation d'œuvres au public au-delà du terme du Salon de Paris, et éventuellement permettre des achats, ce n'était pas vraiment le cas pour le graveur. Notamment car ces expositions, hormis celle de Lyon qui imitait le principe parisien, ne visaient pas à distribuer des médailles, mais permettaient surtout aux musées d'acheter des œuvres. Ainsi, à l'exposition de Lille en 1866, une somme de quarante-mille francs fut allouée à la commission organisatrice, dont la moitié pour des achats à destination du musée¹⁸⁷⁸. Des achats essentiellement picturaux, et Philippe Burty, dans le commentaire qu'il fit en 1866 au sujet de l'exposition de Lille, tout en louant la présentation des gravures¹⁸⁷⁹, soulignait assez clairement la destination des vingt mille francs : « Nous avons vu plus haut que la ville de Lille mettait vingt-mille francs à la disposition du comité pour acheter des tableaux pour son musée¹⁸⁸⁰. »

La gravure ne suscitait pas d'achats, ou très peu, ce qui peut expliquer que les trois gravures présentées par Flameng avaient déjà été exposées par le passé¹⁸⁸¹, à l'image de celles que montrèrent d'autres graveurs comme Jacquemart ou Laguillermie¹⁸⁸². La participation

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. XI.

¹⁸⁷⁹ Philippe BURTY, « L'Exposition des beaux-arts à Lille », *Gazette des beaux-arts*, vol. XXI, juillet-décembre 1866, p. 388.

¹⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 385.

¹⁸⁸¹ À savoir *La Dernière poupée* d'après Amaury-Duval, *La Source* d'après Ingres, et le *Portrait de Daniel Stern* d'après Claire-Christine. Burty soulignait l'importance pour les artistes d'être assurés, dans le cadre d'une exposition, de faire de « bonnes affaires » : « C'est [les 20000 francs d'achats publics] là un des plus grands éléments du succès de cette Exposition dans l'avenir. Quand les artistes sérieux sauront qu'on peut ici faire des acquisitions sérieuses, nul doute qu'ils n'y envoient leurs meilleures toiles, leurs meilleures statues. » *Ibid.* Burty se garde bien de citer la gravure, peu, voire pas concernée par cet argent.

¹⁸⁸² Laguillermie ne fit qu'un seul envoi, à savoir son *Cavalier riant* d'après Hals qu'il avait montré au Salon de 1865, tandis que Jacquemart montra trois gravures issues de sa contribution à l'ouvrage *Gemmes et Joyaux de la*

importante des graveurs à cette exposition s'expliquait probablement par le soutien qu'avaient apporté à son organisation la *Gazette des beaux-arts* et la Société des aquafortistes¹⁸⁸³. Les trois planches de Flameng étaient issues de la *Gazette des beaux-arts*.

Ces expositions ne représentaient donc pas vraiment un enjeu pour les graveurs qui ne profitaient pas, dans ces manifestations, du système « égalitaire » des médailles et des récompenses du Salon de Paris. Des graveurs qui ne profitaient pas non plus véritablement des achats d'œuvres, puisque comme le soulignait Burty, tant pour Lille que pour Bordeaux, ceux-ci servaient à alimenter les salles de peinture plus que les cabinets d'estampes.

Ainsi, à l'exposition de Lille, le musée de Roubaix, jeune institution en 1866, utilisa l'essentiel de ses fonds pour acheter une grande toile historique de Mazerolle¹⁸⁸⁴. Burty notait dans ses commentaires cette tendance des musées, sous la coupe des sociétés des amis des arts, à s'emparer de l'art ostentatoire et de ces grands formats historiques qui fleurissaient au Salon de Paris où ils n'étaient pas toujours bien reçus¹⁸⁸⁵. Aussi, il n'y a rien de surprenant à ce que Flameng se soit centré dans la suite de sa carrière sur le Salon de Paris et sur les expositions universelles, ne contribuant que de façon très erratique au phénomène des salons d'arts de province.

d- Léopold Flameng et les galeristes privés

Comme l'avaient bien souligné Cynthia et Harrison White dans leur ouvrage *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*¹⁸⁸⁶, l'art de la peinture est marqué, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, par le glissement d'un système tourné essentiellement vers le Salon à un système de plus en plus tourné vers le marché de l'art. Un système dans lequel deux pôles prennent une place de plus en plus essentielle : celui du marchand, du galeriste, qui s'occupe d'exposer et de

couronne de Barbet de Jouy, publié lui aussi en 1865. Dans chaque cas, aucun des graveurs ne présenta à l'exposition de Lille les œuvres montrées au Salon de 1866.

¹⁸⁸³ Burty soulignait que les deux institutions avaient particulièrement soutenu cette exposition. BURTY, art. cit., « L'Exposition des beaux-arts de Lille », p. 388. Son article dithyrambique dans la *Gazette des beaux-arts* n'est probablement pas un hasard.

¹⁸⁸⁴ Il s'agissait d'*Éponine implorant la grâce de son mari Sabinus*. *Ibid.*, p. 384-385.

¹⁸⁸⁵ « Elles [les sociétés des amis des arts] accueillent volontiers ces grandes toiles qui donnent aux salles une allure importante, et elles les offrent, généralement à bon compte, aux seuls établissements qui, grâce à nos habitations modernes si restreintes et à nos goûts mondains, puissent leur offrir un asile honorable, c'est-à-dire aux musées. » *Ibid.*, p. 385.

¹⁸⁸⁶ Harrison C. et Cynthia A. WHITE, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, 156 p.

vendre les œuvres, et celui du critique qui n'est plus seulement un commentateur, mais un promoteur, et qui assure dans la presse la notoriété ou non d'un créateur¹⁸⁸⁷.

Ce système a bien été analysé par les White pour ce qui est de la peinture, cependant, Philippe Kaenel, dans son ouvrage *Le Métier d'illustrateur*, ouvrait les mêmes pistes pour la gravure et l'estampe. Il voyait dans l'émergence de la Société des aquafortistes une volonté des graveurs de s'affranchir du Salon¹⁸⁸⁸ qui n'assurait pas assez la reconnaissance d'artistes jugés hors convention par des jurys essentiellement composés de graveurs au burin. Une volonté d'affranchissement qui passa donc par un rapprochement des graveurs avec Cadart, leader de la société, éditeur, plus tardivement imprimeur, marchand, et qui tint aussi un salon annuel dès 1862 pour faire connaître les productions des membres de la société. Cette société fut investie par des artistes mais encore des critiques, à l'instar d'Albert de La Fizelière ou de Philippe Burty qui mirent leur plume au service de celle-ci.

L'objectif pour les artistes était de pouvoir exposer des œuvres qui n'auraient pas eu le droit de figurer au Salon, et surtout de pouvoir toucher et vendre à un nouveau public. C'était un projet qu'expliquait Beraldi dans *Les Graveurs du XIX^e siècle* : « L'estampe du dix-neuvième siècle va passer au nombre des objets qui se collectionnent. Dès lors, elle n'aura plus pour juges le seul Institut ou les seuls graveurs, mais aussi le public amateur qui, lui aussi, fera les réputations et dans un sens nouveau¹⁸⁸⁹. »

Mais, à côté des sociétés qui se créent dans un but coopératif, un autre intermédiaire joua un rôle de plus en plus essentiel au XIX^e siècle en même temps que le marché de l'art se développait : le galeriste.

C'est bien à partir des années 1870 que le galeriste et le marchand d'art prirent une place de plus en plus conséquente, non seulement dans l'achat et la vente des œuvres, mais aussi dans la promotion d'artistes par le biais d'expositions et de publications. De plus en plus de galeristes s'accaparèrent aussi un rôle de critique, que ce soit par le biais d'écrits théoriques, de catalogues d'expositions ou encore d'articles dans la presse. Les galeristes assumèrent bien sûr une activité commerciale d'achat-vente d'estampes, puisqu'ils étaient un intermédiaire majeur sur le

¹⁸⁸⁷ Ce que les White désignaient comme le passage du système dit académique au système marchand-critique. Il convient néanmoins de relativiser cette position, un peu courte et un peu datée. Leo H. HOEK, dans *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au XIX^e siècle en France*, op. cit., 2001, p. 213, incitait, d'une part, à ne pas oublier le véritable développement du marché de l'art aux XVII^e et XVIII^e siècles, ni à voir les deux « systèmes » comme des entités séparées. L'un influait nécessairement sur l'autre et inversement. Il est cependant permis de parler d'amplification du système marchand-critique au XIX^e siècle, surtout à partir du Second Empire.

¹⁸⁸⁸ Voir à ce sujet le chapitre « La Gravure, L'Illustration et le système marchand-critique », in KAENEL, op. cit., 2005, p. 127-134.

¹⁸⁸⁹ BERALDI, op. cit., 1889, vol. IX, p. 264.

marché de l'art, mais ils assumèrent aussi la promotion d'artistes via des expositions thématiques ou monographiques, des rétrospectives, des catalogues, dans un contexte qui se démarquait à la fois de celui des sociétés d'artistes et de celui du Salon. Il n'était plus question de jurys, alors qu'il en restait un à la Société des aquafortistes¹⁸⁹⁰, le choix des œuvres montrées appartenait généralement au galeriste, et à la différence des expositions de sociétés, celles des galeries étaient généralement plus propices à la diversité des techniques. On apprend ainsi dans le règlement d'une exposition du « Noir et Blanc » qui se tint à la Dudley Gallery de Londres, parallèlement à celle qui se tint la même année à la galerie Durand-Ruel de Paris, qu'étaient admis les dessins au fusain, au crayon noir, à l'encre de chine, à la plume, à la mine de plomb, à la sépia, les dessins sur bois, les eaux-fortes, les lithographies originales, les gravures sur bois et les gravures en taille-douce et au burin¹⁸⁹¹. Seuls étaient exclus de l'exposition les dessins d'architecture, c'est-à-dire les dessins techniques, et toutes les techniques mécaniques d'impression, à savoir la photographie, l'héliotypie, la graphotypie et l'autotypie¹⁸⁹².

Il s'avère aussi que les expositions des galeristes, lorsque ceux-ci étaient propriétaires des œuvres qu'ils exposaient, pouvaient se tenir indépendamment des artistes. Ce n'était pas toujours le cas et, par exemple, le règlement de l'exposition de la Dudley Gallery indiquait qu'une commission de dix pourcent serait prélevée par la galerie sur la vente des œuvres pour lesquelles les auteurs étaient détenteurs de la propriété absolue¹⁸⁹³. Mais lorsque le galeriste assumait un rôle de marchand d'estampes, voire lorsqu'il était un collectionneur et qu'il choisissait de présenter dans ses locaux sa propre collection, il ne revenait qu'à lui d'exposer et de vendre des gravures dont il était le propriétaire.

Flameng s'inséra peu de son propre chef dans ces expositions de galeristes, à la fois en France et à l'étranger. Nous savons qu'il participa à la première exposition du « Noir et Blanc » à la galerie Durand-Ruel. Celle-ci se tint du 1^{er} au 31 juillet 1876 sous le patronage du galeriste qui édita le catalogue et qui importait une mode déjà installée en Angleterre : celle des Black and White Exhibitions. Une mode que présentait Paul Leroi dans la *Gazette des beaux-arts* de 1873, en espérant que la France l'importerait¹⁸⁹⁴. Il souhaitait alors que la Société française de gravure

¹⁸⁹⁰ L'article 5 bis des statuts de la Société des aquafortistes de Cadart prévoyait un jury : « Un jury composé de cinq membres est chargé de voter sur les eaux-fortes envoyées au siège de la Société. Ce jury sera renouvelé tous les mois. » BAILLY-HERZBERG, *op. cit.*, 1972, vol. I, p. 40.

¹⁸⁹¹ Paul DURAND-RUEL, *Catalogue de la première exposition des ouvrages exécutés en noir et blanc*, Paris, Galeries Durand-Ruel, 1876, 69 p. Cette diversité était aussi visible à l'exposition Durand-Ruel, où se trouvaient exposés divers types de gravures et toutes les techniques du dessin avec des fusains, des sépias, des dessins à la plume...

¹⁸⁹² *Ibid.*

¹⁸⁹³ *Ibid.*

¹⁸⁹⁴ LEROI (pseud. de Léon Gauchez), art. cit., 1873, p. 150.

s'y essaye à son tour, mais ce fut en fait Durand Ruel qui la développa en France, avec succès, puisque ce genre de manifestations continuait encore avec vigueur dans les années 1890¹⁸⁹⁵. Il parvint alors à réunir des graveurs et dessinateurs contemporains, dont Gaucherel, Champollion, Lalanne, Laguillermie, Flameng qui montra cinq gravures, dont deux qu'il présenta en avant-première avant de les envoyer au Salon l'année suivante : le *Portrait de Rubens* et le *Portrait de femme* dit *La Femme de Rubens*¹⁸⁹⁶. Durand-Ruel compléta l'exposition par des ensembles d'artistes décédés à la date de 1876, notamment Charles Meryon ou Constant Dutilleux, respectivement disparus en 1868 et en 1865.

L'exposition était très hétéroclite par les styles des œuvres montrées, ne faisant aucune discrimination technique et étant ouverte tant à la gravure originale qu'à la gravure de reproduction. Ainsi, sept-cent-quarante-cinq œuvres furent montrées lors de cette manifestation. Elles étaient toutes destinées à la vente, et l'écho, dans la presse, bien que restreint, ne manqua pas d'accentuer son succès. Charles Waltner écrivit même en 1876 une lettre à un journaliste pour le remercier de l'attention qu'il porta à l'exposition dans un de ses articles :

*Je suis bien heureux du concours bienveillant que vous prêtez à l'innovation du Blanc et du Noir, chez Durand-Ruel, pour votre jugement qui fait autorité. Quant à moi je vous suis très particulièrement reconnaissant des appréciations flatteuses que vous m'avez toujours prodiguées*¹⁸⁹⁷.

Flameng ne poursuivit cependant pas ce type de participation à des expositions organisées par des galeristes et s'apparentant, à l'instar de l'exposition du « Noir et Blanc », à un salon. S'il resta en marge des salons de la Société des aquafortistes, Flameng ne semble pas avoir eu non plus la volonté de s'insérer dans le système des galeries d'art. Il est difficile d'en connaître les raisons.

C'est lié en partie à la reconnaissance de Flameng à partir des années 1870, qui n'était plus obligé de chercher la notoriété ailleurs qu'au Salon. Flameng étant alors hors concours, il échappait aux difficultés d'exposer au Salon ou aux expositions universelles. Il appartenait à ce petit cénacle d'artistes graveurs qui malgré la situation de minorité de la gravure au Salon s'en sortaient mieux que les autres, obtenant chaque année la reconnaissance des critiques. En tout

¹⁸⁹⁵ JUDEX, « Chronique et nouvelles du mois », *Revue des arts décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, p. 349.

¹⁸⁹⁶ Les trois autres gravures étaient *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp* et *Les Syndics des drapiers* d'après Rembrandt, et *Le Goûter* d'après Van Beijeren pour la revue *L'Art*.

¹⁸⁹⁷ Lettre de Charles Waltner à un destinataire inconnu, non datée. Collection particulière (Paris).

cas, Flameng ne renouvela pas l'expérience. Néanmoins, cela n'empêcha pas ses œuvres d'être exposées indépendamment de sa volonté, dans le cadre d'expositions dont le but pouvait être purement commercial, mais qui pouvait être aussi simplement culturel et intellectuel. Quatre types de protagonistes participaient à l'organisation de ces manifestations auxquelles l'artiste n'était plus convié : les galeries privées en premier lieu, les galeries publiques et les musées, et parfois, en lien avec ces structures, les sociétés d'amateurs et les collectionneurs.

2- La diffusion des livres illustrés par Léopold Flameng à l'étranger

a- La diffusion légale des illustrations de Léopold Flameng

La librairie permet, comme le marché de l'estampe, une diffusion des œuvres de l'artiste illustrateur ou graveur auprès du public. Néanmoins, à l'inverse du marché de l'estampe, dans la librairie et l'édition littéraire l'artiste n'est pas, pour tous les intervenants de la filière, un interlocuteur privilégié. Si l'écrivain et l'éditeur appartiennent au réseau des contacts de l'illustrateur, ce dernier ne prend quasiment pas part à la diffusion de ses œuvres. Une fois qu'il a remis ses illustrations à l'éditeur qui les a approuvées et les a payées, il n'a le plus souvent pas d'influence sur leur devenir. Les contrats passés entre illustrateurs et éditeurs visaient à priver l'artiste de toute influence sur le devenir de ses œuvres une fois celles-ci payées par l'éditeur. Ce dernier est l'interlocuteur privilégié des principaux responsables de la diffusion des illustrations. Parmi eux se trouvaient les bibliophiles, les libraires et les éditeurs internationaux. Si ces personnalités-là n'appartiennent pas, sauf exception, au réseau de l'illustrateur, néanmoins elles jouent un rôle majeur dans la diffusion de ses créations, surtout à l'international.

En effet, l'éditeur d'un livre en assure lui-même la promotion. Il s'occupe de son exportation, il fait des tirages indépendants des gravures, il expose ses livres les plus prestigieux dans les expositions internationales et encourage ses dessinateurs, ses graveurs, à exposer eux-mêmes des illustrations dans les Salons.

Mais cette diffusion pouvait être assurée aussi, à l'échelle internationale, par d'autres protagonistes autorisés ou non. Dans certains cas, l'éditeur pouvait vendre à un autre éditeur, étranger en règle générale, les droits qu'il avait acquis sur un texte ou sur des illustrations pour faire du profit. C'était là une pratique fréquente en France, mais aussi à l'étranger, que dénoncèrent de nombreux illustrateurs en Allemagne où le procédé était récurrent. Si elle assurait la diffusion des œuvres des artistes, elle leur ôtait une part de bénéfice comme le

soulignait un article du *Droit d'auteur* : « L'Union se propose par ces démarches, de lutter contre une certaine catégorie d'éditeurs qui, non contents d'utiliser une illustration, font ensuite un commerce très lucratif de clichés, sans que l'artiste participe aux bénéfices réalisés de ce chef¹⁸⁹⁸. »

Généralement, cette démarche relevait d'un accord entre les deux éditeurs, l'un autorisant moyennant finance le clichage et l'usage des planches qu'il avait commandé. L'illustration représentait souvent le plus gros des frais engagés dans la réalisation d'un livre illustré, et assurer des tirages pour des éditeurs étrangers ou autoriser le « clichage » permettait pour l'éditeur originel de couvrir ses dépenses. En même temps, il ne souffrait pas de la concurrence, puisque les éditeurs auxquels il cédait ces droits ne touchaient la plupart du temps pas le même marché¹⁸⁹⁹. Par ailleurs, des éditeurs de bibliophilie comme Jouaust ne pouvaient pas amortir les frais engagés sur leurs seules éditions aux tirages limités, non extensibles¹⁹⁰⁰, et inférieurs généralement aux tirages possibles à partir des planches gravées¹⁹⁰¹.

De surcroît, les réutilisations des planches gravées à l'étranger étaient généralement tardives. L'écrivain, en effet, ne bénéficiait pas nécessairement d'une édition étrangère, encore moins d'une édition illustrée, ou alors l'illustrateur n'avait pas encore lui-même suffisamment de notoriété à l'étranger pour être reproduit. Ainsi, le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, publié par Ducrocq en 1864, ne bénéficia d'une première édition américaine qu'en 1878 chez Gebbie and Barrie¹⁹⁰², et d'une première édition anglaise par la maison Marcus Ward and C^o à Londres la même année. Cette édition fidèle, traduite sur le texte originale et complète de toutes les planches de Flameng, reprenait pratiquement en fac-similé l'édition française de Ducrocq. En 1882, c'est la maison Nimmo and Bain de Londres qui publia *La Vie et les aventures de Robinson Crusoe*, intégrant les planches de Mouilleron et le portrait-frontispice de Flameng issus de l'édition Jouaust de 1878 (ill. 170)

¹⁸⁹⁸ ANONYME, « Nouvelles diverses », *Le Droit d'auteur : organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, n° 2, 15 février 1899, p. 21.

¹⁸⁹⁹ Soit qu'il s'agissait de marchés étrangers difficiles d'accès, soit qu'il s'agissait de marchés « populaires », le clichage permettant la vulgarisation des planches gravées dans des volumes moins onéreux. Ainsi, à une date inconnue mais probablement dans les années 1880 ou 1890, l'éditeur Hetzel fit paraître une édition davantage grand public de son succès, *Picciola*, illustrée par Flameng, remplaçant les planches à l'eau-forte par des illustrations clichées de moindre qualité.

¹⁹⁰⁰ Même si les éditeurs pouvaient procéder à des retirages. Ainsi, Jouaust réalisa une première édition de l'œuvre *La Puce* de M^{me} Desroches, en 1868, à trois-cent-trente-deux exemplaires. En 1872, il procéda à une réédition en tout point similaire à deux-cent-soixante-six exemplaires.

¹⁹⁰¹ Les tirages avant la lettre des gravures sur cuivre étaient généralement réalisés avant l'aciérage et étaient limités à quelques dizaines d'épreuves du fait de l'usure rapide de ce genre de planches. Néanmoins, la technique de l'aciérage, mise au point en 1857, permettait un tirage presque infini à partir d'une planche. Voir LALANNE, *op. cit.*, 1866, p. 92-94.

¹⁹⁰² ANONYME, « The Holiday Gift Books », *The Publishers' Weekly*, vol. XII, juillet-décembre 1877, p. 644.



170. Léopold Flameng, *Portrait de Daniel Defoe*, 1878, eau-forte, H. 15,5 ; L. 9,4 cm.

Parfois, il ne s'agit pas seulement d'un échange entre deux éditeurs, mais entre plusieurs protagonistes pour la réalisation d'éditions nouvelles plus complètes et plus richement illustrées. En 1886, la maison Nimmo publia l'*Imitation de Jésus Christ*. Si le texte n'est pas traduit sur une édition française mais directement du latin par Benham, Nimmo enrichit son édition avec trois types d'illustrations. Il y avait des ornements originaux spécifiquement réalisés pour la publication¹⁹⁰³, mais encore des planches de Charles Waltner dessinées par Henri Lévy issues d'une édition de Jouaust parue en 1875, et des planches de Léopold Flameng d'après Laurens pour l'édition Glady de 1876.

De tels procédés ne sont pas rares, et en 1892 la maison Estes et Lauriat de Boston publia une édition des *Œuvres complètes* de Victor Hugo à seulement mille exemplaires. Elle empruntait des illustrations issues de plusieurs éditions antérieures, et en particulier de l'édition nationale d'Émile Testard et de l'édition Hetzel. Ce qui expliquait que les dessins et les gravures de François et Léopold Flameng côtoyaient, entre autres, les illustrations de Desmarest reproduites par la photogravure.

Certaines illustrations de Flameng furent même très populaires dans les pays anglo-saxons, bénéficiant de la réputation d'écrivains qui furent de nombreuses fois réédités outre-Manche et outre-Atlantique, notamment Boccace. Ce dernier passait généralement pour avoir été le modèle de Shakespeare, et cette proximité avec Shakespeare fut utilisée parfois comme

¹⁹⁰³ Il s'agissait de motifs « historicistes », reprenant des enluminures encadrant toutes les pages, des lettrines, donnant à l'ouvrage l'aspect d'un incunable de la Renaissance. Ceux-ci ne sont pas signés.

argument de vente. Une note précisait ainsi la filiation entre Boccace et le grand dramaturge anglais dans le catalogue des publications nouvelles de la maison Sabin et Sons dans *The American Bibliopolist*¹⁹⁰⁴. De surcroît, dans les années 1880, le traducteur John Payne donna une traduction très fameuse en anglais moderne du texte de Boccace, et elle fut à la base de la plupart des rééditions postérieures du *Décameron*. Entre 1880 et 1900, au moins cinq éditions anglaises reprennent les illustrations de Flameng de l'édition Jouaust : une première de la maison Chatto and Windus datant de 1882, une deuxième en 1886, sans éditeur et publiée par une souscription¹⁹⁰⁵, une troisième en 1888 publiée chez Arthur Murray, une autre en 1895, probablement éditée elle aussi par une société d'amateurs, et enfin une édition, probablement de la fin du XIX^e siècle, sans date et avec pour seul nom d'éditeur « *Published for Trade* ». De piètre qualité, elle présentait des photogravures collées à la place des eaux-fortes de Flameng. Sur la même période, plusieurs autres éditions paraissent aux États-Unis. La première en 1876 chez Gebbie et Barrie de Philadelphie, la deuxième en 1881 chez Barrie qui fit ensuite plusieurs rééditions de l'ouvrage jusqu'au début du XX^e siècle illustrées par les eaux-fortes de Flameng. À cela s'ajoutèrent des éditions de Lovering à New York et de Wilson à Chicago, toujours avec les planches de l'artiste qui profita de la popularité de Boccace dans les pays anglophones. Cette popularité permit, jusque dans les années 1940, une diffusion continue et réactualisée des illustrations de Flameng¹⁹⁰⁶. On notera aussi la « Florentine Edition » du *Décameron*, initiée par l'éditeur, libraire et importateur de livres rares James W. Bouton de New York. Ce dernier lança en 1895 une souscription pour la publication d'une édition très luxueuse du fameux ouvrage de Boccace, limitée à trois-cent-quatre exemplaires, et qui devait comprendre des illustrations tirées de plusieurs éditions anciennes, dont la série de Léopold Flameng pour Jouaust¹⁹⁰⁷.

Néanmoins, il faut aussi souligner que le succès des illustrations de l'artiste pour Boccace fut lié en partie à la réputation sulfureuse de l'écrivain et aux planches, libertines pour la plupart, qu'en tira Flameng et qui entraînèrent une diffusion et une réception assez paradoxales de

¹⁹⁰⁴ « *The Decameron* furnished Shapesspeare with the subjects of several of his Dramas, and Chaucer derived from it is Poem of the *Knight's Tale*. » ANONYME, « Catalogue of Books for Sale at the Annexed Prices, by Joseph Sabin and Sons », *The American Bibliopolist*, vol. VI, n° 71-72, novembre-décembre 1874, p. 2.

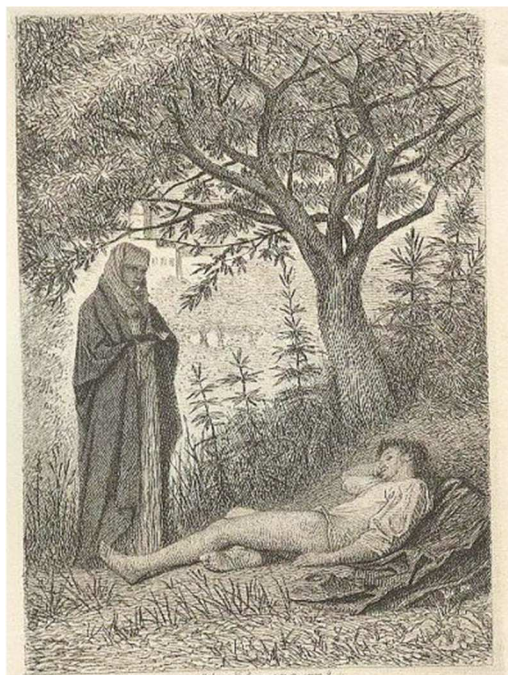
¹⁹⁰⁵ L'édition a été souscrite par les membres de la Villon Society et publiée pour ces derniers. Une version expurgée des passages douteux lui a ensuite permis une diffusion pour le commerce. La traduction était de John Payne, le tirage était de sept-cent-cinquante exemplaires en deux types : un premier sur papier de Hollande avec les gravures de Flameng, et un second sans illustration. Guyda ARMSTRONG, *The English Boccaccio : a History in Books*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 259.

¹⁹⁰⁶ Ainsi, en 1947, l'éditeur Stravon fit paraître une nouvelle édition du *Décameron*, toujours sur la traduction à succès de John Payne, en reprenant des illustrations de Gravelot, Boucher, Standfast et de Flameng issues des précédentes éditions les plus connues de l'ouvrage.

¹⁹⁰⁷ ANONYME, « Footnotes of a Fortnight », *The Collector*, vol. VI, n° 6, 15 janvier 1895, p. 92.

l'ouvrage en pays anglophone. Un succès de scandale éclaboussa parfois Flameng, à l'image du procès qui fut intenté par Jefferson H. Parker à un certain C. J. Field, devant la cour suprême du Massachusetts. Le premier accusait le second de lui avoir vendu un livre indécent visant expressément à corrompre la jeunesse¹⁹⁰⁸. L'ouvrage en question était un exemplaire d'une édition anonyme du *Décameron* orné des illustrations de Flameng. Si d'après le *Massachusetts Reports*, le procès mettait surtout en cause des extraits du texte plus que les illustrations de l'artiste, et si le procès fut finalement perdu par Parker, néanmoins ce type d'évènements ne pouvait qu'exacerber la notoriété de l'illustrateur. En particulier car certains des passages incriminés dans le texte correspondaient aux passages que Flameng s'était plu à reproduire : la nouvelle I de la troisième journée, *Le Jardinier du couvent* (ill. 171), narrant la rencontre d'une religieuse et d'un homme servant dans le monastère à moitié nu, et la nouvelle 2 de la quatrième journée intitulée *Le Cordelier de Venise*¹⁹⁰⁹.

Si la multiplicité des éditions de Boccace favorisa la diffusion des gravures de Flameng, à l'inverse Flameng fut aussi un moyen, au milieu de la multiplicité des éditions, de se distinguer.



171. Léopold Flameng, *Le Jardinier du couvent*, 1873, eau-forte, H. 12,6 ; L. 9,3 cm.

Ainsi, la maison Gebbie et Barrie assura une large promotion de sa première édition de Boccace dans la presse spécialisée américaine, notamment dans *The Publishers' Weekly* qui s'adressait

¹⁹⁰⁸ George F. TUCKER, « Commonwealth vs. Alexander M^cCance », *Massachusetts Reports, Cases Argued and Determined in the Supreme Judicial Court of Massachusetts*, vol. CLXIV, juin-novembre 1895, p. 162-166.

¹⁹⁰⁹ Les autres extraits correspondaient à la nouvelle 4 de la cinquième journée, à la nouvelle 7 de la sixième journée, à la nouvelle 8 de la huitième journée et à la nouvelle 6 de la neuvième journée. *Ibid.*, p. 162-163.

aux libraires et aux amateurs éclairés. L'intitulé parlait de la « Flameng edition¹⁹¹⁰ » du *Décameron* de Boccace, et deux notes, extraites de deux journaux généralistes accompagnaient la réclame. La première du *Boston Globe* rappelait que cette édition était la première aussi complète en anglais depuis longtemps¹⁹¹¹, et la seconde du *Literary News* s'attardait plus spécialement sur les illustrations, avec une critique très positive :

These illustrations, exquisite in design and masterly in execution more truthfully interpret the spirit of Boccaccio's writings than any other designs ever published. Their character may be best indicated by saying that they are free from the grossness which characterizes the old illustrated editions, and from the inanity which distinguishes the modern illustrated editions¹⁹¹².

Cette annonce évoquait aussi la parution prochaine du pendant « officieux » du *Décameron*, à savoir l'*Heptameron*, toujours accompagné des illustrations de Léopold Flameng¹⁹¹³.

Le cas du *Décameron* mettait aussi en avant l'importance des sociétés d'amateurs, et particulièrement de bibliophiles dans la diffusion des illustrations de Flameng à l'étranger. Ces sociétés ont, en effet, parfois joué le rôle d'éditeur de librairie en permettant la diffusion de volumes, souvent par le biais de souscriptions. Pour Flameng, le phénomène eut un poids non négligeable dans les pays anglo-saxons, et le *Décameron* l'a déjà prouvé, mais on peut encore évoquer le cas de la Chesterfield Society de Londres. Cette dernière, dont le nom fait référence à Philip Stanhope, comte de Chesterfield, écrivain et philosophe britannique fameux du XVIII^e siècle, regroupait des amateurs cultivés et fortunés qui firent paraître des ouvrages de luxe, notamment, à la fin du XIX^e siècle, une édition des *Œuvres* de Victor Hugo en dix volumes. Publication de luxe limitée à mille exemplaires, chaque volume arborait un frontispice et ceux-ci reprenaient des illustrations qu'avaient fait paraître la maison Hébert. C'est ainsi que *L'Évêque Myriel* dessiné par François Flameng et gravé par Léopold Flameng servit pour le frontispice du volume II de la série.

¹⁹¹⁰ « Order the " Flameng Edition " of Boccaccio's Decameron », réclame de la maison Gebbie and Barrie dans *The Publishers' Weekly*, vol. VIII, juillet-décembre 1875, p. 852. Cette réclame publicitaire parut dans presque tous les journaux spécialisés américains de l'époque, et elle apparaît aussi à plusieurs reprises dans les colonnes de *The Book Buyer* et dans le journal *The Nation*.

¹⁹¹¹ *Ibid.*

¹⁹¹² Notre traduction : « Ces illustrations, exquises dans la conception et d'une exécution magistrale, interprètent avec plus de vérité l'esprit des écrits de Boccace que tous les autres dessins jamais publiés. Leur caractère peut être mieux indiqué en disant qu'ils sont exempts de la vulgarité qui caractérise les anciennes éditions illustrées, et des inepties qui distinguent les éditions illustrées modernes. » *Ibid.*

¹⁹¹³ *Ibid.*

En France, le phénomène semble moins prononcé, mais en 1877 c'est bien la société de bibliophiles du Béarn qui commanda à Flameng une reproduction pour servir de frontispice à un ouvrage sur le maréchal Bosquet¹⁹¹⁴.

Ces sociétés peuvent donc occasionnellement s'improviser éditeur et inviter à la création, ou participer de la diffusion des illustrations d'un artiste en reprenant des œuvres déjà publiées ailleurs.

b - La contrefaçon et la diffusion illégale des illustrations de Léopold Flameng

Toutefois, nous n'avons évoqué jusqu'à maintenant que les échanges légaux et autorisés de textes et d'illustrations entre éditeurs. C'est là une norme respectée au Royaume-Uni, mais qui, jusqu'au début des années 1890, ne le fut pas véritablement aux États-Unis où se développa tout un réseau de « contrefacteurs », et cela jusque dans les instances les plus réputées du monde de l'édition américaine. En effet, si la loi américaine était protectrice à l'égard de ses propres ressortissants en matière de droits d'auteur littéraires et artistiques, elle l'était beaucoup moins à l'égard des œuvres étrangères diffusées sur son territoire, du fait de l'article 1 de la loi de 1831 :

Le sénat et la chambre des représentants des États-Unis d'Amérique, assemblés en congrès, arrêtent : qu'à partir de l'adoption de cette loi, et à l'avenir, tout individu, citoyen des États-Unis où y résidant seulement, qui sera auteur d'un écrit, d'une carte terrestre ou maritime, ou d'une œuvre musicale, quelque soit la date de la composition de ces écrits, cartes ou œuvres musicales, pourvu qu'ils n'aient pas encore été imprimés ou publiés ; ou qui aurait inventé, dessiné, gravé à l'eau-forte ou autrement, ou fait imprimer, graver ou autrement confectionner, d'après son plan, un tableau ou dessin, une gravure en cuivre ou en acier, de même que les facteurs (executors), administrateurs, ou fondés de pouvoir du même individu, jouira ou jouiront du droit et de la faculté exclusive de faire imprimer, réimprimer, publier et vendre, en tout ou en partie, l'écrit, la carte terrestre ou maritime, la composition musicale, le tableau, la gravure en cuivre, en acier, ou en bois¹⁹¹⁵.

Cet article était toujours en application en 1888, moment où le projet Chace-Adams sur le droit d'auteur était présenté, et ne protégeait donc que les citoyens américains ou auteurs et artistes qui résidaient sur le sol américain.

¹⁹¹⁴ Voir catalogue raisonné, n° 800.

¹⁹¹⁵ Augustin-Charles RENOARD, *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, vol. I, Paris, Jules Renouard et C^{ie}, 1838, p. 241.

Les contrefacteurs ne se dissimulaient pas, et la revue *Le Droit d'auteur* rapportait les propos d'un défenseur de la loi de 1831, opposé au projet Chace-Adams, et qui répondait au sujet des journaux américains qui se contentaient de traduire et de réimprimer des articles étrangers sans autorisation : « Nous ne volons pas pour nous-mêmes, mais pour le bénéfice du public¹⁹¹⁶. » Cette contrefaçon apparaissait en matière de typographie, mais aussi dans le domaine de la gravure et de l'illustration. Ainsi, René Valadon, éditeur parisien, rappelait qu'en 1887 la *Ronde de nuit* de la maison Goupil, qui avait coûté cent-mille francs pour être gravée, se vendait quelques temps plus tard un dollar aux États-Unis, alors que son tirage limité la rendait très cher en Europe¹⁹¹⁷.

La raison de l'explosion de la contrefaçon tenait dans les progrès techniques qui permettaient à partir d'une épreuve originale et non de la planche gravée de faire ses propres tirages¹⁹¹⁸ à moindre coût. Le même article citait encore ces belles gravures utilisées pour de la réclame pour des savons ou pour des affiches de théâtres, ce qui les dénaturait¹⁹¹⁹.

Mais, c'est surtout dans l'édition de livres illustrés que la contrefaçon s'exacerba aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, car l'illustration d'un livre ou d'un article restait coûteuse. Ainsi, le journal *Harper's Weekly* payait trois fois plus cher les illustrations qui accompagnaient ses articles que les articles eux-mêmes¹⁹²⁰. Les frais engagés pour une édition illustrée, même s'ils étaient *a priori* plus bas lorsqu'il s'agissait de reprendre des compositions préexistantes plutôt que d'en faire de nouvelles, restaient importants.

Une autre raison qui favorisa la contrefaçon était le développement très rapide du marché américain, qui s'ouvrait alors à un public lettré mais moins fortuné que celui qui s'attachait au marché de l'estampe¹⁹²¹. Des éditeurs peu scrupuleux livrèrent ainsi des éditions frauduleuses

¹⁹¹⁶ ANONYME, « Nouvelles d'Amérique », *Le Droit d'auteur : organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, n° 11, 15 novembre 1888, p. 114.

¹⁹¹⁷ René VALADON, « De la contrefaçon des œuvres artistiques et littéraires étrangères aux États-Unis », *Journal du droit international privé*, vol. XV, 1888, p. 319. Il citait aussi les cas de *L'Angélu* de Millet et de *Christ devant Pilate* de Munckacsy, réalisé par Waltner, dont la maison Taber de Boston avait fait des fac-similés qu'elle commercialisait au vil prix de cinq francs. *Ibid.*

¹⁹¹⁸ « C'est qu'on peut reproduire actuellement des gravures à peu de frais et par plusieurs procédés techniques, en se servant d'une épreuve de la première gravure. » Thorwald SOLBERG, « Le Projet de loi Chace aux États-Unis », *Le Droit d'auteur : organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, n° 8, 15 août 1888, p. 82.

¹⁹¹⁹ VALADON, art. cit., 1888, p. 320. Il lui apparaissait que cette manière d'utiliser des motifs artistiques à des fins vulgaires faussait le goût du public qui, voyant son savon enveloppé dans un motif de Rembrandt, n'accepterait jamais par la suite de payer cher pour des gravures d'après ce même motif.

¹⁹²⁰ ANONYME, « Faits divers », *Le Droit d'auteur : organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, n° 11, 15 novembre 1889, p. 129.

¹⁹²¹ Un article anonyme du *Droit d'auteur* soulignait, en effet, que le développement littéraire aux États-Unis était lié aux professeurs, aux enseignants aux « maigres salaires », mais encore au développement d'une classe populaire « lettrée », à la « bourse légère » et à l'intérêt croissant pour la littérature étrangère contemporaine. ANONYME, art. cit., 1888 (4), p. 114.

illustrées à moindre coût, mais à la qualité inférieure à celle des éditions étrangères, surtout britanniques. Ces dernières étaient les plus contrefaites puisqu'il n'était pas nécessaire d'engager des frais de traduction. En effet, comme le soulignait toujours l'article du *Droit d'auteur*, la concurrence étant très forte, la rapidité pour faire éditer un livre aux États-Unis était primordiale¹⁹²².

Entre 1880 et 1887, le pourcentage d'augmentation d'éditions dans le domaine des beaux-arts et des œuvres illustrées aux États-Unis était de quatre-cents pourcent¹⁹²³, et la contrefaçon participa pleinement de ce chiffre. Des maisons réputées recouraient directement à ce procédé, à l'instar de l'éditeur Stoddart de Philadelphie, et cela en toute légalité¹⁹²⁴. Il n'est d'ailleurs pas simple de déterminer les éditions « contrefaites » et les éditions « autorisées », puisqu'en vérité la loi américaine ne faisait alors aucune différence. Certains critères peuvent éventuellement servir d'indices, comme la nature des images contenues dans le volume. Dans certains cas, notamment pour le *Décameron* ou l'*Heptameron* de l'éditeur Barrie, il s'agit de tirages à l'eau-forte similaires à ceux de l'éditeur Jouaust, jusqu'à la lettre qui est en français pour l'édition du *Décameron* de 1881. Il s'agissait de tirages originaux faits à partir des planches gravées.

En revanche, lorsqu'il s'agit de photogravure, il est plus difficile de savoir si le clichage a été autorisé ou non par l'éditeur détenteur des droits. Des éléments indirects permettent alors parfois d'identifier des contrefaçons, comme la manière dont sont réutilisées les illustrations. Ainsi, il semble que Flameng fut victime de ce type de procédé avec les éditions de *Picciola* chez Hurd et Houghton puis chez Houghton et Mifflin entre 1867 et 1872. Plusieurs éditions à bas coût semblent avoir été faite de façon approximative. On pourrait même supposer que l'éditeur américain n'a jamais consulté un seul exemplaire de l'édition française d'Hetzel. Les illustrations de Flameng n'apparaissent pas toutes dans le volume. Seules six des dix illustrations de l'édition Hetzel y figurent, et elles sont dans le désordre¹⁹²⁵. Le frontispice de l'édition Hetzel est relégué en troisième position dans l'édition Houghton dont le frontispice est *Le Comte protégeant Picciola sous le regard de la fille du vieux Girhardi*. Si cet ordre

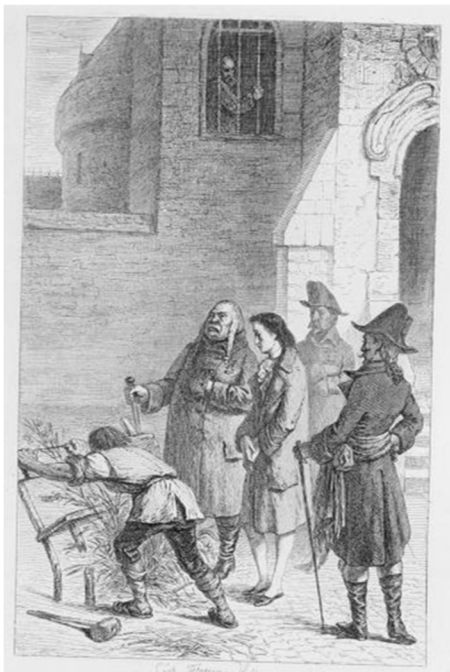
¹⁹²² Solberg rapportait le cas d'éditeurs américains envoyant leurs équipes au Royaume-Uni pour acheter quelques exemplaires d'une édition anglaise récente, et faisant copier la typographie et les illustrations de l'original durant le trajet transatlantique pour pouvoir procéder à un tirage dès le retour aux États-Unis. SOLBERG, art. cit., 1888, p 83.

¹⁹²³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁹²⁴ Stoddart était parvenu à introduire un de ses collaborateurs dans les ateliers de la maison Black à Edimbourg, lequel volait, pour le compte de Stoddart, des feuilles de l'*Encyclopedia Britannica*. *Ibid.*, p. 83.

¹⁹²⁵ Les gravures manquantes sont *Teresa faisant sa toilette dans un bosquet*, *Les Troupes françaises entre dans Marengo*, *Giacomo cherchant à convertir ses hôtes* et *Teresa rencontre le gouverneur de Piémont*. Des gravures aux sujets, *a priori*, secondaires dans l'œuvre, et dont ne s'est pas embarrassé l'éditeur américain, se limitant au strict minimum pour sa publication.

pourrait respecter la relation texte-image, dans le sens où le frontispice original montrait un extrait plus éloigné dans le texte que le frontispice choisi par Houghton, en revanche d'autres planches sont dans un désordre qui ne peut s'expliquer que par l'ignorance de l'éditeur américain des correspondances de l'édition Hetzel. La planche *Teresa convainc des marchands ambulants de la conduire à Asti*, qui montre un extrait du chapitre II du livre II est placée après la planche *Ludovic arrache les nattes et les étais de Picciola*, qui relate pourtant un extrait du chapitre VIII du même livre. Par ailleurs, les photogravures ne respectent qu'aléatoirement les œuvres originelles de Flameng. Ainsi, dans cette même planche de *Ludovic arrache les nattes et les étais de Picciola* (ill. 172 et 173), il y a une imitation grossière du sujet original avec quelques modifications dans la composition qui ne font pas illusion.



172. Léopold Flameng, *Ludovic arrache les nattes et les étais de Picciola*, 1861, eau-forte, H. 18,7 ; L. 13,3 cm.



173. Photogravure d'après *Ludovic arrache les nattes et les étais de Picciola*. 1871.

Des libertés qui ne se retrouvent pas dans les éditions « autorisées », à l'instar de celles de Barrie pour le *Décameron* ou l'*Heptameron*. Il est vrai qu'il s'agit aussi d'éditions illustrées de luxe réalisées pour un public éclairé. Barrie se présentait d'ailleurs comme un pendant américain de Jouaust.

Aussi, si la contrefaçon légale, prégnante aux États-Unis, existait sans doute dans l'édition pour bibliophile, c'est surtout dans les éditions courantes que ce genre de supercherie était le plus fréquent et le plus perceptible. En particulier par le recours massif à la photogravure qui ne nécessitait pas d'avoir la matrice originelle. Cette dominance des éditions peu onéreuses dans

la contrefaçon était soulignée dans un article du *Droit d'auteur* sur le projet Chace qui indiquait : « Mais que deviendra, une fois le projet adopté, la littérature à bas prix, elle qui, pour être à la portée de toutes les bourses s'alimente des réimpressions illicites ?¹⁹²⁶ » Il n'est ainsi pas surprenant que Flameng ait souffert de la contrefaçon pour une édition populaire de *Picciola*.

De la même manière, si René Valadon rapporte que les ornements et les gravures des Saints Évangiles d'Hachette furent copiés aux États-Unis¹⁹²⁷, c'était pour une édition de demi-luxe, plus que pour une véritable édition de bibliophilie¹⁹²⁸.

Il est à noter que la position des éditeurs pouvait être fluctuante. Il apparaît étonnant de voir des éditeurs comme Stoddart, pris en délit de contrefaçon à plusieurs reprises, ou Houghton de Houghton et Mifflin défendre en 1887-1888 le droit d'auteur.

En réalité, la situation économique des éditeurs jouait beaucoup sur leurs prises de positions. En 1865, la maison Hurd et Houghton avait un an d'existence et espérait un développement rapide en proposant des éditions élégantes à un prix minimal. Dans ces conditions, on peut penser que la maison d'édition eut recours à des procédés litigieux qu'elle abandonna par la suite, d'autant que dans les années 1880, ils suscitaient des critiques croissantes et la pression internationale risquait à terme de les rendre contre-productifs¹⁹²⁹.

Leur soutien au projet Chace pouvait toutefois être ambigu. Ainsi, la proposition des éditeurs américains faite pour l'avant-projet Chace expliquait que « l'importation de clichés de la composition et de doubles des planches ayant servi à imprimer l'édition originale était permise¹⁹³⁰ ». Ce qui ne fermait pas les portes à la contrefaçon, sauf sur le plan typographique. En tout état de cause, le projet Chace qui fut voté en 1891 ne régla pas toutes les difficultés liées à la contrefaçon littéraire et artistique aux États-Unis considérées comme « l'usine de la

¹⁹²⁶ ANONYME, « La Protection des droits d'auteur en Amérique », *Le Droit d'auteur*, n° 4, 15 avril 1888, p. 37.

¹⁹²⁷ VALADON, 1888, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁹²⁸ Selon toute vraisemblance, Valadon parlait de *Christ in Art, or The Gospel Life of Jesus*, ouvrage publié à une date inconnue (probablement dans le courant des années 1870) par l'éditeur new yorkais Fords, Howard and Hulbert. L'ouvrage reprenait en effet les illustrations d'Alexandre Bida, mais gravées essentiellement sur bois par les ateliers de Richard Brend'Amour de Düsseldorf. Ce dernier dirigeait un important centre de xylographie de dimension industrielle qui travaillait alors pour toute l'Europe et les États-Unis, souvent pour des reproductions de faible qualité.

¹⁹²⁹ En effet, en 1887 fut fondée la Ligue des éditeurs américains pour la protection des droits d'auteur avec, au bureau exécutif, William H. Appleton, A. C. McClurg, Charles Scribner et George. H. Putnam. Dans ce contexte, la plupart des éditeurs américains adhèrent, bon gré mal gré, à cette ligue et à son projet d'instaurer un droit d'auteur international. George H. PUTNAM, « La Lutte pour la protection internationale des droits d'auteur aux États-Unis », *Le Droit d'auteur: organe officiel du bureau de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, n° 11, 15 novembre 1892, p. 133.

¹⁹³⁰ *Ibid.*

contrefaçon¹⁹³¹ ». C'est ce qui peut expliquer, entre autres, la diffusion rapide des illustrations des éditions anglaises et françaises aux États-Unis en un très court laps de temps, et, par là même, des œuvres de Flameng. Cela, alors que les travaux de l'artiste pour des livres illustrés trouvèrent peu d'écho en dehors du Royaume-Uni et des États-Unis. Si ses gravures de reproduction furent de façon sporadique diffusées dans des revues ou des catalogues d'œuvres dans d'autres pays, notamment en Allemagne, ce ne fut absolument pas le cas de ses illustrations.

Il est vrai aussi que certains événements particuliers favorisèrent tardivement la diffusion des illustrations de Flameng aux États-Unis. Ainsi, lorsque la maison Jouaust fit faillite en 1891, elle fut rachetée par Flammarion, mais une partie importante de volumes déjà publiés fut acquise par le libraire spécialisé en livres rares et de luxe new yorkais Edmond F. Bonaventure. Ce dernier disposait alors d'ensembles presque complets de la Petite bibliothèque artistique et de la Collection Bijou, parmi lesquels le *Roman comique* de Scarron ou le *Daphnis et Chloé* de Longus¹⁹³². Même si ce n'est qu'un aspect anecdotique de la diffusion des livres illustrés par Flameng aux États-Unis, il est non négligeable, car la presse spécialisée se fit assez largement l'écho de cet événement, et Bonaventure était un des libraires les plus réputés de New York à cette date.

3- Entre admiration véritable et enjeux économiques : la promotion indirecte de Léopold Flameng

a- La place des galeries privées et publiques dans la présentation et la diffusion des œuvres de Léopold Flameng

Flameng décida peu de s'exposer lui-même dans les expositions de galeristes. Néanmoins, cela n'empêcha pas les galeries privées de présenter des œuvres. Il s'agit dans ces cas là d'une forme de promotion indirecte, la diffusion des gravures passant par le biais d'intermédiaires aux motivations diverses.

Si Flameng n'est pas un exemple très significatif, il fut concerné par le biais de la galerie Keppel de New York qui fut très active dans la tenue d'expositions de gravures, spécialement dans la dernière décennie du XIX^e siècle et la première décennie du XX^e siècle. Cette période déjà tardive pour Flameng témoigne, d'une certaine façon, de l'évolution de son statut. Ses œuvres

¹⁹³¹ « À l'heure actuelle, la République des États-Unis est devenue la grande usine des contrefaçons du monde entier. » VALADON, art. cit., 1888, p. 317.

¹⁹³² ANONYME, « The Passing Show », *The Collector*, vol. III, n° 1, 1 novembre 1891, p. 7

n'apparaissent plus uniquement dans des catalogues de vente de la maison Keppel, mais aussi dans des expositions, pour certaines assez prestigieuses et commentées dans la presse. En 1890-1910, Flameng n'est plus un artiste « à la mode », il est devenu un artiste « classique » à l'image de Meryon, de Bracquemond qui commençaient eux aussi à être présentés dans des expositions de Keppel à la même époque. Même si Flameng était encore en vie à la fin des années 1890, il incarnait déjà une autre époque de la gravure, et il n'est pas étonnant qu'à partir des années 1890 ses œuvres soient de plus en plus présentes dans des expositions rétrospectives sur l'histoire de la gravure.

Parmi les expositions qu'organisa Keppel et qui comptaient des gravures de Flameng, l'une des principales fut celle intitulée *Hamerton's favorite etchings* datant de 1895. Il s'agissait d'un hommage à Philip Gilbert Hamerton, décédé en 1894, et Keppel réunit à cette occasion toutes les gravures qui servirent à illustrer l'ouvrage majeur de ce dernier, *Etching and Etchers*, en s'accommodant la participation de plusieurs collectionneurs importants¹⁹³³. Au total, cela représentait cent-soixante-cinq numéros. On trouvait alors des œuvres de Bracquemond, Chiffart, Daubigny, Appian, Rajon, et des gravures de Flameng. Trois d'entre elles étaient exposées dans une petite section indépendante intitulée « *The Interpreters of painting and copying in facsimile*¹⁹³⁴ ». Il s'agissait de la *Ronde de nuit*, de *François I et la duchesse d'Étampes* et de *La Pièce de cent florins*.

Beaucoup plus tardivement, Keppel organisa du 7 décembre 1909 au 8 janvier 1910 une exposition intitulée « *The Men of 1830*¹⁹³⁵ ». Si cette exposition accordait une place principale aux artistes de cette époque, à l'instar de Camille Corot ou de Paul Huet, l'exposition débordait largement cette période avec, par exemple, Charles Daubigny, et montrait aussi des gravures de reproduction plus tardives en relation avec les artistes exposés. C'est ainsi que figurait au n° 122 *Ingres à l'âge de 24 ans* (ill. 174) que Léopold Flameng avait gravé d'après le peintre¹⁹³⁶. Il s'agissait d'une épreuve avant la lettre et avec remarque, à savoir un moulin à vent de Hollande dans la marge inférieure¹⁹³⁷.

¹⁹³³ Parmi les collectionneurs figuraient Samuel Putnam Avery, Howard Mansfield, membre du Grolier Club et collectionneur d'estampes, ou encore Russell Sturgis, célèbre architecte américain, amateur d'estampes et membre fondateur du Metropolitan Museum of Art. Frederick KEPPEL, *Hamerton's Favorite Etchings : Catalogue of an Exhibition of Etchings Designed to Illustrate the Work on the Late Philip Gilbert Hamerton Entitled « Etching and Etchers »*, catalogue d'exposition, New York, Frederick Keppel and C°, 1895, p. 2.

¹⁹³⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹³⁵ Frederick KEPPEL, *Catalogue of an Exhibition of Etchings by « The Men of 1830 »*, New York, Frederick Keppel & Company, 1910, 31 p.

¹⁹³⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹³⁷ Il s'agissait du tout premier état de la gravure, dont seulement quelques épreuves furent tirées. Voir catalogue raisonné, n° 335.

Le rôle des galeries privées resta pour Flameng assez limité par rapport à certains de ses confrères plus suivis, notamment par rapport aux graveurs originaux qui à la fin du XIX^e siècle devenaient de plus en plus populaires. Malgré la présence de gravures de reproduction dans certaines expositions de Keppel, c'est bien aux graveurs originaux que celui-ci dédia ses principales expositions monographiques, à l'instar de Bracquemond, Lepère et Seymour Haden¹⁹³⁸.

Les musées jouèrent aussi un rôle important dans la promotion des artistes puisqu'ils s'enrichissaient en gravures. Si les achats sont choses rares, il y a néanmoins, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, des dynamiques favorables à la gravure et aux collections d'estampes dans les musées. Les attributions d'épreuves par l'État¹⁹³⁹ ou les dons d'artistes et de mécènes participaient directement de cette dynamique.



174. Léopold Flameng, *Ingres à l'âge de 24 ans*, 1869, eau-forte, H. 20 ; L. 15,5 cm.

En 1885, Théophile Chauvel, Félix Buhot et Gustave Greux offrirent chacun une gravure au musée de la ville de Saintes¹⁹⁴⁰. La même année, c'est le critique d'art et expert Léon Gauchez qui fit, à la demande du musée de Vannes, un don de gravures rares d'artistes contemporains, lequel fut doublé par une autre donation au musée d'Ajaccio¹⁹⁴¹. Il s'agit principalement d'œuvres issues de la revue *L'Art*, dont Gauchez avait été le fondateur et le collaborateur régulier. Menant une importante politique de donation aux musées, il offrit au musée d'Ajaccio

¹⁹³⁸ Même dans le cadre de l'exposition des gravures issues d'*Etching and Etchers*, il était surtout question de gravures originales, avec une forte représentation de graveurs réputés en la matière, à l'instar de Charles Meryon, Maxime Lalanne ou des proches de l'école de Barbizon comme Charles Daubigny et Charles Jacque.

¹⁹³⁹ Voir la partie « La gravure de reproduction au service de la notoriété des peintres », p. 188-189.

¹⁹⁴⁰ Paul LEROI (pseud. de Léon Gauchez), « Pour les musées de province », *Le Courrier de l'art*, n° 44, 30 octobre 1885, p. 525.

¹⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 526-527.

une épreuve avant la lettre de la *Délivrance des emmurés de Carcassonne* gravée par Léopold Flameng. Le musée du Louvre n'est lui non plus pas exempt de ces donations. Ainsi, en 1901, la Société française de gravure offrit son fonds au musée du Louvre, lequel comportait des œuvres de Flameng comme *Antiochus et Stratonice*¹⁹⁴².

D'une part, ces fonds étaient ouverts au public et consultables dans certaines conditions. D'autre part, des expositions d'estampes furent parfois envisagées. Une d'entre elles, bien commentée dans la presse du temps, fut celle tenue en 1851 au musée de la Chalcographie du Louvre¹⁹⁴³. Elle consistait en la présentation dans plusieurs salles du musée de sept-cents estampes choisies parmi les plus prestigieuses du catalogue de la Chalcographie. L'exposition dura jusqu'au début des années 1860, avant que les gravures ne cédassent leur place aux tableaux de l'école française. Comme le soulignait Nieuwerkerke dans le *Moniteur des arts* de 1863, l'objectif de cette exposition était avant tout d'augmenter les ventes de la Chalcographie, ce qui d'après lui fonctionna, puisqu'entre 1851 et 1853 le chiffre d'affaire lié à la vente d'épreuves passa de quatre-mille-sept-cent-vingt-deux francs à quinze-mille-trois-cent-quarante-et-un francs¹⁹⁴⁴.

Pareillement, le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale de Paris, outre les acquisitions d'estampes, disposait d'une galerie publique dans laquelle étaient continuellement exposées les œuvres majeures de l'art de la gravure, et cela depuis 1807¹⁹⁴⁵. Cette exposition perpétuelle s'agrandit au cours du XIX^e siècle, présentant des artistes comme Henriquel-Dupont ou Mercuri. Si jusque dans les années 1850, cette galerie fut fermée aux graveurs du XIX^e siècle et s'arrêtait aux artistes nés au XVIII^e siècle¹⁹⁴⁶, néanmoins, sous la direction d'Henri Delaborde qui prit la succession de Duchesne en 1855 à la tête du cabinet des estampes, les choses évoluèrent. Des artistes nouveaux entrèrent dans cette galerie perpétuelle, à l'instar de Ferdinand Gaillard, de Charles Jacque et de Léopold Flameng. En 1862, *La Source* d'après Ingres est en effet tirée des collections du cabinet pour être exposée dans cette galerie publique. Cet honneur ne passa pas inaperçu et fut commenté dans la presse, entre autres dans *Les Beaux-*

¹⁹⁴² Voir vol. III, annexe 1 : chronologie de la vie de Léopold Flameng, p. 9.

¹⁹⁴³ Émilien de NIEUWERKERKE, « Musées impériaux (suite) », *Moniteur des arts, revue permanente des expositions et des ventes publiques*, n° 343, 15 août 1863, p. 2.

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁹⁴⁵ Marie GALVEZ, *Accueillir le grand public à la BnF : origines, permanences et évolutions*, mémoire d'étude pour le diplôme de conservateur des bibliothèques, sous la direction de Dominique Varry, Lyon, ENSSIB, 2011, p. 10.

¹⁹⁴⁶ Un seul artiste faisait exception, à savoir Auguste Raffet, né en 1804 et représenté dans la galerie par une lithographie inspirée de Cogniet. Encore que Duchesne classifiait Raffet dans la section « dix-huitième siècle ». Jean DUCHESNE aîné, *Description des estampes exposées dans la galerie de la bibliothèque impériale formant un aperçu historique des productions de l'art et de la gravure*, Paris, Simon Raçon, 1855, 210 p.

Arts : revue nouvelle qui mentionna ce transfert, en soulignant qu'ainsi la gravure de Flameng pourrait être admirée par les amateurs¹⁹⁴⁷.

Ce phénomène d'exposition publique perpétuelle ou temporaire ne se limita pas uniquement à la France, et à l'étranger les musées participèrent eux aussi à ce genre de manifestation. Le musée de Boston joua un rôle particulièrement marquant aux États-Unis dans le domaine de l'estampe en ayant rapidement, après sa fondation en 1876, une politique d'exposition temporaire et permanente de gravures¹⁹⁴⁸, avant même de se doter d'un conservateur des estampes¹⁹⁴⁹. Les expositions de gravures qui se tenaient alors aux États-Unis avaient la particularité, tout du moins dans les années 1870-1890, d'être organisées le plus souvent en collaboration avec des collectionneurs privés.

b- La promotion de Léopold Flameng par les collectionneurs privés et les sociétés d'amateurs

L'importance des collectionneurs privés dans la tenue d'expositions publiques aux États-Unis s'explique par la jeunesse des institutions muséales dans ce pays, et le cas du Museum of Fine Arts de Boston en témoigne. Elles possédaient peu de fonds d'estampes qui ne s'enrichissaient que très progressivement, par exemple par des dons de collectionneurs. C'est ainsi que le musée de Boston constitua une des plus importantes collections d'œuvres de Flameng avec, parmi les donateurs, Sylvester Koehler, l'artiste William Perkins Babcock, Harvey Drury Parker, riche notable qui fonda le Parker House Hotel de Boston en 1855.

Le musée de Boston organisa en janvier 1879 une de ses premières expositions en se faisant prêter la presque intégralité des gravures montrées¹⁹⁵⁰. Le musée ne présenta de ses fonds qu'une vingtaine de gravures de Daubigny. Le noyau central appartenait à la collection Gray qui prêta trente Rembrandt. Parmi les prêteurs figuraient encore Charles Callahan Perkins de Boston, Samuel Putnam Avery et même le marchand d'estampes Hermann Wunderlich de New York. Dans cette manifestation apparaissaient des œuvres de Léopold Flameng. Une d'entre elles, la *Ronde de nuit*, avait été prêtée par Perkins. Les six autres numéros, à savoir une épreuve unique du *Portrait de Seymour Haden* sur parchemin, *Saskia Uylenburgh, femme de*

¹⁹⁴⁷ « On a placé dans la galerie publique du cabinet des estampes, rue Richelieu, la délicieuse gravure de M. Flameng d'après *La Source* de M. Ingres. Les amateurs verront avec plaisir une œuvre doublement intéressante figurer parmi les chefs-d'œuvre d'un art qu'on admirera toujours. » Louis BROWNE, « *Courrier des beaux-arts* », *Les Beaux-Arts : revue nouvelle*, vol. IV, janvier-juin 1862, p. 123.

¹⁹⁴⁸ COLLECTIF, *Museum of Fine Arts, Boston, 1870-1920*, s.l. [Boston], s.e. [Museum of Fine Arts, Boston], 1921, p. 23.

¹⁹⁴⁹ Le premier fut Sylvester Rosa Koehler en 1885.

¹⁹⁵⁰ E. H. GREENLEAF, *Catalogue of Etchings Exhibited at the Museum of Fine Arts (Gray Room), January 1879*, catalogue d'exposition, Boston, Alfred Mudge and son, 1879, 20 p.

Rembrandt, un portrait d'Ingres, un portrait de Delâtre (ill. 175), un de Meryon et divers croquis d'après nature et d'après les maîtres l'avaient été par Samuel Putnam Avery.

Pareillement, en 1892 s'ouvrit une exposition de gravures modernes au musée de Cincinnati. Elle était organisée par Frederick Keppel qui avait prêté une partie de sa collection pour cette occasion, rédigeant aussi le catalogue. Tous les graveurs français contemporains étaient alors représentés, comme Félix Bracquemond, Maxime Lalanne, Alphonse Legros ou Léopold Flameng¹⁹⁵¹.



175. Léopold Flameng, *Portrait d'Auguste Delâtre, imprimeur en taille-douce*, non daté, eau-forte, H. 15,2 ; L. 14 cm.

Un autre exemple de cette promotion assurée en commun par les institutions muséales et les collectionneurs privés est l'exposition régulière mais temporaire d'une partie de la collection de Samuel Avery dans l'une des ailes du Metropolitan Museum of Art. Cette exposition qui se tenait de temps en temps mettait à la portée du public la presque intégralité des œuvres de Seymour Haden de la collection Avery. Flameng figurait aussi dans cette exposition via son *Portrait de Seymour Haden*. Une petite promotion, mais une diffusion qui, malgré tout, suscita une attention dans la presse, puisque le journal *The Collector* en faisait mention en 1894¹⁹⁵².

La faiblesse des collections publiques d'estampes aux États-Unis, au moins jusqu'aux donations importantes de mécènes comme Avery, a fait en sorte que les intervenants privés assurèrent de commun avec les institutions publiques la diffusion et la promotion des artistes graveurs. Avery participa aussi à l'enrichissement des collections des musées par le biais de dons, et c'est ainsi qu'en 1898 deux gravures de Flameng entrèrent au Cooper Museum de New

¹⁹⁵¹ Jules-Adrien BLANCHET, « Musées étrangers », *Bulletin des musées*, vol. III, 1892, p. 184.

¹⁹⁵² ANONYME, « Mr. Avery's Haden Collection », *The Collector*, vol. VI, n° 3, 1 décembre 1894, p. 43.

York, à savoir *Amsterdam, vue générale prise des bords de l'Amstel* et un *Autoportrait de Léopold Flameng en reître*¹⁹⁵³. C'est même Avery en personne et le collaborateur de Frederick Keppel, FitzRoy Carrington, qui firent le catalogue des collections d'estampes du Cooper Museum de New York en 1898, faute de conservateur spécialisé¹⁹⁵⁴.

Au-delà du cadre spécialement muséal, les collectionneurs privés peuvent aussi être mis à contribution pour des expositions d'autre nature, notamment des expositions internationales. Un des exemples des plus significatifs n'est pas emprunté aux États-Unis mais à l'Écosse, avec l'Exposition internationale de Glasgow en 1901. Dans la catégorie « beaux-arts » figurait à cette manifestation une section « Black and White », dont les contributeurs n'étaient pas les graveurs mais des collectionneurs privés qui avaient prêté pour l'occasion certaines de leurs pièces majeures. Léopold Flameng était représenté par une épreuve de *La Pièce de cent florins* qu'avait envoyée un certain John Fleming¹⁹⁵⁵.

Ce n'est qu'assez tardivement que les institutions publiques s'affranchirent véritablement, dans certaines expositions, du soutien privé. Ainsi, la Bibliothèque publique de New York organisa en février 1911 une exposition intitulée « *Paris in etching* », sous la direction de Franz Weitenkampf, conservateur du cabinet des estampes de la ville. Disposant de l'important fonds Avery, elle put présenter des œuvres tirées du cabinet des estampes exécutées par Flameng, Lepère, Jacquemart ou Meryon¹⁹⁵⁶.

Parallèlement à cela, il faut aussi analyser la place non négligeable des sociétés d'amateurs, des clubs, dans la promotion des artistes. Ces structures réunissaient des collectionneurs mais aussi des passionnés éclairés, des professionnels qui organisaient eux-mêmes des expositions d'artistes qu'ils suivaient avec une attention particulière. Ces sociétés se développèrent grandement aux États-Unis à partir des années 1870-1880, parallèlement aux sociétés d'artistes comme le New York Etching Club. Elles avaient pour but la promotion de l'estampe, mais aussi de la bibliophilie aux États-Unis, et visaient à apporter un soutien aux artistes américains, mais aussi à importer d'Europe ce qui se faisait alors de mieux en matière de gravure et d'illustration. Parfois, il s'agissait de collaborer directement avec l'artiste, à l'instar de la commande que passa le Grolier Club de New York à Léopold Flameng pour *Grolier dans la maison d'Aldus*

¹⁹⁵³ Samuel P. AVERY, FitzROY CARRINGTON, *Catalogue of Etchings and Lithographs Presented by Samuel P. Avery to the Cooper Union Museum for the Arts of Decoration, New York, s.e.*, 1898, p. 12.

¹⁹⁵⁴ Carrington qui, après avoir travaillé sur le marché de l'art aux côtés de Keppel, devint conservateur du musée de Boston en 1912.

¹⁹⁵⁵ COLLECTIF, *Glasgow International Exhibition 1901 : Official Catalogue of the Fine Art Section*, Glasgow, Chas. P. Watson, 1901, p. 146. L'œuvre présentée sous le n° 96 est, dans ce catalogue, attribuée à tort à François Flameng.

¹⁹⁵⁶ ANONYME, « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 7, 18 février 1911, p. 50.

Manutius, mais il s'agissait le plus généralement de pouvoir échanger et tenir des expositions publiques dont les œuvres montrées étaient issues des collections des membres de la société. L'artiste n'était pas convié et son avis n'était pas requis. Il s'agissait d'une diffusion et d'une promotion totalement indépendante de la volonté de l'artiste.

La principale société d'amateurs qui assura la notoriété de Flameng fut le Grolier Club de New York fondé en 1884. Il s'occupait d'acquérir, de conserver et d'exposer publiquement, au gré de manifestations temporaires, des livres illustrés rares anciens ou contemporains et des estampes. Le Grolier Club avait pour habitude de réaliser des expositions monographiques sur des graveurs dans lesquelles étaient présentées les œuvres des artistes et parfois des œuvres en relation avec eux. C'est ainsi qu'en 1898, le *Portrait de Charles Meryon* de Flameng fut montré lors de l'exposition Meryon du Grolier Club qui se tint du 28 janvier au 19 février 1898¹⁹⁵⁷. Du 5 février au 12 février 1891, c'est une exposition d'eaux-fortes de Bracquemond, Ribot, Flameng, Haden, Jacque, Legros, Lalanne, Rajon et Whistler qui se tint dans la même institution¹⁹⁵⁸.

De façon plus notable, c'est au Grolier Club, du 4 au 19 novembre 1891¹⁹⁵⁹ que se tint la seule exposition monographique consacrée à Léopold Flameng, et qui réunissait une série de portraits gravés¹⁹⁶⁰. Parmi eux se trouvaient un portrait de Delâtre, un portrait de Bastien Lepage et son portrait d'après une composition de son fils. Toutes les œuvres étaient issues des collections du Grolier Club, comme l'indiquait un article de *The Collector*¹⁹⁶¹, et l'exposition fut organisée à l'initiative des administrateurs du Grolier en lien avec l'inauguration du tableau *Grolier dans la maison d'Aldus Manutius* qui avait été commandé à François Flameng. Léopold Flameng, même s'il fut visiblement informé de cette exposition, remerciant dans une lettre un des organisateurs¹⁹⁶², ne joua aucun rôle dans son organisation. En fait, elle dépendit principalement de la promotion que souhaitaient donner Keppel et Avery, tous deux membres du Grolier Club, à Flameng. Une promotion qui fonctionna, puisque la presse rapporta l'évènement, et l'article de *The Collector* ne manqua pas d'insister sur le fait que c'était là la première possibilité véritable pour le public américain de connaître et de découvrir Flameng. Le journal parlait de

¹⁹⁵⁷ COLLECTIF, *A Catalogue of Etchings and drawings by Charles Meryon*, catalogue d'exposition, New York, Grolier Club, 1898, p. 17.

¹⁹⁵⁸ COLLECTIF, *Transactions of the Grolier Club of the City of New York*, part. III, New York, Grolier Club, 1899, p. 98. Les œuvres en question étaient issues d'une partie de la collection personnelle de Frederick Keppel.

¹⁹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁹⁶⁰ Voir vol. III, annexe 2 : liste des œuvres exposées par Léopold Flameng, p. 21.

¹⁹⁶¹ ANONYME, « From Day to Day », *The Collector*, vol. III, n° 2, 15 novembre 1891, p. 18.

¹⁹⁶² Lettre de Léopold Flameng à un destinataire inconnu, Grolier Club (New York), s. c. Voir vol. III, correspondance, lettre n° 126, p. 225.

ce dernier positivement, en évoquant « *the last active survivor of the great school of French engraving*¹⁹⁶³ ».

La promotion de l'artiste passe donc par divers intermédiaires qui prennent volontiers des initiatives individuelles pour le faire connaître. Dans certains cas, une logique économique les explique, mais il s'agit parfois d'un encouragement et d'une admiration véritable de la part des promoteurs impliqués.

c- Au-delà de l'exposition : les moyens collatéraux de promotion

L'exposition n'est pas le seul moyen de promouvoir un artiste, et plusieurs institutions ou figures du monde de l'art eurent recours à des procédés collatéraux pour diffuser et faire connaître l'œuvre de Flameng.

On peut citer le cas de la Société internationale des beaux-arts installée à Londres. John Wilson, correspondant de la *Gazette des beaux-arts* à Londres, donnait dans cette revue une petite explication de ce qu'était cette société fondée en décembre 1865¹⁹⁶⁴. Il s'agissait d'une société par actions dont l'objectif était, selon ses actes, « d'encourager et développer les beaux-arts, à savoir la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, la gravure, la lithographie, la photographie, et toute espèce d'art, en créant, organisant et soutenant les expositions d'objets d'art anciens et modernes, en achetant, vendant, distribuant les objets d'art [...]»¹⁹⁶⁵.

Cette société avait la particularité d'être mixte, proposant des actions pour tous les amateurs d'art et des actions plus spécifiques pour les artistes eux-mêmes. Toutefois, les membres importants de la société, tous anglais, étaient avant tout des mécènes : lord Ranelagh en était le président, Le Nove Foster le vice-président, Peter Graham, John Chevallier Cobbold, le lieutenant-colonel Meyrick et Robert William Edis les directeurs, et Wilson notait bien que la société regroupait avant tout des connaisseurs et des amateurs aux positions sociales importantes, idéales pour la promotion d'artistes¹⁹⁶⁶.

Flameng ne semble pas avoir été membre, mais à l'instar de beaucoup de ses confrères de la *Gazette des beaux-arts* comme Jules Jacquemart, il bénéficia de la relation étroite entre cette revue, Charles Blanc, son directeur, et la Société internationale des beaux-arts, laquelle était aussi liée au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. De fait, de nombreuses gravures de

¹⁹⁶³ ANONYME, art. cit., 1891 (8), p. 18.

¹⁹⁶⁴ John WILSON, « Correspondance de Londres », *Gazette des beaux-arts*, vol. XX, janvier-juin 1866, p. 569-571.

¹⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 569.

¹⁹⁶⁶ *Ibid.*

l'artiste se retrouvèrent comme primes offertes aux actionnaires privilégiés de la société¹⁹⁶⁷. Il est même de très loin le plus représenté avec entre autres la *Psyché* d'après Curzon, le *Marino Faliero* d'après Delacroix (ill. 176), la *Mrs Graham* d'après Gainsborough, *Le Doreur* d'après Rembrandt ou encore le *Roland mort* d'après Velasquez¹⁹⁶⁸.



176. Léopold Flameng, *Marino Faliero*, 1864, eau-forte, H. 30 ; L. 21,6 cm.

Compte tenu de l'importance des actionnaires privilégiés issus du Royaume-Uni, de Belgique, d'Allemagne et d'Italie où la société avait des représentations officielles, ce fut pour Flameng un moyen de voir diffuser largement et auprès d'un public de connaisseurs, à l'échelle internationale, ses gravures¹⁹⁶⁹.

Si le biais des expositions et celui des primes est un aspect de la promotion des artistes, il ne faut pas omettre aussi le biais de la critique. Collectionneurs, marchands, éditeurs assurent la promotion d'un artiste en publiant, et ces écrits peuvent anticiper une exposition. On peut prendre le cas de Delaborde qui devint conservateur général du cabinet des estampes en 1855, mais qui assura parallèlement des responsabilités d'auteurs dans la *Gazette des beaux-arts* et

¹⁹⁶⁷ C'est-à-dire tous les actionnaires qui ne possédaient pas d'action réservées aux artistes.

¹⁹⁶⁸ ANONYME, « Société internationale des beaux-arts », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 14, 31 juillet 1866, p. 112.

¹⁹⁶⁹ Il semble, en plus, qu'un projet de revue mensuelle publiée en langue anglaise et française sur l'art du XIX^e siècle avait été envisagé par la Société internationale des beaux-arts. Cette dernière s'était déjà assurée la collaboration de Thoré-Bürger et de plusieurs graveurs dont Frédéric Laguillermie, Auguste Danse, Jongkind et Léopold Flameng. Toutefois, l'initiative n'a pas réussi à aboutir. ANONYME, « Société internationale des beaux-arts, de Londres », *Revue universelle des arts*, vol. XXII, octobre 1865-mars 1866, p. 387.

dans la *Revue des deux mondes*. C'est Delaborde qui avait obtenu la commande de *La Source* pour Flameng pour illustrer un de ses articles de la *Gazette des beaux-arts* consacré à la collection Duchâtel. Delaborde, appréciant le travail de Flameng, il n'y a rien de surprenant à ce qu'il décida immédiatement après la parution de la gravure de l'exposer dans la galerie des estampes les plus prestigieuses de la Bibliothèque impériale.

Parfois, c'est tout un système de promotion qui est mis en place, et les exemples les plus fameux sont encore à prendre aux États-Unis, où il est fréquent que les amateurs d'art endossent plusieurs responsabilités. Ils sont souvent responsables de l'administration des musées, membres de sociétés d'amateurs et ils assurent un rôle de critique ou d'historien de l'art. Frederick Keppel est exactement dans ce cas-là. Non seulement il joua un rôle prépondérant dans la tenue de l'exposition Flameng du Grolier Club en 1891, mais il utilisa aussi d'autres vecteurs pour assurer la promotion des artistes qu'il suivait ou commercialisait dans sa galerie. Ainsi, Keppel tenait des conférences devant les différentes institutions et sociétés. Ce fut le cas en 1891 peu avant l'exposition Flameng. Il la tint devant les membres du Grolier Club, mais aussi devant ceux du Rembrandt Club de Brooklyn, au Metropolitan Museum of Art, à l'université de Yale et à la John Hopkins University, entre autres lieux culturels majeurs¹⁹⁷⁰. Dans cette conférence, Keppel se faisait le panégyriste de Flameng. Il donnait une biographie de ce dernier sur un ton anecdotique et rappelait les liens qui unissaient l'artiste et son fils au Grolier Club¹⁹⁷¹. Toutefois, Keppel ne se limitait pas à Flameng, et il évoquait encore d'autres graveurs auxquels il s'intéressait tout spécialement : Bracquemond, Seymour Haden et Rajon pour lequel Keppel ne manquait pas de rappeler l'importance du Grolier Club dans sa reconnaissance aux États-Unis¹⁹⁷². Il est vrai qu'il était l'éditeur new-yorkais attitré de Rajon. Parallèlement, Keppel tint de façon sporadique mais suivie un rôle de critique, d'historien de l'art dans les revues spécialisées américaines, et d'auteur indépendant auto-publiant des essais et des ouvrages généralistes sur la gravure. Publications dans lesquelles il accentuait son propos sur les graveurs qu'il commercialisait. En 1890, Keppel fit paraître *The Modern Disciples of Rembrandt*, à l'origine un article paru dans *Art Review*¹⁹⁷³, mais que Keppel retira et publia indépendamment. C'est alors, sous le patronage de Rembrandt, un moyen de faire un article

¹⁹⁷⁰ Le texte intégral de la conférence fut publié en 1910. KEPPEL, *op. cit.*, 1910, p. 79-103.

¹⁹⁷¹ La conférence fut aussi accompagnée de la présentation d'œuvres auprès du public. De Flameng, on sait que Keppel montra *Saskia Uylenburgh, femme de Rembrandt, Le Christ bénissant les enfants* et diverses gravures d'après Rembrandt, ainsi qu'une vue de Hollande, le *Portrait de Bastien-Lepage* et le *Portrait d'Auguste Delâtre*. ANONYME, « Mr. Keppel's New Lecture », *The Collector*, vol. II, n° 10, 15 mars 1891, p. 119.

¹⁹⁷² KEPPEL, *op. cit.*, 1910, p. 96-97.

¹⁹⁷³ Frederick KEPPEL, *The Modern Disciples of Rembrandt : a Sketch of Contemporary Etching : to Which Is Appended a Chapter of an Elementary Character Entitled, What Etchings Are*, New York, Frederick Keppel and C°, 1890, 19 p.

dithyrambique sur les graveurs qu'il promeut : Bracquemond, Meryon, Seymour Haden, Gaucherel, Jacquemart, Millet et Flameng. Il accumulait davantage les éloges qu'autre chose dans cet article, et il parlait même, pour désigner ce qu'il appelait « *the great contemporary school of reproductive etching*¹⁹⁷⁴ » l'expression « *School of Léopold Flameng*¹⁹⁷⁵ ».

Cette démarche de Keppel va même au-delà du système marchand-critique défini par les White, puisqu'il assura à lui seul le double rôle. Il est à la fois le marchand et le critique de ses graveurs, ce qui n'apparaissait pas dans le système Cadart qui se contentait d'éditer et de vendre, alors que Philippe Burty, Albert de La Fizelière, Champfleury assuraient la démarche de promotion critique dans les revues.

Dans une moindre mesure, Knoedler, filiale américaine de Goupil, mettait en vente des estampes de Flameng, Charles Courty, Brunet-Debaines ou Adolphe Lalauze et recourait aussi aux publications de promotion pour faire connaître ces artistes et leurs travaux. En 1891, Knoedler fit ainsi paraître un petit volume intitulé *Modern Etchers : Short Biographical Sketches of the Leading Etchers of the Present Day*. Ce livre proposait de petites biographies de graveurs, dont beaucoup étaient ou avaient été employés par la maison Goupil comme Léopold Flameng. Le volume a connu une diffusion via la maison Knoedler et la maison Bendann de Baltimore.

Flameng bénéficia dans la diffusion de ses œuvres et dans la reconnaissance qu'il eut, surtout outre-Atlantique, d'un travail de promotion indirecte qui faisait intervenir tout un éventail de personnalités et d'institutions artistiques. Les éditeurs, les marchands ont souvent une raison pécuniaire de promouvoir un artiste dont ils commercialisent les œuvres, mais dans certains cas une réelle admiration prédispose de riches collectionneurs à tenir une exposition ou à écrire sur un artiste.

Ces deux approches ne sont pas forcément contradictoires, et si Flameng bénéficia des attentions constantes de Keppel, c'est à la fois parce que ce dernier vendait ses œuvres et parce qu'il l'admirait sincèrement en tant qu'amateur éclairé.

¹⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹⁷⁵ *Ibid.*

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

L'illustrateur et le graveur se trouvent au cœur de complexes réseaux professionnels dont ils sont des maillons, des médiateurs, des coordinateurs parfois. Les protagonistes qui évoluent autour de l'artiste ont alors un rôle plus ou moins important. Dans certains cas, le commanditaire, l'éditeur, ne s'occupent que de l'intendance, des aspects financiers et de la diffusion de l'œuvre, mais son influence peut aussi concerner la création artistique.

La détermination des sujets et leur traitement, ne sont pas toujours le fait de l'illustrateur et du graveur. Le choix même de l'imprimeur, intermédiaire essentiel, ne revient pas obligatoirement au créateur, ce qui peut entraîner de vifs échanges entre artistes et commanditaires, comme le rappelait la confrontation entre Flameng et Lévy.

Flameng s'est retrouvé, dans la plupart des cas, dans la situation de devoir conjuguer des exigences techniques, pratiques et budgétaires d'un côté, et des exigences esthétiques, iconographiques et stylistiques de l'autre. Ces dernières provenaient principalement des artistes dont il exploitait les travaux, à savoir les peintres, les dessinateurs d'illustrations originales et, dans le contexte du marché de la librairie, des écrivains. En 1863, le *Journal des beaux-arts et de la littérature* utilisait le terme d'« œuvre collective » pour désigner l'art de la gravure de reproduction¹⁹⁷⁶. Cette expression est applicable plus généralement à tous les arts de l'estampe, même si la tendance de certains artistes dans la seconde moitié du XIX^e siècle était d'échapper à cette idée de création collective, à l'instar du baron Lepic, en utilisant uniquement leur matière propre et en procédant personnellement aux diverses étapes d'exécution.

Malgré tout, cela ne signifie pas que le graveur et l'illustrateur ne sont que des exécutants, des ouvriers répondant aux exigences sans apporter leurs réflexions. Si ces derniers se retrouvent parfois dans un état de dépendance, et c'est notamment le cas du graveur d'illustration, en général les relations qui s'installent sont multilatérales. Chacun travaille pour les intérêts de l'autre et l'affinité entre les divers protagonistes ne doit pas être omise. Ainsi, Flameng collabora souvent avec des écrivains avec lesquels il entretenait des relations familiales, à l'instar d'Aimé Giron, d'Eugène Muller ou d'Alfred Delvau. De même, il resta fidèle à quelques éditeurs qui pouvaient être des relations tant professionnelles qu'amicales. Enfin, la plupart des dessinateurs et graveurs d'illustration avec lesquels Flameng se retrouva dans l'obligation de collaborer étaient des artistes qu'il connaissait bien, et l'on se rend compte, via

¹⁹⁷⁶ ANONYME, « Les Décisions du jury des récompenses du salon de 1863 », *Journal des beaux-arts et de la littérature*, n° 19, 15 octobre 1863, p. 150.

les graveurs sur bois, que des cas extrêmes apparaissent, à l'image de familiers comme Élixa Flameng.

Enfin, lorsque Flameng grava des œuvres de reproduction pour des articles de la *Gazette des beaux-arts*, il collabora aussi avec des amis de longue date, à l'instar de Thoré-Bürger pour les articles duquel il réalisa plusieurs gravures d'après les maîtres flamands. Installer des relations dans la durée favorisait nécessairement la qualité collaborative de ces réseaux.

Aussi, il ne faut pas isoler totalement les réseaux professionnels de l'artiste de ses réseaux d'amitiés. Flameng rencontra la plupart de ceux qui lancèrent sa carrière à Paris dans les cercles des cafés et des cabarets. Alfred Delvau, Poulet-Malassis, Fernand Tandou, Eugène Muller étaient de ces fréquentations qui lui donnèrent ses premières commandes et ses premiers travaux. Parmi ces cercles, il est possible d'évoquer aussi celui de Delâtre qui, par son rôle central à Paris dans le domaine de l'eau-forte, voyait s'entrecroiser dans sa boutique le petit monde des aquafortistes : artistes, critiques et promoteurs de la technique comme Charles Blanc qui offrit à Flameng une place à la *Gazette des beaux-arts*.

Ces réseaux d'amitiés évoluèrent après les années 1850. Ils se structurèrent à partir des années 1860 autour des sociétés d'artistes alors en continuel développement, même si Flameng eut un investissement assez faible dans la plupart de ces sociétés.

Elles révèlent cependant les orientations théoriques de Flameng sur son art, et notamment le fait qu'il ne se considérait pas comme un graveur original. Ses distances avec la Société des aquafortistes de Cadart par exemple, révèlent que Flameng ne s'investit pas vraiment dans la revalorisation de la gravure originale. Il privilégiait une vision plutôt « classique » de la gravure, favorable à la gravure de reproduction. Son important travail d'illustrateur original le place bien comme un pionnier et un représentant majeur des « graveurs-illustrateurs », mais en maintenant une hiérarchie « traditionnelle », il n'a pas franchi complètement le pas de l'égalité entre les techniques. Le fait de rester attaché jusqu'à sa mort à la Société des artistes français, plutôt que de partir comme Bracquemond et de nombreux promoteurs de la gravure originale vers la Société nationale des beaux-arts, en dit long à ce sujet.

Enfin, dans les autres réseaux d'amitié à ne pas négliger, il y a celui des élèves de l'artiste. Appréhender la relation entre Flameng et ses élèves a permis de montrer que le maître n'hésitait pas à faire collaborer ses disciples à certains de ses travaux et à les faire profiter de ses réseaux, assurant, par exemple, la promotion de son élève Marie Louveau. Si ce réseau relève aussi du réseau professionnel, pour autant il parvint à former autour de lui un noyau dur d'artistes composant une petite fraternité.

Flameng, en dépit de ce que pouvait dire Henry Havard sur l'isolement naturel du graveur¹⁹⁷⁷, évoluait au milieu de réseaux de sociabilité étendus qu'il cultiva avantageusement. Avoir une grande diversité de commanditaires, travailler tant pour des revues d'art, des particuliers, des éditeurs d'estampes, des éditeurs de librairie, l'État, c'est assurer aussi une pénétration de ses œuvres dans des milieux extrêmement divers et à l'étranger. Flameng ne se contenta pas de confier la diffusion de ses gravures aux autres, s'en emparant aussi en utilisant principalement le moyen de l'exposition publique, tant au Salon, qu'aux expositions universelles ou de province.

¹⁹⁷⁷ HAVARD, art. cit., 1903, p. 464.

CONCLUSION

Dans sa thèse portant sur Albert Robida, Sandrine Doré concluait son étude en rappelant comment cet artiste incarnait, à la fin du XIX^e siècle, la « tension » entre la tradition et la modernité¹⁹⁷⁸. Nous pourrions aisément dire la même chose de Léopold Flameng, à une autre période de bouleversement pour le monde de l'estampe et de la librairie, à savoir les années 1850-1860. Flameng commence sa carrière à ce moment, et il est confronté directement à des évolutions esthétiques, techniques et sociales, alors même qu'il a été formé à l'école « conservatrice », tout du moins « académique », du graveur classique Luigi Calamatta.

Cet héritage « conservateur » se ressent chez Flameng, notamment sur le plan stylistique, puisqu'on le voit rester attaché à certaines normes établies. Par exemple, il cherche à lier, lorsqu'il le peut, le burin à la peinture d'histoire. Malgré sa polyvalence et sa façon de pratiquer gravure de reproduction, gravure originale et dessin d'illustration, la prépondérance qu'il accorda à la première est encore un élément qui dénote, chez Flameng, un certain conservatisme. En la matière, il est l'antithèse de graveurs « modernes » de ses contemporains, comme Ludovic Napoléon Lepic et Félix Bracquemond¹⁹⁷⁹, qui plaidaient principalement en faveur de la gravure originale.

Pareillement, la relation de Flameng à la tradition se révèle dans son rapport aux institutions et aux sociétés d'artistes. Il manifeste, par sa proximité avec la Société française de gravure, la Société des graveurs au burin, son maintien dans la Société des artistes français, un rapport avec la tradition. La première et la deuxième de ces sociétés assuraient la promotion de la gravure de reproduction de grand genre, soutenant surtout ou exclusivement le burin, la dernière restait distante ou même hostile à la gravure originale et aux audaces telles que la gravure en couleurs. Enfin, Flameng reste attaché au *cursus honorum* traditionnel du graveur. Celui-ci se construit à partir du Salon des artistes vivants, où la gravure, bien que jugée malmenée, s'expose, permettant d'obtenir des médailles, des récompenses, des honneurs et l'entrée dans le cénacle des jurys de Salons et d'expositions. Idéalement, ce chemin doit conduire à l'Institut de France, ce qui fut le cas de Léopold Flameng. Même si Flameng apparaît à quelques reprises dans d'autres types d'expositions, de galeristes notamment, lorsqu'il présente lui-même son œuvre

¹⁹⁷⁸ Sandrine DORÉ, *Albert Robida (1848-1926), un dessinateur fin de siècle dans la société des images*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Ségolène Le Men, Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014, p. 425.

¹⁹⁷⁹ Félix Bracquemond fonda, en effet, la Société des peintres-graveurs français en 1889, réunissant entre autres les impressionnistes Camille Pissarro et Mary Cassatt. Il réaffirmait ainsi l'importance de la gravure originale par rapport à la gravure de reproduction. Cet engagement était en totale opposition avec la direction prise par Flameng.

au public, il le fait essentiellement via les manifestations officielles. Son attachement au statut du « hors-concours » n'est qu'une preuve supplémentaire de cette volonté de défendre un statut privilégié, une des pierres angulaires du *cursus honorum* traditionnel d'un artiste au XIX^e siècle. L'enseignement et la formation classique de Flameng auprès de Calamatta, au sein de l'institution, puisqu'il sortit de l'École des beaux-arts de Bruxelles, se retrouvent bien dans ces divers éléments exposés. Cela le distingue de certains de ses confrères et amis, à l'instar de Félix Bracquemond, de Charles Meryon ou de Ludovic Napoléon Lepic, et même, dans une moindre mesure, de Léon Gaucherel ou de Jules Jacquemart, qui ne témoignèrent jamais un attachement à la gravure au burin comme le fit Flameng en dépit de sa notoriété d'aquafortiste. Mais Flameng ne fut pas qu'un défenseur de la gravure classique, et il doit le succès de sa carrière dans la seconde moitié du XIX^e siècle à sa compréhension des évolutions et des bouleversements de ces années 1850-1860. Il dut s'adapter à ces transformations, adapter son œuvre, et il en fut peut-être, par son attachement à la tradition, un des acteurs et moteurs majeurs. Il ne faut pas faire preuve de manichéisme, ou considérer une dichotomie trop marquée entre le bagage classique de Flameng et son insertion dans la modernité du temps. Ainsi, par exemple, c'est bien parce que Flameng fut un graveur au burin réputé qu'il put être pour l'eau-forte pure de reproduction un moteur, étant le plus à même de l'imposer au Salon et de la faire respecter des jurés qui lui étaient peu sensibles.

1- De la nécessité d'évoluer dans un contexte nouveau

Flameng regarde la tradition, il la connaît, l'applique parfois, pour autant, il commence sa carrière dans une période de transformations pour le métier de graveur tout comme pour celui d'illustrateur. L'artiste est en premier lieu confronté aux nouveaux moyens de reproduction, mécaniques ou industriels, qui touchent tant la gravure de reproduction que les arts du livre. Comme nous l'avons vu pour la période étudiée dans cette thèse, la conséquence en est essentiellement une réflexion des artistes sur leur métier, et Flameng est de ceux qui font évoluer leurs pratiques en fonction du développement de ces nouvelles techniques.

Tandis que dans ce contexte nouveau certains graveurs, à l'instar de Ferdinand Gaillard, essayèrent de concurrencer la photographie sur le plan du rendu « illusionniste » le plus fidèle¹⁹⁸⁰, profitant encore des hésitations de cet art dans les années 1860, Flameng a pris le parti de l'interprétation plus libre et plus personnelle. Une orientation de la gravure de

¹⁹⁸⁰ KAENEL, *op. cit.*, 2005, p. 107.

reproduction qu'espéraient alors de nombreux spécialistes de l'estampe comme Henri Delaborde, seule alternative à sa disparition au moment où la performance de la photographie serait inégalable.

Cette interprétation plus libre s'exprima dans certaines améliorations que n'hésitait pas à apporter Flameng aux œuvres reproduites, supprimant quelques détails dans certains cas, et en appliquant, par exemple, l'eau-forte pure à des peintures d'histoire.

Certes, et nous ne pouvons l'ignorer, le glissement de Flameng vers l'eau-forte est dû à sa confrontation à la réalité de la commande. La formation à la taille-douce qu'il reçut à l'École des beaux-arts de Bruxelles ne reflétait pas nécessairement les exigences des commanditaires, qui tendaient en ce milieu de XIX^e siècle à prendre leurs distances avec la technique du burin, trop longue à mettre en œuvre, trop coûteuse. Si Flameng accepta toutes les initiatives pour pratiquer le burin, néanmoins il a démontré une capacité à s'adapter aux exigences du marché, notamment à celles des revues d'art. Il s'associa rapidement avec elles, envisageant ce qu'elles allaient représenter pour les graveurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁹⁸¹.

Malgré tout, ce glissement vers l'eau-forte, qui est à considérer dans les années 1850 comme une expérience nouvelle alors que la technique avait traversé des années 1840 difficiles marquées par la surabondance lithographique, relève aussi de cette volonté « interprétative » de l'artiste qu'autorise plus facilement l'eau-forte.

Si Flameng reste attaché au système ancien des Salons officiels et des Académies, pour autant il pratiqua bien une carrière à deux vitesses, révélatrice des nouvelles possibilités offertes aux graveurs et aux illustrateurs dès le Second Empire. Si Flameng produit des œuvres d'exception pour des commandes d'États, s'il expose au Salon de manière régulière, il travaille aussi pour les revues d'arts, pour des marchands ou éditeurs d'estampes, pour des sociétés de mécènes, autant de nouveaux commanditaires dont le nombre croît drastiquement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, autant en France qu'à l'étranger. Sans être aussi rattaché au système marchand-critique décrit par Harrison et Cynthia White que des artistes comme Paul Rajon ou Félix Bracquemond, Flameng ne put pas en être complètement distant, en particulier pour l'internationalisation de sa carrière. Ce sont bien ses proximités avec le galeriste et éditeur Frederick Keppel, avec le critique et éditeur de revue Gilbert Hamerton, avec le marchand et

¹⁹⁸¹ Charles Blanc, fondateur de la *Gazette des beaux-arts*, abondait dans le même sens, considérant que s'il avait fondé sa revue en 1845, elle n'aurait sûrement eu que cinq-cents lecteurs, alors qu'il en espérait plus de dix mille lors de la parution du premier numéro de sa revue en 1859. Voir Yves CHEVREFILS DESBIOLLES, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, p. 41. Si comme le souligne l'auteur, la *Gazette des beaux-arts* ne dépassa jamais les deux milles abonnés, cet enthousiasme de 1859 s'explique par l'élan considérable que Blanc voyait prendre par la presse illustrée dans les années à venir.

collectionneur Samuel Putnam Avery ou encore Goupil, que Flameng pu s'imposer aussi au Royaume-Uni et aux États-Unis. Cette internationalisation n'a alors rien de surprenant, et devient une norme pour les artistes graveurs comme pour les peintres dans les années 1870.

Si la diversité des commanditaires est une bonne nouvelle pour les graveurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et ouvre des possibilités tout à fait inédites pour eux, il faut aussi tenir compte de la diversité des destinataires, des publics.

Le XIX^e siècle est celui de l'image, surtout les décennies 1850-1900, et dans ce contexte l'image tend à toucher de nouveaux spectateurs dont l'artiste doit tenir compte. C'est vrai de l'estampe, et le recours à l'eau-forte pour diminuer les coûts des épreuves et toucher un public plus large en est révélateur, et c'est vrai du marché de la librairie qui s'ouvre, par exemple, aux enfants. C'est bien dans la seconde moitié du XIX^e siècle que ce public commence véritablement à voir une littérature spécifique émergée, par exemple avec le développement des livres de prix, et comme l'expliquait Chantal Georgel, cette prise en compte de l'enfant dans la société du temps accompagna fortement l'essor de l'image à la même période¹⁹⁸². Flameng, en travaillant pour Hetzel et pour Ducrocq, deux éditeurs qui occupèrent ce marché du livre pour enfants, fut confronté à cette nouvelle catégorie de destinataires, avec toutes les conséquences que cela pu avoir sur son œuvre des points de vue technique et esthétique.

Le lecteur n'est d'ailleurs plus uniquement, à partir du Second Empire, le seul destinataire de l'éditeur de librairie. Le livre devient aussi un spectacle, et à ce moment-là l'illustrateur et le graveur d'illustration sont davantage mobilisés. Le principe du livre-vitrine que portèrent des éditeurs comme Hachette ou Mame pour essayer d'investir les Salons officiels et donner à l'illustration une identité artistique propre et valorisante affecta le travail des illustrateurs à cette période. Si Flameng ne fut concerné qu'indirectement, par exemple au titre de son activité de graveur d'illustration pour les Saints Évangiles, néanmoins cela affecta son rapport au Salon. Cela modifia certains de ses envois d'œuvres, puisqu'il montra, aux côtés de ses grandes gravures de reproduction, des illustrations à l'eau-forte dont la présence aux Salons était alors une forme de provocation et de modernité

Flameng ne s'affirma donc pas uniquement comme un garant de la tradition, et il sut, lorsque cela était nécessaire, adapter ses convictions classiques aux nécessités de son temps, à la fois aux évolutions du marché, des commanditaires, des publics, de la concurrence. Si son

¹⁹⁸² « Enfin, l'essor de l'image prend appui fermement sur l'émergence de l'enfant dans la société du XIX^e siècle. » Chantal GEORGEL, *L'Enfant et l'image au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1988, p. 5. Sur le développement de la littérature jeunesse au XIX^e siècle, ses conséquences et son impact sur la librairie, nous renvoyons aussi à l'ouvrage de référence de Francis MARCOIN, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006, 893 p.

attachement à la gravure de reproduction et ses distances avec la gravure originale le laissèrent alors un peu en retrait de la « modernité » qu'incarnaient Félix Bracquemond ou Charles Meryon, Flameng fut malgré tout un pionnier, en étant l'un des principaux porteurs du rapprochement entre le graveur de métier et le dessinateur d'illustration originale dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

2- L'affirmation du créateur et les contraintes

En effet, Flameng est révélateur, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de la quête des artistes graveurs pour s'affirmer comme « créateur ». Prenant peut-être au mot Henri Delaborde, qui souhaitait voir les artistes glisser vers la création originale pour échapper à la menace photographique¹⁹⁸³, les graveurs s'acheminent de plus en plus à partir du Second Empire vers la gravure originale. La fondation de la Société des aquafortistes de Cadart est l'un des événements importants témoignant de cet élan.

Si Flameng a pratiqué la gravure originale à ses débuts, grâce à laquelle il structura son esthétique personnelle en maniant ses diverses influences stylistiques et iconographiques, il n'a pas poursuivi vraiment cet art au-delà du début des années 1860, peut-être déçu de l'échec critique de sa grande gravure : *Sauvée*. À l'inverse de Félix Bracquemond, de Charles Meryon, des figures tutélaires de la Société des aquafortistes de Cadart, Flameng a essentiellement cherché à s'affirmer comme créateur au cours de sa carrière via son rapprochement avec le dessin d'illustration originale qu'il pratiqua très tôt, dès le milieu des années 1850.

Il prit une part importante dans l'évolution vers un statut de graveur-illustrateur, même si finalement c'est plutôt Léon Gaucherel qui tenta véritablement d'en assurer la pérennité par le biais de son atelier et de ses élèves : Lalauze en premier lieu, qui marque l'évolution sommitale du graveur-illustrateur, Géry-Bichard, Henri Toussaint, mais aussi Charles Courtry et Frédéric-Auguste Laguillermie qui passèrent alternativement dans les ateliers de Gaucherel et de Flameng. Autant d'artistes qui, de façon plus ou moins active, devaient incarner une deuxième génération de graveurs-illustrateurs.

En se rapprochant du dessin d'illustration originale, Flameng, graveur de métier formé au burin et spécialiste de reproduction noua, dès les années 1850, et de façon bien plus intense par la

¹⁹⁸³ Il s'agissait aussi, pour Henri Delaborde, que la gravure conforte sa dimension « créative » pour se démarquer d'une photographie qu'il ne considérait pas comme artistique. Voir à ce sujet André ROUILLE, « La Photographie entre controverses et utopies », dans Stéphane MICHAUD, Jean-Yves MOLLIER, Nicole SAVY [dir.], *Usage de l'image au XIX^e siècle*, colloque, Paris, Créaphis, 1992, p. 250-251.

suite, ces deux activités. Les graveurs originaux se définirent comme des « peintres-graveurs » ; les peintres versés dans l'illustration originale furent surnommés par Frank N. Doubleday les « painters-illustrators », et il semble bien qu'on puisse définir les graveurs de reproduction versés dans l'illustration par le terme « graveur-illustrateur », ou, de façon moins concluante peut-être, par celui de dessinateur-graveur, expression employée par Louis Gonse. Les deux termes témoignent du rapprochement de ces deux activités de gravure de reproduction et de dessin d'illustration originale, caractéristique de l'œuvre de Léopold Flameng, même si Flameng ne considérait pas de façon tout à fait égale les deux pans de son œuvre, privilégiant la gravure de reproduction. Une position qui n'a rien de surprenant si l'on considère que le premier métier des graveurs-illustrateurs est généralement celui de graveur de reproduction. Devenir graveur-illustrateur était pour Flameng un moyen de s'affirmer comme créateur par une voie autre que celle de la gravure originale, et il put développer une esthétique et un style plus personnels que dans ses gravures de reproduction, bien qu'il restât toujours sous la contrainte des textes à illustrer.

En effet, l'illustrateur prend une certaine liberté dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et Flameng fut un des phares de cette liberté en ayant l'initiative du *Paris qui s'en va, Paris qui vient* dont il fut le directeur. Il amena des écrivains à travailler à partir de ses gravures, et non l'inverse comme il était de coutume. Mais cette liberté reste contrainte, et dans l'essentiel des cas l'illustrateur se doit de travailler à partir d'un texte, pris dans l'étau délicat des éditeurs d'un côté et des écrivains de l'autre. Parfois même s'ajoute la figure nouvelle du directeur artistique à partir du Second Empire.

Aux contraintes pratiques, budgétaires, techniques, domaines dont les rênes étaient tenues par l'éditeur, s'ajoutaient des contraintes esthétiques liées au public visé, à la valeur du livre, au choix des sujets¹⁹⁸⁴, à l'espace réservé à l'illustration par rapport au texte. Ces difficultés pouvaient brider la liberté de l'illustrateur.

Malgré tout, Flameng parvint à appliquer à certaines de ses illustrations les formules qu'il avait développées dans ses gravures originales de jeunesse, et si la liberté de l'illustrateur n'est pas totale, la quête de « l'autographie » que soulignait Philippe Kaenel dans la seconde moitié du XIX^e siècle est prégnante. L'importance croissante de l'eau-forte dans le livre, technique favorisant la gestion du dessin et de la gravure par une seule et même main, favorisant aussi

¹⁹⁸⁴ L'artiste est parfois libre de les choisir, ou d'en choisir certains parmi eux, qu'il illustrera davantage par une technique plutôt qu'une autre. Ainsi, pour le *Christophe Colomb* du marquis de Belloy, Flameng décida lui-même des sujets qu'il a traité à l'eau-forte. Albert de LA FIZELIÈRE, « Le *Christophe Colomb* de MM. Le Marquis de Belloy et Léopold Flameng », *L'Union des Arts*, n° 48, 24 décembre 1864, n. p.

une indépendance plus grande de l'image par rapport au texte, notamment sur le plan spatial, ne pouvait que profiter à la liberté de l'artiste.

Ainsi, il y a un glissement très perceptible dans l'œuvre de Flameng entre ses gravures originales et ses illustrations, voire même un passage de relais au cours des années 1850 et au début des années 1860, avec tout ce que cela a entraîné sur le plan esthétique. Les inspirations flamandes de Flameng, ses hésitations entre romantisme et réalisme, ont nourri ses illustrations les plus personnelles et les plus libres et étaient bien apparentes dans ses gravures originales. Si diverses contraintes l'ont amené à se diriger en tant qu'illustrateur vers de nouvelles tendances dans lesquelles il se reconnaissait moins, à l'image du Parnasse, néanmoins on se rend bien compte de l'importance d'être créateur chez Flameng via l'art de l'illustration.

3- Léopold Flameng, un artiste en société

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme nous l'avons vu, le statut du graveur comme celui de l'illustrateur n'est pas véritablement valorisé. Si l'illustration souffre d'être prise entre l'image « vénale » de ses pratiquants et d'être un repaire pour des peintres jugés « ratés », la gravure est elle aussi victime d'une situation qui ne s'améliore guère, au moins jusqu'à la fin du siècle. Aucun enseignement académique en dehors de la gravure au burin, difficulté d'être considérée au Salon, la gravure souffre toujours de la métaphore, réaffirmée dans la première moitié du XIX^e siècle, qui fait d'elle « la fille cadette de la peinture »¹⁹⁸⁵. En d'autres termes, la gravure est une sous-activité connexe qu'on ne peut comparer aux autres beaux-arts.

Le statut de l'artiste graveur reste mineur dans la société du temps. Flameng parvint quand même à se démarquer par sa pratique de la gravure de reproduction et par sa maîtrise du burin qui lui permit de s'affirmer, par exemple sous la plume de Focillon, comme le digne héritier du grand Henriquel-Dupont.

Cette relative reconnaissance de l'artiste explique sans doute en partie qu'il se sentit moins concerné par les initiatives parallèles nombreuses qui fleurirent chez les graveurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle, consistant à fonder des sociétés et des salons spéciaux pour défendre les intérêts de chaque profession. Comme nous l'avons déjà expliqué, Flameng est bien ancré dans le *cursus honorum* académique, étant l'un des quelques graveurs à siéger, en fin de carrière, à l'Académie des beaux-arts. Il lui est moins nécessaire de s'afficher ailleurs

¹⁹⁸⁵ L'expression est notamment utilisée dans un fameux éloge à Jacques Callot : M. DES MARETZ, *Éloge historique de Callot, graveur lorrain*, Nancy, C.-J. Bissette, 1828, p. 33.

qu'aux Salons officiels et aux Expositions universelles, dont il devient souvent membre du jury après les années 1860.

Malgré tout, même dans ses déclarations tardives du début du xx^e siècle, Flameng constate la minorité dans laquelle est tenue la gravure, art laborieux qui peine à être valorisé par les instances officielles, alors même que de profonds bouleversements la touche entre 1850 et 1900. Si les états d'esprit évoluent sur la période, menant notamment à la reconnaissance de la gravure originale à l'Exposition universelle de 1889, les graveurs apparaissent comme des artistes secondaires, pas tout à fait au même niveau au sein des instances des beaux-arts que les peintres ou les sculpteurs. Ce qui n'empêche pas l'illustrateur comme le graveur de pouvoir acquérir une notoriété en dehors de cela.

Profitant du développement de la presse illustrée, de l'arrivée de nouveaux commanditaires, galeristes ou marchands d'art, de l'internationalisation de ces mêmes commanditaires, de l'explosion du marché de la librairie, le graveur comme l'illustrateur s'enrichit et peut gagner une véritable position sociale et une reconnaissance du public hors des institutions. Flameng, bien que graveur de reproduction respecté, s'échappa aussi du Salon et des expositions universelles, collaborant avec des éditeurs et des marchands d'estampes comme Goupil et s'attachant, au grand dam de certains critiques, à des sujets de moindre importance.

Toutefois, c'est bien le dessinateur d'illustration originale qui est le plus malmené par les institutions, incarnant un art aux contours flous et qui n'a pas vocation à s'insérer au Salon et à être récompensé. Aussi, la librairie mit en place ses propres codes, ses propres règles, et était en mesure d'offrir, comme pour Gustave Doré, un peu plus anciennement Gavarni ou Grandville, une certaine forme d'ascension sociale. Le marché de la librairie et le marché de l'art forment pratiquement, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un *cursus honorum* parallèle au parcours académique et qui ne lui est pas forcément imperméable.

En effet, si Flameng parvient au début des années 1870 à devenir l'un des principaux illustrateurs de l'éditeur de bibliophilie Damase Jouaust, c'est en grande partie grâce à la reconnaissance institutionnelle qui est alors la sienne, notamment à ses médailles au Salon.

Si l'on s'attache plus spécialement au cas de Léopold Flameng, on doit aussi rappeler l'importance de la société dans laquelle il se fonde à son arrivée à Paris. Dans les années 1850, il évolue dans un milieu d'artistes bohèmes, sans-le-sou, souvent composé de républicains farouches, mal perçus par l'autorité du temps, et qui lui donnent certains de ses premiers travaux conséquents, mais qui vont surtout jouer un rôle dans sa reconnaissance future. C'est bien dans ces années 1850 qu'il compose un large réseau d'écrivains, de peintres, de graveurs, qui gagnèrent en statut sous le Second Empire libéral et favorisèrent Flameng. Parmi eux se

trouvent Alfred Delvau, qui lui confia l'illustration de certains de ses ouvrages, Charles Blanc, qui rencontra Flameng au sein du cercle républicain de Delâtre et en fit un des deux piliers de la *Gazette des beaux-arts* avec Léon Gaucherel, et puis des auteurs comme Eugène Muller, Charles Baudelaire, et probablement des éditeurs comme Poulet-Malassis¹⁹⁸⁶.

L'ascension de Flameng doit beaucoup à l'agonie, à la fin des années 1850, de cette même bohème née dans la continuité de 1848. Les révolutionnaires de cette année-là, comme Delvau, Delâtre, s'éloignent de leurs combats, « s'embourgeoisent » et cherchent à gagner un statut social. D'autres reviennent d'exil comme Hetzel. Flameng, plutôt que de rester dans la marginalité, peut-être aussi conscient des risques après avoir été lui-même emprisonné pour activisme républicain, les a suivis, participant de leur reconnaissance sociale et bénéficiant lui-même de leurs positions influentes. Ce n'est pas un hasard si après Delvau, farouche engagé de 1848, c'est Hetzel, républicain convaincu et exilé en Belgique dès 1851, qui offre ses premières commandes de livre d'étrennes à Flameng.

Cet engagement républicain suivit l'artiste tout au fil de sa carrière, et lui permit peut-être d'échapper d'autant plus au statut minoré du graveur. Probablement proche de Gambetta, lié à Edmond Turquet, sous-secrétaire des beaux-arts qui lui accorda bien des commandes publiques, Flameng sut aussi profiter de la situation politique de la seconde moitié du XIX^e siècle pour affirmer sa carrière, tout comme son fils après lui.

4- La postérité du « graveur-illustrateur »

La carrière de Léopold Flameng ne déboucha pas véritablement sur une postérité, l'artiste disparaissant en 1911 et laissant peu de traces dans l'historiographie après cette date. Cela tient sans doute au fait que si l'œuvre de Flameng traduit bien une adaptation au présent, elle ne témoigne pas d'un véritable attachement à la modernité. L'artiste apparaît comme essentiellement pragmatique dans les années 1850-1870, conscient des nécessités de faire évoluer son activité durant cette période, mais sans la volonté d'enfreindre ou de dépasser au-delà de certaines limites. Ainsi, en restant accroché à la gravure de reproduction jusqu'à la fin de sa vie, refusant de céder pleinement à l'autographie qu'étaient en train de défendre plus

¹⁹⁸⁶ Ce dernier fréquentait, en effet, les cercles des cabarets, des cafés, et bien que nous n'ayons pas spécifiquement établis de liens entre ceux que fréquentaient Flameng et Poulet-Malassis, des figures communes établissent des passerelles entre eux deux : Albert Glatigny et Champfleury notamment. Voir René JOUANNE, *Baudelaire et Poulet-Malassis*, Alençon, Imprimerie alençonnaise, 1952, p. 25.

radicalement Félix Bracquemond, Auguste Lepère, Alphonse Legros à la même période, Flameng s'est « archaïsé » à la fin du XIX^e siècle.

Plutôt que la gravure originale avec laquelle il prit ses distances, il s'affirma comme « créateur » en choisissant la voie de l'illustration, mais ne parvint pas à atteindre la notoriété de ses prestigieux concurrents comme Gustave Doré, Alexandre Bida, dans une moindre mesure Tony Johannot ou Célestin Nanteuil. Ainsi, et bien qu'au milieu de ces noms prestigieux il fut l'un des rares graveurs de métier à s'imposer durablement dans l'illustration originale au milieu du XIX^e siècle, ses efforts pour lier gravure et illustration restèrent trop ténus.

Mais une autre raison de l'oubli de Flameng après sa mort tient peut-être à la disparition très rapide du profil du graveur-illustrateur. Alors que Léon Gaucherel et Léopold Flameng étaient des pionniers dans les années 1850, dès le début du XX^e siècle le terme est déjà désuet. Finalement, peu de graveurs-illustrateurs s'affirmèrent véritablement. Frédéric Laguillermie, Charles Courty, Géry-Bichard par exemple, qui composent la génération suivant celle de Flameng et de Gaucherel, ont des carrières d'illustrateurs originaux plus erratiques, moins luxuriantes, symbolisant presque davantage un déclin qu'une apogée. Adolphe Lalauze est le seul artiste à prolonger significativement l'idée du graveur-illustrateur dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tant par la quantité d'œuvres produites, l'équilibre entre l'activité de reproduction et celle d'illustrateur original, et le regard très égalitaire de l'artiste sur ces deux pans de son art. En cela, et sans être un échec véritable, puisque presque tous les élèves de Gaucherel et une partie de ceux de Flameng pratiquèrent à divers degrés l'illustration originale, l'initiative de ces deux artistes n'eut pas une réelle pérennité.

Il y a plusieurs raisons à cette disparition du graveur-illustrateur, mais deux d'entre elles se dégagent particulièrement.

D'un côté, la fin du XIX^e siècle est marquée par un détachement plus grand de la gravure de métier avec la gravure de reproduction. Notamment par la reconnaissance officielle de la gravure originale en 1889, à l'Exposition universelle de Paris, le statut de l'autographie en matière d'estampe s'impose. De fait, la notion de composition n'échappe plus au graveur professionnel comme cela pouvait encore être le cas lorsque Flameng arriva dans le métier dans les années 1850. Or, tandis que la gravure originale représente un affranchissement total de la gravure de toutes contraintes, l'illustration originale reste bien souvent soumise au texte. Sa pratique n'est donc pas aussi libératrice sur le plan de la création.

D'un autre côté, le graveur semble aussi, dès les années 1880, être remis à distance de l'illustration originale. La quête de la couleur dans le livre, la possibilité accrue de reproduire des aquarelles, des gouaches, la conjonction toujours plus étroite entre le texte et l'image, au

point parfois que les deux se superposent sur une même page, tout cela fait que le peintre reprend la prééminence sur le graveur. Cela n'a rien de surprenant de constater que l'illustration des années 1880-1890 est sans doute plus que jamais marquée par les peintres-illustrateurs de Doubleday : François Flameng, Albert Lynch, Charles Delort, Paul Avril ou Maurice Leloir. Les graveurs se retrouvent réduits de nouveau, le plus souvent, au statut de graveur d'illustration, et le cas de l'aquafortiste Louis Monziès, traducteur récurrent du peintre Henri Pille pour l'éditeur Lemerre, ou celui d'Eugène Gaujean, interprète des illustrations de Georges Cain, Albert Lynch et Paul Avril en témoignent.

Ainsi, avec la mort de Flameng en 1911, après Léon Gaucherel et Adolphe Lalauze, disparut à la fois un pionnier et un des derniers représentants majeurs des graveurs-illustrateurs.

INDEX DES PERSONNES

CITÉES

A

About, Edmond (1828-1885), 191, 509
Absalon, Patrick (1966-...), 411
Adam, Juliette (1836-1936), 115
Adam-Salomon, Antoine Samuel (1818-1881), 115
Adan, Émile (1839-1937), 228
Adeline, Jules (1845-1909), 10, 195, 227
Adhémar, Jean (1908-1987), 9
Agoult, Marie de Flavigny (1805-1876 ; comtesse d'), 115, 188
Aicard, Jean (1848-1921), 337
Alboize, Jean, 500
Alkan, Alphonse (1809-1889), 168
Alma-Tadema, Lawrence (1836-1912), 12, 194, 474, 481
Alvin, Louis (1806-1887), 70, 76, 139, 140, 155
Aman-Jean, Edmond (1858-1936), 36
Amaury-Duval (1808-1885), 123, 147, 176, 456, 457, 587
Amiot, Anne-Marie, 395
Anacréon (vers 560-478 av. J.-C.), 294
Andrès, Philippe (1957-...), 329
Angoulvent, Paul (1899-1976), 155, 290
Appian, Adolphe (1818-1898), 166, 476, 578, 604
Appleton, William H. (1951-...), 602
Arago, François (1786-1853), 168
Arambasin, Nella, 179
Ardail, Adolphe (1835-1911), 129, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 487
Armand-Dumaresq, Édouard (1826-1895), 150
Armengaud, Jean Germain Désiré (1797-1869), 153, 237, 248, 325
Armstrong, Guyda, 595
Arnauld, Thomas (1834-***), 111
Arnould, Constant, 398, 443, 548
Artamoff, Piotre, 325
Audran, Gérard (1640-1703), 75
Auerbach, Erich (1892-1957), 14, 407, 408
Aumale, Henri d'Orléans (1822-1897 ; duc d'), 118, 499
Autran, Joseph (1813-1877), 411
Auvray, Louis (1810-1890), 52, 75, 555
Avery, Samuel Putnam (1822-1904), 15, 19, 459, 460, 482, 483, 484, 485, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 604, 607, 608, 609, 610, 622
Avice, Jean-Paul, 104
Avril, Paul (1849-1928), 266, 629

B

Babcock, William Perkins (1826-1899), 607
Bacot, Jean-Pierre (1953-...), 441, 442

Bacher, Otto Henry (1856-1909), 481
Badoux, Eugène, 88, 89
Bahuet, Alfred-Louis (1862-1910), 57
Baillet, Eugène (1831-1906), 546, 547
Baillièrre, Henri (1840-1905), 548
Bailly-Herzberg, Janine (1920-2005), 9, 10, 17, 158, 244, 256, 436, 461, 478, 557, 558, 590
Bailly, Léon Charles Adrien (1826-***), 553
Baladé-Treilhou, Catherine, 245
Baldus, Édouard (1813-1889), 114
Ballin, John (1822-1885), 166
Balzac, Honoré de (1799-1850), 295, 377, 546
Ballestra-Puech, Sylvie (1964-...), 400
Bann, Stephen (1942-...), 12, 60, 144
Banville, Théodore de (1823-1891), 184, 289, 320, 330, 331, 332, 333, 338, 341, 363, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 477
Barante, Prosper Brugière (1782-1866 ; baron de), 114, 116
Barbet de Jouy, Henri (1812-1896), 588
Barbier, A., 298
Bargue, Charles (1826-1883), 181, 574
Baroche, Le (1528-1612), 73
Barracand, Léon (1844-1920), 295, 321, 411, 416
Barreteau, Frédérique-Edwige, 11
Barrillot, François (1818-1874), 246, 443, 444, 546, 547, 549, 553
Bartolini, Lorenzo (1777-1850), 505
Bartsch, Adam von (1757-1821), 344
Baschet, Ludovic, 58, 559
Bassy, Alain-Marie, 14, 219, 342, 348
Bastien-Lepage, Jules (1848-1884), 367
Baudelaire, Charles (1821-1867), 9, 11, 20, 39, 89, 91, 104, 232, 379, 384, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 406, 410, 414, 418, 461, 521, 548, 627
Baudouin, Eugène, 565, 569
Baudry, Paul (1825-1909), 149, 188, 190, 191, 251, 431, 434, 458, 511, 583
Bayard, Émile (1837-1891), 225, 250, 525, 526, 531, 534
Bayeux, Auguste-Marc (1829-1882), 396, 524
Beaulieu, Anatole Henri de (1819-1884), 383
Beaumont, Charles-Édouard de, 228
Beethoven, Ludwig van (1770-1827), 511
Béguin, André (1927-...), 56
Bellay, Charles (1826-1900), 511
Bellet, Roger (1923-1998), 21
Bellier de la Chavignerie, Émile (1821-1871), 448
Belloy, Auguste de (1815-1871), 254, 257, 272, 274, 278, 280, 281, 284, 285, 292, 324, 326, 344, 345, 355, 356, 451, 456, 516, 528, 593, 624
Belot, Adolphe (1829-1890), 396
Bemfield, Th., 91
Benjamin-Constant (1845-1902), 190
Benjamin, Walter (1892-1940), 189, 389
Bennett, Hippolyte, 239
Benoit-Renault, Viviane, 11
Beraldi, Henri (1849-1931), 12, 13, 15, 30, 37, 46, 51, 68, 70, 74, 135, 158, 198, 200, 201, 205, 218,

219, 228, 232, 236, 238, 242, 244, 288, 324, 354,
 464, 465, 466, 468, 490, 558, 580, 589, 625
 Béraud, Jean (1848-1935), 225
 Bergerat, Émile (1845-1923), 149
 Bernardin de Saint-Pierre, Henri (1737-1814), 293
 Bernhardt, Sarah (1844-1923), 433
 Bertall, Charles Albert d'Arnoux dit (1820-1882),
 225, 558
 Bertin, Jean-Victor (1767-1842), 162
 Bertinot, Gustave (1822-1888), 452, 481
 Bervic, Charles-Clément (1756-1822), 70, 81, 135,
 200
 Bewick, Thomas (1753-1828), 474, 475
 Bida, Alexandre (1813-1895), 17, 230, 257, 269,
 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,
 349, 434, 530, 535, 539, 540, 581, 602, 628
 Bigorne, Régine, 59, 182
 Bingham, Robert Jefferson (1824-1870), 44, 115,
 479, 587
 Biot, Gustave Joseph (1833-1905), 67, 82
 Bisson, Pierre, 115, 438, 547
 Blaizot, Georges, 290
 Blanc, Charles (1813-1882), 12, 14-15, 32, 33, 36,
 57, 70, 74, 75, 94, 95, 96, 102, 108, 109, 110, 118,
 123, 124, 129, 133, 134, 135, 142, 160, 163, 164,
 171, 177, 178, 179, 180, 188, 194, 198, 199, 200,
 203, 205, 207, 208, 209, 237, 244, 249, 260, 322,
 334, 344, 356, 357, 366, 368, 438, 439, 440, 445,
 448, 454, 461, 489, 497, 521, 522, 552, 568, 611,
 616, 621, 627
 Blanc, Étienne, 45,
 Blanchard, Auguste (1819-1898), 434, 435, 481
 Blanche, Jacques-Émile, 562
 Blanchet, Jules-Adrien (1866-1957), 608
 Blanpain, Jean-Pierre, 358, 537
 Bléry, Eugène Stanislas Alexandre (1805-1887), 240
 Bleton, Pierre, 242
 Bobet-Mezzasalma, Sophie, 10
 Boccace (1313-1375), 222, 291, 293, 298, 299, 407,
 408, 594, 595, 596, 598
 Bodmer, Karl (1809-1893), 230, 307
 Boetzel, Charles, 568
 Boetzel, Ernest-Philippe (1830-1920), 137, 326, 568
 Boetzel, Hélène (1841-1889), 568
 Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-1711), 293, 305,
 307, 313, 535, 543
 Boilvin, Émile (1845-1899), 54, 229, 258, 421
 Boisson, Léon (1854-1941), 354
 Boiste, Pierre Claude Victor (1765-1824), 217
 Boiteau, Paul (1830-1886), 82, 182, 183, 230, 305
 Boivin, Léon (1863-1937), 355, 357
 Bolswert, Schelte Adamsz, à (1581-1659), 72, 148
 Bonaventure, Edmond F., 603
 Bonheur, Rosa (1822-1899), 163, 491
 Bonington, Richard Parkes (1801-1828), 120, 121,
 150, 158, 179, 282, 312, 448
 Bonnassières, Jules (1813-1880), 418
 Bonnat, Léon (1833-1922), 132, 178, 434, 437, 511,
 543, 565, 566
 Bornet, Jacques, 553
 Bosse, Abraham (1602-1676), 136, 154, 364
 Bossi-Federigotti, Joseph, 444
 Boucher-Desnoyers, Auguste-Gaspard-Louis (1779-
 1857), 81
 Boucher, François (1703-1770), 17, 120,
 Bouchot, Henri (1849-1906), 303, 354, 378, 395
 466, 487
 Bouguereau, William (1825-1905), 177, 191, 241,
 565
 Bouilhet, Louis (1821-1869), 516, 523, 524, 525
 Bouillon, Jean-Paul (1941-...), 9, 10, 21, 235, 248,
 555
 Boulaire, Cécile (1970-...), 13, 291, 304
 Boulanger, Gustave (1824-1888), 166, 225
 Boulanger, Louis (1806-1867), 383, 384
 Boullier, Albert, 476
 Bouniol, Bathild, 189, 349
 Bousseton, Alphonse Joseph, 115
 Boutard, Jean-Baptiste-Bon (1771-1838), 98
 Boutarel, P. de, 54
 Boutelié, Louis Abadon (1843-1914), 354
 Bouton, James W., 595
 Bouvenne, Ernest-Aglaüs (1829-1903), 393
 Bouyer, Raymond (1862-1935), 200
 Bouzonnet-Stella, Claudine (1641-1697), 568
 Boyer, Laure, 479
 Bracquemond, Félix (1833-1914), 9, 10, 14, 16, 17,
 19, 20, 37, 38, 39, 40, 42, 67, 88, 161, 162, 166, 204,
 227, 230, 231, 232, 235, 238, 239, 240, 243, 244,
 248, 252, 254, 256, 258, 306, 307, 308, 330, 331,
 410, 421, 456, 461, 482, 490, 492, 493, 521, 541,
 557, 558, 562, 573, 604, 605, 608, 610, 613, 614,
 616, 619, 620, 621, 623, 628
 Bradley, William A., 340
 Brame, Hector, 192
 Brascassat, Jacques-Raymond (1804-1867), 162
 Breton, Jules (1827-1906), 430, 448, 494, 495
 Breulier, Adolphe, 44
 Brévière, Louis-Henri (1797-1869), 10, 307
 Brillat-Savarin, Jean Anthelme (1755-1826), 531
 Brivois, Jules (1832-1920), 421
 Brix, Michel, 382
 Browne, Henriette, 230, 306, 307, 309
 Browne, Louis, 607
 Brown, Henry (1816-1870), 68, 233,
 Brouwer, Adriaen (1605-1638), 367, 368, 369, 408
 Bruneau, Jean, 525
 Brunet-Debaines, Alfred-Louis (1845-1939), 229,
 614
 Brunetière, Ferdinand (1849-1906), 386
 Buchaniec, Nicolas, 586
 Bueso, Charles, 64, 68
 Buhot, Félix (1847-1898), 40, 476, 492, 605
 Buland Émile (1857-1938), 511
 Bürger, Gottfried August (1747-1794), 384
 Burne-Jones, Edward (1833-1898), 474
 Burty, Philippe (1830-1890), 12, 15, 16, 57, 89, 92,
 100, 101, 117, 118, 158, 167, 174, 179, 227, 243,
 244, 247, 249, 256, 277, 278, 306, 312, 313, 335,
 336, 337, 339, 340, 341, 355, 356, 377, 422, 438,

439, 448, 451, 462, 469, 501, 502, 503, 504, 511, 517, 537, 541, 542, 543, 544, 559, 560, 566, 573, 578, 579, 580, 582, 587, 588, 589, 614
Busson, Louis Guillaume Charles (1822-1908), 105
Buuren, Maarten van (1948-...), 153

C

Cabanel, Alexandre (1823-1889), 27, 37, 88, 152, 165, 177, 178, 196, 307, 434, 437, 470, 493, 543, 565, 571, 581
Cabanès, Jean-Louis, 414, 415
Cadart, Alfred (1828-1875), 9, 21, 39, 40, 46, 204, 232, 237, 244, 245, 247, 249, 252, 311, 334, 436, 455, 456, 457, 458, 469, 477, 478, 479, 486, 515, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 563, 589, 614, 616, 623
Cain, Georges (1856-1919), 629
Calamatta, Luigi (1801-1869), 12, 22, 27, 57, 60, 61, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 88, 96, 119, 135, 138, 139, 142, 148, 164, 166, 167, 186, 188, 193, 198, 200, 201, 212, 233, 377, 428, 470, 564, 574, 619, 620
Caldicott, Edric, 316
Callot, Jacques (1592-1635), 364, 626
Callu, Agnès (1969-...), 504
Calot, Frantz (1889-1973), 290
Cameron, Keith (1939-...), 389, 404
Carey, Édith, 466
Carjat, Étienne (1828-1906), 115, 554
Carolus-Duran (1837-1917), 568, 574
Carrière, Eugène (1849-1906), 562
Carrington, FitzRoy (1869-1954), 392, 609
Caruchet, Henri (18.-19..), 264
Cassagne, Albert (1869-1916), 330
Cassatt, Mary (1844-1926), 619
Castagnary, Jules-Antoine (1830-1888), 247, 332, 404, 523, 524, 548, 553
Casteras, Susan P., 474
Castille, Hippolyte (1820-1886), 119, 163, 219, 281, 380, 460
Catenacci, Hercule (1816-1884), 237
Caylus, Anne Claude Philippe de Pestels de Lévis de Tubières-Grimoard (1692-1765 ; comte de), 111, 163
Cazalis, Henri (1840-1909), 542, 544
Cazin, Jean-Charles (1841-1901), 57
Celliez, Adelaïde (1801-1890), 272
Cellini, Benvenuto (1500-1571), 176
Cestor, Françoise, 546
Chabal-Dussurgey, Pierre-Adrien (1819-1902), 179
Chagniot, Claire (1963-...), 11, 399
Chalard-Fillaudeau, Anne (1976-...), 203, 204
Champfleury (1821-1889), 111, 112, 113, 226, 379, 395, 567, 614, 627
Champollion, Eugène-André (1848-1901), 238, 307, 487, 532, 543, 565, 591
Chantavoine, Jean (1877-1952), 379
Chaplin, Charles (1825-1891), 230, 306, 307, 309, 436
Charle, Christophe (1951-...), 55

Charles-Roux, Jules (1841-1918), 15, 415, 435, 489, 490, 491, 492, 493, 494
Charlet, Nicolas Toussaint (1792-1845), 159, 239
Charpentier, Gervais, 470
Charton, Édouard (1807-1890), 66, 81, 82, 159, 227, 228, 239, 468, 449, 468
Chateaubriand, François-René de (1768-1848), 294, 408
Chaulnes, F., 235, 297, 298, 305
Chauvel, Théophile (1831-1909), 256, 487, 569, 574, 605
Chauvigny, René de, 281
Chenay, Paul (1818-1906), 130, 131, 432
Chennevières, Henry de (1858-19**), 110, 438, 504
Cherbuliez, Joël (1806-1870), 205, 271, 272
Cherbulliez, Victor (1829-1899), 174
Chéret, Jules (1836-1932), 11
Chesneau, Ernest (1833-1890), 150, 156, 560
Chesterfield, Philip Dormer Stanhope (1694-1773 ; comte de), 597
Chevalier, Félix Marie (1818-18**), 477, 478
Chevalier, Michel, 230
Chevalier, Paul, 487
Chevrefils-Desbiolles, Yves, 621
Chiffart, François-Nicolas (1825-1901), 436, 517, 604
Chirrollet, Jean-Claude, 168
Choux, Jules (18**-1874), 298
Claessens, Lambert Antoine (1763-1834), 164
Clairin, Georges (1843-1919), 225
Clarac, Frédéric de (1777-1847), 154
Claretie, Jules (1840-1913), 184, 295, 296
Clark, Alvin L., 162
Claye d'Eylac, Anatole Lebas de Girangy (1851-1903 ; baron de), 258, 263
Claye, Jules (1806-1886), 306, 520, 524
Clément, Charles (1868-19**), 471, 561
Clément de Ris, Louis (1820-1882), 290,
Clément-Janin, Noël (1862-1947), 10, 27, 30, 31, 33, 36, 377, 380
Clivaz, Claire (1971-...), 309
Cobbold, John Chevallier (1797-1882), 611
Cochin, Charles-Nicolas (1688-1754), 31, 163, 198, 342
Cogniet, Léon (1794-1880) 146, 225, 231, 606
Cohn, Marjorie B., 129
Coligny, Charles (1834-1874), 14, 15, 147, 198, 243, 443, 540, 553, 564
Colin, Louis, 247
Collin d'Harleville, Jean-François (1755-1806), 29
Colnaghi, Paul, 59, 473
Colrat, Jean, 177
Comerre, Léon-François (1850-1916), 367
Compagnon, Antoine (1950-...), 391, 401
Conquet, Léon (1848-1897), 354
Cool, Delphine de (18.-19..), 206
Cope, Charles West (1811-1890), 481,
Coppée, François (1842-1908), 184, 240, 260, 262, 267, 289, 295, 301, 321, 323, 339, 341, 354, 409, 410, 411, 412, 417, 418

Coquerel, Athanase-Josué (1820-1875), 204, 205
 Cormon, Fernand (1845-1924), 162, 508, 511
 Corot, Camille (1796-1875), 436, 491, 557, 604
 Corrège, Le (1489-1534), 504
 Corr, Erin (1805-1862), 72, 80
 Corneille, Pierre (1606-1684), 293
 Coste, Numa (1843-1907), 554
 Courbet, Gustave (1819-1877), 179, 187, 204, 378, 395, 397, 427, 430, 436, 437, 500, 512, 521, 545, 548, 550, 553
 Courty, Charles (1846-1897), 229, 234, 339, 421, 479, 487, 542, 543, 559, 566, 569, 573, 574, 614, 623, 628
 Couture, Thomas (1815-1879), 150, 163
 Cowper, Francis Thomas de Grey (1834-1905 ; comte de), 499, 500
 Coyer, Gabriel-François (1707-1782), 531
 Cranach, Lucas (1472-1553), 488
 Crouzet, Marcel, 247
 Curmer, Léon (1801-1870), 242, 290, 297, 304, 541
 Curzon, Alfred de (1820-1895), 163, 612

D

Dacier, Émile (1876-1952), 16, 17
 Dagnan-Bouveret, Pascal Adolphe Jean (1852-1929), 259
 Dalançon, Joël (1945-...), 338, 339, 340, 341, 541, 573
 Dalloz, Armand (1797-1857), 49
 Dalloz, Édouard (1826-1886), 49
 Dalou, Jules (1838-1902), 155, 512
 Damman, Benjamin Louis Auguste (1835-1921), 479
 Danguin, Jean-Baptiste (1823-1894), 504
 Daniele-Maesse, 70
 Danse, Auguste (1829-1929), 612
 Dargent, Yan (1824-1899), 225
 Dauban, Charles-Aimé (1820-1876), 140
 Daubigny, Charles-François (1817-1878), 122, 160, 162, 163, 204, 213, 230, 240, 491, 604, 605, 607
 Dauby, Joseph, 306
 Daumier, Honoré (1808-1879), 158, 160
 Daumont, Émile (1834-1904), 569, 572, 573, 574
 Dauvergne, Anatole (1812-1870), 208
 Dauzats, Adrien (1804-1868), 432
 Dauzats, Charles, 435
 David, Jacques-Louis (1748-1825), 120, 146, 147, 163, 177, 414
 Dawant, Albert-Pierre (1852-1923), 265
 Dax, Pierre, 56, 334
 De Bar, Pierre Alexandre (1821-1908), 166
 Deberle, Alfred (1835-1877), 553
 Deblois, Charles-Théodore (1851-18**), 307
 De Bray, Henri, 244
 Decamps, Alexandre-Gabriel (1803-1860), 159, 163
 Decamps, T., 72, 73
 Defoe, Daniel (1661-1731), 292
 Degas, Edgar (1834-1917), 466
 Degobert, Pierre, 67

Degreef, Jules, 537
 Delaborde, Henri (1811-1899), 12, 15, 39, 61, 92, 102, 118, 135, 160, 194, 256, 260, 422, 440, 502, 503, 582, 606, 612, 613, 621, 623
 Delacroix, Eugène (1798-1863), 9, 103, 107, 147, 158, 159, 163, 173, 174, 178, 180, 203, 225, 237, 384, 388, 437, 438, 439, 440, 446, 461, 489, 491, 557, 583, 612
 Delaroche, Paul (1797-1856), 37, 60, 96, 138, 145, 147, 160, 162, 170, 469
 Delâtre, Auguste (1822-1907), 46, 129, 200, 203, 207, 249, 456, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 468, 477, 486, 499, 521, 555, 608, 610, 616, 627
 Delattre, Simone, 390
 Delboete, Joseph, 70, 73, 79
 Delécluze, Étienne-Jean (1781-1863), 149
 Delessert, Benjamin-François-Marie (1817-1868), 59
 Delorme, René (1848-1890), 293, 295
 Delort, Charles (1841-1895), 225, 228, 266, 629
 Delort, Cornélie, 206
 Delporte, Christian (1958-...), 169
 Delteil, Loys (1869-1927), 107, 160, 228, 236
 Delvau, Alfred (1825-1867), 249, 252, 270, 326, 333, 334, 367, 368, 374, 375, 376, 388, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 410, 411, 444, 521, 545, 547, 548, 549, 552, 553, 554, 567, 615, 616, 627
 Demannez, Joseph-Arnold (1826-1902), 67, 76, 82, 83
 Demée, Isidore, 114, 116
 Demont-Breton, Virginie (1859-1935), 190
 Denhaene, Godelieve, 68
 Denney, Colleen (1959-...), 474
 Denon, Dominique-Vivant (1747-1825), 151, 208
 Desazars de Montgailhard, Guy, (1837-1927), 152, 153
 Desboutin, Marcellin (1823-1902), 40, 562
 Desbrosses, Jean-Alfred (1835-1906), 517
 Descamps-Scrive, René (1853-1924), 467
 Deschamps (graveur), 326
 Desforges de Vassens, Charles, 232
 Desmarest, Martin, 594
 Des Maretz, 626
 Desnoyers, Fernand (1828-1869), 553
 Desprez, L., 106, 125
 Desroches, Catherine (1542-1587), 593
 Desvachez, David Joseph (1822-1902), 70, 73, 79, 82, 540
 Detaille, Édouard (1848-1912), 225
 Deveaux, Jacques Martial (1825-1891), 166
 Devéria, Eugène (1805-1865), 150, 241
 Dezarrois, André (1890-19**), 36
 D'Hulst, Lieven, 378
 Diderot, Denis (1713-1784), 32, 157, 158
 Didier, Adrien (1838-1924), 357
 Dien, Claude-Marie François (1787-1865), 193
 Dinaux, Arthur (1795-1864), 14, 64, 65, 81, 139, 243
 Dinoia, Rosalba, 12, 68, 77

Disdéri, André Adolphe Eugène (1819-1889), 34, 91
 Dittmar, Gérald, 550
 Dixon, Laurinda S., 105
 Dobrée, Thomas (1810-1895), 11
 Dodgson, Campbell (1867-1948), 20, 229,
 Doré, Gustave (1832-1883), 10, 17, 224, 225, 226,
 230, 253, 257, 274, 304, 305, 307, 309, 310, 312,
 313, 317, 350, 383, 444, 487, 532, 534, 537, 538,
 558, 573, 626, 628
 Doré, Sandrine, 11, 619
 Dorigny, Michel (1617-1665), 162
 Doubleday, Frank Nelson (1862-1934), 20, 218,
 221, 225, 228, 229, 239, 421, 624, 629
 Drölling, Michel Martin (1789-1851), 225
 Dubief, Eugène, 53
 Dubouchet, Henri Joseph (1833-1909), 354, 448
 Du Camp, Maxime (1822-1894), 311, 312, 540,
 Duchesne, Alphonse (1828-1883), 402
 Duchesne, Jean (1779-1855), 606
 Ducrocq, Paul, 13, 150, 221, 253, 272, 273, 274, 275,
 277, 278, 280, 282, 283, 287, 380, 456, 515, 516,
 528, 537, 538, 593, 622
 Dudley, Thomas, 237, 590
 Dujardin, Karel (1622-1678), 39
 Dumas, Alexandre (1802-1870), 253, 322
 Duplan, Jules, 330
 Duplessis-Bertaux, Jean (1750-1819), 120
 Duplessis, Georges (1834-1899), 12, 39, 118, 127,
 140, 143, 260, 307, 356, 357, 543, 544
 Dupré, Jules, (1811-1889), 240, 574
 Duranty, Louis-Émile-Edmond (1833-1880), 247,
 395
 Dürer, Albrecht (1471-1528), 73, 119, 180, 198, 203,
 488
 Duseigneur, Maurice (1845-1892), 240, 255, 355,
 464, 556
 Dussol, Dominique, 586
 Dutilleux, Constant (1807-1865), 591
 Dutuit, Eugène (1807-1886), 200, 205, 208, 497

E

Edelinck, Gérard (1640-1707), 73, 134, 198
 Edis, Robert William (1839-1927), 611
 Edwards, Edwin (1823-1879), 480
 Edwards, Peter J. (1941-...), 11, 56, 170, 171, 181
 Elliott, Patrick, 86
 Émeric-David, Toussaint-Bernard (1755-1839), 75,
 108
 Eschyle (vers 525-456 av. J.-C.), 294
 Espinouse, M., 265
 Estève, Edmond (1868-1928), 413
 Etcheverry, Hubert-Denis (1867-1952), 86
 Eudel, Paul (1837-1911), 74

F

Faberman, Hilarie, 474
 Falmagne, Louis (1829-1871), 67, 70, 79
 Fantin-Latour, Henri (1836-1904), 436

Farine, Charles (1818-1883), 272, 274, 280, 281,
 283, 284, 286, 322, 325, 348
 Favre, Jules (1809-1880), 513
 Ferrier, Jacques Alexandre (1831-1912), 479
 Feuillet, Alfred (1834-1863), 443
 Féval, Paul (1816-1887), 184, 272, 274, 382, 383,
 384
 Feydeau, Georges (1862-1921), 396
 Feyen-Perrin, François-Nicolas-Augustin (1826-
 1888), 340, 436, 554
 Field, C. J., 596
 Fièvre, François, 291
 Figuier, Louis (1819-1894), 155
 Fildès, Luke (1843-1927), 475, 482, 487
 Flameng, Élisabeth, 64, 537, 538, 567, 568, 570, 573,
 574, 616
 Flameng, François (1856-1923), 15, 37, 64, 65, 66,
 68, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 81, 86, 88, 105, 107, 173,
 181, 192, 193, 198, 200, 203, 239, 240, 242, 243,
 260, 262, 266, 267, 291, 307, 349, 350, 351, 352,
 353, 354, 355, 412, 435, 461, 493, 550, 564, 565,
 566, 570, 572, 575, 583, 597, 609, 610, 629
 Flameng, François-Joseph, 63, 64, 65, 66, 67, 242
 Flameng, Joseph, 64
 Flameng, Marie-Louise, 63
 Flandrin, Hippolyte (1809-1864), 115, 587
 Flaubert, Gustave (1821-1880), 330, 338, 348, 377,
 410, 516, 524, 525, 536
 Fleury, Régulus, 553
 Florian, Frédéric (1858-1926), 531
 Focillon, Henri (1881-1943), 16, 159, 160, 161, 162,
 163, 164, 374, 479, 625
 Fonvielle, Ulrich de (1833-1911), 547, 550
 Forestier, Georges (1951-...), 316
 Forster, François (1790-1872), 138
 Fortuny, Mariano (1838-1874), 491
 Foster, Le Nove, 611
 Foucart, Jacques, 10, 438
 Foulon, Pierre-Jean (1948-...), 264, 288, 290, 295,
 300, 304
 Foulquier, Valentin (1822-1896), 421
 Fournel, Victor (1829-1894), 58, 409
 Fournier, Charles, 250, 411, 536
 Fra Bartolomeo (1472-1517), 73
 Français, François-Louis (1814-1897), 339
 Francia, François Louis Thomas (1772-1839), 73
 Franck, Joseph (18*-1937), 82
 François, Alphonse (1814-1888), 434, 470
 François, Charles-Rémy-Jules (1809-1861), 81
 Freeman, Michael (1945-...), 404
 Freeman, William Henry (18*-18**), 237
 Frith, William Powell (1819-1909), 252, 360, 481
 France, Anatole (1844-1924), 30, 296, 339, 411
 Froelich, Lorenz (1820-1908), 531, 533
 Fromentin, Eugène (1820-1876), 105, 123, 364, 434,
 467
 Fuchs, Max (1876-1949), 331
 Furne, Charles (1794-1859), 225

G

- Gagniet, Jules (1820-1864), 237, 307
Gainsborough, Thomas (1727-1788), 20, 128, 163, 179, 462, 612
Gaillard, Claude-Ferdinand (1834-1887), 12, 14, 193, 230, 231, 448, 451, 452, 476, 559, 560, 606, 620
Galerie, Prosper (1836-1922), 554
Galichon, Émile-Louis (1829-1875), 118, 125, 128, 179, 180, 194, 431, 432, 433, 439, 440, 449, 502, 503, 506, 524, 561
Galvez, Marie (1987-...), 606
Gambart, Ernest (1819-1902), 82, 469
Gambetta, Léon (1838-1882), 510, 511, 627
Gamboni, Dario (1954-...), 235
Garnier, Charles (1825-1898), 306
Gateau, Jean-Charles (1932-2015), 335
Gatteaux, Jacques-Édouard (1788-1881), 434
Gattel, Claude-Marie, 217
Gaucherel, Léon (1816-1886), 9, 12, 14, 17, 20, 21, 55, 161, 162, 167, 178, 204, 213, 227, 229, 230, 231, 234, 258, 306, 307, 337, 338, 421, 445, 448, 486, 487, 523, 540, 557, 558, 565, 566, 573, 574, 575, 582, 591, 614, 620, 623, 627, 628, 629
Gauchez, Léon (1825-1907), 12, 55, 146, 172, 177, 193, 566, 590, 605
Gaufroy-Demonbynes, Jean (1898-1984), 379
Gauguin, Paul (1848-1903), 86
Gaujean, Eugène (1850-1900), 266, 572, 629
Gauthier, Marie-Agnès, 63
Gautier, Amand, 247, 478
Gautier, Théophile (1836-1904), 39, 41, 89, 90, 91, 167, 184, 204, 217, 233, 234, 249, 295, 323, 363, 364, 383, 389, 391, 392, 393, 395, 399, 402, 409, 410, 411, 470, 471, 540
Gavard, Charles (1794-1871), 42
Gavarni (1804-1866), 86, 160, 224, 227, 257, 359, 517, 533, 626
Geffroy, Edmond, 110, 194
Geffroy, Gustave (1855-1926), 39, 166
Gelder, Dirk van, 410
Gemelli, Carlo, 64
Gendrat-Claudé, Aurélie (1978-...), 340
Geoffroy, Charles (1819-1882), 231
George II (roi de Grande-Bretagne ; 1683-1760), 144
George III (roi de Grande-Bretagne ; 1738-1820), 144
George, Charles, 15, 120
Georgel, Chantal, 622,
Georgel, Pierre, 439, 517, 542
Gérard, François (1770-1837), 282
Géricault, Théodore (1791-1824), 158, 159
Gérôme, Jean-Léon (1824-1904), 123, 143, 187, 225, 339, 434, 436, 437, 469, 543, 558, 565, 569, 573
Gervereau, Laurent (1956-...), 169
Géry-Bichard, Alphonse-Adolphe (1841-18**), 229, 234, 421, 623, 628
Ghémar, Louis, 76
Giacomelli, Hector (1822-1904), 128, 130, 131, 291, 432, 433, 531
Giacomotti, Félix Henri (1828-1909), 573
Gigoux, Jean (1806-1894), 228, 253, 377, 398
Gilbert, Achille-Isidore (1828-1899), 166, 307, 309
Gilbert, Auguste, 70
Gill, André (1840-1885), 554
Gille, Philippe (1831-1901), 302
Gillet, Michel, 248
Giorgione (1477-1510), 73
Giotto (1265-1336), 110
Giovanni da San Giovanni (1592-1636), 73
Girard, Alexis-François (1787-1870), 146, 147
Girardet, Édouard-Henri (1819-1880), 306, 307
Girardin, Delphine de (1804-1855), 323
Giraud, Lucien (1957-...), 304
Giron, Aimé (1836-1907), 184, 222, 272, 275, 277, 364, 366, 517, 549, 615
Giroux, Charles (1861-19**), 57
Glaire, Jean-Baptiste (1798-1879), 38
Glatigny, Albert (1839-1873), 627
Gleizes, Achille, 332, 333, 334, 370
Gleyre, Charles (1808-1874)
Godard, Benjamin (1849-1895), 174
Godard, Pierre-François (1768-1838), 66
Goddeeris, Ingrid, 12, 55
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832), 384
Golfier, Michel (1949-...), 546
Goncourt, Edmond de (1822-1896), 377
Goncourt, Jules de (1830-1870), 377
Gonse, Louis (1846-1921), 20, 54, 105, 106, 205, 229, 451, 624
Goudeau, Émile (1849-1906), 546
Goujard, Lucie, 267
Goupil, Jules-Adolphe (1839-1883), 21, 44, 48, 50, 59, 60, 82, 182, 183, 212, 231, 468, 469, 470, 471, 472, 474, 477, 479, 515, 599, 614, 622, 626
Goutzwiller, Charles, 334, 522, 523
Gower, Ronald Sutherland (1845-1916), 107, 154, 252, 433, 483, 510, 511
Graham, Peter, 611
Grand-Carteret, John (1850-1927), 291
Grandville, Jean-Jacques (1803-1847), 10, 257, 626
Grange, Cyril, 473
Granger, Catherine (1970-...), 502, 504, 505, 511, 582
Gravelot, Hubert-François (1699-1773), 595
Greenleaf, E. H., 607
Gressin Dumoulin, Eugène, 458
Greux, Gustave-Marie (1838-1919), 605
Greuze, Jean-Baptiste (1725-1805), 20, 96, 97
Grévy, Jules (1807-1891), 512
Griener, Pascal (1956-...), 93
Grivel, Marianne, 11
Gros, Antoine-Jean (1771-1835), 44, 143
Guichard, Joseph Benoît (1806-1880), 162, 231
Guiffrey, Jules-Joseph (1840-1918), 141, 240, 479
Guillaume, Eugène (1822-1905), 192
Guillaumin, Gilbert-Urbain, 36
Guillot, Catherine, 316, 318

Guinot, Jean-Benoît, 524
Guizot, François (1787-1874), 31, 32, 93, 96
Guyaux, André, 402
Guys, Constantin (1802-1892), 389, 393, 394, 398, 399

H

Hadamard, Auguste (1823-1886), 237, 307
Haddad, Michèle (1942-2011), 427
Haden, Francis Seymour (1818-1910), 40, 166, 200, 201, 204, 462, 480, 578, 605, 608, 610, 613, 614
Hailly, Gaston d' (1837-19**), 278
Hals, Franz (1580-1666), 93, 98, 99, 105, 106, 107, 108, 368, 407, 460, 477, 495, 497, 570, 571, 574, 587
Ham, Carel du, 479
Hamerton, Philip, G. (1834-1891), 16, 55, 90, 109, 124, 125, 128, 132, 134, 135, 136, 169, 170, 189, 201, 453, 454, 462, 465, 472, 486, 604, 622
Hardy, Amédée (18**-18**), 246
Hauser, Gaspard (1812-1833), 188
Haussoullier, William (1815-1892), 110, 307, 511
Hauteceur, Jules (1849-1935), 479
Havard, Henry (1838-1921), 15, 18, 19, 51, 65, 66, 67, 68, 71, 74, 77, 80, 81, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 100, 104, 105, 106, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 135, 154, 159, 160, 163, 187, 194, 201, 208, 237, 242, 243, 251, 256, 262, 334, 376, 377, 434, 452, 468, 490, 509, 510, 521, 522, 523, 547, 549, 550, 564, 566, 577, 578, 580, 617
Hébert, Ernest (1817-1908), 231, 307, 512, 572
Hédouin, Edmond (1820-1889), 20, 77, 81, 88, 162, 163, 213, 229, 230, 234, 240, 306, 307, 309, 421, 490, 531, 540, 541, 543, 557
Hédouin, Pierre (1789-1868), 77, 236
Helleu, Paul (1859-1927), 562
Helsing, Elizabeth K. (1943-...), 12
Henner, Jean-Jacques (1829-1905), 184, 479, 510
Henriquel-Dupont, Louis-Pierre (1797-1892), 12, 14, 27, 37, 41, 60, 61, 138, 158, 160, 167, 193, 194, 231, 251, 434, 441, 470, 481, 540, 541, 558, 560, 561, 565, 582, 606, 625
Heredia, José-Maria (1842-1905), 325, 327, 328, 338, 339, 341, 349, 409, 411, 412, 417, 467
Herrera le Vieux, Francisco de (1576 ou 1590-1656), 460
Heseltine, John Postle (1843-1929), 480
Hesse, Raymond, 289
Hetzl, Pierre-Jules (1814-1886), 13, 18, 221, 233, 249, 253, 257, 258, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 287, 317, 346, 446, 515, 520, 526, 527, 528, 531, 532, 533, 534, 539, 541, 553, 593, 594, 600, 601, 622, 627
Heullant, Félix Armand (1834-18**), 182
Heymann, Hippolyte (1845-1910), 55
Hirsch, Alphonse (1843-1884), 151, 195, 483, 565, 566, 575
Hitchcock, George (1850-1913), 57
Hochmann, Michel (1957-...), 73

Hoek, Leo H., 395, 589
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 359
Hogarth, William, 360
Holbein, Hans (1497-1543), 37, 165, 176, 557
Homère, 341
Houssaye, Arsène (1815-1896), 47, 56, 114, 184, 261, 402, 409, 445, 446, 540
Houssaye, Édouard, 159, 163, 179, 505, 506
Huard, Adrien-Henri (1831-1897), 49, 50
Huet, Paul (1803-1869), 138, 230, 240, 436, 604
Hugelmann Gabriel (1828-1888), 246
Hugo, Victor (1802-1885), 27, 50, 184, 225, 240, 253, 260, 262, 267, 274, 323, 329, 335, 339, 343, 349, 350, 352, 353, 355, 382, 385, 386, 387, 418, 489, 515, 517, 518, 519, 520, 525, 526, 530, 536, 537, 538, 542, 543, 549, 550, 572, 594, 596
Huyot, Jules-Jean-Marie-Joseph (1841-1921), 237, 290, 307, 538, 539
Huré, Alexandre (1844-19**), 260
Hurtrel, Georges, 304
Hymans, Henri (1836-1912), 80, 82

I

Illouz, Jean-Nicolas (1964-...), 384
Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780-1867), 27, 36, 68, 69, 70, 74, 75, 100, 101, 104, 109, 110, 118, 119, 134, 142, 147, 152, 153, 163, 165, 177, 178, 180, 193, 194, 196, 225, 231, 322, 430, 431, 437, 440, 441, 448, 483, 504, 505, 561, 581, 585, 587, 606, 607
Inizan, Christelle, 462
Israëls, Jozef (1824-1911), 12

J

Jacque, Charles (1813-1894), 81, 163, 166, 204, 240, 378, 461, 476, 479, 491, 605, 606, 610
Jacque, Léon (1823-18**), 166
Jacquemart, Jules (1837-1880), 14, 17, 40, 51, 52, 230, 238, 295, 339, 445, 451, 456, 461, 490, 491, 557, 558, 573, 582, 587, 609, 611, 614, 620
Jacquet, Achille (1846-1908), 259
Jacquet, Gustave (1846-1909), 173, 178, 181
Jagot, Hélène, 147
Jahyer, Félix (18**-19**), 186,
Jahyer, Octave-Édouard-Jean (1826-***), 232, 246
Jal, Augustin (1795-1873), 137
James, Anthony R. W., 172
Janet, Louis (1788-1840), 297
Janin, Jules (1804-1874), 278, 294, 322
Jansen, Hendrik (1741-1812), 151
Jean, Auguste, 547
Jeannot, Pierre-Georges (1848-1934), 562
Jeanron, Philippe-Auguste (1808-1877), 114, 436, 437, 438
Jerrold, Blanchard (1826-1884), 534
Jesi, Samuel (1789-1853), 138
Johannot, Tony (1803-1852), 67, 159, 217, 228, 230, 235, 239, 241, 249, 274, 298, 378, 527, 628

Joly, Victor, 71
 Jongkind, John Barthold (1819-1891), 166, 256, 612
 Joret, Paul, 378
 Jouanne, René (1888-1987), 627
 Jouaust, Damase (1834-1893), 13, 19, 221, 228, 233, 234, 235, 241, 253, 255, 258, 260, 263, 264, 265, 267, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 303, 304, 315, 323, 324, 325, 378, 530, 531, 532, 534, 540, 541, 593, 594, 595, 600, 601, 603, 626
 Jouffroy, Achille de (1785-1859), 33, 53
 Jourdan, Adolphe (1825-1889), 182, 470, 584
 Jourdan, Étienne (1781-1847), 87, 88
 Jullien, Adolphe (1845-1932), 358, 359

K

Kaemmerer, Frederik Hendrik (1839-1902), 225, 266
 Kaempfen, Albert (1826-1907), 261, 262
 Kaenel, Philippe (1960-...), 10, 22, 23, 37, 85, 86, 102, 139, 219, 221, 224, 225, 233, 234, 238, 239, 247, 248, 250, 253, 254, 263, 309, 311, 330, 338, 340, 378, 469, 516, 526, 530, 531, 532, 533, 537, 541, 589, 620, 624
 Kahane, Martine (1946-...), 415
 Kaiser, Jean-Pierre (19**-***), 88, 89
 Kearns, James (1947-...), 389, 404, 562
 Keppel, Frederick (1845-1912), 242, 475, 476, 603, 604, 605, 608, 609, 610, 613, 614, 622
 Keppel, Sarah, 475
 Kirby, Thomas E., 41
 Knauss, Ludwig (1829-1910), 166
 Koehler, Sylvester Rosa (1837-1900), 607
 Kratz, Arthur, 532

L

Labarthe, Patrick, 461
 Laboulaye, Édouard (1811-1883), 44, 144
 Laboullaye, Ferdinand de, (1798-1849), 87, 88, 89
 La Bruyère, Jean de (1645-1696), 291, 292, 293
 Lacaussade, Auguste (1815-1897), 320
 La Caze, Louis (1826-1897), 500
 La Châtre, Maurice (1814-1900), 552
 Lacoste-Veysseyre, Claudine, 204, 364, 470, 471
 Lacroix, Paul (1806-1884), 138, 226, 458
 Lafaye, Pierre-Benjamin (1808-1867), 87
 La Fizelière, Albert de (1819-1878), 149, 553, 614, 624
 Lafond, Alexandre, 104
 Lafond, Paul (1847-1918), 506, 508, 512, 587
 Lafont-Couturier, Hélène, 59, 469, 470
 La Fontaine, Jean de (1621-1695), 294, 299, 303, 306
 Lagrange, Léon (1828-1868), 179, 282, 502, 503
 La Guéronnière, Arthur de (1816-1875), 526
 Laguillermie, Frédéric-Auguste (1841-1934), 12, 27, 30, 40, 56, 229, 234, 238, 241, 258, 357, 421,

428, 473, 511, 559, 560, 563, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 587, 591, 612, 623, 628
 Lahure, Charles (1809-1887), 237, 248, 290, 305, 306, 559
 Lalanne, Maxime François Antoine (1827-1886), 122, 123, 129, 136, 141, 164, 166, 199, 200, 201, 234, 235, 238, 453, 568, 591, 593, 605, 608, 610
 Lalauze, Adolphe (1838-1906), 21, 229, 230, 234, 238, 255, 258, 265, 307, 359, 421, 490, 531, 565, 572, 614, 623, 628, 629
 Lamartine, Alphonse de (1790-1869), 385
 Lami, Eugène (1800-1890), 160
 Lamotte, Alphonse (1844-1914), 155
 Landseer, Edwin Henry (1802-1873), 194, 195
 Larocque, Jean, 405
 Larroumet, Gustave (1852-1902), 152
 Larue, Anne (1958-...), 378
 Latour, Antoine de (1808-1881), 284, 285
 La Tour, H. de, 307, 308
 Launette, Henri (1845-1894), 304, 482, 487
 Laurens, Jean-Paul (1838-1921), 55, 88, 107, 142, 144, 152, 173, 178, 193, 302, 307, 434, 435, 436, 437, 508, 509, 511, 530, 594
 Le Bas, Philippe (1794-1860), 500
 Leber, Constant (1780-1859), 144
 Le Blant, Julien (1851-1936), 265, 531, 532
 Lecadre, Edmond, 479
 Le Calvez, Éric, 516
 Lechalas, Georges (1851-1919), 105
 Lechevallier-Chevignard, Edmond (1825-1902), 310, 356, 357
 Leclercq, Émile (1827-1908), 203
 Leconte de Lisle, Charles Marie (1818-1894), 335, 336, 337, 338, 340, 341, 363, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418
 Le Couteux, Lionel Aristide (1847-1909), 259
 Lee, Changnam, 389, 393,
 Lefebvre, Caroline, 63
 Lefebvre, Christiane (1929-...), 437
 Lefebvre, Jules Joseph (1834-1912), 182
 Lefort, Henri, 553
 Lefort, Henri-Émile (1852-1937), 352, 543, 559, 563, 572, 574
 Legentil, Charles-François, 82, 460
 Legros, Alphonse (1837-1911), 256, 399, 453, 482, 557, 608, 610, 628
 Lehmann, Henri (1814-1882), 162
 Leleux, Adolphe (1812-1891), 162, 163
 Leleux, Louis, 506
 Lelli, Louis, 70, 73, 79
 Leloir, Alexandre Louis (1843-1884), 291, 296, 451
 Leloir, Maurice (1853-1940), 20, 225, 266, 295, 629
 Leloutre, 242, 446
 Lemaire, Madeleine (1845-1928), 225
 Le Men, Ségolène, 11, 13, 14, 22, 56, 147, 269, 273, 337, 339, 378, 541, 542, 543, 619
 Lemerre, Alphonse (1838-1912), 21, 253, 255, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 297, 303, 321, 322, 324, 331, 335, 342, 409, 410, 411, 412, 419, 532, 541
 Lemonnier, Camille (1844-1913), 149

Lemud, Aimé de (1817-1887), 160
 Le Nain, Antoine (1588-1648), 111, 112, 113, 119
 Le Nain, Mathieu (1593-1677), 111, 112, 113, 119
 Leniaud, Jean-Michel (1951-...), 37
 Lenormant, François (1837-1883), 114
 Léonard de Vinci (1452-1519), 73, 119
 Lepage, Auguste (1835-1908), 554
 Leparfait, Philippe, 524, 525
 Lepère, Auguste (1849-1918), 16, 226, 234, 562, 563, 605, 609, 628
 Le Petit, Jules (1845-1915), 354, 378
 Lepic, Ludovic Napoléon (1839-1889), 9, 39, 454, 455, 456, 465, 466, 467, 615, 619, 620
 Leprieur, Paul, 556
 Le Rat, Paul-Edme (1849-1892), 229
 Leroux, Eugène, 228, 234
 Leroux, Frédéric-Étienne (1836-1906), 554
 Lescure, Mathurin François Adolphe de (1833-1892), 119, 149, 150, 256, 272, 280, 281, 282, 283, 284, 296, 456
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781), 301
 Le Stum, Philippe, 11
 Lethève, Jacques (1914-1992), 226, 227
 Leutrat, Estelle (1973-...), 9
 Léveillé, Auguste-Hilaire (1840-1900), 554
 Levesque, Jean-Antoine, 46
 Levesque, Pierre-Charles (1736-1812), 151, 157, 161, 165
 Lévy, Aron (1821-***), 46, 459, 463, 472, 473, 507, 515, 615
 Lévy, Henri-Léopold (1840-1904), 594
 Leymarie, Jean (1919-2006), 10
 Leys, Henri (1815-1869), 160, 479
 Lichtenstein, Jacqueline (1947-...), 178
 Liseux, Isidore (1835-1894), 264, 304
 Littré, Émile (1801-1881), 145
 Lix, Frédéric-Théodore (1830-1897), 224
 Longus, 289, 293, 294, 325, 603
 Los Rios, Ricardo de (1846-1913), 352, 421
 Lostalot, Alfred de (1837-1909), 54, 62, 152, 305, 435, 448
 Louis-Philippe I^{er} (roi des Français 1773-1850)
 Louveau-Rouveyre, Marie, 572
 Louvrier de Lajolais, Auguste, 184
 Lovy, Jules (1801-1863), 442
 Lucas, George A. (1824-1909), 18, 430, 459, 460, 464, 465, 484, 485, 491, 492, 493, 494, 496
 Lucas, Louis, 565, 572
 Luini, Bernardino (1481-1532), 110, 119, 142, 153, 504, 505
 Lugt, Fritz (1884-1970), 483
 Luquet, Jules, 469
 Lurat, Abel (1829-1890), 574
 Lynch, Albert (1851-1912), 266, 629

M

Macé, Jean (1815-1894), 317
 MacQueen, Alison (1964-...), 11, 17, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 584

MacLean, Thomas, 473
 Madou, Jean-Baptiste (1796-1877), 72
 Madrazo y Garreta, Raimundo de (1841-1920), 225, 484, 494
 Maes, Joseph, 114
 Maes, Nicolas (1634-1693), 20, 495, 506
 Maignan, Albert Pierre-René (1845-1908), 86
 Maillard, Firmin (1833-1901), 398, 444, 548, 553
 Mallarmé, Stéphane (1842-1898), 542
 Manche, Édouard (1819-1861), 307
 Manesse, George-Henri, 574
 Manet, Édouard (1832-1883), 192, 193, 256, 340, 436, 437, 439, 554, 555, 557, 570
 Mansfield, Howard, 604
 Mantz, Paul (1821-1895), 15, 107, 147, 150, 190, 251, 335, 340, 438, 513, 540
 Manuel, Eugène (1823-1901), 184, 205, 250, 261, 501, 527, 536, 549
 Marc-Antoine, Marcantonio Raimondi (1480-1534) dit, 74, 198, 200
 Marchal, Charles, 184
 Marcoin, Francis, 622
 Mare, Jean de, 445
 Marguerite d'Angoulême (reine de Navarre ; 1492-1549), 291, 295, 299, 312, 408
 Marie, Aristide, 378
 Marot, Daniel (1663-1752), 17, 143
 Martial, A. P. (1828-1883), 122, 138, 234, 453, 557
 Martinet, Achille Louis (1806-1877), 138, 231
 Martinet, Louis (1814-1895), 561
 Martin-Fugier, Anne, 311
 Martini, Antonio, 45, 47
 Martin, Marc, 442
 Marvy, Louis (1815-1850), 159, 160, 167, 199, 208, 230, 235
 Masaccio (1401-1428), 73
 Masgana, Paul, 235, 245, 247
 Massard, Léopold (1812-1889), 307, 352
 Maurel, André (1863-1943), 271
 Maurou, Paul (1848-1931), 512
 Mayer, Léopold-Ernest (1817-1865), 47
 Mazerolle, Alexis-Joseph (1826-1889), 512, 588
 Meersman, François (de) (1830-1905), 67
 Meissonier, Ernest (1815-1891), 50, 107, 108, 128, 130, 131, 174, 175, 187, 225, 240, 242, 312, 432, 433, 437, 491, 561, 566
 Meizoz, Jérôme, 309
 Melot, Michel (1943-...), 10, 94
 Memling, Hans (1433-1494), 77, 180, 561
 Ménard, René (1827-1887), 41, 171, 172
 Mendel, Charles (1858-19**), 267
 Mendès, Catulle (1841-1909), 409, 410
 Mennechet, Édouard (1794-1845), 143
 Méphis, A., 156
 Mérat, Albert (1840-1909), 339
 Mercuri, Paolo (1804-1884), 60, 138, 139, 170, 200, 606
 Merian, Anna Maria Sibylla (1647-1717), 568
 Mérimée, Prosper (1803-1870), 288, 289, 326
 Merle, Hugues (1823-1881), 191, 192

Merson, Luc-Olivier (1846-1920), 252, 256, 266, 325, 349, 350, 351, 409, 412
Meryon, Charles (1821-1868), 9, 14, 16, 17, 39, 89, 117, 204, 239, 240, 244, 248, 388, 392, 393, 395, 398, 399, 400, 456, 461, 476, 482, 492, 521, 580, 591, 604, 605, 608, 609, 610, 614, 620, 623
Mesnard, Jules, 306
Metsu, Gabriel (1629-1667), 364,460
Meunier, Constantin (1831-1905), 88, 566
Meunier, Jean-Baptiste (1821-1900), 70, 71, 73, 79, 82, 540
Meurice, Paul (1818-1905), 330, 339, 489, 517, 518, 519, 520, 526, 536, 537, 538, 539, 542, 543
Meyrick, lieutenant-colonel, 611
Michaud, Stéphane, 623
Michel-Ange (1475-1564), 73
Michel, Christian, 342
Michel, Jean-Baptiste (1780-1869), 175
Michelet, Jules (1798-1874), 396
Michelin, Jules (1817-1870), 256
Michon, Jacques, 270
Miel, Jan (1599-1663), 364
Millais, John Everett (1829-1896), 474, 481
Millet, Francisque (1642-1679), 119, 124, 201
Millet, Jean-François (1814-1875), 339, 397, 476, 491, 543, 599, 614
Millien, Achille (1838-1927), 567
Millin, Aubin-Louis (1759-1818), 98, 139, 151
Millot, Hélène, 270, 271
Mirbeau, Octave (1848-1917), 290, 291, 296, 297, 300
Mistral, Frédéric (1830-1914), 231
Mitterand, Henri (1928-...), 396
Moigno, François Napoléon Marie (1804-1884), 34
Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit (1622-1673), 252, 291, 293, 296, 297, 323, 326, 451
Mollier-Jean-Yves (194-...), 13, 270, 623
Mondor, Henri (1885-1962), 542
Mongin, Augustin (1843-1911), 352, 559
Monod, Lucien, 35, 36, 209
Monselet, Charles (1825-1888), 410, 553
Montaigne, Michel de (1533-1592), 552
Montandon, Alain (1945-...), 14, 337, 339, 541
Montrosier, Eugène (1839-18**), 207, 570
Monziès, Louis (1849-1930), 229, 629
Morand, Altève, 438
Moreau, Gustave (1855-1926), 11, 117, 118, 152, 153, 187, 431, 500, 571
Moreau le Jeune, Jean-Michel Moreau (1741-1814) dit, 120
Moreau-Nélaton, Étienne (1859-1927), 193, 562
Morelli, Mariano (18**-18**), 70, 73, 79
Morin, Edmond (1824-1882), 288, 421
Morny, Auguste de (1811-1865), 430
Mortelette, Yann, 409, 410, 411, 414, 417
Motte, Henri-Paul (1846-1922), 190, 488,
Mossoloff, Nikolai S. (1847-1914), 567, 570, 574
Mouilleron, Adolphe (1820-1881), 160, 206, 208, 228, 234, 258, 306, 307, 470, 548, 582, 593
Mourlon, Frédéric (1811-1866), 49, 50

Muller, Eugène (1826-1913), 249, 257, 274, 278, 443, 444, 520, 535, 545, 548, 549, 552, 553, 554, 587, 615, 616, 627
Munkácsy, Mihály (1844-1900), 574
Muntz, Eugène (1845-1902), 141
Murillo, Bartolomé Esteban (1617-1682), 504
Musard, Philippe (1792-1859), 115
Musset, Alfred de (1810-1857), 306, 323, 540

N

Nadar (1820-1910), 47, 48, 114, 116, 129, 132, 175
Nanteuil, Célestin (1813-1873), 67, 73, 134, 159, 160, 162, 198, 225, 230, 241, 298, 306, 307, 309, 378, 548, 628
Napoléon III (empereur des Français ; 1808-1873), 48, 196, 206, 386, 502, 549, 550
Navery, Raoul de (1828-1885), 64, 345, 348, 538, 573
Neboit-Mombet, Janine, 284
Neipp, Bernadette, 365
Nerlich Michael (1939-...), 339
Nerval Gérard de (1808-1855), 175, 176, 383, 384, 397, 402
Neut, Amand, 78
Neuville, Alphonse de (1836-1885), 107, 144, 474, 518, 536, 537, 538
Nicholson, William (1781-1844), 474
Nieuwerkerke, Émilien de (1811-1892), 438, 606
Nilson, Johann Esaias (1721-1788), 163
Nodier, Charles (1780-1844), 249, 272, 382
Noël, Léon, 158, 165, 187
Numans, Auguste (1823-***), 70

O

O'Connell, Frederique (1823-1885), 437
O'Neill, George Bernard (1828-1917), 481
Orléans, Charles d' (1394-1465), 417
Orsini, Felice (1819-1858), 550
Orwicz, Michael R., 543
Ost, Isabelle, 389

P

Page, Alexandre, 366
Paillet, Eugène, 288
Palewska, Marie, 287
Pannemaker, Adolphe-François (1822-1900), 94, 95, 104, 154, 237, 249, 307, 538
Parent, Ulysse (1828-1880), 230
Parinet, Elisabeth, 13, 246, 264
Parker, Harvey Drury (1805-1884), 607
Parker, Jefferson H., 596
Parrish, Stephen (1846-1938), 481
Pasini, Alberto (1826-1899), 572
Passavant, Johann David (1787-1861), 36, 102
Pauliac, Sophie, 11, 56, 244, 252, 447, 500,
Payne, John (1842-1916), 595

Pelletan, Édouard (1854-1912), 267
 Pène du Bois, Henri (1858-1906), 488
 Perkins, Charles Callahan (1823-1886), 607
 Pernety, Antoine-Joseph (1716-1796), 35
 Perrault, Charles (1628-1703), 274, 317
 Perrot, Aristide-Michel (1793-1879), 32, 88, 125
 Perugini, Charles Edward (1839-1918), 237
 Pesne, Jean (1623-1700), 162
 Petit, Francis, 448
 Pétroz, Pierre (1819-1891), 177, 192
 Peyre, Henri (1901-1988), 382
 Prévost, Antoine-François (1697-1763), 299, 346, 408
 Prévost, Marie-Laure (1947-...), 517
 Piarotas, Mireille, 271
 Piaud, Antoine-Alphée (1813-1867), 249
 Picard, Alfred (1844-1913), 39, 40
 Pich, Edgar, 414, 415
 Pichois, Claude, 104
 Piédagnel, Alexandre (1831-1903), 322
 Piogey, Gérard (1820-1894), 115
 Pigal, Edmé, Jean (1798-1872), 160
 Pille, Henri (1844-1897), 629
 Pillet, Charles, 448
 Pils, Isidore (1813-1875), 512
 Piranesi, Giambattista (1720-1778), 176
 Piret, Pierre (1945-...), 389
 Pisan, Héliodore (1822-1890), 226, 538
 Pissarro, Camille (1830-1903), 436, 437, 619
 Planche, Gustave (1808-1857), 138
 Platt, Charles A. (1861-1933), 481
 Pletsch, Oscar, 274
 Poggi, Jérôme, 55
 Poisle Desgranges, Joseph (1823-1879), 457
 Poncet, Jean-Baptiste (1827-1901), 561
 Pontormo, Il (1494-1557), 73
 Popelin, Claudius (1825-1892), 294, 339, 341, 411
 Porcaboef, Alfred (1867-19**), 464, 466
 Portaels, Jean François (1818-1895), 44, 161
 Poublon, A. B., 100
 Poulet-Malassis, Auguste (1825-1878), 21, 235, 245, 248, 249, 252, 388, 409, 422, 444, 462, 500, 552, 553, 554, 557, 616, 627,
 Pourbus, Frans (1569-1622), 282
 Poussin, Nicolas (1594-1665), 147, 504
 Poussou, Jean-Pierre (1938-...), 473
 Pradier, Charles-Simon (1786-1848), 431
 Prassoloff, Annie, 42, 43
 Primatice, Le (1504-1570), 73
 Protais, Paul-Alexandre (1826-1890), 436
 Proudhon, Pierre-Joseph (1809-1865), 205, 438
 Prud'hon, Pierre-Paul (1758-1823), 93, 282, 448, 475, 583
 Putnam, George Haven (1844-1930), 602
 Puvion de Chavannes, Pierre (1824-1898), 39, 436, 561, 565

Q

Quartley, John (18**-18**), 237, 307

R

Rabelais, François (1494-1553), 403, 444
 Racine, Jean (1639-1699), 293
 Raffet, Denis-Auguste-Marie (1804-1860), 67, 160, 227, 606
 Raison du Cleuziou, Henri (1833-1896), 100, 556
 Raitt, Alan William (1930-2006), 525
 Rajon, Paul-Adolphe (1843-1888), 88, 122, 123, 124, 184, 476, 487, 512, 564, 566, 568, 573, 574, 604, 610, 613, 621, 628
 Randall, Lilian M. C., 484, 492, 493, 494
 Ranelagh, lord, 611
 Raphaël (1483-1520), 70, 73, 94, 147, 203, 395, 561
 Ratisbonne, Louis (1827-1900), 176
 Rattazzi, Marie (1831-1902), 115
 Raunié, Émile (1854-1911), 305
 Ray, Gordon N., 10
 Raynaud, François Maurice (1825-1909), 161
 Ravoire, Laurent, 168, 169
 Rebolledo-Dhuin, Viera, 13
 Regnault, Henri (1843-1871), 41
 Régnier, Isidore Désiré, 548
 Reid, Martine, 103
 Remael, Aline, 378
 Rembrandt (1606-1669), 11, 16, 17, 18, 20, 31, 60, 73, 74, 94, 95, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 118, 119, 124, 125, 128, 129, 133, 148, 151, 163, 164, 180, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 244, 249, 312, 322, 334, 344, 350, 363, 364, 365, 366, 367, 373, 374, 376, 394, 395, 407, 449, 452, 453, 454, 462, 465, 466, 481, 488, 489, 491, 495, 497, 498, 499, 500, 506, 507, 508, 510, 511, 521, 522, 550, 567, 574, 584, 585, 586, 591, 599, 607, 612, 613
 Rémy, P.-A., 305, 306
 Renaud, Armand (1836-1895), 340
 Renduel, Eugène (1798-1874), 159, 378
 Renié, Pierre-Lin (1966-...), 59, 60
 Reni, Guido (1575-1642), 72
 Renonciat, Annie, 270
 Renouard, Augustin-Charles (1794-1878), 598
 Renouard, Jules (1798-1854), 45
 Renouf, Émile (1845-1894), 190, 488
 Reynold, Gonzague de (1880-1970), 393
 Reynolds, Joshua (1723-1792), 151, 179
 Rhodon, Rachel, 567, 568, 574
 Riat, Georges (1869-1905), 487
 Ribot, Théodule (1823-1891), 39, 436, 570, 610
 Ricard, Gustave, 490, 491
 Richebourg, Pierre-Ambroise (1810-1875), 90
 Richomme, Joseph Théodore (1785-1849), 47, 81, 94, 158, 160
 Ricourt, Achille, 181
 Ridoux, Charles, 549
 Rigault, Hyacinthe (1659-1743), 303
 Robbia, Luca della (1400-1482), 73
 Robert-Fleury, Joseph-Nicolas (1797-1890), 149
 Robert, Léopold Louis (1794-1835), 170

Robichon, François, 267
 Robida, Albert (1848-1926), 11, 619
 Robin, Charles, 237
 Robin, Christian (1945-...), 13
 Robin-Romero, Isabelle, 473
 Robinson, William W., 129
 Rochegrosse, Georges Antoine (1859-1938), 265, 266
 Rodin, Auguste (1840-1917), 300, 561
 Roger-Milès, Léon (1859-1928), 261
 Rolland, Amédée (1829-1868), 553
 Romberg, Édouard (1817-1899), 44, 45, 47, 437
 Roosevelt, Blanche, 226
 Rops, Félicien (1833-1898), 266, 378, 421, 521
 Rosen, Charles (1927-2012), 381
 Rosenthal, Léon (1870-1932), 16, 144, 153, 158, 159, 170, 240
 Rossigneux, Charles (1818-1907), 306, 307
 Rothschild, Gustave Samuel James (1829-1911 ; baron de), 500
 Rothschild, Nathaniel de (baronne), 110, 124, 188
 Rouargue, Émile (1795-1865), 231
 Rouget, Florian (1811-1886), 234, 291, 379, 531
 Rouillé, André, 623
 Ruir, Eugène, 123
 Roujon, Henry (1853-1914), 509, 511, 559
 Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778), 531
 Rousseau, Théodore (1812-1867), 204, 436,
 Rouveyre, Édouard (1849-1930), 143, 303, 350
 Roybet, Ferdinand, (1840-1920), 39, 436, 491
 Rubens, Petrus Paulus (1577-1640), 72, 73, 76, 125, 133, 142, 146, 148, 149, 282, 373, 374, 375, 376, 472, 473, 491, 495, 524, 557, 591
 Rudwin, Maximilian Josef, 382
 Ruedin, Pascal, 561, 582, 583
 Ruet, Louis, 479
 Ruffé, Léon-Henri, (1864-1927), 259,
 Ruiz, Alain, 60

S

Saïdah, Jean-Pierre, 414, 415
 Saintine, Xavier (1798-1865), 249, 257, 258, 346, 347, 348, 382, 385, 387
 Saint-Victor, Paul de (1827-1881), 305, 306
 Salmon, Alfred-Fortuné (1825-18**), 46, 129, 207, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 467, 468, 471, 472, 497, 499
 Salmon, Louis-Adolphe (1806-1895), 158
 Samis, Peter S., 17, 206, 207, 551
 Samso, 161, 479
 Sanchez, Pierre (1963-...), 56, 57
 Sand, George (1804-1876), 30, 88, 186, 187, 516
 Sandys, Frederick (1829-1904), 473
 Sardou, Victorien (1831-1908), 383
 Sargent, Alfred (1828-18**), 234, 291, 531
 Savy, Nicole (1947-...), 623
 Scarron, Paul (1610-1660), 262, 324, 408
 Scott, Walter (1771-1832), 228
 Scheffer, Ary (1795-1858), 12, 50

Schneider, Cynthia P., 129
 Schoelcher, Victor (1804-1893), 137, 138, 146
 Schongauer, Martin (1450-1491), 110, 163, 180, 506
 Scott, David, 337, 541
 Seigel, Jerrold E. (1936-...), 546
 Sensier, Alfred (1815-1877), 443, 543
 Seydoux, Xavier, 56, 57
 Shakespeare, William (1564-1616), 511, 594
 Sieben-Morgen, Ruth, 493
 Siret, Alfred, 70, 71, 73, 78, 79, 82, 196
 Silvestre, Armand (1837-1901), 341
 Silvestre de Sacy, Jules (1842-1917), 264, 289
 Silvestre de Sacy, Samuel Ustazade (1801-1879), 176
 Silvestre, Théophile, 430,
 Simon, Jules (1814-1896), 271
 Slive, Seymour (1920-2014), 501
 Smeeton, Joseph, 226
 Smeets, Marc (1972-...), 153
 Sodoma, Le (1477-1549), 73
 Solberg, Thorwald, 599, 600
 Somers, 584
 Sorbé, Hélène, 60
 Soulié, Frédéric (1800-1847), 354
 Souriau, Maurice (1856-195*), 409
 Spalletti, Ettore (1940-...), 12, 68
 Spoelberch de Lovenjoul, Charles de (1836-1907), 90
 Staal, Gustave (1817-1882), 548
 Standfast, George, 595
 Stead, Evanghélia, 13, 22, 169
 Stendhal (1783-1842), 103, 354
 Stephens, Sonya, 389
 Sterne, Laurence (1713-1768), 299
 Stevens, Alfred (1823-1906), 81, 101, 436, 437
 Stevens, Arthur, 557
 Stierle, Karlheinz (1936-...), 385
 Strange, Robert (1721-1792), 144
 Strang, William, 40
 Sturgis, Russell, 604
 Suermondt, Barthold, 108, 449, 462, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501
 Sueur-Hermel, Valérie (1966-...), 517
 Sulpis, Émile-Jean (1856-1942), 27, 36
 Sutter, David (1811-1880), 256

T

Tabarant, Adolphe (1863-1950), 193
 Taguchi, Aki, 176
 Tanaka, Maya, 11
 Tandou, Fernand (***-1865), 232, 245, 270, 319, 320, 398, 516, 532, 548, 549, 551, 616
 Tardieu, Pierre-Alexandre (1756-1844), 81
 Taurel, André-Benoît Barreau dit (1794-1859), 68, 135
 Taverne, Gustave, 512, 513
 Taylor, Isidore (1789-1879), 50, 555
 Ten-Doesschate Chu, Petra (1942-...), 105

Teniers le Jeune, David (1610-1690), 367, 368, 371, 372, 401, 408
 Terburg, Gérard (1608-1681), 364
 Teyssonnières, Pierre (1834-1912), 193
 Théocrite (vers 300-250 av. J.-C.), 294
 Theuriet, André (1833-1907), 409, 410
 Thibaudeau, Alphonse Wyatt (1840-1893), 106, 482, 483, 484
 Thiers, Adolphe (1797-1877), 175, 205, 550
 Thomson, David C., 475
 Thoré-Bürger, Théophile (1807-1869), 15, 104, 108, 110, 111, 120, 147, 181, 195, 205, 397, 439, 445, 446, 449, 450, 458, 462, 495, 496, 497, 498, 499, 567, 570, 574, 612, 616
 Tintoret, Le (1518-1594), 73
 Tissandier, Gaston (1843-1899), 54
 Titien (1489-1576), 73, 143, 166
 Tolède-Léon, Olivia, 562
 Toulmouche, Auguste (1829-1890), 479, 574
 Tournachon, Félix (voir Nadar)
 Tourneux, Maurice (1849-1917), 263, 264
 Toussaint, Henri (1849-1911), 421, 565, 623
 Toussnel, Alphonse (1803-1885), 526
 Traviès, Charles-Joseph Traviès de Villers dit (1804-1859), 547, 549
 Trichon, Auguste (1814-1898), 548
 Troost, Egbert, 67
 Troy, Jean-François de (1679-1752), 504, 505
 Troyon, Constant (1810-1865), 178
 Tucker, George F., 596
 Turquet, Edmond (1836-1914), 19, 188, 190, 508, 509, 510, 627

U

Ubersfeld, Anne, (1921-2010), 245
 Ulbach, Louis (1822-1889), 524, 541
 Uzanne, Octave, (1851-1931), 54, 59, 263, 265, 266, 267, 304, 352, 354, 355, 381, 395, 531

V

Vachon, Marius (1850-1928), 265, 297
 Vadé, Yves, 394
 Vaillant, Alain, 381, 388, 398
 Vaisse, Pierre, 562
 Valadon, René, 599, 602, 603
 Valicourt, Edmond de (18**-19**), 91
 Van Bastelaer, René, 34, 42
 Van Beijeren, Abraham (vers 1620-1690), 175, 591
 Van der Goes, Hugo (1440-1482), 27, 106, 107, 511
 Van der Haert, Hendrik (1790-1846), 68
 Van der Neer, Aernout (1603-1677), 163
 Van der Sypen, J. B., 73
 Van Eyck, Jan (1390-1441), 125, 166, 509, 511
 Van Monckhoven, Désiré Charles Emmanuel (1834-1882), 117
 Vanneur, Pierre, 536
 Van Ostade, Adriaen (1610-1685), 454
 Van Moer, Jean-Baptiste (1819-1884), 161

Van Romondt, William Gijsbert François (1800-***), 175
 Van Roy, Louis, 72, 73
 Van Ruysdael, Jacob Isaacksz (1628-1682), 20, 93, 111, 120, 152, 160, 163, 460, 495, 504
 Varin, Amédée (1818-1883), 231
 Védrine, Hélène (1926-...), 169
 Velasquez, Diego (1599-1660), 73, 143, 151, 462, 497, 612
 Verhoogt, Robert Maarten (1971-...), 12, 50, 194, 430, 481
 Verlaine, Paul (1844-1896), 409
 Verlat, Charles (1824-1890), 76, 77, 142, 160, 167
 Vermeer, Johannes (1632-1675), 495, 501
 Vernet, Horace (1789-1863), 43, 49, 159, 196, 225
 Vernier, Émile Séraphin (1852-1927), 512
 Véronèse (1528-1588), 41, 94, 95, 143, 163, 439,
 Véron, Eugène (1825-1889), 15, 55, 174, 175, 176, 177, 178, 234, 349, 350, 540
 Veyrassat, Jules Jacques (1828-1893), 162, 163, 307, 313, 453
 Vianey, Joseph (1864-1939), 412
 Vibert, Jean-Georges (1840-1902), 183, 565
 Vicaire, Georges (1853-1921), 267, 530
 Vidal, Léon (1833-1906), 52, 53, 59,
 Vierge, Daniel (1851-1904), 10, 225, 226, 386, 518-519, 536, 538
 Vignon, Virginie, 11
 Vigny, Alfred de (1797-1863), 383, 411
 Villarceaux, Xavier de (pseud. De Charles Coligny ?), 198, 199, 227
 Villedeuil, Pierre-Charles-François-Ernest (comte de), 533
 Villon, François (vers 1431-1463), 403, 404, 549, 595
 Villot, Frédéric (1809-1875), 523, 524
 Vinet, Ernest (1804-1876), 52
 Vion, Henri-Félix (1853-1891), 565, 574
 Virgile (70-19 av. J.-C.), 290, 412
 Vitet, Louis, 194
 Vogel, Christine, 169
 Voillemot, Charles (1823-1893), 330, 331
 Vollard, Ambroise (1866-1939), 300
 Vollon, Antoine (1833-1900), 256, 434, 435,
 Vosmaer, Carel (1826-1888), 194, 365, 366, 500
 Vouet, Simon (1590-1649), 162

W

Waagen, Gustav Friedrich, 495
 Wachenheim, Pierre, 169
 Wagner, Hortense Joséphine, 67
 Wagneur, Jean-Didier, 546
 Wailly, Charles de (1730-1798), 586
 Walewski, Alexandre (1810-1868), 48, 311
 Wallon, Henri (1812-1904), 308
 Walsh, Joseph-Alexis (1785-1860), 38
 Waltner, Charles Albert (1846-1925), 27, 41, 54, 60, 238, 259, 460, 470, 476, 481, 491, 560, 562, 591, 594, 599

Wartell, L.-F., 119
Watelet, Claude-Henri (1718-1786), 138, 187
Wat, Pierre (1965-...), 381
Watripon, Antonio (1822-1864), 404
Watteau, Antoine (1684-1721), 17, 142, 473, 482,
487, 488, 504, 574
Wattier, Émile, 547
Wauters, Alphonse, 64
Weinrich, Harald (1927-...), 398
Weisberg, Gabriel P. (1942-...), 105
Wey, Francis (1812-1882), 352
Whip, John, 444
Whistler, James Abbott McNeill (1834-1903), 436,
461, 474, 481, 610
White, Harrison, 224, 588, 589, 614, 621
White, Cynthia, 224, 588, 589, 614, 621
Wille, Jean-Georges (1715-1808), 135
Willems, Florent (1823-1905), 178, 437
Wilson, John W. (1815-1883), 175, 611,
Winterhalter, Franz Xaver (1805-1873), 195
Wittmann, Charles, 191, 456, 458, 462, 467
Woollett, Guillaume (1735-1785), 144
Worms, Jules (1832-1924), 228
Wunderlich, Hermann (***-1892), 607

Z

Zellweger, Rudolf, 552
Zerner, Henri (1939-...), 381
Ziem, Félix (1821-1911), 39, 436
Zo, Henri (1826-1901), 86
Zola, Émile (1840-1902), 396

INDEX DES ŒUVRES CITÉES*

A

- Abbé de Noailles* (Nadar), 114, 115, 116 (repr.), 131, 132, 133, 142
Acteur dans un parc avec son public (Léopold Flameng), 489
Adam et Ève (Raphaël), 94
Agar renvoyée par Abraham (Rembrandt), 343
À l'auberge Saint-Denis (Léopold Flameng), 408
Amours sur des boucs (Léopold Flameng), 375
Amsterdam, vue générale prise des bords de l'Amstel (Léopold Flameng), 609
Ancre et carte (Léopold Flameng), 344, 345 (repr.),
Angélique (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 142, 153, 194, 441, 448, 449, 585
Antiochus et Stratonice (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 100, 101 (repr.), 118, 142, 147, 194, 196, 499, 505, 506, 561, 581, 582, 584, 585, 606
Apollon et Marsyas (Paul Baudry), 511
Artémis (Luc-Olivier Merson), 328
Autoportrait (Léopold Flameng), 87 (repr.)
Autoportrait de Greuze (Jean-Baptiste Greuze), 500
Autoportrait de Léopold Flameng en reître (Léopold Flameng), 609

B

- Bacchus assis sur un tonneau* (Pierre-Paul Rubens), 71, 72 (repr.), 73, 133, 148
Baptême en Basse-Alsace (François Flameng), 260
Barye sculpteur (Léopold Flameng), 493
Bière de Strasbourg, Sarcelle entrepositaire (Léopold Flameng), 375
Bonaparte à la Bataille des Pyramides (Antoine-Jean Gros), 42
Bonaparte à Toulon (François Flameng), 479, 480 (repr.)
Brutus (Michel-Ange), 73
Bureau du journal Le Sans-le-sou, impasse Clopin (Léopold Flameng), 389 (repr.)

C

- Caïn* (Fernand Cormon), 508, 511
Cambronne à Waterloo (Édouard Armand-Dumaresq), 150
Carte de visite (Léopold Flameng), 175
Charney et Teresa, époux, visitent l'ancien cachot du comte (Léopold Flameng), 347 (repr.), 446, 447 (repr.)
Chez le fripier (Léopold Flameng), 408
Chien jouant avec un peloton de laine (Frederick Sandys), 473
Chiffonnier ivre (Léopold Flameng), 371, 374
Christophe Colomb et les moines (Léopold Flameng), 255 (repr.)
Christophe Colomb et son fils (Léopold Flameng), 278
Christophe Colomb rêvant sur un rocher (Léopold Flameng), 345, 359 (repr.)
Claudius Popelin (Léopold Flameng), 294 (repr.)
Colomb combattant un iguane (Léopold Flameng), 286 (repr.), 324
Colomb et le moine (Léopold Flameng), 357
Colomb expliquant son projet au conseil (I) (Léopold Flameng), 356, 528, 529 (repr.)

* Pour une raison de clarté les noms des artistes donnés sont ceux des dessinateurs et des peintres des œuvres originales, même si nous renvoyons dans notre thèse à des gravures de reproduction réalisées d'après ces œuvres. Nous n'inventorions pas dans cet index les œuvres littéraires citées.

Colomb expliquant son projet au conseil (II) (Léopold Flameng), 528, 529 (repr.)
Colomb sur un rocher (Léopold Flameng), 358
Comment le Diable voyage (Léopold Flameng), 383 (repr.)
Consolatrix Afflictorum (Pascal Dagnan-Bouveret), 259

D

Dame florentine au XVI^e siècle (Alexandre Cabanel), 571
Danaé (Rembrandt), 148
Danse des paysans devant une auberge (David Teniers le jeune), 372 (repr.)
Dante (Giotto), 110, 124
Danton (Auguste Sandoz), 460
De Barante, historien (Isidore Demée), 114, 116 (repr.)
Demoiselles de village (Gustave Courbet), 430
Dernier jour d'un condamné à mort (Mihály Munkácsy), 574
Deux lansquenets (Ernest Meissonier), 174 (repr.), 175
Diplôme des bonnes actions (Alexis-Joseph Mazerolle), 512
Double portrait de Chardin et de sa femme (Jean-Siméon Chardin), 571, 572 (repr.)

E

Elizabeth de Bourbon, reine d'Espagne (Diego Velasquez), 151, 497
Enfant assis tenant une cuvette (Léopold Flameng), 571
Entrée du port d'Honfleur (John Barthold Jongkind), 166
Éponine implorant la grâce de son mari Sabinus (Alexis-Joseph Mazerolle), 588

F

Falstaff raillant Roméo (Léopold Flameng), 319, 320 (repr.)
Famille dans un intérieur (Gonzales Coques), 102
Fanfan (Léopold Flameng), 278
Fauconnier arabe (Eugène Fromentin), 123, 467 (repr.)
Festin de Noël (Léopold Flameng), 367
Fiammetta (Alexandre Cabanel), 493
Flèche de Notre-Dame de Paris (Léopold Flameng), 392 (repr.)
François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle du Portugal (Jean-Paul Laurens), 107, 173, 302 (repr.), 435
François I et la duchesse d'Étampes (Richard Parkes Bonington), 604
Frédégonde visite Prétexat sur son lit de mort, 194
Frontispice des Récits enfantins (Léopold Flameng), 317, 318 (repr.), 319

G

Galerie de Notre-Dame de Paris (Charles Meryon), 399
Génie de Castille (Léopold Flameng), 380
Giacomo cherchant à convertir ses hôtes (Léopold Flameng), 600
Gilles (Antoine Watteau), 142, 473, 482, 487, 488 (repr.), 574
Griffonnement avec un arbre (Rembrandt), 208, 209 (repr.)
Grolier dans la maison d'Aldus Manutius (François Flameng), 583, 609-610
Gutenberg (Léopold Flameng), 374, 479

H

- Hamlet* (Ronald Sutherland Gower), 107, 154, 433, 483
Hassan et Namouna (Henri Regnault), 41 (repr.), 167
Héliodore flagellé par les anges (Eugène Delacroix), 439, 440 (repr.)
Henri IV et ses enfants (Richard Parkes Bonington), 150, 282, 448
Henri IV mort transporté au Louvre après son assassinat (Joseph-Nicolas Robert-Fleury), 150

I

- Imprimerie de la Sorbonne* (François Flameng), 559
Ingres à l'âge de 24 ans (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 194, 604, 605 (repr.)
Intérieur de tabagie avec deux fumeurs (David Teniers le Jeune), 368
Ismaël (Jean-Charles Cazin), 57, 344
Ivresse (Célestin Nanteuil), 225

J

- Jeanne sur le bucher* (Léopold Flameng), 283 (repr.)
Jésus guérissant dix lépreux (Léopold Flameng), 373
Jésus guérissant les malades (Léopold Flameng), 373
Jésus livré (Léopold Flameng), 373, 374
Jésus n'est pas décloué (Léopold Flameng), 386, 387
Jésus parmi les docteurs (Alexandre Bida), 309, 310 (repr.)
Jeune fille au puits (Ernest Hébert), 572
Jeune pâtre italien (Léopold Flameng), 325-326
Jupiter foudroyant les vices (Véronèse), 143
Jupiter visitant Égine (Jean-Baptiste Greuze), 96, 97 (repr.), 103

L

- La Ballade de Jésus-Christ* (Léopold Flameng), 379, 380 (repr.)
La Bohémienne (Frans Hals), 105
L'Abondance (Pierre-Paul Rubens), 125, 131 (repr.), 132, 142, 148, 149
L'Abordage (Léopold Flameng), 286, 287 (repr.), 528
L'Abreuvoir (Constant Troyon), 178
La Californie (Léopold Flameng), 333, 368, 369 (repr.)
La Coquette (Alfred Stevens), 151, 436
La Défense (Léopold Flameng), 388
La Défense de Rorke's Drift (Alphonse de Neuville), 107, 144, 474 (repr.), 581, 582
La Défense héroïque d'Alvarez de Guzman (Léopold Flameng), 283, 284 (repr.)
La Délivrance des emmurés de Carcassonne (Jean-Paul Laurens), 173, 435, 606
La Dernière poupée (Amaury-Duval), 123 (repr.), 456, 587
L'Adoration des bergers (Léopold Flameng), 276, 366, 367, 371, 373 (repr.), 374
L'Adoration des bergers à la lanterne (Rembrandt), 374
La Fin (William Frith), 360, 361 (repr.)
La Fin de la journée (Jules Breton), 448
La Fontaine Saint-Michel (Léopold Flameng), 391
Lafont de Saint-Yenne (Caylus), 111
La Fuite en Égypte, effet nocturne (Rembrandt), 174
La Glorification de la loi (Paul Baudry), 149, 188, 189 (repr.), 190, 191, 251, 431, 458, 509, 511, 560
La Grande Résurrection de Lazare (Rembrandt), 128
La Halte (Ernest Meissonier), 107, 432, 433

Laissez venir à moi les petits enfants (Rembrandt), 198
La Jument du compère Pierre (Léopold Flameng), 298, 300 (repr.)
La Leçon d'anatomie du professeur Tulp (Rembrandt), 134, 206, 507, 591
La Liberté guidant le peuple (Eugène Delacroix), 388
La Liseuse (Auguste Toulmouche), 479
L'Alsace. Elle attend ! (Jean-Jacques Henner), 184, 185 (repr.), 479, 510
La Main noire (Léopold Flameng), 358, 359 (repr.)
La Maîtresse (Titien), 504
La Marseillaise polonaise (Léopold Flameng), 387
La Mer (Léon Gaucherel), 337, 338 (repr.)
La Messe de Minuit (Léopold Flameng), 364, 365 (repr.), 366, 374, 376
La Mise au Tombeau (Titien), 445
La Morgue (Léopold Flameng), 398, 404, 407
La Morgue (Charles Meryon), 398, 399
La Mort de la Vierge (Rembrandt), 198
La Mort de la Vierge (Martin Schongauer), 110, 506
La Mort de Lescaut (Léopold Flameng), 360
La Mort de Salem (Léopold Flameng), 283
L'Amour paternel (Léopold Flameng), 237, 374
La Muse Erato (Paul Baudry), 511
La Muse Euterpe (Paul Baudry), 511
La Naissance de Vénus (Alexandre Cabanel), 27, 37, 165 (repr.), 166, 196, 470, 581, 583
La Naissance d'Henri IV (Eugène Devéria), 150
La Nativité de la Vierge (frères Le Nain), 111, 112 (repr.), 119
La Nature et le Rêve (Luc-Olivier Merson), 350
L'Angélus (Jean-François Millet), 599
L'Annonciation aux bergers (Léopold Flameng), 276
La Patrouille (Edmond Hédouin), 163
La Peste de Marseille (Jean-François de Troy), 504, 505 (repr.), 506
La Petite crucifixion ronde (Albrecht Dürer), 119
La Petite dort aux catacombes (Léopold Flameng), 383, 384 (repr.)
La Pièce de cent florins (Rembrandt), 31, 46, 94, 102, 106, 118, 124, 125, 133, 134 (repr.), 194, 201, 202 (repr.), 206, 207, 208, 209, 365, 445, 453, 459, 463, 473, 481, 497, 506, 507, 585, 604, 609
La Première arrivée (Gustave Jacquet), 173, 181 (repr.)
La Prière au pied de la croix (Léopold Flameng), 479
La Prière des enfants (Léopold Flameng), 276, 277 (repr.)
La Résurrection de Lazare (Flameng), 373
La Révolte à bord (Léopold Flameng), 356, 357 (repr.)
La Rue de la Vieille-Lanterne (Léopold Flameng), 383, 390 (repr.), 400, 401, 402
La Sainte Famille (Rembrandt), 312
La Sainte Trinité (Rembrandt), 198
La Salpêtrière (Léopold Flameng), 478
La Samaritaine (Charles Meryon), 392
La Satyresse (Léopold Flameng), 330, 331 (repr.), 415 (repr.), 416
La Science du cœur (Léopold Flameng), 446, 447 (repr.)
La Sorcière (Frans Hals), 570
La Sortie (Edmond Hédouin), 163
La Source (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 27, 74, 75 (repr.), 109, 131, 133, 142, 152, 153, 194, 196, 251, 252, 430, 440, 441, 448, 451, 456, 483, 487, 504, 505, 583, 585, 587, 606, 607, 613
La Sulamite (Alexandre Cabanel), 152
La Synagogue de Prague (Henri Leys), 160, 161 (repr.), 479
L'Atelier de Lancelot (Léopold Flameng), 345
La Vieille Hille Bobbe (Frans Hals), 98, 99 (repr.), 105, 108, 495, 497, 574
La Vierge à l'aillet (Raphael), 561

La Vierge au donateur (Jan Van Eyck), 107, 125, 126 (repr.), 166, 509, 511, 512, 560 (repr.), 581
La Vierge au lézard (Titien), 166
Le Bain de Daphnis (Léopold Flameng), 325
Le Baptême (Ludwig Knauss), 166
Le Bon Bock (Édouard Manet), 192, 193 (repr.), 196, 436, 570
Le Bon Samaritain (Eugène Delacroix), 489
Le Buisson (Jacob Van Ruysdael), 160
Le Cabaret de la mère Marie (Léopold Flameng), 367, 368
Le Cabaret du Lapin Blanc (Léopold Flameng), 405
Le Cardinal de Richelieu au siège de la Rochelle (Henri-Paul Motte), 488
Le Cavalier riant (Frans Hals), 107, 571, 572, 587
Le Cèdre de Beaujon (Léopold Flameng), 398
Le Château (Jacob Van Ruysdael), 152 (repr.), 460
Le Chemin de croix (Pierre-Paul Rubens), 376
Le Christ au tombeau (Eugène Delacroix), 237, 446
Le Christ bénissant les enfants (Nicolas Maes), 449, 450 (repr.), 495, 498 (repr.), 499, 506, 613
Le Christ devant Pilate (Mihály Munkácsy), 599
Le Christ et le denier de César (Pierre-Paul Rubens), 373
Le Christ mort sur les genoux de Dieu le père (Pierre-Paul Rubens), 72 (repr.), 76, 142, 148 (repr.)
L'Éclair (Charles Courtry), 542
Le Collège de Cluny (Léopold Flameng), 400, 402
Le Combat de cerfs (Gustave Courbet), 512
Le Combat homérique (Léopold Flameng), 335, 336 (repr.), 337, 340, 341, 412, 413, 414, 415, 417
Le Comte protégeant Picciola sous le regard de la fille du vieux Girhardi (Léopold Flameng), 600
Le Concert en famille (Jan Steen), 460
Le Cordelier de Venise (Léopold Flameng), 596
Le Cottage rustique (Dirk van der Laan), 495, 497, 498, 501
Le Coucher de Sapho (Charles Gleyre), 142, 147, 167, 182, 189, 470, 471 (repr.)
Le Coup de soleil (Jacob Van Ruysdael), 160
Le Couronnement de Marie de Médicis (Pierre-Paul Rubens), 149
Le Couronnement de Voltaire à la Comédie française (Moreau le Jeune), 120, 571 (repr.), 573
Le Départ de l'enfant prodigue (Alexandre Bida), 309, 310 (repr.), 311-312
Le Doreur (Rembrandt), 612
Le Duc Job (Léopold Flameng), 560
Le Feu sous la cendre (Léopold Flameng), 256, 559, 587
Le Géant Adamastor effrayant les Néréides (Léopold Flameng), 380
Le Goûter (Abraham Van Beijeren), 175, 591
Le Jardinier du couvent (Léopold Flameng), 596 (repr.)
Le Joyeux buveur (Frans Hals), 55, 106, 457 (repr.), 570
Le Lutrin (François Flameng), 107, 181
Le Marché des Innocents (Léopold Flameng), 332, 333 (repr.), 370
Le Mariage de Marie de Médicis (Pierre-Paul Rubens), 149
Le Marquis de la Vessie (Léopold Flameng), 368, 370 (repr.)
Le Martyre de saint Symphorien (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 504
Le Masque mortuaire de Napoléon (Luigi Calamatta), 69
Le Météore (Léopold Flameng), 326, 327 (repr.), 380
Le Miroir (Léopold Flameng), 301 (repr.), 346, 360
Le Mot d'ordre (Edmond Hédouin), 163
L'Enfant à la guitare (Francisco de Herrera le Vieux), 460
L'Enfant à la montre (Léopold Flameng), 387 (repr.)
L'Enfant Jésus et les sabots (Léopold Flameng), 366
L'Enfer des beautés cruelles (Léopold Flameng), 298, 299 (repr.)
L'Enlèvement de Rebecca (Léon Cogniet), 146
L'Enlèvement des Sabines (Jacques-Louis David), 146, 414

L'Enlèvement d'Europe (Véronèse), 94, 95 (repr.)
Le Peseur d'or (Gabriel Metsu), 460
Le Petit Jésus en traîneau (Léopold Flameng), 275, 276 (repr.)
Le Poète et l'Année terrible (Léopold Flameng), 343, 539 (repr.)
Le Pont au Change (Charles Meryon), 399
Le Pont Neuf (Charles Meryon), 392
L'Épopée de l'amour (Léopold Flameng), 252, 375
L'Épopée du vin (Léopold Flameng), 252, 375 (repr.)
Le Portrait de saint Paul (Frédéric-Auguste Laguillermie), 241 (repr.)
Le Prêche de Junius (Charles de Groux), 114
Le Rabbin (Rembrandt), 497, 499
Le Reliquaire (Léopold Flameng), 321, 417, 418 (repr.)
Le Rêve (Léopold Flameng), 357
L'Hémicycle des beaux-arts (Paul Delaroche), 37, 145, 160
L'Heure du rendez-vous (Auguste Toulmouche), 479
Les Amateurs de peinture (Ernest Meissonier), 312, 433 (repr.)
Les Anges des cadeaux de Noël (Léopold Flameng), 276
Les Bohémiens dansant (Léopold Flameng), 371, 372 (repr.)
Les Cadeaux de Noël (Léopold Flameng), 276
Les Carmes billettes (Léopold Flameng), 402
Les Cerises (François Maurice Raynaud), 161
Les Cervarolles (Ernest Hébert), 512
Les Copistes du Louvre (Léopold Flameng), 332, 333, 404
Les Deux chevaux (Karel Dujardin), 39
Les Parques du fronton oriental du Parthénon (Léopold Flameng), 57, 155
Les Deux fils du roi (Léopold Flameng), 324
Les Esclaves aux fortifications (Léopold Flameng), 283
Les Joujoux de Lucile (Léopold Flameng), 278, 279 (repr.)
Les Médaillés de Sainte-Hélène au Luxembourg (Léopold Flameng), 400 (repr.), 404
Les Pèlerins d'Emmaüs (Véronèse), 41
Les Petits cailloux plats (Léopold Flameng), 279, 280 (repr.), 324
Les Pillards (Léopold Flameng), 462, 479
Les Reproches (Léopold Flameng), 360
Les Romains de la décadence (Thomas Couture), 163
Les Secrets de l'Amour (Adolphe Jourdan), 182, 183 (repr.), 472, 584, 585
Les Sources de Royat (Paul Huet), 138
Les Suites d'un bal du Prado (Léopold Flameng), 394 (repr.)
Les Troupes françaises entre dans Marengo (Léopold Flameng), 600
Le Stryge (Charles Meryon), 392 (repr.)
Le Supplice de Jane Gray (Paul Delaroche), 170
Le Supplice d'Étienne Dolet (Léon Bailly), 553
Les Vainqueurs de la Bastille (François Flameng), 192, 540
Les Syndics des drapiers (Rembrandt), 206, 507 (repr.), 591
Le Tasse dans la prison des fous (Eugène Delacroix), 173 (repr.), 174, 489
Le Taureau (Rembrandt), 522
Le Tournoi (Rubens), 557
Le Triomphe de Marie de Médicis (Rubens), 125
L'Évêque Myriel (François Flameng), 353 (repr.), 597
Le Veuf (Luke Fildès), 475, 482
Le Vieux saint Nicolas et Jésus (Léopold Flameng), 366
Le Violon de Gilles (Charles Voillemot), 330, 331 (repr.)
Le Vœu de Louis XIII (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 69 (repr.)
Le Volontaire, 261 (repr.)
L'Homme à la canne (Frans Hals), 105

L'Hôtel-Dieu (Léopold Flameng), 402
L'Innocence (Pierre-Paul Prud'hon), 448, 583
L'Intérieur de tabagie (Adriaen Brouwer), 368, 369 (repr.)
L'Ivrogne (Léopold Flameng), 243, 550, 551 (repr.)
L'Orient et les Tropiques (Luc-Olivier Merson), 328, 350, 351 (repr.)
Louis XIV déjeunant avec Molière (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 110
Lucrèce Borgia (François Flameng), 350, 351 (repr.),
Ludovic arrache les nattes et les étais de Picciola (Léopold Flameng), 601 (repr.)

M

Maison antique du prince Napoléon (Léopold Flameng), 451
Mère (Léopold Flameng), 279, 324
Marguerite à la fontaine (Ary Scheffer), 449
Marguerite de Navarre et François I (Richard Parkes Bonington), 312
Mariage mystique de sainte Catherine (Hans Memling), 561
Marino Faliero (Eugène Delacroix), 107, 439, 583, 612 (repr.)
Maternité (George Hitchcock), 57
Mer houleuse (Jacob van Ruysdael), 495, 496 (repr.)
Mirabeau répondant à Dreux-Brézé (Jules Dalou), 155, 512
Mise à mort (Léopold Flameng), 283, 381
Moïse exposé sur le Nil (Paul Delaroche), 61 (repr.)
Molière et Benserade (Léopold Flameng), 232 (repr.)
Monsieur de Pourceaugnac (Alexandre Louis Leloir), 451
Mont-de-Piété (Léopold Flameng), 243
Mort de sainte Geneviève (Jean-Paul Laurens), 142, 435, 436 (repr.), 508, 511, 560, 581,
Moutons attaqués par un aigle (Charles Verlat), 76, 77, 160
Mrs Graham (Thomas Gainsborough), 111, 128, 612
Myrtilis et Amaryllis (Félix Armand Heullant), 182, 183 (repr.), 472

N

Napoléon passant les Alpes (Paul Delaroche), 469

O

Œdipe et le sphinx (Gustave Moreau), 117, 431, 500
Oh ! mon Blanchet ! mon Blanchet ! (Léopold Flameng), 246 (repr.)

P

Pasteur (Albert Edelfelt), 583
Paysage (Francisque Millet), 119, 201
Paysanne (Pierre Bisson), 551
Perdition (Célestin Nanteuil), 225
Petit Balayeur (Léopold Flameng), 326, 368
Petit enfant endormi (Pierre Bisson), 115, 551
Phryné devant le tribunal (Jean-Léon Gérôme), 143, 437 (repr.)
Portrait d'Auguste Delâtre (Léopold Flameng), 608 (repr.), 613
Portrait de Bastien-Lepage (Léopold Flameng), 151, 613
Portrait de Charles Baudelaire (Alexandre Lafond), 104
Portrait de Charles Darwin (John Collier), 475, 476
Portrait de Charles Meryon (Léopold Flameng), 610

Portrait de Daniel Defoe (Léopold Flameng), 594 (repr.)
Portrait de Daniel Stern (Claire-Christine), 587
Portrait de D. G. (Gustave Boulanger), 166
Portrait de Jasper Schade van Westrum (Frans Hals), 460
Portrait de Georges Duplessis (Léopold Flameng), 127 (repr.), 260
Portrait de Gérard de Nerval (Nadar), 47, 48 (repr.), 129, 130 (repr.), 161, 252
Portrait d'Érasme (Hans Holbein), 37, 38 (repr.), 39, 166
Portrait d'Hippolyte Flandrin (Robert Bingham), 115, 583
Portrait de J. C. Sylvius (Rembrandt), 198, 199 (repr.)
Portrait de Jean-Paul Laurens (Léopold Flameng), 55, 457
Portrait de Jean-Paul Laurens (Léopold Flameng), 489, 490 (repr.)
Portrait de Jules Grévy (Léon Bonnat), 512
Portrait de la comtesse de Bréan (Charles Waltner), 238
Portrait de la comtesse Thibaudeau (Léopold Flameng), 483 (repr.)
Portrait de la duchesse de Mouchy (Franz Xaver Winterhalter), 151, 195 (repr.)
Portrait de femme dit La Femme de Rubens (Pierre-Paul Rubens), 472, 473, 591
Portrait de la vieille gouvernante (Richard Parkes Bonington), 120, 121 (repr.)
Portrait de Lavinia Spencer (Joshua Reynolds), 151
Portrait de Loubet (Léon Bonnat), 512
*Portrait de Madame **** (François Flameng), 107, 173
Portrait de Madame Delna (Léopold Flameng), 151
Portrait de Madame Devauçay (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 194, 585 (repr.)
Portrait de Madame de Warens (Alberto Pasini), 572
Portrait de Madame Pasca (Léon Bonnat), 435
*Portrait de Madame P. M**** (Félix Bracquemond), 258
Portrait de Mademoiselle Mayer (Pierre-Paul Prud'hon), 475
Portrait de Maerten Soolmans (Rembrandt), 500
Portrait de Monsieur Armand Fallières (Léon Bonnat), 512
Portrait de Oopjen Coppit (Rembrandt), 500
Portrait de P.F. Verhulst (Léopold Flameng), 72, 142, 143 (repr.)
Portrait de Philippe II, 142
Portrait de Puvis de Chavannes (Léon Bonnat), 435
Portrait de Rachel en Phèdre (Adam-Salomon), 115, 142, 243
Portrait de Rubens (Pierre-Paul Rubens), 471-472 (repr.), 473, 591
Portrait de Samuel Putnam Avery (Raimundo de Madrazo), 484 (repr.), 493-494
Portrait de Seymour Haden (Léopold Flameng), 607, 608
Portrait de Shakespeare (Portrait Chandos), 475, 476 (repr.)
Portrait de Thomas Bewick (William Nicholson), 474, 476
Portrait de Turenne (Rembrandt), 499, 508, 509
Portrait d'Overbeck (Gaspard Hauser), 188
Portrait du comte de Chevigné (Léopold Flameng), 342
Portrait du comte Duchâtel (Jean-Auguste-Dominique Ingres), 194
Portrait du duc d'Aumale (Léopold Flameng), 499
Portrait du maréchal Bosquet, 114
Portrait du Prince de Galles (Charles Waltner), 238
Portrait-frontispice de F. Ponsard (Léopold Flameng), 322 (repr.)
Produits du Languedoc (Léopold Flameng), 325
Psyché (Alfred de Curzon), 612
Pyrrhus et Astyanax (Lorenzo Bartolini), 505

Q

Quand Marion s'en va t'a l'ou (Léopold Flameng), 379

R

Rembrandt au chevalier (Rembrandt), 203
Rendez à César ce qui appartient à César (Léopold Flameng), 373, 375
Répétition du joueur de flûte et de la femme de Nicomède dans l'atrium de la maison pompéienne du prince Napoléon (Gustave Boulanger), 571
Retour de pêche (Samsó), 161, 479
Retour du sabbat (Léopold Flameng), 382, 383
Roland mort (Diego Velasquez), 462, 612
Ronde de nuit (Rembrandt), 60, 94, 95, 104, 105, 106, 109, 121, 129, 133, 164, 201, 206, 207, 452, 459, 464, 473, 493, 507, 581 (repr.), 582, 586, 599, 604, 607
Rouget de l'Isle chantant pour la première fois la Marseillaise (Isidore Pils), 512
Ruines au bord de la mer (Rembrandt), 522 (repr.),
Ruth dans le champ de Booz (Rembrandt), 108, 498

S

Saint Antoine ensevelissant saint Paul (Léopold Flameng), 479
Saint Sébastien (Eugène Delacroix), 439
Saint-Sébastien (Bernardino Luini), 110, 118, 142, 153, 505, 506
Saint Sébastien (Le Sodoma), 73
San Francisco (Charles Meryon), 89, 117
Saskia Uylenburgh, femme de Rembrandt (Rembrandt), 585 (repr.), 607, 613
Satyres (Léopold Flameng), 415, 416 (repr.)
Sauvée (Léopold Flameng), 17, 236, 239, 373, 421, 477 (repr.), 478, 479, 580,
Scène de piraterie (Léopold Flameng), 528 (repr.)
Séduction (Célestin Nanteuil), 225
Sir Endymion Porter et Anton Van Dyck (Anton Van Dyck), 55, 457, 570
Souvenirs de la patrie (Alfred Stevens), 72

T

Teresa convainc des marchands ambulants de la conduire à Asti (Léopold Flameng), 601
Teresa faisant sa toilette dans un bosquet (Léopold Flameng), 385, 600
Teresa rencontre le gouverneur de Piémont (Léopold Flameng), 600
Thalie (Paul Baudry), 511
The Blue Boy (Thomas Gainsborough), 462, 463 (repr.)
Titre-frontispice du Paris qui s'en va, Paris qui vient (Léopold Flameng), 318 (repr.)
Titre pour la collection de M. Roux de Marseille (Léopold Flameng), 489, 490 (repr.)
Triptyque des Portinari (Hugo van der Goes), 27, 130, 509, 510 (repr.)
Trois buveurs dans une taverne (Léopold Flameng), 371
Troupe de mendiants en route (Léopold Flameng), 371

U

Un Coup de main (Émile Renouf), 190 (repr.), 488
Un Diable et un homme nu (Léopold Flameng), 236 (repr.)
Une Bonne femme (Léopold Flameng), 572
Une famille de mendiant (Léopold Flameng), 406
Un Enterrement chez les petites sœurs des pauvres (Léopold Flameng), 403, 404, 405 (repr.), 550
Un Gueux avec sa femme (Rembrandt), 134
Un mendiant (Célestin Nanteuil), 225

Un Père de l'église (Léopold Flameng), 560
Un Rabbín (Rembrandt), 151

V

Venantius Fortunatus lisant ses poèmes à Radegonde, 194
Vignette pour le journal Rabelais (Léopold Flameng), 443 (repr.)
Villon au cabaret de la Pomme de pin (Léopold Flameng), 171, 403 (repr.), 548, 549
Virgile lisant l'Énéide, 431

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Félix Bracquemond, *Portrait d'Érasme*, 1863, p. 38.
2. Léopold Flameng, *Hassan et Namouna*, 1872, p. 41.
3. Félix Tournachon dit Nadar. *Gérard de Nerval*, 1854, p. 48.
4. Léopold Flameng. *Gérard de Nerval*, 1856, p. 48.
5. Louis-Pierre Henriquel-Dupont, *Moïse exposé sur le Nil*, 1858, p. 61.
6. Luigi Calamatta, *Le Vœu de Louis XIII*, 1837, p. 69.
7. Léopold Flameng, *Bacchus sur un tonneau*, 1848, p. 72.
8. Léopold Flameng, *Le Christ mort sur les genoux de Dieu le père*, ca. 1850, p. 72.
9. Luigi Calamatta, *La Source*, 1867, p. 75.
10. Léopold Flameng, *La Source*, 1862, p. 75.
11. Léopold Flameng, *Autoportrait*, 1860-1861, p. 87.
12. Léopold Flameng, François Pannemaker, *L'Enlèvement d'Europe*, 1856, p. 95.
13. Paul Véronèse, *L'Enlèvement d'Europe*, 1581-1584, p. 95.
14. Léopold Flameng, *Jupiter et Égine*, 1860, p. 97.
15. Jean-Baptiste Greuze, *Jupiter et Égine*, 1767-1769, p. 97.
16. Léopold Flameng, *La Vieille Hille Bobbe*, 1869, p. 99.
17. Frans Hals, *La Vieille Hille Bobbe*, 1633-1635, p. 99.
18. Léopold Flameng, *Antiochus et Stratonice*, 1869, p. 101.
19. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Antiochus et Stratonice*, 1840, p. 101.
20. Léopold Flameng *La Nativité*, 1860, p. 112.
21. Antoine et Mathieu Le Nain, *La Nativité*, ca. 1640, p. 112.
22. Léopold Flameng, *De Barante, historien*, ca. 1866, p. 116.
23. Isidore Demée, *De Barante, historien*, ca. 1865, p. 116.
24. Léopold Flameng, *L'Abbé Noailles*, ca. 1880. p. 116.
25. Félix Tournachon dit Nadar, *L'Abbé Noailles*, ca. 1856, p. 116.
26. Richard Parkes Bonington, *La Vieille Gouvernante de Bonington*, 1823, p. 121.
27. Léopold Flameng, *Jeune fille ou La Dernière poupée*, 1865, p. 123.
28. Léopold Flameng, *La Vierge au donateur*, 1897, p. 126.

29. Léopold Flameng, *La Vierge au donateur*, 1897, p. 126.
30. Léopold Flameng, *Portrait de Georges Duplessis, conservateur du cabinet des estampes*, ca. 1893, p. 127.
31. Léopold Flameng, *Portrait de Georges Duplessis, conservateur du cabinet des estampes*, 1893, p. 127.
32. Léopold Flameng, *Gérard de Nerval*, 1856, p. 130.
33. Léopold Flameng, *L'Abondance (Marie de Médicis)*, ca. 1871-1872, p. 131.
34. Léopold Flameng, *L'Abondance (Marie de Médicis)*, 1874, p. 131.
35. Léopold Flameng, *La Pièce de cent florins*, 1873, p. 134.
36. Léopold Flameng, *Portrait de P.-F. Verhulst*, 1850, p. 143.
37. Léopold Flameng, *Le Christ mort sur les genoux de Dieu le père*, ca. 1850, p. 148.
38. Léopold Flameng, *Le Château*, 1873, p. 152.
39. Léopold Flameng, *La Synagogue de Prague*, 1853, p. 161.
40. Léopold Flameng, *La Naissance de Vénus*, 1863, p. 165.
41. Léopold Flameng, *Le Tasse dans la prison des fous*, 1872, p. 173.
42. Léopold Flameng, *Deux lansquenets*, 1876, p. 174.
43. Léopold Flameng, *La Première arrivée*, 1879, p. 181.
44. Léopold Flameng, *Myrtilus et Amaryllis*, 1874, p. 183.
45. Léopold Flameng, *Secrets de l'amour*, 1868, p. 183.
46. Léopold Flameng, *L'Alsace. Elle attend !* Ca. 1872, p. 185.
47. Léopold Flameng, *La Glorification de la Loi*, 1893, p. 189.
48. Léopold Flameng, *Un Coup de main*, 1881, p. 190.
49. François Flameng, *Le Bon Bock*, 1878, p. 193.
50. Édouard Manet, *Le Bon Bock*, 1873, p. 193.
51. Léopold Flameng, *Portrait de la duchesse de Mouchy*, 1866, p. 195.
52. Franz Xaver Winterhalter, *Portrait de la duchesse de Mouchy*, 1862, p. 195.
53. Léopold Flameng, *J. C. Sylvius*, non daté, p. 199.
54. Léopold Flameng, *La Pièce de cent florins*, 1873, p. 202.
55. Rembrandt, *La Pièce de cent florins*, ca. 1649, p. 202.
56. Léopold Flameng, *Griffonnement avec un arbre*, 1859-1860, p. 209.
57. Léopold Flameng, *Molière et Benserade*, 1859, p. 232.
58. Léopold Flameng, *Un Diable et un homme nu*, 1855, p. 236.

59. Frédéric-Auguste Laguillermie, *Le Portrait de saint Paul pour Paul et Virginie*, 1878, p. 241.
60. Léopold Flameng (gravure d'Octave Jahyer), *Oh ! mon Blanchet ! mon Blanchet !* 1858, p. 246.
61. Léopold Flameng, *Christophe Colomb et les moines*, 1864, p. 255.
62. Léopold Flameng, *Le Volontaire*, 1886, p. 261.
63. Albert Lynch (gravure d'Eugène Gaujean), illustration pour *La Française du siècle*, 1886, p. 266.
64. Léopold Flameng, *Le Petit Jésus en traîneau*, 1863, p. 276.
65. Léopold Flameng, *La Prière des enfants*, 1863, p. 277.
66. Léopold Flameng, *Les Joujoux de Lucile*, 1861, p. 279.
67. Léopold Flameng, *Les Petits cailloux plats*, 1861, p. 280.
68. Léopold Flameng, *Jeanne sur le bucher*, 1866, p. 283.
69. Léopold Flameng, *La Défense héroïque d'Alvarez de Guzman*, 1869, p. 284.
70. Léopold Flameng, *Colomb combattant un iguane*, 1864, p. 286.
71. Léopold Flameng, *L'Abordage*, 1869, p. 287.
72. Léopold Flameng, *Portrait de Jean de la Bruyère*, 1873, p. 293.
73. Léopold Flameng, *Claudius Popelin*, 1875, p. 294.
74. Léopold Flameng, *L'Enfer des beautés cruelles*, 1873, p. 299.
75. Léopold Flameng, *La Jument du compère Pierre*, 1873, p. 300.
76. Léopold Flameng, *Le Miroir*, 1875, p. 301.
77. Léopold Flameng, *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal*, 1876, p. 302.
78. Léopold Flameng, *Jésus au milieu des docteurs*, 1865, p. 310.
79. Léopold Flameng, *Départ de l'enfant prodigue*, 1868, p. 310.
80. Léopold Flameng, *Frontispice*, 1861, p. 318.
81. Léopold Flameng, *Titre-frontispice*, 1859, p. 318.
82. Léopold Flameng, *Falstaff raillant Roméo*, 1857, p. 320.
83. Léopold Flameng, *Portrait-frontispice de F. Ponsard*, 1872, p. 322.
84. Léopold Flameng, *Le Bain de Daphnis pour Daphnis et Chloé*, 1872, p. 325.
85. Léopold Flameng, *Le Météore*, 1864, p. 327.
86. Léopold Flameng, *La Satyresse*, 1869, p. 331.
87. Charles Voillemot et Félix Bracquemond, *Le Violon de Gilles*, 1857, p. 331.

88. Léopold Flameng, *Marché des Innocents*, 1860, p. 333.
89. Léopold Flameng, *Le Combat homérique*, 1869, p. 336.
90. Léon Gaucherel, *La Mer*, 1869, p. 338.
91. Léopold Flameng, *Le Poète et l'Année terrible*, 1873, p. 343.
92. Léopold Flameng, *Ancre et carte*, 1864, p. 345.
93. Léopold Flameng, *Charney et Teresa, époux, visitent l'ancien cachot du comte*, 1861, p. 347.
94. Léopold Flameng, *L'Orient et les tropiques*, 1907, p. 351.
95. Luc-Olivier Merson, *L'Orient et les tropiques*, 1907, p. 351.
96. Léopold Flameng *Lucrece Borgia*, 1885, p. 351.
97. François Flameng, *Lucrece Borgia*, 1885, p. 351.
98. Léopold Flameng, *L'Évêque Myriel*, 1885, p. 353.
99. François Flameng, *L'Évêque Myriel*, 1885, p. 353
100. Léopold Flameng, *La Révolte à bord*, 1864, p. 357.
101. Léopold Flameng, *Christophe Colomb rêvant sur un rocher*, 1864, p. 359.
102. Léopold Flameng, *La Main noire*, 1864, p. 359.
103. Léopold Flameng, *La Fin*, 1878, p. 361.
104. Léopold Flameng, *La Messe de Minuit*, 1863, p. 365.
105. Léopold Flameng, *La Californie, boulevard Montparnasse*, 1859, p. 369.
106. Adriaen Brouwer, *L'Intérieur de tabagie*, 1630-1632, p. 369.
107. Léopold Flameng, *Le Marquis de la Vessie*, 1867, p. 370.
108. Léopold Flameng, *Les Bohémiens dansant*, 1855, p. 372.
109. David Téniers le jeune, *Danse des paysans devant une auberge*, 1645, p. 372.
110. Léopold Flameng, *Adoration des bergers*, 1853, p. 373.
111. Léopold Flameng, *L'Épopée du vin*, 1856, p. 375.
112. Léopold Flameng, *La Ballade de Jésus-Christ*, 1860, p. 380.
113. Léopold Flameng, *Comment le Diable voyage*, 1862, p. 383.
114. Léopold Flameng, *La Petite dort aux catacombes*, 1862, p. 384.
115. Léopold Flameng, *L'Enfant à la montre*, 1873, p. 387.
116. Léopold Flameng, *Bureau du journal Le Sans-le-sou, impasse Clopin*, ca. 1859-1860, p. 389.
117. Léopold Flameng, *La Rue de la Vieille-Lanterne*, 1859, p. 390.

118. Charles Meryon, *Le Stryge*, eau-forte, 1853, p. 392.
119. Léopold Flameng, *Flèche de Notre-Dame de Paris*, ca. 1859-1860, p. 392.
120. Léopold Flameng, *Les Suites d'un bal du Prado*, ca. 1859-1860, p. 394.
121. Léopold Flameng, *Les Médailleurs de Sainte Hélène au Luxembourg*, 1859, p. 400.
122. Léopold Flameng, *Villon au cabaret de la Pomme de pin*, 1855, p. 403.
123. Léopold Flameng, *Un Enterrement chez les Petites-sœurs des pauvres*, 1860, p. 405.
124. Léopold Flameng, *Le Combat homérique*, 1869, p. 413.
125. Léopold Flameng, *La Satyresse*, 1869, p. 415.
126. Léopold Flameng, *Satyres*, 1869, p. 416.
127. Léopold Flameng, *Le Reliquaire*, 1866, p. 418.
128. Léopold Flameng, *Les Amateurs de peinture*, 1869, p. 433.
129. Léopold Flameng, *La Mort de sainte Geneviève*, 1886, p. 436.
130. Léopold Flameng, *Phryné devant le tribunal*, 1861, p. 437.
131. Léopold Flameng, *Héliodore flagellé par les anges*, 1861, p. 440.
132. Léopold Flameng, *Vignette pour le journal Rabelais*, 1857, p. 443.
133. Léopold Flameng, *Charney et Teresa, époux, visitent l'ancien cachot du comte*, 1861, p. 447.
134. Léopold Flameng, *La Science du cœur*, 1861, p. 447.
135. Léopold Flameng, *Le Christ bénissant les enfants*, 1866, p. 450.
136. Léopold Flameng, *Le Joyeux buveur*, 1875, p. 457.
137. Léopold Flameng, *The Blue Boy*, 1862, p. 463.
138. Léopold Flameng, *Le Fauconnier arabe*, 1863, p. 467.
139. Léopold Flameng, *Le Coucher de Sapho*, 1870, p. 471.
140. Léopold Flameng, *Portrait de Pierre-Paul Rubens*, 1876, p. 472.
141. Léopold Flameng, *Portrait de femme dit La Femme de Rubens*, 1876, p. 472.
142. Léopold Flameng, *La Défense de Rorke's Drift*, 1881, p. 474.
143. Léopold Flameng, *Portrait de Shakespeare*, 1890, p. 476.
144. Léopold Flameng, *Sauvée*, 1861, p. 477.
145. Léopold Flameng, *Bonaparte à Toulon*, 1891, p. 480.
146. Léopold Flameng, *Portrait de la comtesse Thibaudeau*, 1868, p. 483.

147. Léopold Flameng, *Portrait de Samuel Putnam Avery*, 1876, p. 484.
148. Antoine Watteau, *Gilles*, 1878, p. 488.
149. Léopold Flameng, *Portrait de Jean-Paul Laurens*, non daté, p. 490.
150. Léopold Flameng, *Titre pour la collection de M. Roux de Marseille*, non daté. p. 490.
151. Léopold Flameng, *Mer houleuse*, 1868, p. 496.
152. Léopold Flameng, *Le Christ bénissant les enfants*, 1866, p. 498.
153. Léopold Flameng, *La Peste de Marseille*, 1860, p. 505.
154. Léopold Flameng, *Les Syndics des drapiers*, 1876, p. 507.
155. Léopold Flameng, *Triptyque des Portinari* (volet de gauche), 1896-1907, p. 510.
156. Léopold Flameng, *Triptyque des Portinari* (volet de droite). 1896-1907, p. 510.
157. Victor Hugo, *Château de Falkenstein*, 1840-1842, p. 518.
158. Léopold Flameng, *Ruines au bord de la mer*, 1859-1860, p. 522.
159. Léopold Flameng, *Scène de piraterie*, ca. 1869, p. 528.
160. Léopold Flameng, *Colomb expliquant son projet au conseil* (I), 1864, p. 529.
161. Léopold Flameng, *Colomb expliquant son projet au conseil* (II), 1864, p. 529.
162. Léopold Flameng, *Le Poète et l'Année terrible*, 1873, p. 539.
163. Léopold Flameng, *L'Ivrogne*, 1855, p. 551.
164. Léopold Flameng, *La Vierge au donateur*, 1897. p. 560.
165. Léopold Flameng, *Le Couronnement de Voltaire à la Comédie-Française*, 1862. p. 571.
166. Léopold Flameng et Frédéric-Auguste Laguillermie, *Double portrait de Chardin et sa femme*, 1864, p. 572.
167. Léopold Flameng, *Ronde de nuit*, 1873-1874, p. 581.
168. Léopold Flameng, *Saskia Uylenburgh, femme de Rembrandt*, 1869, p. 585.
169. Léopold Flameng, *Portrait de Madame Devauçay*, 1867, p. 585.
170. Léopold Flameng, *Portrait de Daniel Defoe*, 1878, p. 594.
171. Léopold Flameng, *Le Jardinier du couvent*, 1873, p. 596.
172. Léopold Flameng, *Ludovic arrache les nattes et les étais de Picciola*, 1861, p. 601.
173. Photogravure d'après *Ludovic arrache les nattes et les étais de Picciola*. 1871, p. 601.
174. Léopold Flameng, *Ingres à l'âge de 24 ans*, 1869, p. 605.
175. Léopold Flameng, *Portrait d'Auguste Delâtre, imprimeur en taille-douce*, non daté, p. 608.
176. Léopold Flameng, *Marino Faliero*, 1864, p. 612.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS	5
TABLE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
1- Présentation du champ historiographique	9
2- La place de Léopold Flameng dans l'historiographie	14
3- Sources et archives sur Léopold Flameng	18
4- Problématiques	19
5- Démarche	22
PREMIÈRE PARTIE. LÉOPOLD FLAMENG ET LE MÉTIER DE GRAVEUR DE REPRODUCTION	25
INTRODUCTION	27
<u>I- Considérations générales sur la question de la reproductibilité en art au XIX^e siècle</u>	29
<u>1- Problème de définition</u>	29
<u>2- Le graveur de reproduction face aux graveurs originaux : mépris et reconnaissance</u>	35
a- La prédominance de la gravure de reproduction et le statut privilégié du buriniste	35
b- La situation et l'évolution de l'eau-forte dans la seconde moitié du XIX ^e siècle	38
<u>3- Éléments de législation sur la reproduction d'œuvres d'art</u>	42
<u>4- La mutation du statut de la gravure de reproduction manuelle dans la seconde moitié du XIX^e siècle</u>	51
a- L'ennoblissement de la gravure de reproduction manuelle	51
b- Le rôle essentiel des commanditaires	55
<u>II- Léopold Flameng, graveur de reproduction : jeunesse et formation</u>	63
<u>1- Les jeunes années de Léopold Flameng</u>	63
<u>2- La formation à l'École des beaux-arts de Bruxelles</u>	68

a- L'enseignement de Luigi Calamatta	68
b- La rupture avec Calamatta	73
<u>3- Une formation sans devenir ?</u>	77
<u>III- Léopold Flameng et sa démarche créative</u>	85
<u>1- La notion de labeur manuel dans l'œuvre de Léopold Flameng</u>	85
a- Léopold Flameng et la revendication du « labeur manuel »	85
b- Le labeur manuel : une condition au statut d'artiste face à la gravure industrielle	89
<u>2- « À chaque interprétation nouvelle, il nous faut inventer un métier nouveau » : de la compréhension de l'interprété par l'interprète</u>	92
a- La fidélité face aux contraintes techniques et pratiques	92
b- De la nécessité de rendre plus intelligible : le graveur de reproduction comme médiateur	99
<u>3- La connaissance et l'accessibilité des œuvres à reproduire</u>	103
a- Léopold Flameng au contact des œuvres originales	103
b- Léopold Flameng et la connaissance indirecte des œuvres	110
c- Mieux connaître les maîtres pour mieux les reproduire : la collection de Léopold Flameng	119
<u>4- Du dessin préparatoire à l'exécution de la gravure</u>	122
a- Le dessin préparatoire	122
b- Les tirages d'états intermédiaires	128
c- L'exécution de la gravure définitive	133
<u>5- L'inévitable question du prestige : quelle technique pour quelles fins ?</u>	137
a- La hiérarchisation des techniques et son application aux genres picturaux	137
b- La hiérarchisation des techniques : pérennité et limites chez Léopold Flameng	141
<u>6- L'opposition coloriste/dessinateur et les difficultés des œuvres en relief</u>	145
a- La scission coloriste/dessinateur dans l'œuvre de Léopold Flameng	145
b- Les limites de l'opposition coloriste/dessinateur dans l'œuvre de Léopold Flameng	150
c- Le cas particulier des œuvres en relief	154

<u>IV- Léopold Flameng, vecteur et créateur de nouvelles dynamiques</u>	157
<u>1- Léopold Flameng et l'essor de l'eau-forte pure de reproduction</u>	157
a- L'eau-forte dans les années 1830-1840 : un premier réveil	157
b- Léopold Flameng et le renouveau de l'eau-forte de reproduction dans les années 1850	160
c- Léopold Flameng : une vision nouvelle pour l'eau-forte de reproduction	164
<u>2- Léopold Flameng, un graveur au service de l'actualité</u>	168
a- Les revues d'art : l'enjeu de l'actualité et la nécessité de l'image	168
b- Représenter l'événement au sein des revues d'art	172
c- Léopold Flameng et les débats artistiques dans les revues d'art	176
d- Autres contextes : les marchands d'art et les initiatives de Léopold Flameng	182
<u>3- Reconnaissance et méconnaissance du peintre : la place de la gravure de reproduction</u>	186
a- La gravure de reproduction au service de la notoriété des peintres	186
b- Entre réussite et échec : les aléas de la reproduction gravée	191
<u>4- Une relation singulière : Léopold Flameng et Rembrandt</u>	197
a- Genèse d'une rencontre	197
b- Léopold Flameng et son identification à Rembrandt	200
c- Léopold Flameng graveur de Rembrandt : les raisons d'un succès	207
CONCLUSION	211
DEUXIÈME PARTIE. LÉOPOLD FLAMENG ET L'ART DE L'ILLUSTRATION	215
PROPOS LIMINAIRES	217
INTRODUCTION	221
<u>I- De la gravure au dessin d'illustration originale : les raisons d'un choix de carrière</u>	223
<u>1- Léopold Flameng : un profil nouveau d'illustrateur</u>	224
a- Le dessin d'illustration, le refuge des peintres	224
b- Léopold Flameng et l'émergence du « graveur-illustrateur »	228
c- Une expérience déterminante : la pratique de la gravure originale	235

<u>2- Nécessité financière ? Le dessin d'illustration originale comme source de revenu</u>	242
a- La situation financière de Léopold Flameng dans les années 1850	242
b- Les revenus du dessin d'illustration originale	245
c- La diversité des revenus de l'artiste : points de comparaison	250
<u>3- Le dessin d'illustration originale : élément d'ascension sociale ?</u>	253
a- L'illustration, un moyen d'affirmer une carrière	253
b- L'illustration, un <i>cursus honorum</i> parallèle à une carrière officielle ?	256
<u>4- Léopold Flameng vers l'abandon du dessin d'illustration</u>	259
a- Le retrait de l'illustration : un choix personnel	259
b- Un marché du livre bouleversé : les raisons externes d'un abandon	262
<u>II- L'influence du destinataire dans les illustrations de Léopold Flameng</u>	269
<u>1- Léopold Flameng et le livre pour enfant et adolescent</u>	270
a- La littérature de « jeunesse » : un champ littéraire en évolution au XIX ^e siècle	270
b- Léopold Flameng et le livre pour enfant	273
c- Léopold Flameng et l'illustration des livres à destination des adolescents	280
<u>2- Œuvrer pour le bibliophile : Léopold Flameng et le livre d'amateur</u>	288
a- Léopold Flameng et l'illustration bibliophilique	288
b- La notion d'érudition dans l'illustration bibliophilique	292
c- La notion d'harmonie dans l'illustration bibliophilique	296
<u>3- Lorsque le lecteur devient spectateur : Léopold Flameng et le livre d'exposition</u>	304
a- Léopold Flameng et le principe de « livre-vitrine »	304
b- L'illustration originale au Salon	309
<u>III- Léopold Flameng et le livre comme espace</u>	315
<u>1- Quel espace pour quelle iconographie ? Léopold Flameng et la hiérarchie des images</u>	316
a- Léopold Flameng et les frontispices	316
b- Rôles et enjeux des illustrations « secondaires » dans l'œuvre de Léopold Flameng	323
<u>2- L'interaction texte-image dans l'œuvre de Léopold Flameng</u>	329
a- L'illustration et le texte : entre inégalité et complémentarité chez Léopold Flameng	329

b- Un cas singulier dans l'œuvre de Léopold Flameng : <i>Sonnets et eaux-fortes</i>	335
c- L'illustration au service du texte : des rapports pluriels	342
<u>3- L'interaction image-image dans le livre : fidélité, unité et variété</u>	349
a- La relation entre l'image dessinée et l'image gravée	349
b- L'interaction image-image au sein du livre et le principe de la série : variété et unité	355
<u>IV- Principes esthétiques et stylistiques dans les illustrations originales de Léopold Flameng</u>	363
<u>1- L'héritage nordique de Léopold Flameng</u>	363
a- Rembrandt et les maîtres flamands dans les illustrations de Léopold Flameng	363
b- De la gravure originale à l'illustration : à la source de l'inspiration flamande chez Léopold Flameng	370
<u>2- Léopold Flameng et le romantisme</u>	377
a- L'esthétique romantique du livre chez Léopold Flameng	377
b- Styles et motifs romantiques dans les illustrations de Léopold Flameng	382
c- Une relation particulière : Léopold Flameng et le romantisme baudelairien	388
<u>3- Le réalisme dans les illustrations de Léopold Flameng</u>	395
a- Une concurrence au modèle baudelairien : le réalisme d'Alfred Delvau	395
b- Alfred Delvau et Léopold Flameng, tenants du réalisme « ancien » ?	406
<u>4 - Léopold Flameng et le Parnasse : une esthétique polymorphe</u>	409
a- Léopold Flameng et le Parnasse : l'origine d'une collaboration	409
b- Léopold Flameng et l'esthétique plurielle du Parnasse : Leconte de Lisle, Théodore de Banville et François Coppée	412
CONCLUSION	421
TROISIÈME PARTIE. LÉOPOLD FLAMENG : SES RÉSEAUX ET LA RÉCEPTION DE SON ŒUVRE	425
INTRODUCTION	427
<u>I- Léopold Flameng et les réseaux professionnels du graveur : relations multilatérales et dépendances</u>	429
<u>1- La place des peintres dans le processus créatif de Léopold Flameng</u>	429
a- De la nécessité d'un bon réseau de peintres pour le graveur de reproduction	429

b- La construction et la composition du réseau de peintres	435
<u>2 – Les revues, du <i>Triboulet</i> à la <i>Gazette des beaux-arts</i></u>	441
a- Léopold Flameng et l’expansion de la presse sous le Second Empire	441
b- Le statut et le devenir des planches destinées aux revues d’art	446
c- Travailler pour une revue d’art : la mise en place d’un cercle vertueux	451
<u>3 - Les imprimeurs de Léopold Flameng</u>	454
a- La diversité des imprimeurs de Léopold Flameng	454
b- Delâtre, Alfred Salmon, Ardail : les maîtres imprimeurs et Léopold Flameng	461
<u>4 - Les éditeurs-marchands et les marchands d’estampes</u>	468
a- Le développement des éditeurs-marchands d’estampes et la relation de Léopold Flameng avec Goupil	468
b- Aron Lévy et la carrière internationale de Léopold Flameng	473
c- Léopold Flameng et les éditeurs-marchands d’estampes en France	477
d- Les simples marchands d’estampes et le rôle des intermédiaires	482
<u>5 – Léopold Flameng et les collectionneurs</u>	486
a- Léopold Flameng et ses collectionneurs	486
b- Léopold Flameng et les collectionneurs d’œuvres d’art	494
<u>6- Les institutions publiques et la gravure de reproduction</u>	501
a- Le Second Empire et les premiers achats d’œuvres de Léopold Flameng par l’État	501
b- Les évolutions de la III ^e République	506
<u>II- Léopold Flameng et le marché de la librairie</u>	515
<u>1- Les écrivains</u>	515
a- Diversité et complexité des rapports écrivains-illustrateurs : le cas de <i>L’Année terrible</i> de Victor Hugo	515
b- L’illustrateur, soutien et conseiller de l’écrivain	520
c- Deux exemples de relations singulières : <i>Paris qui s’en va</i> , <i>Paris qui vient</i> et les <i>Dernières chansons</i> de Louis Bouilhet	523
<u>2- Les éditeurs</u>	525
a- L’éditeur de librairie, un professionnel omnipotent ?	525
b- Le regard de l’éditeur sur la création de l’artiste	530

c- Rémunérations et droits des artistes sur leurs œuvres	532
<u>3- Le collège des illustrateurs et graveurs</u>	535
a- Le recrutement du collège des illustrateurs et des graveurs	535
b- La direction du collège des illustrateurs et des graveurs	538
<u>III- Les réseaux d'amitiés de Léopold Flameng : fraternités et confraternités d'artistes</u>	545
<u>1- Les cercles des cabarets : Léopold Flameng et la bohème parisienne</u>	546
a- Léopold Flameng au contact de la bohème parisienne	546
b- La métamorphose d'un réseau d'amitié en réseau professionnel	551
<u>2- Léopold Flameng et les sociétés d'artistes dans la deuxième moitié du XIX^e siècle</u>	555
a- L'émergence des sociétés d'artistes et les débuts de Léopold Flameng au sein de la Société des aquafortistes de Cadart	555
b- Léopold Flameng et les sociétés d'artistes : l'expression d'un conservatisme	559
<u>3 - Léopold Flameng et son cercle d'élèves</u>	563
a- Le « maître » Flameng et son enseignement anti-académique	563
b- Les profils des élèves de Léopold Flameng	565
c- Léopold Flameng un maître au soutien de ses élèves	569
<u>IV- Léopold Flameng : exposition et réception de son œuvre</u>	577
<u>1 - Léopold Flameng et la gravure aux Salons et aux expositions publiques</u>	577
a- La difficile situation de la gravure au Salon	577
b- Léopold Flameng : le choix et la présentation de ses œuvres aux expositions	580
c- Léopold Flameng et le cas particulier des « salons de province »	586
d- Léopold Flameng et les galeristes privés	588
<u>2- La diffusion des livres illustrés par Léopold Flameng à l'étranger</u>	592
a- La diffusion légale des illustrations de Léopold Flameng	592
b - La contrefaçon et la diffusion illégale des illustrations de Léopold Flameng	598
<u>3- Entre admiration véritable et enjeux économiques : la promotion indirecte de Léopold Flameng</u>	603
a- La place des galeries privées et publiques dans la présentation et la diffusion des œuvres de Léopold Flameng	603

b- La promotion de Léopold Flameng par les collectionneurs privés et les sociétés d'amateurs	607
c- Au-delà de l'exposition : les moyens collatéraux de promotion	611
CONCLUSION	615
CONCLUSION	619
1- De la nécessité d'évoluer dans un contexte nouveau	620
2- L'affirmation du créateur et les contraintes	623
3- Léopold Flameng, un artiste en société	625
4- La postérité du « graveur-illustrateur »	628
INDEX DES PERSONNES CITÉES	631
INDEX DES ŒUVRES CITÉES	645
TABLE DES ILLUSTRATIONS	655
TABLE DES MATIÈRES	661

RÉSUMÉ

Sculpsit et delineavit : Léopold Flameng (1831-1911) ou le métier de « graveur-illustrateur » dans la seconde moitié du XIX^e siècle

« Graveur-illustrateur », Léopold Flameng incarne dans la seconde moitié du XIX^e siècle un rapprochement entre les activités de graveur de reproduction et d'illustrateur original.

Formé à la gravure « classique » par Luigi Calamatta, à l'École des beaux-arts de Bruxelles, il devint un aquafortiste et buriniste de grande réputation à partir des années 1860, traduisant les maîtres et spécialement Rembrandt. Œuvrant à la *Gazette des beaux-arts*, à *L'Artiste*, à *L'Art*, il collabora aussi avec des revues étrangères et travailla pour des éditeurs d'estampes comme Goupil.

Néanmoins, Léopold Flameng ne délaissa pas une activité de créateur, qu'il cultiva en pratiquant l'illustration originale.

Dessinant pour Ducrocq, Jouaust ou Hetzel, Flameng est un des rares graveurs de métier à réussir, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une carrière d'illustrateur à succès face à la dominance des peintres.

Cette thèse qui s'appuie sur un ample corpus d'œuvres et sur une correspondance et des archives en grande partie inédites, cherche à définir le « graveur-illustrateur », type particulier d'illustrateur venu non de la peinture mais de la gravure.

Tandis qu'une première partie s'attache à présenter le graveur de reproduction, en s'attardant notamment sur son rôle dans la dynamique de l'eau-forte à partir des années 1850 en France, une deuxième partie vise à montrer le glissement de l'artiste vers l'illustration originale. Il s'agit d'en expliciter les raisons et de comprendre un paradoxe : comment Léopold Flameng a pu trouver dans l'illustration originale un terrain de liberté créative, compte tenu des nombreuses contraintes qui pèsent sur l'artiste ? Enfin, une dernière partie explore les réseaux personnels et professionnels de Flameng, cherchant à étudier sa relation avec les divers intermédiaires et collègues entourant le graveur et l'illustrateur, et à analyser la distribution et la réception de son œuvre auprès du public.

L'objectif de cette thèse est donc de faire émerger une typologie particulière d'illustrateur, en s'appuyant à la fois sur Léopold Flameng et sur les évolutions notables qui touchent le monde de l'estampe au milieu du XIX^e siècle et qui impliquent, chez la plupart des graveurs, de nécessaires adaptations à un nouveau contexte.

Mots clés : Léopold Flameng – gravure – eau-forte – illustration – reproduction - Rembrandt

ABSTRACT

Sculpsit and delineavit : Léopold Flameng (1831-1911) or the profession of « engraver-illustrator » in the second half of the 19th century

"Engraver-illustrator", Leopold Flameng embodies in the second half of the nineteenth century a reconciliation between the activities of reproductive engraver and of original illustrator.

Trained in "classical" engraving by Luigi Calamatta at the Ecole des Beaux-Arts in Brussels, he became a renowned etcher and engraver from the 1860s, translating the masters, especially Rembrandt. Working in the *Gazette des Beaux-Arts*, *L'Artiste*, *L'Art*, he also collaborated with foreign magazines and worked for prints publishers like Goupil.

Nevertheless, Leopold Flameng did not abandon a creative activity, which he cultivated by practicing the original illustration.

Drawing for Ducrocq, Jouaust or Hetzel, Flameng is one of the few professional engraver to succeed in the second half of the nineteenth century, a successful illustrator career in the face of the dominance of painters.

This thesis, which is based on a large corpus of works and a correspondence and archives largely unpublished, seeks to define the "engraver-illustrator", a particular type of illustrator who came not from painting but from engraving.

While the first part is devoted to presenting the reproductive engraver, focusing in particular on its role in the dynamics of etching from the 1850s in France, a second part aims to show the shift of the artist to the original illustration. It is a matter of explaining the reasons for this, and of understanding a paradox : How could Leopold Flameng find in the original illustration a field of creative freedom, given the many constraints that weigh on the artist ?

Finally, the last part explores the personal and professional networks of Flameng, seeking to study his relationship with the various intermediaries and colleagues surrounding the engraver and the illustrator, and to analyze the distribution and reception of his work among the public.

The objective of this thesis is thus to bring out a particular typology of illustrator, relying both on Leopold Flameng and on the significant evolutions that affect the world of printmaking in the middle of the nineteenth century and which imply, in most of the engravers, of necessary adaptations to a new context.

Keywords : Leopold Flameng – engraving – etching – illustration – reproduction - Rembrandt