

## L'IMAGERIE DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

**SAMEDI 15 NOVEMBRE 2014**

Institut national d'histoire de l'art  
2 rue Vivienne 75002 Paris  
Salle Peiresc, 10-13 heures



Gustave Le Gray (1820-1884), *Le Salon de 1852, Grand Salon mur nord*, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, contrecollé sur carton, 19,4 x 23,6 cm. Paris, musée d'Orsay (cliché musée d'Orsay-RMN)

*L'« imagerie » est un mot forgé au XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner aussi bien la fabrique et le commerce des images que leur réunion en ensembles et collections, dans les registres et les supports les plus variés, hors de la sphère des beaux-arts, au moment où les techniques de l'image se démultiplient avant et après l'invention de la photographie et du cinématographe, et où se développent, entre autres, les arts d'agrément, les cultures de l'enfance et les arts industriels. Des procédures, telles que le découpage, le collage, le montage, sont expérimentées; des répertoires, des styles d'imageries, des stéréotypes visuels sont mis en circulation. L'affiche, l'étiquette publicitaire, les programmes de spectacles, les menus illustrés, l'almanach, le keepsake, l'album pour enfants, le périodique satirique, la gravure de modes, l'image d'Épinal, les découpis et les chromos, le jeu de l'oie, l'aquarelle, la broderie, l'éventail, la carte postale, la bande dessinée, le timbre, la statuette, le kaléidoscope, la lanterne magique, etc., s'offrent à l'homme et à la femme du XIX<sup>e</sup> siècle comme autant d'objets (ou de dispositifs) visuels à regarder, lire, collectionner, projeter et manipuler, seuls ou en interaction avec d'autres objets visuels, textuels, sonores, gustatifs, mentaux.*

*Parce que l'image se définit moins par ce qu'elle est que par ce dont elle se distingue ou qu'elle inclut et dépasse – le texte, parce que l'image relève du visuel, les beaux-arts, parce qu'elle est populaire et/ou commerciale, la forme, parce qu'elle figure – le périmètre de l'imagerie est flottant et ses frontières perméables. Elle ne s'autonomise en outre jamais des écritures qu'elle contient et qui la bordent, des sensations et des imaginaires qu'elle motive, des corps qui s'emparent d'elle et des gestes qui l'agissent. L'art lui est rarement étranger, qu'il la cite, la traduise, la déplace ou la critique, pas plus que la littérature qui souvent la confronte, et parfois l'imité.*

*Les relations de connivence, de complémentarité, de paraphrase ou de concurrence entre l'image et la littérature ne sont certes pas nouvelles et l'histoire culturelle nous rappelle les nombreux conflits qui ont, sur les plans religieux, esthétiques ou idéologiques, régulièrement opposé iconophiles et iconoclastes ou iconophobes. Certains de ces conflits s'atténuent, se déplacent, ou s'exacerbent au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de l'apparition convergente et massive de nouveaux supports (la presse, l'album et le livre illustré), de nouvelles esthétiques (le romantisme, le réalisme), de nouvelles sciences et disciplines (les nouvelles psychologies, la linguistique, la stylistique), de nouvelles pratiques (la réclame) et de nouvelles techniques (la lithographie, la photographie, le cinéma). La littérature n'a plus à se confronter exclusivement à la seule peinture, mais aussi à une nouvelle imagerie industrielle qui commence à se développer.*

Cette séance de « L'Atelier », qui prolonge une séance précédente sur les études visuelles, propose d'aborder « L'Imagerie du XIX<sup>e</sup> siècle » à partir de ses matérialités, de son agentivité et de sa perméabilité aux autres dimensions de l'expérience contemporaine, sans négliger celles, plus respectablement instituées, offertes par la littérature et les beaux-arts.

Elle a été organisée par la Société des études romantiques en partenariat avec l'université Paris Ouest Nanterre La Défense (EA 4414 Histoire de l'art et des représentations, doctorants de l'ED 395).

## PROGRAMME

### Accueil par Philippe Hamon, Ségolène Le Men (Paris Ouest/IUF) et Frédérique Desbuissons (INHA)

10 h

**Dominique de Font-Réaulx**, directrice du musée Eugène Delacroix, Paris :

*La reproduction photographique des œuvres d'art, l'entrée de la photographie dans les ateliers des artistes*

La reproduction des œuvres d'art fut au cœur de l'invention de la photographie ; dès les années 1820, Nicéphore Niépce essaya de reproduire des gravures par contact avec un papier sensibilisé à l'iodure d'argent. William Fox Talbot inclut vingt-quatre reproductions d'œuvres d'art – peintures, sculptures, gravures et objets d'art – dans son *Pencil of Nature* ; il avait, dès 1839, tenté de copier par la photographie un des tableaux de sa demeure familiale. Pourtant, les historiens de la photographie ont longtemps négligé l'étude de la reproduction d'œuvres d'art. Cet oubli volontaire est compréhensible ; luttant pour imposer légitimement une discipline au rang des créations artistiques, ils préférèrent se tenir à distance d'un de ses aspects qui ramenaient l'objet de leur étude au seul rôle ancillaire de « l'humble servante » épinglée par Charles Baudelaire dans le compte-rendu du Salon de 1859, au seul usage documentaire où furent enfermées les épreuves photographiques au regard de la peinture. Ce faisant, ils éludèrent le brio technique et l'invention esthétique atteints par les premiers photographes dans leur effort à reproduire l'art. Les historiens de la peinture l'ont ignorée ; le primat esthétique et philosophique, après la Seconde Guerre Mondiale, de la notion d'œuvre d'art originale, de son *aura*, n'a pas été favorable à l'étude des arts de la copie au XIX<sup>e</sup> siècle – gravure, photographie et moulage –, pourtant alors au cœur de la création artistique et sur lesquels se fondait l'éducation artistique. L'analyse qui mettait à distance leurs moyens comme leurs créations, couramment répandue après 1945, gomme le contexte historique de leur production.

10 h 30

**Shun Iguchi**, Université de Tokyo/Paris Ouest Nanterre La Défense :

*Le Portrait d'Émile Zola d'Édouard Manet et le triangle entre les critiques, les caricatures et le modèle*

Vers le milieu des années 1860, Édouard Manet était dans une situation difficile en raison des troubles provoqués par *l'Olympia* au Salon de 1865 et de ses deux tableaux refusés par le jury au Salon de 1866. C'est alors qu'un jeune romancier-critique d'art, Émile Zola, s'est imposé comme son défenseur. À l'occasion de l'article où Zola approuvait entièrement le peintre et son œuvre, ils ont commencé à développer des relations amicales. En témoignage de sa fidélité et de sa gratitude, Manet offrait souvent des portraits à ses camarades, comme Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé. Dans le cas d'Émile Zola, cependant, le peintre lui a offert un cadeau différent des autres : il l'a envoyé au Salon de 1868 au lieu de le remettre tout de suite au modèle. Les recherches précédentes ont envisagé le *Portrait d'Émile Zola* comme témoignage d'amitié, mais n'ont jamais accordé suffisamment d'importance à sa présentation au Salon, seul champ de bataille pour l'artiste, et à l'intention stratégique de cette œuvre. Après l'ouverture de l'exposition officielle, le portrait a en effet été entouré d'un triangle de polémiques formé des critiques qui attaquaient à la fois le peintre et le modèle, des salons caricaturaux qui luttaient en accord avec les critiques, et du modèle qui se justifiait en défendant également le peintre. Ces circonstances particulières méritent des recherches systématiques, touchant à différents problèmes relatifs à l'histoire de l'art français au XIX<sup>e</sup> siècle : le Salon, la critique, la caricature et la réception contemporaine de l'art d'avant-garde. À partir d'une documentation abondante, nous aborderons l'espace critique de la période nous montrant de nouveaux aspects évoquant le *Portrait d'Émile Zola* par Édouard Manet.

11 h 00

**Sandrine Doré**, université Paris Ouest Nanterre La Défense :

*Albert Robida, un ymagier dans la fin de siècle*

Soumis à une cadence de production et de création dictée par les logiques commerciales de l'édition, et facilitée par la technique de la photogravure, le dessinateur Albert Robida apporta une généreuse contribution à l'imagerie des années 1880, en diffusant ses compositions graphiques sur de multiples supports. Ainsi, outre des livres illustrés et des albums pour enfants, il conçut des dessins de presse ainsi que des affiches, des cartes postales, des menus et des programmes illustrés. Dans les années 1890, réagissant à cette surproduction et à l'irrépressible afflux d'images qu'elle entraîne, il entendit singulariser sa pratique et la raréfier en revenant aux modes de reproduction traditionnels que sont la lithographie et l'eau-forte, et s'autoproclama « ymagier » pour marquer sa mise en retrait des cadences industrielles et signifier son désir d'un retour à la création artisanale.

Dans cette participation à l'étude de « L'imagerie du XIX<sup>e</sup> siècle », j'aimerais m'arrêter sur quelques compositions conçues par Robida pour son journal *La Caricature* dont la publication démarra en janvier 1880 avec un double défi : se démarquer de la première *Caricature* de 1830 et se distinguer de l'imagerie contemporaine. Afin d'en dégager les singularités et les continuités stylistiques, on pourra observer les procédures de constitution de certains de ces dessins, qui jouent sur la citation et le réemploi ainsi que sur le collage et le placage. À la une de ce journal, qui se trouve exposé à l'éventaire des kiosques, Robida mène une active promotion de l'image dessinée qu'il pose en rivale du procédé mécanique de la photographie défendu par Zola. D'une composition colorée à l'autre, et toujours en filigrane, il exprime dans son journal une prise de position hostile au naturalisme, une démarche durable qui témoigne des interactions entre imagerie satirique et littérature contemporaine.

11 h 30

Pause

11 h 45 **Laurence Madeline**, musée d'Art et d'Histoire de Genève, co-commissaire (avec Jean-Roch Bouiller, MuCEM) de la future exposition « *J'aime les panoramas* ». *S'approprier le monde*, Genève, musée Rath, musée d'Art et d'Histoire, juin-septembre 2015 et Marseille, MuCEM, novembre 2015-février 2016

Alpes ou côtes méditerranéennes, certains lieux ont la faculté d'offrir à leur visiteurs des points de vue privilégiés qui procurent le sentiment de dominer le monde, le posséder mais aussi de pouvoir s'y inscrire, voire de pouvoir le partager.

Le mot panorama « » naît une première fois en Angleterre, en 1787, pour désigner une construction circulaire au centre de laquelle le spectateur se place pour découvrir un paysage ou une scène historique, reproduits de façon illusionniste et qui se déploie autour de lui, à 360°. Et une seconde encore, en France, en 1830, où il devient simplement l'expression d'un large paysage, d'une vue étendue. Son sens rebondit pour devenir une succession d'images qui se présentent à la pensée comme une vision complète ou l'étude quasi-exhaustive d'un sujet... Ces différentes acceptions traduisant ces phénomènes d'appropriation d'un monde et d'une pensée. Et, parce qu'il peut donner l'illusion de la réalité au point de parfois la concurrence, le panorama pose la question de la construction du regard.

L'exposition « *J'aime les panoramas* ». *Appropriation du monde*, fruit d'une collaboration entre le musée d'Art et d'Histoire de Genève et le MuCEM, à Marseille, cherche à montrer comment la notion de panorama dépasse les catégories habituelles de la représentation – beaux-arts, art et pratiques populaires, art contemporain, photographie, cinéma... –, des pays et de la chronologie. Issue d'une logique scientifique et militaire avant d'être accaparée par la société du spectacle, l'expérience panoramique pose la question de notre rapport au monde, au paysage maîtrisé ou inconnu, préservé ou menacé, au tourisme de masse, à la consommation de points de vue formatés, à l'image comme source de divertissement... « *J'aime les panoramas* ». *S'approprier le monde* entend développer un type nouveau d'exposition ouverte sur l'histoire, la création, qui brasse époques, médiums et pratiques esthétiques.

12 h 15 **Amélie de Chaisemartin**, université Paris Sorbonne : *L'imagerie caricaturale dans les romans de Balzac : citation et allusion*

Dans son ouvrage *La peinture dans le texte*, Bernard Vouilloux distingue la citation référentielle d'un tableau par le texte, c'est-à-dire la mention du nom propre du tableau ou de l'artiste, de l'allusion, qui, sans nommer explicitement une image, peut y faire allusion par d'autres procédés langagiers que la dénomination (la description, par exemple). Contrairement au tableau, les images de presse ou de recueils illustrés n'ont pas toujours de titre. Elles ont, en revanche, parfois une légende. Cette légende est rarement citée pour désigner l'image. Pour désigner une image caricaturale, Balzac utilise plutôt le nom de la figure représentée. C'est ainsi le « type » représenté par l'image qui permet de la citer. Ce type ayant souvent été représenté en série, sa mention ne permet pas d'identifier précisément une de ses représentations, sauf si elle s'accompagne d'une description précise. Balzac se contente souvent de citer « Prudhomme », dans ses attributs et attitudes typiques, et non *une* lithographie particulière de Prudhomme. Le type partage alors le statut du personnage littéraire, dont on peut parler sans citer précisément le texte qui l'évoque. Il y a ainsi, dans les romans de Balzac, une forme de brouillage entre le type créé par le roman et le type créé par les images caricaturales. Cet effet de confusion permet à Balzac de donner l'illusion de créer des types capables de rivaliser avec les types visuels les plus connus de l'imagerie de son temps. Ses descriptions de personnages font en effet parfois allusion à l'imagerie caricaturale. Nous nous demanderons ce qui, dans la description d'un personnage de Balzac, peut évoquer un type d'images de presse. Nous voudrions, en distinguant ce qui relève de la citation et de l'allusion, donner un aperçu de la présence de l'imagerie caricaturale dans l'œuvre de Balzac.

12 h 45 Synthèse par les organisateurs

13 h Déjeuner amical pour ceux qui le souhaitent

## ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- Arjun Appadurai (dir.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective* (1988), n<sup>elle</sup> éd. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, p. 40-51 (article repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).
- Walter Benjamin, *Paris, capitale du dix-neuvième siècle : le livre des passages*, trad. fr. Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- Norman Bryson, Michael Ann Holly et Keith Moxey, *Visual culture : images and interpretations*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1994.
- Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. fr. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- Musée d'Orsay, série « Les dossiers du musée d'Orsay », en particulier : *Champfleury : l'art pour le peuple* (1990), *L'Enfant et l'image au XIX<sup>e</sup> siècle* (1988), *Lanternes magiques* (1995), *Les Salons caricaturaux* (1990)...
- Philippe Hamon, *Imageries, littérature et images au dix-neuvième siècle*, 2<sup>e</sup> éd. aug., Paris, José Corti, 2001.
- Philippe Hamon et Daniel Compère (dir.), *Albert Robida, du passé au futur*, Paris, Encrage, 2006.
- June Hargrove et Neil McWilliam (dir.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, Washington, National Gallery of Art, 2005.
- Roman Jakobson, « À la recherche de l'essence du langage », *Diogène* n°51, 1965.
- Ségolène Le Men (dir.), *L'art de la caricature*, [Nanterre], Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.
- Ségolène Le Men, *La cathédrale illustrée, de Hugo à Monet Regard romantique et modernité*, Paris, Hazan, 2014 [1998].
- Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy (dir.), *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Todd Porterfield (dir.), *The Efflorescence of Caricature, 1759-1838*, Farnham / Burlington (Vt.), Ashgate, 2011.
- Nathalie Preiss, *Les physiologies en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude historique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999
- Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1982. En particulier : « Champs et véhicule dans les arts plastiques » et « Courbet et l'imagerie populaire, étude sur le réalisme et la naïveté ».
- Michael Twyman, *A History of Chromolithography : printed colour for all*, Londres, British Library, 2013.
- Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte : XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- Judith Weschler, *A Human Comedy : Physiognomy and Caricature in 19th Century France*, University of Chicago Press, 1982.