

**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Une
image
ne
meurt
jamais ?**

**Images
anciennes
et
contemporaines
« en rapport »**



Introduction

UNE IMAGE NE MEURT JAMAIS ?

Images anciennes et contemporaines « en rapport »

Répondre à cette interrogation a été la principale tâche des nombreux intervenants venus à Épinal pour ces « Rencontres du Musée de l'Image, 2013 » organisées principalement avec la collaboration de l'École Supérieure d'Art de Lorraine, du Vieux Papier et de la Bibliothèque nationale de France.

Qu'en est-il des images, autrefois perdues, retrouvées dans des lieux improbables, des couvertures de registres, des murs oubliés... ?

... Des chemins – et des artisans – qui conduisent certaines images créées à Anvers vers les imageries des provinces françaises ?

... De ces mêmes iconographies qui se diffusent de l'image populaire aux arts décoratifs ?

... Des modèles de grands peintres mille fois réinterprétés et qui, encore aujourd'hui, inspirent et « renaissent » dans le travail des artistes contemporains ?

Les images et leur iconographie meurent-elles un jour ou bien, subrepticement ou visiblement, sont-elles une des sources indispensables de la création ?

En refusant de séparer art ancien et contemporain, vus dans une continuité chronologique et thématique, ces « Rencontres du Musée de l'Image, 2013 » sur le thème *Une image ne meurt jamais ?*, ont permis de comparer, de retrouver des chemins, les voyages inattendus de ces iconographies. Vers une nouvelle éternité ?... Peut-être !

Les Actes des Rencontres 2013 ne vous présentent que quelques interventions : pour des raisons diverses, toutes les communications n'ont pu malheureusement être reprises dans ce document.



Sommaire

DECKER Émile

La Faïence, support de l'imagerie

FEUERHAHN Nelly

« Un bain agité » (Épinal, 1892), un emprunt d'Albert Robida à Wilhelm Busch

GEOFFRAY Agnès

Incidental Gestures, face à la perte l'on se rattache aux restes

GOSSELIN Sébastien

Les images de la maison Tracq (Haute-Maurienne) au Musée Savoisien

LECLERC Marie-Dominique

Quelles gravures dans les livrets spinais ?

La Bibliothèque bleue troyenne, un modèle ?

LEPAPE Séverine

D'Anvers à Orléans : trois images de la mort de Samson

MILANO Alberto

De Bruegel, Callot et Della Bella aux écrans à main : les ventole italiennes

MORGAN Harry

Prince Valiant et ses imitateurs

WACHENHEIM Pierre

Une image pour deux : du Maréchal des Logis Louis Gillet (1783)

à « Sainte » Perrine Dugué (1796)

FERRER-GLEIZE Nina

À propos de l'image Santa Anna

HANNICQ Claire

Terre, une proposition d'images et leur mise en rapport autour du Bœuf

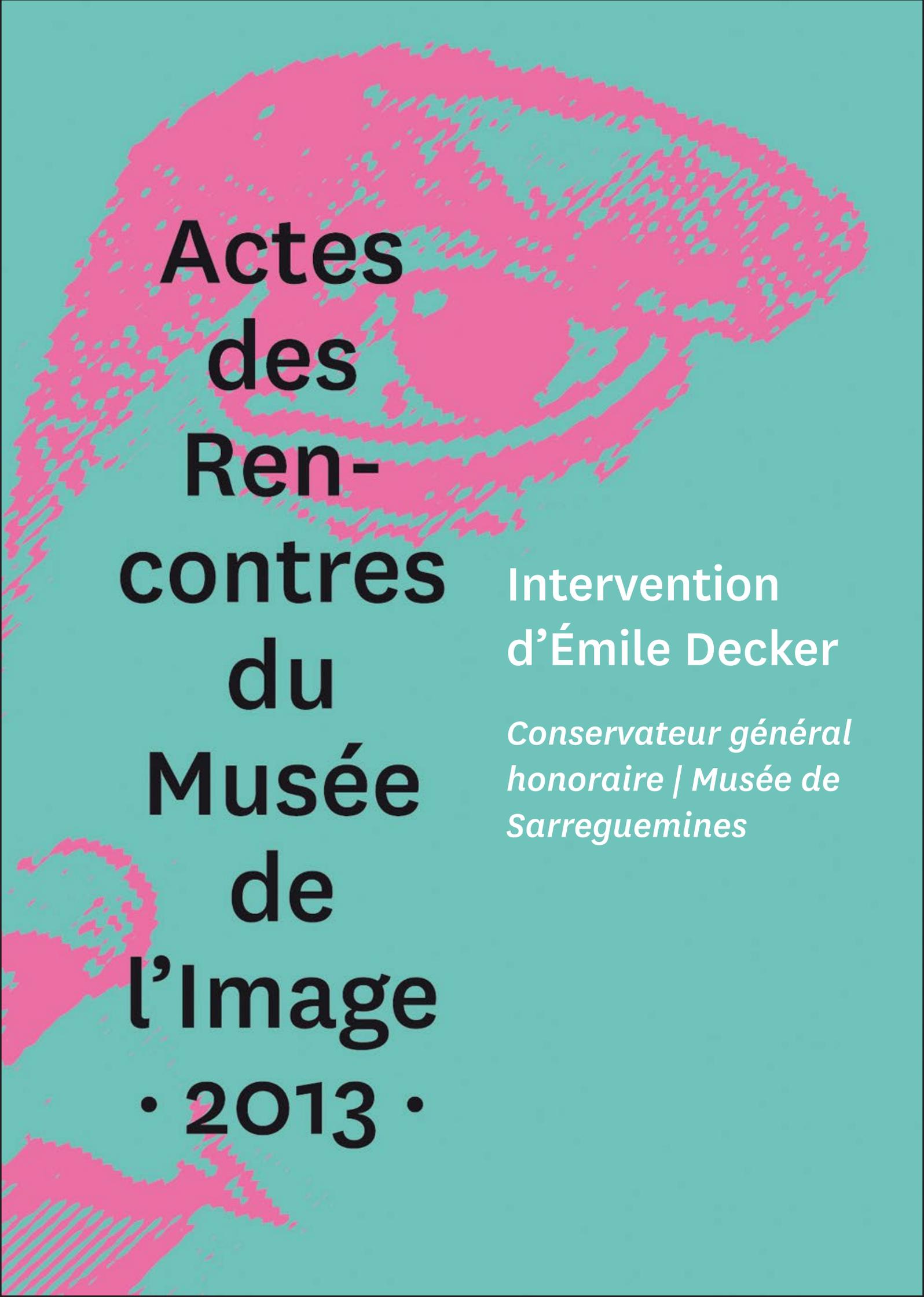
KOWNACKI Manon

Dialogue entre les images d'actualité et le regard de l'individu

DEBERT Arthur

Un arrière-goût de déjà-vu





**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
d'Émile Decker**

*Conservateur général
honoraire | Musée de
Sarreguemines*

LA FAÏENCE, SUPPORT DE L'IMAGERIE

La veille de la bataille d'Austerlitz
Faïencerie de Sarreguemines, vers 1835-1840

L'Image et son support céramique

Au début du 19^e siècle, le papier n'est plus le seul support de l'image, on la découvre à présent sur des supports aussi variés que le métal, le tissu, la faïence ou le verre. Dans les collections du Musée de Sarreguemines, figure une assiette datant des années 1830, qui porte une image imprimée appartenant à une série consacrée à la légende napoléonienne¹ (fig. 1). L'objet possède en son bassin une gravure et une légende, l'aile est soulignée par deux filets noirs. La scène figurée est une évocation de la veille de la bataille d'Austerlitz, c'est ce que nous apprend la légende.

Le support de l'image est une assiette en faïence fine d'un diamètre de 21 centimètres. Dans les années 1830-1840, la faïence fine est une matière relativement nouvelle dans l'évolution technologique de la céramique : il s'agit d'une terre cuite blanche recouverte d'une fine pellicule constituée d'un enduit vitreux transparent, la glaçure. Le produit obtenu est particulièrement léger et fin ; les fabricants lui donnent pompeusement le nom de demi-porcelaine. La manufacture qui a réalisé l'assiette est installée dans la ville de Sarreguemines depuis 1790 et porte la raison sociale « Utzschneider et compagnie ».

Une autre innovation technologique marque l'objet : le décor n'est pas peint comme sur la faïence traditionnelle ; il est imprimé. L'image est en effet une gravure transférée sur la terre cuite selon une technique mise au point en Angleterre dans la seconde moitié du 18^e siècle et qui apparaît en France sous le Premier Empire. La technique est relativement simple : un artiste réalise un décor en gravant une plaque de cuivre. Après l'avoir chauffée, on encre la



¹ Voir Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau, *Au service de l'Épopée : des assiettes pour l'empereur* [catalogue d'exposition], Paris : Réunion des Musées nationaux, 1995.



Émile Decker

conservateur général honoraire | Musée de Sarreguemines



Fig. 1. La veillée d'Austerlitz

vers 1835, faïence fine à décor imprimé

Coll. Musée de la Faïence, Sarreguemines | © Musée de Sarreguemines, cliché C. Thevenin



Émile Decker

conservateur général honoraire / Musée de Sarreguemines

plaque de cuivre, on racle soigneusement le surplus d'encre. La plaque est alors placée sous une presse qui imprime le motif gravé sur une feuille de papier. Des ouvriers appliquent ensuite la feuille sur le support en faïence à l'état de biscuit. Ils effectuent le transfert de l'encre en frottant délicatement la feuille au moyen d'un tampon, retirent la feuille et font sécher l'objet. On plonge l'objet avec soin dans un bain de glaçure et on procède à une seconde cuisson. Sarreguemines réalise des assiettes de ce type depuis 1829. Elle a édité au cours du 19^e siècle plus de 300 séries thématiques de 12 vignettes constituant ainsi une véritable imagerie sur faïence².

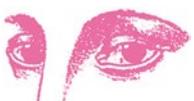
Les faïences imprimées connaissent dans la société de l'époque un réel engouement³. Les services de table ainsi décorés étaient traditionnellement exposés sur les vaisseliers et suscitait la curiosité et l'admiration des visiteurs dans les intérieurs bourgeois du 19^e siècle. La faïencerie de Sarreguemines n'est pas bien sûr la seule à profiter de ce goût. Beaucoup de faïenceries font de même : pour la France on peut citer entre autres, les manufactures de Creil, Montereau, Gien, Choisy, Lunéville, Saint-Clément, Longwy, Niderviller, Toul...

Le thème iconographie et son origine

La vignette au centre de l'assiette représente l'empereur Napoléon Ier assis près d'un feu de camp, entouré des généraux de son état-major. Peut-être réfléchit-il à la stratégie du lendemain. Il semble plus calme et confiant que ses hommes que l'on peut imaginer très préoccupés, voire inquiets. Sur la table, une carte nous indique que l'on a préparé la stratégie de la bataille qui doit se dérouler le lendemain. Au premier plan, on distingue Roustam Raza, le mamelouk, le fidèle aide de camp de Napoléon. Nous sommes le 1^{er} décembre 1805, au début de l'Empire, Napoléon a été couronné empereur en 1804, le 2 décembre. La

2 DECKER E. « Une imagerie sur faïence: les assiettes parlantes à sujets imprimés de la manufacture de Sarreguemines » IN MINOVEZ J.M. (sous la dir.), *Faïence fine et porcelaine. Les hommes, les objets, les lieux, les techniques. Actes du colloque des 21 et 22 septembre 2001*. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2004. pp. 153-170.

3 BOUYSSY Maité, CHALINE Jean-Pierre (sous la dir.) *Un média de Faïence. L'assiette historiée imprimée*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.



Émile Decker

conservateur général honoraire / Musée de Sarreguemines

France est en conflit avec une coalition européenne qui regroupe l'Angleterre, l'Autriche et la Russie. Le 21 octobre 1805, la France a perdu une bataille sur mer à Trafalgar. L'empereur s'est alors porté vers l'Autriche, où il rencontre les troupes autrichiennes et russes près d'Austerlitz le 1er décembre. La scène se situe à la veille d'une bataille décisive que l'empereur doit absolument remporter. On connaît le cours que prennent les événements : le lendemain à 8h30, au moment du lever du soleil, profitant du brouillard, les soldats français attaquent les troupes russes sur le plateau de Pratzen et, créant la surprise, ils l'emportent. Dans la journée, les contre-attaques des coalisés ne peuvent en rien changer le cours des événements. Les ennemis battent en retraite : ils ont perdu 37 000 hommes et toute leur artillerie. Le 6 décembre, les troupes russes se retirent en direction de la Pologne, tandis que François II d'Autriche, demande un armistice à la France et signe, le 26 décembre 1805, le traité de Presbourg qui entérine la disparition du Saint Empire romain germanique.

La bataille d'Austerlitz est certainement l'une des plus célèbres batailles de Napoléon I^{er}, et représente un épisode important de la légende napoléonienne, constituant une preuve manifeste de son génie militaire.

Si l'on recherche les sources iconographiques du motif figurant sur l'assiette de Sarreguemines, on découvre de nombreuses images représentant le même sujet. La plus ancienne est sans conteste un dessin conservé à la Bibliothèque nationale. Il s'agit d'un lavis réalisé en 1809, par le peintre Benjamin Zix⁴. On retrouve la scène fixée sur l'assiette, mais gauche-droite, inversée : l'empereur assis un pied sur une table, un feu de camp, les officiers le regardant ; au loin, brillent d'autres feux. Cependant le lavis porte le titre *Le bivouac, la veille de Wagram* (1809), un titre assez proche de la vignette de Sarreguemines⁵ mais on se trouve ici à la veille d'une autre bataille. L'auteur du croquis est d'origine alsacienne, né en 1772 à Strasbourg. Durant l'Empire, il a été dessinateur au quartier général de la grande armée. C'est un ami de Dominique Vivant Denon

4 [Voir l'œuvre dans la banque d'images de la BnF](#) (consulté le 14 octobre 2015).

5 BOLENDER C., «Faiences imprimées de Sarreguemines et légende napoléonienne», *Les Cahiers lorrains*, 1987, n° 1, pp. 91-123.

Émile Decker

conservateur général honoraire | Musée de Sarreguemines

qui est durant l'Empire celui qui met en œuvre le mythe impérial. Présent à Wagram, il a pu effectuer l'esquisse de ce bivouac, et de ce fait son œuvre a valeur de document historique. Le dessin ne reste pas enfoui dans les cartons de Benjamin Zix. Un tableau, huile sur toile, présenté au salon en 1810 reprend assez fidèlement la composition de Zix ; il s'agit d'une œuvre du peintre parisien Adolphe Roehn (1780-1867)⁶. Au cours de sa jeunesse il peint essentiellement des scènes historiques comme ici, puis dans son âge mûr, des scènes de genre et des portraits.

L'œuvre est actuellement conservée au château de Versailles⁷. Elle s'intitule *Bivouac de Napoléon sur le champ de bataille de Wagram. Nuit du 5 au 6 juillet 1809*. Elle a été peinte en 1810 donc très peu de temps après l'événement. Jérémie Benoit, qui a longuement étudié l'iconographie de cette période, décrit le travail du peintre : « Roehn, l'artiste produit un effet d'apparition qui semble grandir le souverain plongé dans ses pensées. La lumière lunaire, par un habile clair-obscur, ajoute encore à cette impression de rêverie. Les fidèles rassemblés autour de Napoléon le regardent comme s'ils révéraient un surhomme guidé par la providence. Leurs regards expriment l'admiration qu'ils portent au souverain. »⁸.

Le tableau d'Adolphe Roehn, fut très remarqué lors du Salon. Depuis des siècles déjà, les œuvres de qualité font l'objet de copies par la gravure, ce qui permettait de les diffuser dans l'Europe entière. Vers 1810, Heinrich Guttenberg (1749-1818), exécute une gravure d'après le tableau d'Adolphe Roehn. Le titre reste *Bivouac, la veille de Wagram*. Elle est éditée à Nuremberg chez Frauenholz, Geissler, Reindel et Tessari et Comp⁹.

6 CABLÉ Anne, « Inventaire » IN *Napoléon, images de légende* [catalogue d'exposition]. Épinal : Musée de l'Image, 2003. p. 34.

7 [Voir l'œuvre sur la base de données de l'agence photographique de la RMN](#) (consulté le 14 octobre 2015).

8 Voir BENOÎT Jérémie, « L'aura napoléonienne » sur le site histoire-image.org

9 [Voir l'œuvre dans la base de données Gallica de la BnF](#) (consulté le 14 octobre 2015).



Émile Decker

conservateur général honoraire | Musée de Sarreguemines



Fig. 2. Veille d'Austerlitz

1835, bois de fil colorié au pochoir

Attribué à François Georgin, graveur | Pellerin, Épinal

Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer



La diffusion du thème

Une fois reproduite en multiple par les techniques de la gravure l'image va se propager et être copiée, adaptée, modifiée aussi. Les reproductions et copies du thème sont rares ou absentes pendant la Restauration¹⁰. Ce n'est qu'au cours du règne de Louis-Philippe que la figure réapparaît. Une gravure qui date selon toute vraisemblance du début des années 1830, publiée par l'imprimerie Gallé, rue Marie Stuart à Paris, reprend le thème du tableau de Roehn mais en l'adaptant. L'image a été simplifiée, on en a sacrifié les détails, et de ce fait elle en a perdu le réalisme. L'espace a été étendu au lointain ; l'empereur occupe une place plus importante dans la scène ; il porte ici un bicornes, un objet qui, comme une signature, participe à l'imagerie de Napoléon et qu'on a jugé nécessaire d'insérer.

Si on le compare aux premières figurations, on remarque que le titre a été transformé. On rattache à présent la scène à la bataille d'Austerlitz. Dans l'esprit de la constitution d'un mythe impérial, on a préféré évoquer une bataille plus prestigieuse, dont le récit a été très largement diffusé par les mémoires des généraux et des grognards : la tournée des « popotes », le bivouac de la veille, le soleil du lendemain, la déroute des Autrichiens. Alors que la bataille de Wagram s'est déroulée sur deux jours, la victoire ne fut pas aussi décisive sur le terrain, la stratégie moins brillante.

On n'évoque plus les auteurs de l'image : Zix ou Roehn. La scène est à présent dans le domaine public, chacun se l'approprie et l'adapte à ses vues. L'image de Sarreguemines appartient à cette période d'appropriation. L'image a subi une inversion gauche-droite, due à la technique d'impression. L'image a connu des simplifications ou des stylisations : disparition de nombreux détails notamment à l'arrière-plan (disparition des constructions et du deuxième groupe d'officiers).



10 Des images consacrées à la légende napoléonienne apparaissent déjà à Épinal à la fin du règne de Charles X.



Les imageries lorraines ne sont pas en reste : l'imagerie Pellerin d'Épinal met à son catalogue une estampe figurant l'événement (fig. 2). On retrouve les éléments de l'image mais traités d'une manière synthétique, simplifiée, un peu figée quand on considère le traitement des personnages. Le dépôt légal de l'image date du 10 avril 1835¹¹. Le même thème est présent chez Lacour et Cie à Nancy, Dembour à Metz entre 1836-1840, Gangel à Metz entre 1851-1858. Ici, l'image est explicitée par un texte, qui renforce encore la puissance évocatrice de la scène, dans le sens du mythe et de la légende. « Les généraux cherchent Napoléon pour le rendre témoin de l'amour et de l'enthousiasme de son armée ; ils le trouvent assis devant un feu de bivouac, les bras croisés la tête penchée et dormant d'un profond sommeil. Près de lui était une carte où il venait d'arrêter ses dispositions pour la bataille du lendemain. Ainsi cet homme, sur qui reposaient les destinées de l'Europe dont les yeux étaient fixés sur lui, à la veille d'une bataille décisive, se laissait aller au calme et au repos tant il était certain de l'heureuse issue de cette affaire. »

Bien vite, l'imagerie populaire diffuse la représentation de l'empereur assis, les bras croisés, les pieds sur une table. La scène se fixe sur d'autres supports et devient durant cette période un thème à part entière des arts décoratifs ; figurines, statuettes ornant des pendules en bronze doré ou des presse-papiers. L'ensemble de ces images concourent dans les années 1830-1840 à la construction d'une légende autour d'un homme extraordinaire, un génie, un héros romantique. « Sans l'image, la légende napoléonienne eût-elle connu un aussi grand essor ? » s'interroge l'historien Jean Tulard dans la préface du catalogue que consacre en 2003 le Musée de l'Image d'Épinal, au thème *Napoléon, images de légende*¹². Elles préparent le retour des cendres de l'empereur en 1840 et bien sûr l'avènement du Second Empire en 1852.



11 CABLÉ Anne, « Inventaire » IN *Napoléon, images de légende* [catalogue d'exposition]. Épinal : Musée de l'Image, 2003. p. 92.

12 TULARD Jean (préf.), *Napoléon, images de légende* [catalogue d'exposition]. Épinal : Musée de l'Image, 2003. pp. 11-13.





**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Nelly
Feuerhahn**

*Chercheur au CNRS /
revue Humoresques*

« UN BAIN AGITÉ » (ÉPINAL, 1892)

Un emprunt d'Albert Robida à Wilhelm Busch

« Un Bain agité », cette planche dessinée par Albert Robida et produite à Épinal par Pellerin en 1892 résume en 11 vignettes comment deux garçonnetts se soumettent — d'abord à contrecœur puis bientôt avec un éblouissant plaisir — à une contrainte hygiéniste, symbole de modernité au 19^e siècle.

L'auteur Albert Robida, né à Compiègne le 14 mai 1848 et mort à Neuilly-sur-Seine le 11 octobre 1926, est un dessinateur, lithographe, aquafortiste, caricaturiste et romancier français¹. Ses œuvres d'anticipation sont bien connues, mais il est également un caricaturiste de mœurs non moins prolifique. Dès 1866, âgé de 18 ans, il dessine au *Journal amusant*, puis dans divers petits journaux. En 1880, avec l'éditeur Georges Deaux, il fonde sa propre revue, *La Caricature*, (la troisième du nom²) qu'il dirige pendant plus de dix ans et dans laquelle Caran d'Ache, Louis Morin, Ferdinand Bac, Job, Maurice Radiguet font leurs débuts.

Les collaborations de Robida à la Presse satirique et humoristique sont nombreuses : *Le Journal amusant* (1866-1871), *Le Petit Journal pour rire* (1867-1882) qui reprend des dessins du précédent, *Paris-Caprice* (1867-1870), *La Parodie* (1869), *Le Polichinelle* (1869-1870), *La Charge* (1870), *Paris-comique* (1870), *Der Floh* (Vienne) (1873), *La Vie parisienne* (1871-1880, 1887-1890, 1914-1915), *La Caricature* (1880-1892), *L'Éclipse* (1880-1884), *La Silhouette* (1880-1885), *Le Monde comique* (1880-1892), *Le Chat noir* (1885, 1886, 1888), *Le Courrier français* (1888), *Le Rire* (1894-1902), *Pêle-Mêle* (1898-1902), *L'Assiette au beurre* (1902), *La Vie en*

1 BRUN Philippe, *Albert Robida (1848-1926). Sa vie, son œuvre suivi d'une bibliographie complète de ses écrits et dessins*, Paris : Promodis, 1984.

2 *La Caricature* fondée par Charles Philipon (1830-1835), *La Caricature provisoire* dirigée par Ch. Philipon (1^{er} novembre 1838-30 juin 1839) puis dirigée par Armand Dutacq jusqu'en 1843. Enfin, le titre est repris par l'éditeur Georges Deaux et Albert Robida du 3 janvier 1880 jusqu'en 1892, puis cesse en décembre 1904.



rose (1902), *Le Rire rouge* (1914-1918), *La Baïonnette* (1915), *Fantasio* (1915). Il propose également des nouvelles illustrées par ses soins dans les publications pour la jeunesse : *La Récréation* (1880), *La Jeunesse amusante* (1897-1898), *La Revue Mame* (1895), *Le Petit Français illustré* (1889-1901), *La Joie des enfants* (1905-1908), *Saint-Nicolas* (1913 et 1914), *Mon Journal* (1917, 1918-1919).

« Un Bain agité » est l'une des seules quatre planches d'images populaires qu'on lui connaisse : deux publiées chez Pellerin à Épinal³ et deux chez Quantin à Paris⁴. Il ne s'agit pas de commandes directes de Pellerin à Robida, mais d'achats faits par Pellerin à Ernest Kolb, le successeur de Robida à la direction de *La Caricature* après le 25 juin 1892.

Il est fréquent que les planches d'imagerie populaire soient subdivisées en cases, soit par 6, 12 ou 20. Ici, l'originalité consiste à n'en utiliser que onze et à donner une plus grande importance à la septième qui est en position centrale. Le motif est légèrement agrandi en raison de la quantité d'objets représentés, mais plus sûrement avec une intention esthétique.

Les légendes qui commentent les images introduisent des notations ironiques s'adressant plus à un lecteur adulte qu'à des enfants : s'adressant à Toto « maman fait appel à sa raison d'homme » qui ne voudrait pas donner le mauvais exemple à Patapouf. Après que divers objets éclectiques ont été affectés aux jeux dans le bain, les bustes de Voltaire et de Rousseau sont introduits signalant une distinction culturelle et un milieu aisé loin de l'ambiance rurale des publications habituelles chez Pellerin.

3 « Un Bain agité n° 85 » (1892) et « Le Modèle n° 182 » (1896).

4 Les deux planches données à l'imagerie parisienne Quantin avec images, textes et dessins en couleur chromolithographique sont « Le Moulin de Kerbiniou » (1901) et « Le Carrosse du Père Malo » (après 1895 ?).



Dans l'avant dernière vignette, les enfants jouent enfin avec plaisir : « Tout va bien maintenant... ». La baignoire est vidée des objets totalement inadaptés à la situation, mais qui en justifiaient par leur incongruité la durée et le ressort amusant.

Le point ultime du pugilat est illustré par les bustes des deux philosophes jetés au sol et ébréchés. Le conflit qui opposa les deux hommes est emblématique des débats qui animèrent en France la pensée philosophique du 18^e siècle à nos jours. Cette évocation propose une image en abîme éminemment culturelle et évidemment incommensurable de la dispute des deux frères⁵.

À l'origine, « Un Bain agité » est un motif repris du journal satirique *La Caricature* où il avait été publié le 19 septembre 1885, p. 301 (37,5 x 26,5 cm).

En 1885, dans *La Caricature*, l'histoire est en noir et blanc, elle a été colorée au pochoir à Épinal. On remarque que les motifs sont légèrement plus petits dans la version d'Épinal. La planche a été reprise plus tard dans *La Jeunesse amusante*, Nouvelle série, 3^e année, n° 72, 1899 (édité par Fayard). Robida, père de famille nombreuse, n'a pratiquement pas donné d'histoires avec des petits⁶. En 1885, il a déjà quatre enfants : Léo né en 1879, Camille en 1880, Émilie en 1881, Frédéric en 1884, viendront ensuite Henry en 1888, Marguerite en 1890, Jacques en 1896. À cette date, ses deux premiers garçons de 6 et 5 ans ont de toute évidence bien des points communs avec Maurice et Paul de ce bain agité et même leur sœur dont l'existence est évoquée par la poupée.



5 On se souvient du Gavroche de Victor Hugo dans *Les Misérables* (1862) lors de l'émeute de juin 1832, qui chante « Je suis tombé par terre, c'est la faute à Voltaire, le nez dans le ruisseau, c'est la faute à Rousseau » avant de s'effondrer mourant sur une barricade.

6 Même la série de 4 planches publiée dans *La Caricature* où il est question d'un Toto, cet enfant n'a pour rôle très bref en première planche que d'illustrer les débuts d'une « carrière » d'adulte. *La Caricature*, 308, 309 et 310, les 21, 28/11/1885 et 5/12/1885.



Aux sources allemandes du motif

Dissimulé dans l'eau du bain d'Albert Robida, ce motif du bain agité en évoque un autre — peu connu — dû à Wilhelm Busch, l'humoriste le plus emblématique de l'Allemagne depuis le milieu du 19^e siècle. Il est né en 1832 près de Hanovre où il est mort en 1908. Busch publie d'abord des farces en images [Bilderpossen], puis collabore au journal *Fliegende Blätter* [les feuilles volantes] en 1859 avec des histoires courtes en images, accompagnées de brèves légendes (en vers ou en prose) ou sans le moindre texte. Des histoires qu'il donne ensuite également au *Münchener Bilderbogen* [feuilles illustrées de Munich]. La célébrité de Busch démarra avec l'histoire de deux garnements Max et Moritz (1865). Au fil de sept farces en images, deux galopins propagent la terreur dans leur environnement jusqu'au retournement final qui les réduit à l'état de biscuits mangés par des oies. Les deux enfants du bain de samedi soir ressemblent physiquement à ces deux chenapans, mais en beaucoup plus sages.

En 1868, « Le bain du samedi soir » a paru fragmenté en trois livraisons de la revue *Über Land und Meer. Allgemeine Illustrirte Zeitung* (Édition Hallberger, Stuttgart). Il s'agit d'un hebdomadaire allemand publié de 1858 à 1923. Son objectif est d'offrir une documentation sur le monde par le texte et par l'image. Il ne s'agit pas d'une revue satirique ou humoristique, mais elle propose des illustrations variées. En 14 vignettes réparties sur les trois livraisons de la revue (6, 4, 4), nous retrouvons le scénario du bain agité.

Les planches des deux dernières livraisons sont insérées entre des textes sans rapport et non humoristiques. Busch a très peu publié dans cette revue dont le titre rappelle celui de *Sur terre et sur mer*⁷ dont il est la traduction (1875-1877), et qui deviendra ensuite *Journal des aventures sur terre et sur mer* (1877-1915). Or en 1876 Robida travaille pour cette revue créée par Georges Decaux, éditeur avec lequel il fonda également *La Caricature* en 1880. Par ailleurs, Robida est à Vienne durant le premier semestre de 1873 et participe à la revue autrichienne *Der Floh*. Cette revue a bien des points communs avec les revues auxquelles

.....

7 La BNF ne dispose pas de cette revue.



contribue Robida et qui donnent une place prédominante à l'élément féminin. De toute évidence, Robida connaissait les dessins et les histoires de Wilhelm Busch, dont Grand-Carteret célèbre l'originalité dans son ouvrage sur la caricature en Allemagne en 1885⁸. La même année, 20 ans après sa publication par Busch, le célèbre album Max et Moritz tire à plus de 100 000 exemplaires. Au point qu'après 1871, Wilhelm Busch arrête ses publications dans la presse et ne donne plus que des albums.

Autre argument en faveur d'une connaissance de W. Busch par Robida dès 1880, celui-ci dans *La Caricature*, (4 septembre 1880, n° 36) propose en couverture et en couleur un « Voyage au pays de la bière » complété à l'intérieur par une double planche en noir et blanc. Ce pays de la bière possède tous les traits de Munich et de la Bavière. Les caricaturistes français n'ignoraient pas la presse satirique étrangère et plus particulièrement allemande puisqu'en 1886 on trouve dans *La Caricature* (18 décembre 1886, n°410) un dessin de Fox intitulé « Un zèle déplacé » et surtitré « L'esprit des autres (extrait de *Fliagende Blätter*) » [sic].

Une autre reprise de Busch par Robida se trouve avec une planche éditée chez Quantin en 1901 sous le titre de *Le moulin de Kerbiniou* (Quantin, 1901), qui emprunte beaucoup à *Der Bauer und der Windmüller, Münchener Bilderbogen*, (1860, coloré en 1861). Cependant Robida en modifie le récit. Il fait du paysan un naïf porté sur la boisson et une victime de son manque de jugeote. Le meunier n'est pas en cause. Chez Busch, il en va tout autrement, le meunier a bien vu le paysan accrocher l'âne à une aile de son moulin et c'est par pure malveillance qu'il le met en marche causant la mort de l'animal. Une seconde planche termine cette histoire ; le paysan rapportant la dépouille de son âne mort à la maison se fait rosser par sa femme. Faisant fi de cette algarade, il cherche une grande scie avec laquelle, au passage, il blesse le nez de la paysanne, et s'en va derechef détruire le moulin pour se venger. Chez W. Busch « *die Rache ist süß!* », la vengeance est douce ! Busch ne croit pas en la bonté de

.....

8 GRAND-CARTERET John, *Les mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche — en Suisse*. Paris: Louis Westhausser, 1885. pp. 356-7.



Nelly Feuerhahn

Chercheur au CNRS / revue Humoresques

l'homme, ni aux vertus de l'éducation. Cet univers rural est fort éloigné de celui très mondain de Robida, habité de femmes élégantes, excitantes et joyeuses. Dans le cas du bain, la contrefaçon est plus simple, Robida, père de famille de jeunes enfants peut facilement transposer un cadre où ne se trouve aucune trace de malignité. Rire du malheur d'autrui, cette *Schadenfreude* si souvent présente chez Wilhelm Busch n'appartient pas au registre de Robida.

Remerciements

L'aide d'Anne Cablé a été déterminante pour l'accès aux documents de l'imagerie populaire de Pellerin et Quantin, également pour la connaissance de leurs particularités éditoriales. Sandrine Doré m'a apporté des indications précieuses sur l'œuvre de Robida et je lui dois en particulier la reproduction de la planche issue de La Caricature de 1885 qui ne figure pas dans les collections de la BnF. Alban Poirier a traité cette planche de telle sorte que son appréciation soit possible dans une excellente qualité. Que tous trois soient chaleureusement remerciés.





Fig. 1. Un Bain agité

1892, Albert Robida, dessinateur | Imagerie Pellerin, Épinal
 Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché E. Erfani

Nelly Feuerhahn
 Chercheur au CNRS / revue Humoresques

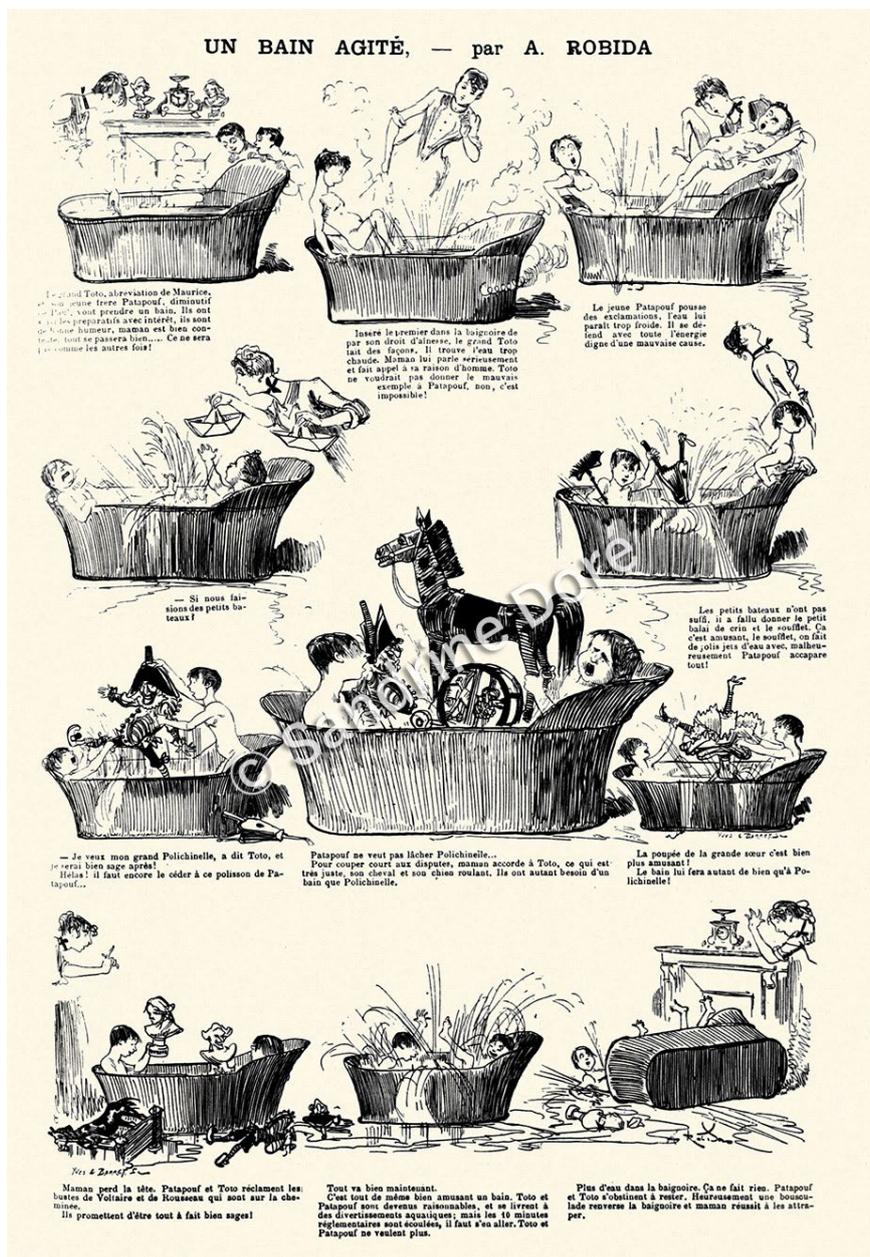
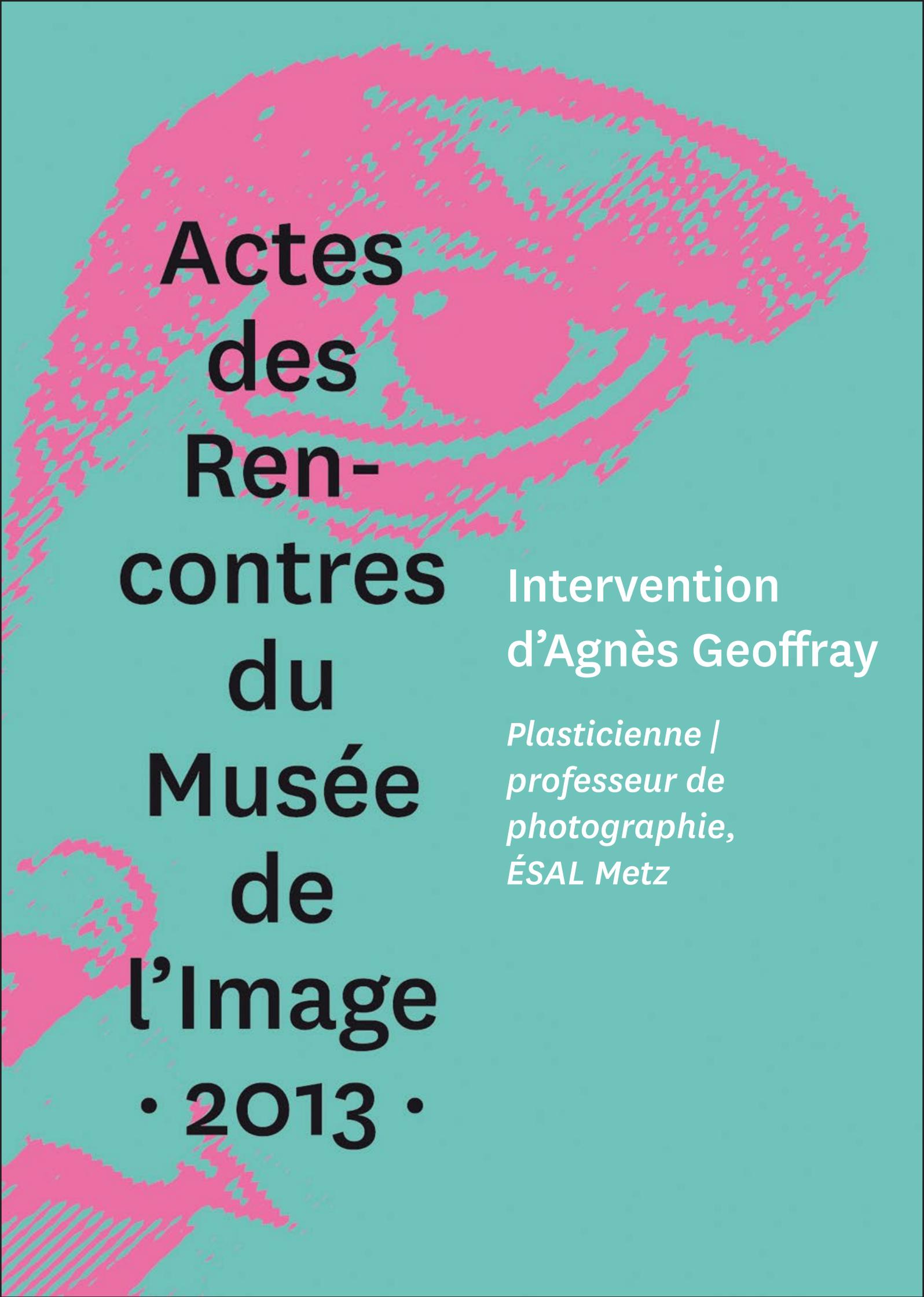


Fig. 2. Un Bain Agité IN La Caricature

n° 299, 19 septembre 1885
 Coll. particulière



**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
d'Agnès Geoffray**

*Plasticienne /
professeur de
photographie,
ÉSAL Metz*

Agnès Geoffray

Plasticienne / Professeur de photographie, ÉSAL Metz

INCIDENTAL GESTURES

Face à la perte l'on se rattache aux restes

À l'origine de la série photographique *Incidental Gestures* se trouvent deux photographies — ou plutôt trois. La première fait partie de mes archives familiales. Il s'agit d'un portrait de famille figurant ma grand-mère enfant, entourée de ses sœurs, de ses parents et de ses grands-parents, un portrait comme il en existe tant. Mais en y regardant de plus près, on peut noter que le visage de mon trisaïeul a une texture différente, plus nette, à l'éclairage contradictoire. Il s'agit d'un montage photographique, où le portrait a été rajouté post mortem. La deuxième photographie est cette double image aujourd'hui très connue du régime stalinien où l'on voit Staline au bord de la Volga. Alors que dans la première photographie il est entouré de trois personnes, ils ne sont plus que deux dans la seconde. L'un des protagonistes, Nikolaï Iejov, situé à la gauche de Staline a été effacé suite à son élimination physique, mort fusillé sur ordre de Staline. La découverte de ces deux images a largement inspiré la série *Incidental Gestures*, en réactivant la fascination qu'ont toujours produit sur moi les photographies retouchées, cet art du simulacre, s'octroyant des pouvoirs de résurrection ou d'élimination.

Au regard de l'histoire de la photographie et de ses diverses manipulations, le désir est né de mettre en lumière ces simulacres et de les problématiser. Les problématiser dans une dimension politique, car toute retouche implique un travestissement et par là-même une relecture d'une histoire ou de l'Histoire. Loin de figurer une vérité idéale mais plutôt d'en interroger sa portée, j'ai souhaité déborder vers une sphère plus intime, d'où le recours non seulement à des images appartenant à l'Histoire mais également à des archives familiales anonymes, réinjectant du poétique dans l'image mémorielle. La série se fonde sur la réappropriation d'images existantes, des images d'archives anonymes et diverses. L'usage d'images récupérées, et qu'on lit comme telles, appuie cette idée d'image originelle, vierge a priori de toute velléité artistique, car issue de la photographie vernaculaire et documentaire. Ici la retouche fait œuvre. La bonne



Agnès Geoffray

Plasticienne / Professeur de photographie, ÉSAL Metz

retouche est par définition celle qui ne se voit pas, je la mets ici en scène, soit en confrontant l'image source à l'image retouchée, soit en présentant l'image retouchée seule, qui, voisine des photographies jumelles, se nappe d'une aura de suspicion. La lecture de la totalité des photographies constituant *Incidental Gestures* s'en trouve ébranlée.

Mais plus que l'art du simulacre, et la question d'authenticité de la photographie, cette série met en acte la perte, le manque. Que je retouche une image en ajoutant ou en soustrayant des éléments, l'enjeu me paraît osciller autour de ce que l'on a perdu, de ce qui a disparu de l'image d'origine. L'image première n'apparaît plus que comme une image fantôme, jetant un voile d'étrangeté, de malaise, sur la nouvelle image ainsi reconstituée. Dans la figure de *L'attachée* (fig. 1), l'étrangeté de la posture vient de ce que l'on ne peut situer. Je suis partie d'une image somme toute banale mais qui possédait déjà les éléments d'une violence latente — le poteau, les cordages — mon intervention, aussi minime soit-elle, a fait basculer cette image commune au demeurant vers une violence plus manifeste. Je métamorphose les protagonistes de scènes ordinaires en acteurs d'un drame à venir. Au contraire, dans les images à portée plus historique, figurant des victimes bien réelles, ma pratique de la retouche tend à les soustraire à la violence infligée, à leur restituer une dignité : revêtir une femme tondue à la Libération, redonner un visage à une Gueule cassée. En intervenant sur les images, je réactive une réalité potentielle, déjà sous-jacente dans la photographie. Je pratique la manipulation photographique, qui se trouve être au cœur du projet, mais moins dans un but de dénonciation que de problématisation — « Comment ouvrir nos yeux, comment réapprendre les images ? »¹ ; c'est pourquoi je déborde largement du seul champ historique pour rejoindre un champ plus poétique, esthétique. Je ne revendique pas une posture morale, mais face au traitement d'un tel sujet, j'élève mes propres barrières éthiques : je ne cherche pas à anesthésier le passé ni à infléchir le cours de l'histoire, mais plutôt à concevoir une forme de recours face à une aberration commise (Libération, Gueule cassée, Laura Nelson) ou à réinjecter un déplacement dramatique dans un événement ordinaire (*L'attachée, Sans Titre*) (fig. 2).

1 DIDI-HUBERMANN Georges, « Remonter, Refendre, Restituer », *Les carnets du Bal*, n°1, 2010, p. 69.



Agnès Geoffray

Plasticienne / Professeur de photographie, ÉSAL Metz

L'acte de la retouche renvoie à cet acte archaïque et récurrent qui consiste à prélever, découper, voire maltraiter une image, tel un fétiche, on lui octroie des pouvoirs irrationnels d'envoûtement, comme un transfert de la représentation à la personne réelle. Le pouvoir de la photographie est avant tout un pouvoir de croyance, le plus archaïque qu'il soit. Pouvoir de vie et de mort, de résurrection ou d'élimination, qui nous renvoie aux deux images constitutives de ma série.

Mais comme je disais plus haut que la première violence faite à l'image concerne la perte. Face aux images truquées des régimes totalitaires, sous Staline, sous Mao, l'effacement et donc la perte sont en effet les armes du pouvoir en place par excellence. Une censure par soustraction du regard. Que l'on efface ou rajoute des personnes, que l'on rende éternellement jeune un despote, ou que l'on ressuscite un défunt, l'acte photographique pérennise un moment qui n'a jamais existé, et pourtant que l'on tient pour vrai. L'art de la retouche, qui tend au perfectionnement extrême, condition sine qua non de son existence — de la croyance en ces images revisitées — est une pratique menteuse et honteuse, elle ne doit pas transparaitre. La fascination d'une photo truquée repose en partie sur sa vraisemblance, c'est à dire sur la disparition même du trucage. Une fois celui-ci révélé, on scrute les moindres détails de ce qui reste de l'image d'origine et qui infléchiraient cette nouvelle vérité offerte. Face à la perte l'on se rattache aux restes. Notre regard est éprouvé malgré nous.



Agnès Geoffray

Plasticienne / Professeur de photographie, ÉSAL Metz



Fig. 1. L'attachée

Série *Incidental Gestures*, photographie, 2011-2012 © Agnès Geoffray



Agnès Geoffray

Plasticienne / Professeur de photographie, ÉSAL Metz

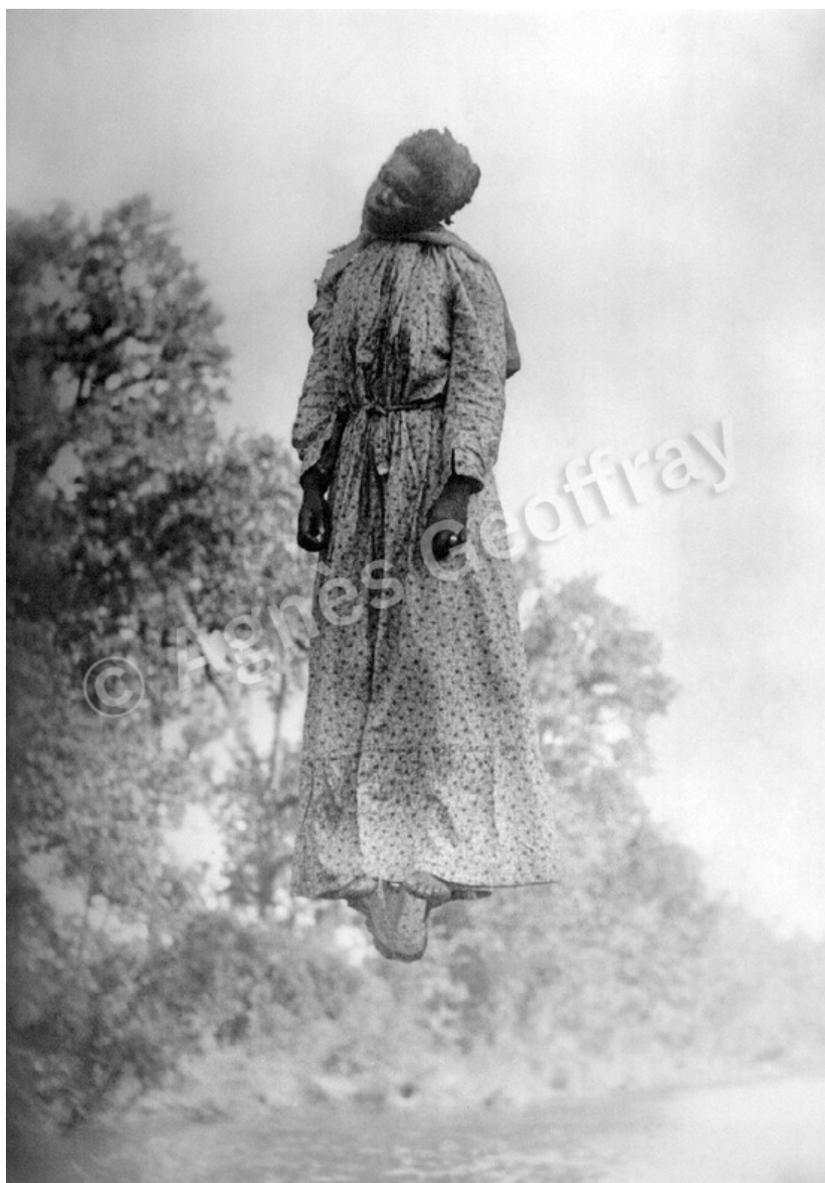


Fig. 2. Sans titre

Série *Incidental Gestures*, photographie, 2011-2012 © Agnès Geoffray



Agnès Geoffray

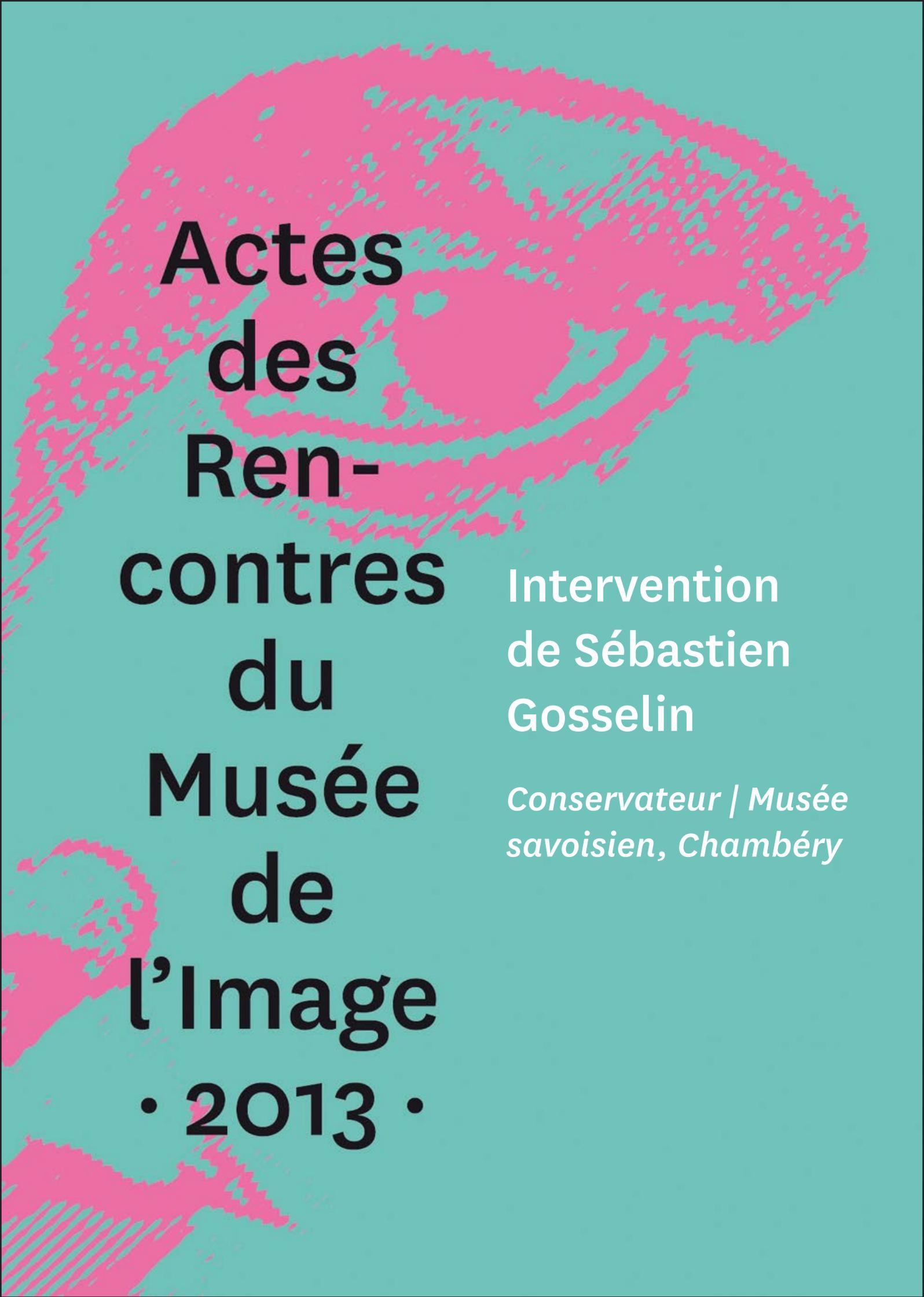
Plasticienne / Professeur de photographie, ÉSAL Metz



Fig. 3. Laura Nelson

Série *Incidental Gestures*, photographie, 2011-2012 © Agnès Geoffray





**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Sébastien
Gosselin**

*Conservateur | Musée
savoisien, Chambéry*

LES IMAGES DE LA MAISON TRACQ (HAUTE-MAURIENNE) AU MUSÉE SAVOISIEN

L'ensemble d'images provenant de la maison Tracq de Bessans en Haute-Maurienne (Savoie) constitue aujourd'hui un fleuron paradoxalement méconnu du Musée Savoisien : il s'agit de 65 estampes du 18^e au 19^e siècle dans leur contexte d'utilisation d'origine formant une collection inédite depuis sa découverte en 1976.

À partir de 1969, ce dernier, dont les collections archéologiques, historiques et ethnographiques ont été constituées depuis le début du 19^e siècle, lance une campagne de collecte centrée sur le monde rural des hautes vallées savoyardes, menée par les ethnologues du musée. Privilégiant les ensembles, comme les ateliers ou les intérieurs d'habitations, elle aboutit à la création d'une collection importante et bien documentée et à l'ouverture de la salle d'Introduction à l'ethnographie de la Savoie en 1983.

La maison Tracq est l'un de ces ensembles, particulièrement mis en valeur dans cette muséographie, notamment à travers une maquette au 1/20. Yvan Cadenne, ethnologue, et Jean-Claude Giroud, photographe et auteur des relevés, en mènent l'étude de 1976 à 1981, sans la publier. Les estampes ne forment qu'une partie de cette enquête de terrain inédite. Le projet immobilier de la famille Tracq, propriétaire de la maison à cette époque, ayant entraîné sa destruction, de nombreux éléments ont pu être déposés et conservés au musée, permettant la conservation de la majeure partie des estampes sur leur support d'origine : armoire, cloison de séparation entre les deux chambres (inv. 977.40.4), vantaux (inv. 977.40.1 et 977.40.2) et chambranle (inv. 977.40.3) de la cage d'escalier. Les autres images, collées notamment sur les poutres, n'ont pu être conservées mais sont documentées par la photographie.



Deux chambres couvertes d'estampes

La première chambre, au sud, communique avec le rez-de-chaussée par un escalier situé dans l'angle sud-ouest. Dans cet angle se trouve également une porte donnant accès au grenier. Une seule fenêtre, côté ouest, éclaire la pièce. Cette chambre communique également par deux portes vers la chapelle, à l'est, de dimensions réduites, et la seconde chambre, au nord. Les estampes étaient regroupées sur des supports en bois, dans la moitié supérieure de l'élévation. Un premier ensemble ornait les deux vantaux et le chambranle de la cage d'escalier : annonce du mariage de Victor-Amédée I^{er} de Savoie et de Chrestienne de France en 1619, Sainte Famille et baptême du Christ (vantail gauche) ; fragment d'un calendrier mentionnant la maison de Savoie (vantail droit) ; saint Bernard de Menthon, bovidé et fleur de lys, prédication d'un capucin (trumeau ; repos de la Sainte Famille, sainte Lucie, Sainte Famille, ange gardien, armes de Savoie (linteau de la porte de droite). L'ensemble le plus important en nombre de cette pièce se trouve sur la cloison séparant les deux chambres : fragment comportant un ange et un calice, monogramme et croix du Christ, double portrait de Louis XIII et Anne d'Autriche (Louis XIII manquant), saint Jean Baptiste, neuf estampes portant le monogramme du Christ et les instruments de la passion, Cantique spirituel, crucifixion, cantique spirituel de l'Assomption, fragment comportant sainte Monique, saint Charles Borromée, sainte Hélène, sainte Catherine, sainte Françoise, saint Charles Borromée, crucifixion, Notre-Dame du Scapulaire, motifs floraux, sainte Anne, sainte Geneviève, Vierge de l'Annonciation. L'estampe collée sur l'armoire qui se trouvait dans cette pièce est trop lacunaire pour que l'on puisse en déterminer le sujet ou la provenance. Les autres ensembles d'estampes n'ont pas été conservés, tant celui de la poutre que celui du volet droit de la fenêtre. Sur ce dernier, l'exposition à la lumière avait visiblement altéré les images qui sont peu lisibles sur les photographies : on y discerne un personnage féminin accompagné par un angelot. Sur la poutre figuraient sept monogrammes du Christ entourés d'instruments de la passion, sainte Agnès et un saint masculin fragmentaire.



Sébastien Gosselin

Conservateur / Musée savoisien, Chambéry

La seconde chambre, au nord, disposait d'un accès unique, par une porte dans la cloison la séparant de la première. Toutes les estampes se trouvaient sur ce panneau de bois, conservé lors de la dépose. La présentation de cette cloison dans la salle d'Introduction à l'ethnographie de la Savoie, où elle se trouve encore actuellement, cache totalement cette face : dans l'attente de son démontage, ces estampes ne sont donc connues que par les photographies prises par Jean-Claude Giroud. Cet ensemble, réparti principalement en deux niveaux, comporte : un fragment comportant le Saint Sacrement entre deux anges ; deux monogrammes du Christ entouré des instruments de la passion ; une Vierge ; une Vierge du rosaire ; un fragment portant les mots « Jésus Christ » et un autre « Sacramento » ; un cantique spirituel en l'honneur des saints Crépin et Crépinien ; l'annonce d'une quête par l'évêque Hercule Berzet (1657-1686) ; la Vierge de Vicoforte ; Jésus Marie Joseph dans leurs travaux ; des fragments d'un entretien spirituel.

Des estampes reflets de l'histoire de la maison

Sur l'une des deux fenêtres de l'étable donnant sur la cour figurait la date de 1617 et sur la seconde, celle de 1619. Les dépouillements d'archives menés par Ivan Cadene n'ont pas permis de trouver la confirmation de ces dates probables de construction. Les premiers possesseurs attestés de cette maison sont, à la fin du 17^e siècle, des membres de la famille Peraz¹. La maison est ensuite cédée par Joseph-François Peraz à Marie-Magdeleine Tracq veuve Clappier en 1873. La maison est ensuite restée dans la famille Tracq. Le témoignage de Guy-Pierre Tracq², propriétaire de la maison au moment de l'étude, a permis de préciser les derniers usages de la maison : elle a été peu habitée à partir de la Seconde Guerre mondiale, avant d'être utilisée uniquement comme bergerie et débarras.



1 Testament de Jean-Baptiste Peraz, châtelain, du 20 juin 1726, citant le père du testateur comme propriétaire de la maison, Tabellion de Termignon de 1726, fol. 91 (Archives départementales de la Savoie, 2C2349).

2 Enquête n° 158 menée les 1^{er} et 2 septembre 1976 par Ivan Cadene et Louis-Jean Gachet, archives de la Conservation départementale de la Savoie.



Sébastien Gosselin

Conservateur / Musée savoisien, Chambéry

L'étude des estampes permet de conforter cette chronologie. Les plus anciennes d'entre elles à comporter une date ne sont pas antérieures au début du 17^e siècle : Vierge de Vicoforte (1603), Prédiction véritable de la sacrée alliance et heureux mariage entre Sérénissime Prince Victor-Amédée de Savoie prince de Piedmont et la très haute & très puissante Dame Chrestienne de France (11 janvier 1619), double portrait de Louis XIII et Anne d'Autriche (après 1615). Les estampes s'échelonnent ensuite jusqu'au 19^e siècle.

Des modes d'acquisitions variés de part et d'autre des Alpes

La situation de Bessans, à proximité du col du Mont-Cenis, explique la diversité des provenances de ces images : Lyon³, Paris⁴, Turin⁵, Milan⁶, vraisemblablement hospice du col du Grand-Saint-Bernard⁷ et Valais⁸.

L'iconographie de certaines d'entre elles permet de développer des hypothèses quant à leur mode d'acquisition par les propriétaires successifs de la maison. Certaines d'entre elles — Vierge de Vicoforte (sanctuaire marial du diocèse de Mondovi), saint Bernard de Menthon (hospice du col du Grand-Saint-Bernard), voire estampe de la compagnie du Saint Sacrement de l'église du Corpus Christi



3 Six estampes de Laurens Biesse (1643-1713), vraisemblablement la Sainte Famille de Claude Audran (1597-1677).

4 L'estampe du mariage de Chrestienne de France et Victor-Amédée I^{er} de Savoie est datée « De Paris le 11e janvier 1619. G. Marchand. ». Le double portrait d'Anne d'Autriche et Louis XIII pourrait vraisemblablement être également parisien. Enfin, le saint Charles Borromée portant l'inscription « ques au coin de celle des Mathurins 64 Déposé » se rapporte vraisemblablement à Paul-André Basset, actif vers 1785-181? « rue St Jacques au coin de celle des mathurins » (PRÉAUD Maxime, CASSELLE Pierre, GRIVEL Marianne, LE BITOUZÉ Corinne, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien régime*, Paris : Promodis, 1987), identification proposée par Vanessa Selbach, conservateur au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France.

5 Estampe de la compagnie du Saint Sacrement de Turin de 1717.

6 Crucifixion portant l'inscription : « Si vendono in Millano da Pietro Paolo Panza nella contrada de Mercanti d'Oro vicino al Duomo ».

7 L'iconographie de l'estampe présentant saint Bernard de Menthon, sa vie et ses miracles la rattache à son centre de dévotion principal, représenté dans le paysage à l'arrière-plan.

8 L'estampe représentant saint Pierre porte son nom en français et en allemand : le Valais est le territoire bilingue catholique le plus proche de Bessans, qui a de surcroît suscité une production d'estampes (CASSINA Gaëtan, « L'estampe topographique du Valais, 1548-1850 » IN *Annales valaisannes : bulletin trimestriel de la Société d'histoire du Valais romand*, 1988. pp. 282-284).



Sébastien Gosselin

Conservateur / Musée savoisien, Chambéry

de Turin — ont pu constituer des souvenirs de pèlerinages de membres de la famille Peraz. D'autres reprennent des invocations de confréries actives à Bessans⁹: Notre-Dame du Rosaire¹⁰, Notre-Dame du Scapulaire¹¹. L'estampe représentant la prédication d'un capucin face à des fidèles agenouillés en présence des instruments de la Passion peut être un souvenir de mission, les capucins disposant, depuis 1580¹², d'un couvent à Saint-Jean-de-Maurienne, siège de l'évêché dont dépend Bessans. La lettre de 1668 d'Hercule Berzet, évêque de ce diocèse de 1657 à 1686, qui reprend le texte d'une bulle pontificale, témoigne du passage de deux quêteurs en faveur d'une confrérie de la Vierge du pilier de Saragosse à Bessans.

Les festivités liées à la famille de Savoie ont certainement été à l'origine de la présence d'estampes dans la maison Tracq: l'estampe annonçant le mariage de Chrestienne de France et Victor-Amédée de Savoie fait écho aux festivités organisées à Saint-Jean-de-Maurienne en leur honneur¹³. Il est possible que le double portrait de Louis XIII et Anne d'Autriche ait été également acquis à cette occasion: les deux époux sont représentés jeunes, vraisemblablement peu de temps après leur mariage en 1615; d'autre part, Louis XIII, frère de Chrestienne de France, est le roi au nom duquel l'alliance matrimoniale fut conclue. L'estampe portant les armes de la maison de Savoie peut être liée à ce type de festivité, mais témoigne quoiqu'il en soit de l'attachement de la famille Peraz à cette dynastie.

9 TRACQ Francis, « Les confréries de Bessans », *Congrès des sociétés savantes de Savoie: La sociabilité des Savoyards (1983)*, 1983, pp. 235-252.

10 La date de fondation de la confrérie de Notre-Dame du Rosaire de Bessans n'est pas connue, mais elle est bien attestée au 18^e siècle et cette dévotion est déjà largement répandue dans les paroisses voisines (Lanslevillard 1624, Termignon 1629).

11 La date de fondation de la confrérie de Notre-Dame-du-Scapulaire n'est pas connue, mais elle dispose déjà en 1666 d'un autel dans l'église paroissiale de Bessans (TRACQ Francis, « Les confréries de Bessans », *Congrès des sociétés savantes de Savoie: La sociabilité des Savoyards (1983)*, 1983, pp. 235-252).

12 BELLET Jean, « Maisons religieuses du diocèse de Maurienne avant la Révolution », *Congrès des sociétés savantes de Savoie*, 1972, pp. 99-115.

13 « Dans la séance du 11 janvier 1619, le conseil de ville de Saint-Jean-de-Maurienne vote un feu de joie et autres réjouissances pour cet heureux événement. » in GROS Adolphe, *Histoire de Maurienne*, t.II, Chambéry: Imprimeries réunies, 1946-1948, p. 87.



Sébastien Gosselin

Conservateur / Musée savoisien, Chambéry

Six estampes du lyonnais Laurens Biesse (1643-1713) forment un ensemble remarquable dans cette collection. Éditées après 1679¹⁴, elles portent une iconographie religieuse de cantiques et entretiens spirituels, pour les feuilles encore identifiables, ainsi qu'une Sainte Famille. Les liens attestés entre ce graveur et marchand d'estampes et les colporteurs peuvent expliquer la présence de cet ensemble à Bessans.

Les images de la maison Tracq de Bessans conservées au Musée Savoisien constituent un ensemble remarquable attestant de l'usage des estampes dans les États de Savoie à partir du début du 18^e siècle. La diversité des provenances et des sources iconographiques témoigne du caractère international de la route du col du Montcenis, que des études ultérieures permettront de préciser.



14 Elles portent toutes l'adresse de la rue Ferrandière occupée par Laurens Biesse de manière certaine à partir de 1679 : *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles : catalogue des pièces retrouvées*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2002. pp. 19-22.



Sébastien Gosselin

Conservateur / Musée savoisien, Chambéry



Fig. 1. Cage d'escalier de la chambre sud avant sa dépose

© Musée Savoisien, Département de la Savoie, cliché J.C. Giroud



Sébastien Gosselin

Conservateur / Musée savoisien, Chambéry



Fig. 2. Poutre de la chambre sud (non déposée)

© Musée Savoisien, Département de la Savoie, cliché J.C. Giroud





Fig. 3. Cloison séparant les deux chambre, face sud

© Musée Savoisien, Département de la Savoie, cliché S. Paul, 2013





**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Marie-
Dominique
Leclerc**

*Université de Reims-
Champagne-Ardenne*

QUELLES GRAVURES DANS LES LIVRETS SPINALIENS ?

La Bibliothèque bleue troyenne, un modèle ?

Au départ de cette interrogation, une édition spinalienne de l'Histoire de la belle Hélène de Constantinople. Elle renferme trois gravures en comptant celle de la page de titre. Luxe de précaution : les illustrations ont été numérotées pour être sûr de les apposer correctement au moment de l'impression. En page de titre (fig. 1), une bataille avec chevaux, soldats en armure, lances et épées. En page 60, la conquête de l'Écosse est représentée par l'assaut d'une tour. Enfin, en page 64, une scène à plusieurs personnages marque le moment où Hélène est reconnue par un des serviteurs du roi Henri. Autant les deux premières gravures sont des bois passe-partout propres aux romans de chevalerie, autant ce dernier est connoté : certes la mer et le bateau peuvent renvoyer à la longue errance d'Hélène, mais le personnage de gauche avec son auréole sur la tête et le phylactère en banderole sur sa robe inscrivent ce bois parmi les sujets religieux. Dès lors, comment expliquer ces curieux choix iconographiques ? En fait, vers les années 1760, exerçait à Troyes Jean Garnier qui imprima cette Histoire de la belle Hélène de Constantinople. C'est son impression (fig. 2) qui servit de modèle à Pellerin pour son édition de 1836. Troyes étant la référence par excellence pour la Bibliothèque bleue, l'imprimeur spinalien ne se préoccupa pas de l'incongruité des illustrations par rapport au texte et il les fit copier à l'identique et même numéroter ! On voit donc comment l'exemple troyen pouvait être prégnant et sclérosant, au point d'annihiler tout esprit critique et de cantonner à l'imitation, ce que peuvent confirmer d'autres exemples comme l'Histoire de Richard sans peur ou encore La Vie de Sainte Reine.

Dans ce dernier titre, passé la page de titre sur laquelle la vignette troyenne a été remplacée par une croix, nous rencontrons ensuite le même nombre de gravures (dix en tout) illustrant les mêmes épisodes de la vie de la sainte. En frontispice, les pèlerins se baignent dans l'eau miraculeuse pour recouvrer la santé : mêmes attitudes des personnages, mêmes bras levés, même présence du soleil, des deux églises et des trois ormeaux (lieu du supplice de la sainte)... du moins si l'on



compare l'impression spinalienne et celle de Jean-Antoine Garnier à Troyes. Et jusqu'à la dernière image, celle de la décollation, c'est le même constat : une copie servile jusqu'au détail près, à l'exception des bottes des bourreaux devenues noires. Seule la physionomie des protagonistes change sous le ciseau du graveur. La fabrique spinalienne, toutefois, habillera ses exemplaires d'une couverture de couleur sur laquelle figurera, au dos, sainte Reine tenant d'une main la hache de son exécution et de l'autre main la palme du martyr ; or, cette gravure est une création de la maison.

L'imprimerie spinalienne se contenta-t-elle de copier les exemplaires troyens ? D'autres faits troublants pourraient laisser penser qu'elle emprunta aussi à des confrères voisins, notamment ceux de Montbéliard.

De troublantes ressemblances avec les livrets de Montbéliard...

Parallèlement à Jean-Charles Pellerin à Épinal, les Deckherr à Montbéliard impriment également des livrets à la même époque, avec un catalogue de titres identiques à ceux de Troyes, donc d'Épinal.

Soit l'Histoire de Cartouche. La plupart des éditions du 19^e siècle introduisent, en frontispice, le buste du bandit. Ce bois gravé le présente de trois-quarts, pistolet à la main droite, montre de gousset à la main gauche, sans doute celle qu'il vient de dérober à quelque passant. On ne sait qui a eu l'idée de cette image mais le graveur en fit un contemporain en actualisant sa tenue vestimentaire puisqu'il apparaît en redingote, lavallière et large chapeau bicorne selon la mode propre à l'époque des éditions. C'est donc dans cette tenue qu'on le voit en frontispice des impressions de Rouen, Lille, Metz, Avignon, Toulouse... mais seuls trois imprimeurs illustrèrent également le texte en insérant trois images supplémentaires en pleine page. Ce sont Deckherr à Montbéliard, Baudot à Troyes et Pellerin à Épinal. Voici les scènes privilégiées dans la vie du voleur :

- Cartouche niché sur une armoire,
- Résistance de Cartouche,
- Interrogatoire de Cartouche.



Difficile de dire lequel de ces imprimeurs décida de cette suite illustrée car ils exerçaient sensiblement à la même époque et les éditions ne sont pas datées. Toujours est-il que les gravures suivantes plagièrent les premières avec toutefois des variantes : par exemple pistolet de Cartouche visible sur le frontispice des Deckherr, mais absent sur celui de Pellerin ; scène à quatre personnages chez Deckherr, mais à seulement trois chez Pellerin, quand Cartouche se cache sur l'armoire ; ou encore bicornes des soldats changés en des toques de grognards chez les frères Deckherr. Or, malgré l'absence de datation, nous serions tentés d'attribuer la paternité de ces images à ces derniers. En effet, ce titre sortit des presses de Montbéliard dès 1821, et peut-être même avant. De plus, Madame Garnier à Troyes acheta à ses confrères montbéliardais des exemplaires de ce titre sur lesquels elle recolla un papillon imprimé avec sa propre adresse. Enfin, l'édition de Pellerin est de celles relevant de la seconde moitié du 19^e siècle, sur mauvais papier, et la mention au titre « Nouvelle édition ornée de quatre gravures » laisse penser effectivement à une nouveauté illustrée. L'hypothèse pourrait donc être la suivante : Pellerin aurait pris pour modèle une brochure de Madame Garnier qui en fait venait de Deckherr ; mais il se peut aussi qu'il ait emprunté directement à Deckherr.

Le cas de l'Histoire des quatre fils Aymon présente quelques similitudes avec le précédent. Ce titre est présent dans le catalogue de 1814 de Jean-Charles Pellerin. Une édition sans date, conservée à la bibliothèque de l'Université de Liège, portant l'adresse de Pellerin, pourrait remonter à cette époque : le texte a en effet gardé l'ancienne graphie en « oit » sur les verbes à l'imparfait de l'indicatif, ce qui ne sera plus le cas dans les éditions diffusées par Pellerin à partir de 1826. Parallèlement, une impression de Deckherr frères à Montbéliard, conservée à la Bibliothèque nationale de France, porte, sur le dos de la reliure, la date de 1820 (date du dépôt légal ?).



Quelle est la particularité de ces deux productions, l'une à Épinal, l'autre à Montbéliard ? Toutes deux renferment huit images ainsi légendées :

- [les quatre frères à cheval : image de page de titre sans légende] (fig. 3),
- meurtre de Beuves d'Aigremont,
- construction de Montfort,
- les trois frères se précipitent sur Renaut,
- Bayard réveille Renaut,
- Maugis devant son hermitage,
- Renaut retrouve Maugis,
- embarquement.

Ces huit gravures paraissent strictement identiques dans les deux éditions. Or, à partir de 1826, dans les éditions Pellerin de ce même titre, apparaît une nouvelle série de huit gravures, manifestement imitée de la précédente, avec, sur la première image, la signature F. Georgin. Et, de fait, toutes les éditions postérieures des Quatre fils Aymon repérées (1826, 1829, 1836, 1878...) porteront cette marque de fabrique, d'où la question : pourquoi Jean-Charles Pellerin aurait-il demandé à François Georgin de graver une nouvelle série s'il possédait déjà une suite de bois qui lui appartenait ? Il nous semble que l'hypothèse la plus probable, suggérée par Anne Cablé, est que la première série fut l'œuvre de Charles Boulay, dont on reconnaît assez facilement le style. Celui-ci, lorsqu'il quitta Épinal pour Montbéliard, emporta avec lui ses bois qu'il réutilisa au bénéfice des impressions de Deckherr. Pellerin ayant besoin d'une série personnelle pour une histoire qu'il réimprimait régulièrement, fit donc graver par François Georgin un nouvel ensemble. En œuvrant sur l'Histoire des quatre fils Aymon, François Georgin n'innove pas fondamentalement : il copie, dans leurs grandes lignes, les images précédentes (fig. 4), mais en y apportant sa patte personnelle. Il montre ainsi, par son ciseau, qu'il a mieux lu ce roman de chevalerie que ses prédécesseurs. À cet égard, l'image légendée « Maugis se rend dans un ermitage » met en valeur son savoir-faire et son attention au récit : Maugis y apparaît en pèlerin avec bourdon et calebasse dans un paysage travaillé et non en soldat comme chez Deckherr. Jean-Charles Pellerin fut donc bien inspiré de faire appel à François Georgin et de lui confier l'illustration de l'Histoire des quatre fils Aymon. On peut légitimement penser que ces images



fortes contribuèrent au succès de l'ouvrage... mais aussi de l'imagerie. En effet, ces huit gravures furent réunies en 2 planches mises en couleurs avec, comme date de dépôt légal, 1830. Il convenait de rentabiliser des gravures éprouvées qui plaisaient tant au public.

Enfin une illustration différenciée et originale

Troyes, Montbéliard, ou encore Bruyères que nous n'avons pu développer ici, et sans doute d'autres... Pellerin emprunta donc souvent à ses confrères. Toutefois, dans la seconde moitié du 19^e siècle, la fabrique spinalienne se distingue par une production plus originale. Les brochures sont alors habillées d'une couverture de couleur, jaune ou verte, fréquemment illustrée d'une gravure éloquent. Ainsi, l'Histoire de la belle Hélène s'orne maintenant, en couverture, d'une image bien appropriée (fig. 5) : on y voit Hélène endormie pendant que ses deux enfants sont enlevés par des bêtes sauvages, conformément à l'histoire. Enfin, nombre de titres chez Pellerin renferment des illustrations qui feront leur succès. Sont ainsi rajeunis et mis au goût du jour les vieux romans de chevalerie médiévaux, mais aussi les contes de fées des auteurs du Grand Siècle. S'y ajoutent des nouveaux venus : les Contes des Mille et une nuits, prétextes à des clichés orientaux.

La rentabilité étant plus que jamais le maître mot, les dessins et les gravures circulent des livrets vers les images en feuilles et inversement. Il suffit de regarder par exemple les Quatre fils Aymon à cheval, ou bien Geneviève de Brabant avec sa biche. Du côté des contes, ce sont les mêmes dessins qui s'afficheront dans les images compartimentées en vignettes et les petits livres, à cette différence près que ceux de ces derniers ne seront pas mis en couleurs. C'est ainsi que Le Prince Chéri, La Bonne Petite Souris, Fatal et Fortuné, Ali Baba et d'autres encore feront les délices des acheteurs petits et grands, qu'il s'agisse d'estampes ou de brochures.



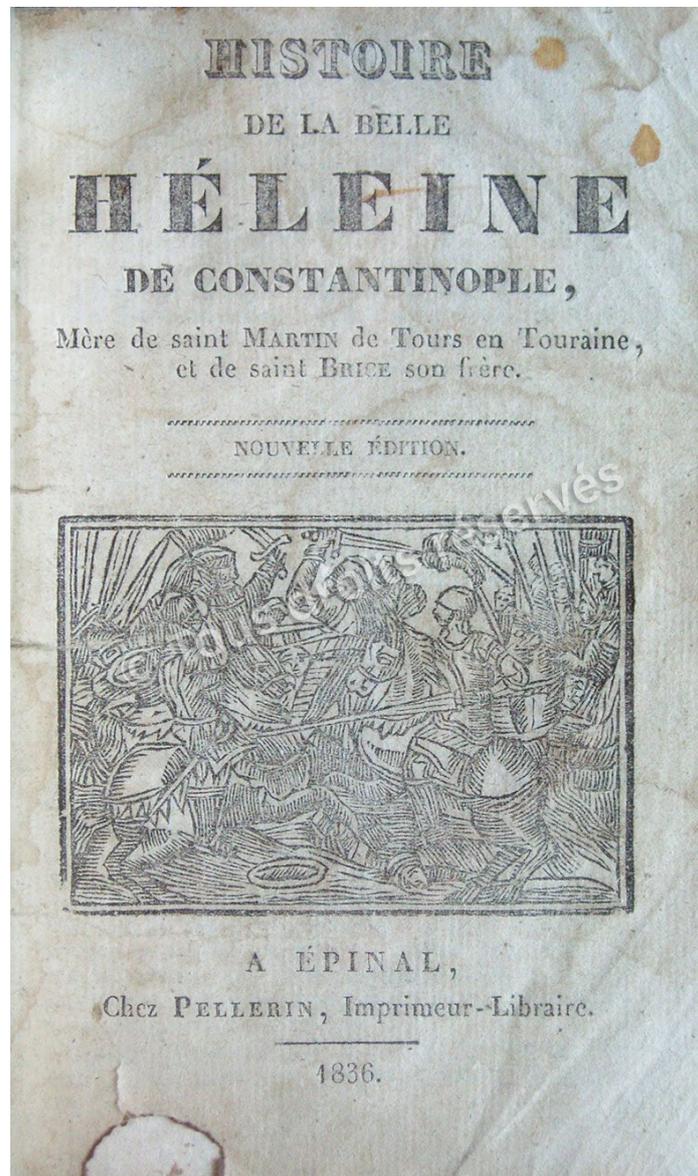


Fig. 1. Histoire de la Belle Héleine de Constantinople
Épinal, Pellerin, 1836, coll. particulière



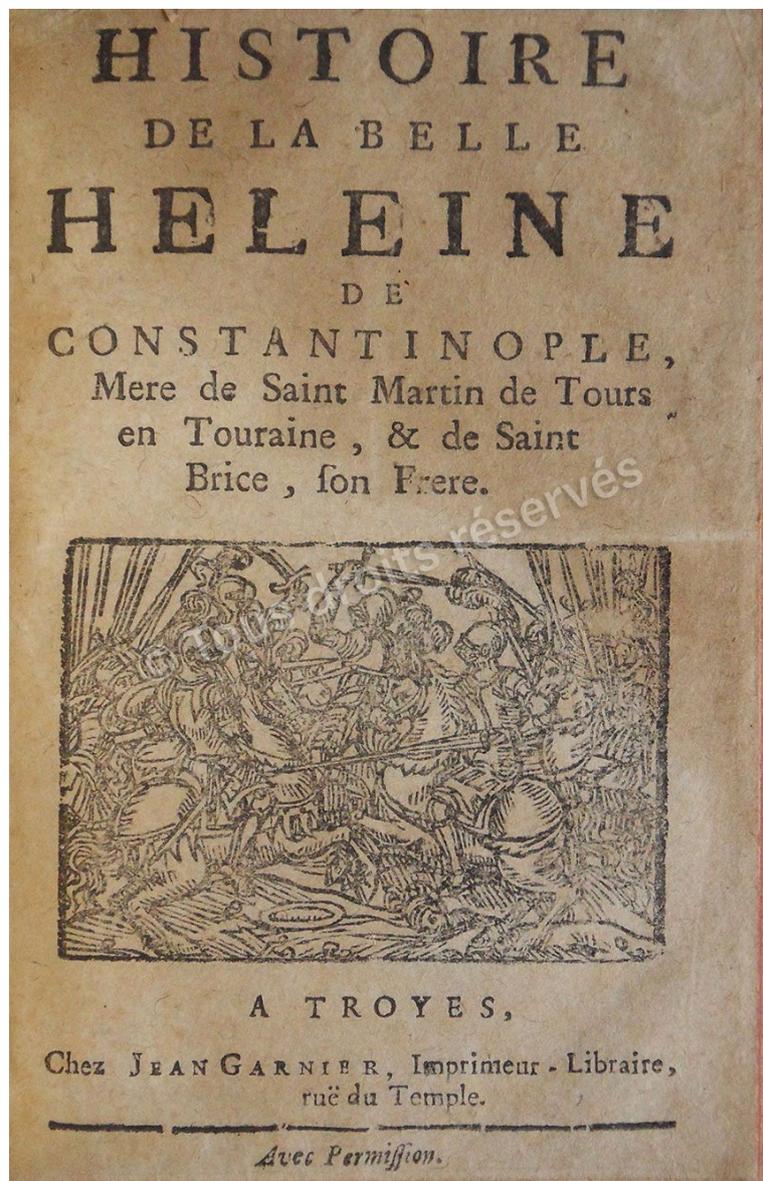


Fig. 2. Histoire de la Belle Héleine de Constantinople

Troyes, Jean Garnier, coll. particulière



Fig. 3. Les Quatre Fils Aymon

Montbéliard, Deckherr Frères, coll. particulière





Fig. 4. Les Quatre Fils Aymon

Épinal, Pellerin, 1836, coll. particulière



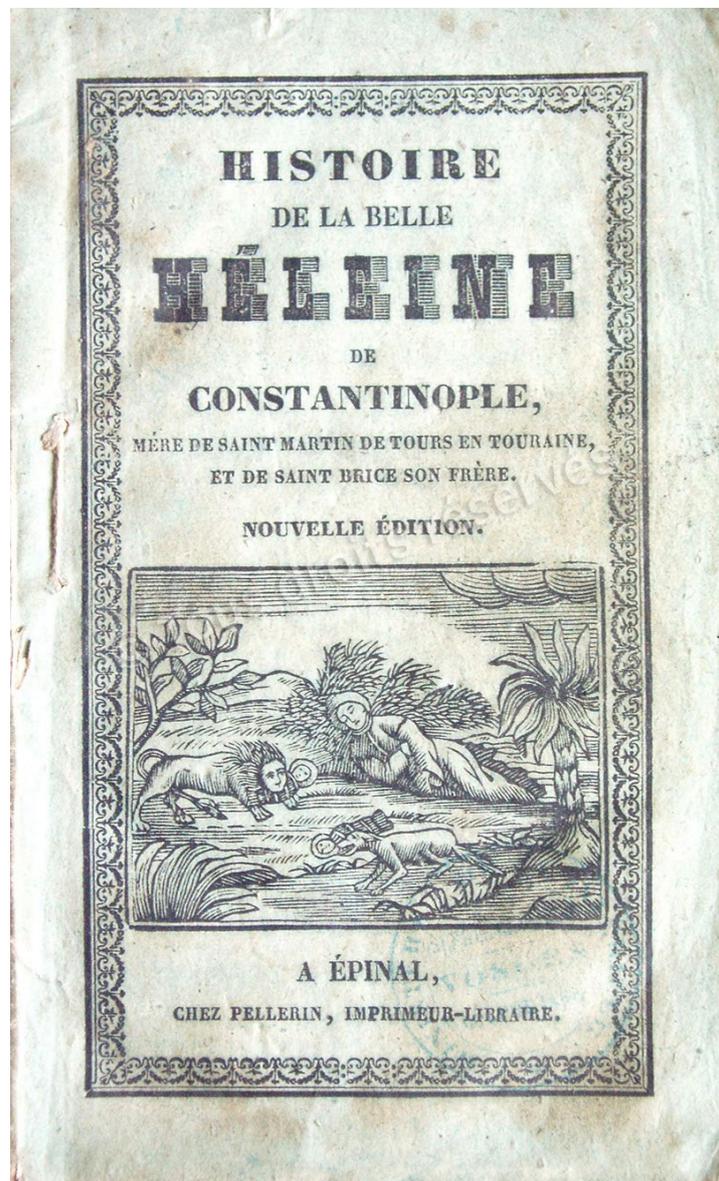


Fig. 5. Histoire de la Belle Héléine de Constantinople
Épinal, Pellerin, coll. particulière



**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Séverine
Lepape**

*Conservatrice /
Département des
estampes et de la
photographie, BnF*

D'ANVERS À ORLÉANS : TROIS IMAGES DE LA MORT DE SAMSON

Le cheminement des images est parfois étrange et discontinu. Trois estampes, réalisées entre 1560 et la fin du 18^e siècle, offrent de bons exemples de la perdurance et de la réappropriation d'une composition, la mort de Samson.

Samson est un personnage important de l'Ancien Testament, dont la vie est racontée au livre des Juges. Issu d'une famille appartenant à l'une des douze tribus d'Israël alors sous la domination des Philistins, Samson fut promis très jeune à avoir un destin hors du commun. Alors que ses parents n'arrivaient pas à avoir d'enfant, ils reçurent la visite de l'Ange de Dieu pour leur annoncer qu'ils mettraient au monde un fils doté d'une force surhumaine, qui délivrerait Israël de la domination des Philistins. Mais l'amour et les femmes jouèrent de drôles de tours au héros. Samson tomba en effet amoureux d'une Philistine et décida de l'épouser. Fidèle à sa tribu de naissance, sa femme le trahit. Par représailles, il tua des Philistins, qui à leur tour brûlèrent vive son épouse. L'épisode se termine en un massacre sanglant, où Samson défit 1 000 Philistins à coup de mâchoire d'âne. Après pareil exploit, on le nomma Juge d'Israël pendant 20 ans. Mais la vendetta continua : les Philistins cherchèrent à se venger, soudoyèrent une belle femme, Dalila, pour qu'elle séduisît Samson, et après moult tentatives, elle parvint à connaître le secret de sa force logée dans la chevelure du héros. Profitant de son sommeil, elle lui coupa les cheveux et le fit capturer. Tout heureux d'avoir enfin capturé leur ennemi de toujours, les Philistins se retrouvèrent pour donner un grand banquet, où Samson devait jouer de la musique et divertir la foule. Mais les cheveux de Samson avaient entretemps repoussé, et recouvrant sa force herculéenne, dans un dernier acte de bravoure, Samson démolit les colonnes du temple où les Philistins s'étaient installés et fit effondrer sur eux, et sur lui, le bâtiment.



Séverine Lepape

Conservatrice / Département des estampes et de la photographie, BnF

Héritier de l'Hercule antique et annonciateur du sacrifice du Christ, Samson est interprété au Moyen Âge et à l'époque moderne comme une figure positive, héros rédempteur invoqué dans la lutte contre le mal et la vengeance salutaire.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver exposée, en six gravures, l'histoire de Samson sous la forme d'une suite de xylographies publiée à Paris, rue Montorgueil, par Denis Fontenoy vers 1580¹. L'imagerie parisienne de la rue Montorgueil est le fait d'une vingtaine de familles d'éditeurs installés près de Saint-Eustache dans la seconde moitié du 16^e siècle, travaillant à la gravure en bois et à l'édition de suites d'histoires bibliques, de sujets moraux, de cartes, de généalogies, de placards, bref, tout ce que l'estampe pouvait alors véhiculer comme images que l'on souhaitait acheter pour décorer son intérieur ou s'instruire. L'estampe dite de la rue Montorgueil se caractérise par un format important (environ 500 x 390 mm), la présence abondante de textes devant rendre intelligibles les histoires racontées par l'image (la lettre est donc en langue vernaculaire et non en latin) et son aspect ornemental dû en grande partie à la présence de bordures décoratives élégantes qui encadrent chaque gravure comme une petite tapisserie.

L'histoire de Samson éditée à une date indéterminée (vraisemblablement entre 1579 et 1583, dates où l'activité de l'éditeur, Denis de Fontenoy, est connue), est condensée en six planches dont la dernière nous intéresse particulièrement¹. Placé au centre, Samson embrasse les deux colonnes et les brise. Le toit du temple s'écroule sur les Philistins représentés à gauche dans le plus grand désordre. La scène à l'arrière-plan relate l'épisode précédent : prisonnier, Samson divertit les Philistins en jouant de la harpe.

En éditant cette planche gravée, Denis Fontenoy ne fait pas œuvre de novateur. Il s'inspire en effet directement d'un modèle antérieur d'une petite vingtaine d'années, gravé et édité dans les Flandres, à Anvers. Il s'agit de la suite en six médaillons, gravés au burin par Philippe Galle (1537-1612), d'après un dessin



¹ Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie, RÉSERVE ED-5 (G)-FOL. [Voir les œuvres dans la base de données Gallica de la BnF](#) (consulté le 14 octobre 2015).



Séverine Lepape

Conservatrice / Département des estampes et de la photographie, BnF

de Maarten van Heemskerck (1498-1574)². Fontenoy a légèrement transformé la composition flamande et l'examen des deux planches nous révèle les choix et les éléments jugés importants par l'éditeur français. Dans l'estampe parisienne, le graveur a repris la posture et l'attitude de Samson. Il a gardé l'agencement intéressant de la colonne de gauche brisée, continuée par la harpe avec laquelle Samson distrayait les Philistins. Mais l'expression de sauvage férocité de la gravure de Galle semble absente de la composition de Montorgueil. En revanche, l'érotisme de la gravure flamande apparaît un peu plus souligné, en insistant sur la poitrine des femmes explicitée par le dessin des aréoles, absentes dans la composition d'origine car il ne s'agissait là que d'un élément du vêtement, un corset, non les seins eux-mêmes. L'ensemble de l'espace est moins maîtrisé dans la gravure parisienne, et cela contribue à rendre la scène encore plus étrange, car les victimes de l'effondrement sont représentées dans le plus grand chaos. L'arrière-plan montrant Samson jouant de la harpe aux Philistins pour les divertir a lui aussi été très simplifié, tant dans le nombre de personnages que dans l'architecture présente dans le paysage. Le graveur parisien reprend la formule en médaillon de l'estampe anversoise, qu'il garnit de riches écoinçons à tête de putti et de cartouches décoratifs, donnant à l'estampe de la rue Montorgueil la valeur décorative qui caractérise ces pièces, destinées à être affichées au mur.

Un autre point commun caractérise ces deux estampes : leur très grande diffusion. Les gravures de Philippe Galle, comme celle-ci du reste, ont été souvent publiées par Hyeronimus Cock, un éditeur anversoise dont l'échoppe était installée à l'enseigne des quatre vents qui portait bien son nom : ses gravures ont inondé l'Europe, la France, l'Espagne, jusqu'au Nouveau Monde avec les possessions de l'Espagne et du Portugal en Amérique du Sud. L'estampe de la Mort de Samson était donc facilement disponible pour Denis Fontenoy. Mais à son tour, ce dernier contribue à populariser le motif nordique, car

2 SELLINK Manfred, LEESBERG Marjolein (sous la dir.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700: Philips Galle*. Part I, Rotterdam : Sound & Vision interactive; Amsterdam : the Rijksprentenkabinet, 2001, n°17. Un exemplaire de la gravure de Philippe Galle d'après Maarten van Heemskerck « Samson détruisant les colonnes du temple des Philistins » est conservé au Musée du Dessin et de l'Estampe originale à Gravelines.



l'estampe de la rue Montorgueil connut elle-aussi un très grand succès. La technique de la gravure sur bois permettait en effet de tirer à plusieurs milliers d'exemplaires une matrice, plus encore que la gravure au burin anversoise ne le pouvait. Les archives font état d'achat des gravures de la rue Montorgueil par des marchands colportant jusqu'en Espagne ces feuilles, qui empruntaient le même chemin que leur homologues flamandes.

L'histoire pourrait s'arrêter là et pourtant elle semble bien continuer. Près de deux siècles plus tard, un imagier orléanais, Jean-Baptiste Letourmy, actif à Orléans entre 1774 et 1800, a édité une gravure en bois coloriée représentant Samson (fig. 1), qui semble tirer son inspiration des deux estampes précédentes³. La position du héros, bras écartés embrassant les deux colonnes qu'il détruit, son costume, les corps enchevêtrés à gauche sont comparables à la disposition de ces éléments dans les gravures de Galle et de Fontenoy. L'inversion de la composition, Samson regardant à gauche et non plus à droite, témoigne également de la reprise directe des deux estampes, l'imagier orléanais ayant sans doute tracé directement son dessin sur le bois en suivant le même sens que le modèle qu'il avait sous les yeux. Cependant, il a fait œuvre de réinterprétation. Il ôte la harpe dont l'emplacement lui aura sans doute paru incongru, il replace les personnages de part et d'autre des colonnes, rééquilibrant la composition puisqu'il ne suit plus la disposition originale en médaillon. On note aussi que le motif de la femme à la poitrine exprimée dans les deux estampes par ce cerne insistant a aussi retenu son attention, mais cette fois-ci, le sein est nettement mis à nu. La glose est ainsi achevée.

Si le graveur travaillant pour Letourmy s'est bien inspiré de ce modèle, à quelle source a-t-il puisé ? Avait-il sous les yeux l'estampe anversoise ou la gravure parisienne de la rue Montorgueil ? Bien que moins diffusée que l'estampe de la rue Montorgueil, l'estampe anversoise a été collectionnée très tôt par les amateurs de l'estampe qui appréciaient là les compositions savantes souvent à l'origine de ces estampes, ici en l'occurrence, celle de Maarten van Heemskerck,

.....

3 NOTTER Annick, GORGET Catherine (sous la dir.), *L'imagerie populaire d'Orléans et catalogue de la collection du musée historique et archéologique de l'Orléanais* [catalogue d'exposition], Orléans : Musée des Beaux-Arts d'Orléans. p.87, n°XVIII, ill. p.31.



peintre flamand ayant voyagé à Rome pour étudier les œuvres de la Renaissance italienne. On pourrait donc supposer que la gravure de Galle était encore facilement disponible à la fin du 18^e siècle pour un imagier.

Néanmoins, un tel argument ne devrait pas si facilement nous détourner de l'autre possibilité, la source parisienne. Les graveurs sur bois du 18^e siècle avaient sans doute encore des gravures sur bois dans leur stock, y compris de la gravure de la rue Montorgueil, comme nous l'indiquent des sources contemporaines. Jean-Michel Papillon (1698-1776), grand praticien de la gravure sur bois et qui a laissé un traité historique et technique en 1766, parle de la gravure de la rue Montorgueil dans son ouvrage, sans être capable d'identifier précisément leur réalité historique. Il a en effet connaissance d'estampes mesurant « seize pouces de large sur neuf et demi de hauteur⁴ » (environ 430 mm x 250 mm, ce qui correspond à peu près aux dimensions du bois central des gravures de la rue Montorgueil, sans les bordures décoratives). Il les considère alors comme rares et précise qu'il en a acheté il y a près de trente ans (vers 1746) quatre, dont il décrit les sujets, correspondant bien à ceux que l'on connaît des gravures de la rue Montorgueil. Il n'est pas le seul à en avoir acquis. Il a précisé en effet qu'il a vu une autre suite sur l'Histoire d'Esther et d'Assuérus⁵ chez Nicolas Le Sueur, un de ses amis, graveur en bois de son époque.

Même si elles étaient devenues rares, il n'est pas improbable que les gravures de la rue Montorgueil aient constitué un fonds documentaire pour les imagiers du 18^e siècle, qui pouvaient s'inspirer d'œuvres gravées dans la même technique, et qu'ils considéraient sans doute comme apparentées. La permanence d'une telle image s'expliquerait donc par une forme de continuité de métiers et de traditions, entre les éditeurs d'images de large diffusion au 16^e siècle et des graveurs d'estampes populaires deux siècles plus tard.

4 PAPIILLON Jean-Michel, PRÉAUD Maxime (préf.), *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, t. 1, Paris : Éd. Des Archives contemporaines, 1985. p.202.

5 Suite éditée par Denis de Mathonière, éditeur de la rue Montorgueil.



Séverine Lepape

Conservatrice / Département des estampes et de la photographie, BnF



La mort de SAMSON. Il s'adressa à Dieu, et lui fit cette prière: Je te prie de me fortifier afin que je me venge contre les Philistins; il perdit lui-même la vie, mais il la retrouva devant Dieu.

A ORLÉANS CHEZ
LETOURMY

Fig. 1. La mort de Samson

Entre 1774 et 1800, Jean-Baptiste Letourmy, Orléans

Coll. Musée de l'Image, dépôt MDAAC | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer



**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
d'Alberto Milano**

Historien de l'image

*Trad. Marie-Dominique
Leclerc*

DE BRUEGEL, CALLOT ET DELLA BELLA AUX ÉCRANS À MAIN : LES VENTOLE ITALIENNES

La *ventola* (écran à main) est un accessoire vestimentaire qui connut, en Italie, une importante diffusion dans toutes les classes sociales entre le 16^e siècle et le 19^e siècle. Il s'agit d'un type particulier d'écran à main, un écran sur lequel le manche est fixé latéralement par rapport à la page de façon à former une sorte de petit drapeau¹.

La page de l'écran, de forme rectangulaire, pouvait être faite de paille recouverte de tissu et décorée, mais pendant les 17^e et 18^e siècles, elle fut principalement constituée d'une base de carton sur laquelle venaient se coller de part et d'autre des feuilles imprimées. Les feuilles étaient de trois dimensions, petites, moyennes et grandes correspondant à peu près aux formats in-16°, in-8° et in-4° des livres. La page était insérée dans le manche en bois et fixée avec du papier décoré ; la *ventola* ainsi obtenue servait à se rafraîchir en s'éventant l'été, ou, en hiver, à se protéger des étincelles du feu de la cheminée.

Le faible coût de cet accessoire simple et le fait que l'on puisse le trouver facilement aussi bien chez les imprimeurs qu'auprès des marchands d'articles de mode qui pratiquaient la vente ambulante en sillonnant les rues de la ville avec leur panier plein d'objets différents, firent qu'il fut utilisé indifféremment par les personnes les plus modestes et par les aristocrates comme on peut le constater sur nombre de tableaux vénitiens du 18^e siècle. Sur la page de la *ventola* se trouvaient souvent des textes de chansons, de brèves compositions pour faire sa cour ou sur le thème de l'amour, ou encore avec un contenu satirique. Les textes pouvaient être précédés d'images xylographiques comme pour les livrets populaires dont ils se différenciaient parce que les deux pages étaient imprimées sur la même partie de la feuille tandis que le verso restait blanc.



1 MILANO Alberto, « Prints for Fans » IN *Print Quarterly*, 4, n° 1, mars 1987, pp.3-18; MILANO Alberto, « *Le ventole incise* », IN GOBBI SICA Grazia, KRAFT BERNABEI Corinne (sous la dir.), *Ventagli Italiani* [catalogue d'exposition], Venise : Palazzo Pitti, 1990. pp. 11-17.



Cependant, souvent furent aussi utilisées, pour les pages des *ventole*, des images imprimées à partir de plaques de cuivre ou obtenues de matrices en bois spécialement destinées à cet usage, et mises en couleur au pochoir. Les images avaient pour but de tenir compagnie, de distraire et de donner des idées de conversation ; c'est pour ces raisons que la plupart du temps elles avaient un caractère satirique. Le grand collectionneur et historien de l'Imagerie italienne, Achille Bertarelli, qui fut le premier à en deviner l'importance, écrivit qu'à travers les feuilles pour *ventole*, on peut reconstituer l'histoire des gravures populaires italiennes². En effet, par leur fonction, emploi et typologie, les feuilles pour *ventola* présentent une grande variété de motifs iconographiques devenus aujourd'hui très rares et conservés dans peu de collections publiques (Collection Bertarelli à Milan³ ; Musée Correr à Venise ; Bibliothèque de l'Archiginnasio à Bologne ; Musée Remondini à Bassano del Grappa) et privées. Ont été cataloguées les feuilles pour *ventola* éditées par les imprimeurs italiens les plus importants : les Remondini de Bassano⁴ ; mais les imprimeurs furent nombreux et actifs dans de nombreuses villes italiennes.

La recherche en cours, dont on présente ici quelques résultats, entend établir, à travers l'analyse des feuilles connues pour *ventola*, les modalités de diffusion en Italie des estampes de large diffusion pour la période comprise entre la mi-18^e siècle et la mi-19^e siècle. Dans la grande majorité des cas, les images utilisées pour les feuilles des *ventole* étaient en fait copiées sur des modèles qui avaient joui d'un certain succès auprès d'un public sélectionné. Les *ventole* servirent d'intermédiaire pour élargir le public qui pouvait entrer en contact avec ces images et permirent une diffusion extensive de ces images qui autrement seraient restées circonscrites à un nombre limité d'amateurs et de collectionneurs.

2 BERTARELLI Achille, « *Di alcune falsificazioni moderne eseguite con gli antichi legni della Tipografia Soliani di Modena* » IN *Il libro e la Stampa*, III^e année, mai-juin 1909, p. 70.

3 MILANO Alberto, « *I fogli per ventole e ventagli della Raccolta Bertarelli* », IN MILANO Alberto, VILLANI Elena, *Museo d'Arti Applicate. Raccolta Bertarelli : Ventole e Ventagli*, Milan : Electa, 1995. pp. 15-26.

4 MILANO Alberto, « *Le ventole* », IN INFELISE Mario, MARINI Paola (sous la dir.), *Remondini, un editore del Settecento*, Milan : Electa. pp. 198-205.



Cette recherche se donne comme objectif d'établir l'étendue de la diffusion des images selon trois critères : géographique, chronologique, social.

1. C'est un phénomène bien connu que les images ont matériellement voyagé d'une partie à l'autre de l'Europe et puis qu'elles ont été copiées sous une forme différente en d'autres pays que ceux de leur origine. La vérification de l'étendue de ces influences peut se baser sur les archives des imprimeurs, sur les données relatives aux échanges commerciaux, et sur l'identification des modèles et des copies qui s'y rapportent.
2. Établir la rapidité avec laquelle les images se sont transmises en des lieux différents est une donnée de grand intérêt, même si c'est difficilement vérifiable avec précision. Mais savoir pendant combien de temps une image donnée a continué de circuler directement ou à travers ses copies est également important pour les visées de l'histoire de l'image. La transmission de certaines estampes peut n'avoir pris que quelques semaines, le temps matériel du transport d'un lieu à un autre, ou des mois, pour ensuite se prolonger dans le temps en années, décennies voire des siècles.
3. La diffusion des images pouvait se faire au travers d'imprimés de prix variés qui trouvaient leur débouché auprès de différentes catégories de clients. Les copies et les refontes en des types d'estampes qui avaient peu de rapports avec les modèles en vinrent à toucher un public qui disposait d'un accès moindre aux créations artistiques mais qui, en revanche, achetait des feuilles à fonction spécifique, comme les calendriers, jeux de l'oie ou, justement, des feuilles pour *ventole*.

Voici trois cas significatifs qui permettent d'approfondir les aspects décrits ci-dessus.



La cuisine maigre et la cuisine grasse de Peter Bruegel

Deux feuilles pour *ventola* éditées par Luca Bertelli à Venise dans les dernières décennies du 16^e siècle, entre 1570 et 1590⁵ (fig. 1) reprennent les gravures connues de la cuisine maigre et de la cuisine grasse d'après les dessins de Peter Bruegel l'Ancien (1525-1569). La version originale du graveur Pieter van der Heyden fut éditée par Hieronimus Cock en 1563 et fut aussitôt suivie de diverses copies également imprimées en contrepartie et successivement, au cours du 17^e siècle, en xylographie plutôt qu'au burin⁶. La bibliographie, qui n'est pas à jour, ne signale pas les copies qui traitèrent, sous différentes formes, en totalité ou en partie, les inventions de Bruegel, par exemple dans le frontispice des livrets populaires⁷. Les deux feuilles pour *ventola* ont un format vertical au lieu de l'horizontal des originaux, imposant ainsi une disposition différente des personnages. Mais si, dans la cuisine maigre, les personnages restent inchangés et les simplifications limitées aux détails de la cuisine, pour l'autre il a été nécessaire de déplacer l'homme qui mord dans ce qui semble être une miche de pain et d'éliminer ce qui se trouvait à ses épaules. Les légendes en italien mises sous l'image ne sont pas une traduction de celles en français ou en flamand dans l'original, mais donnent des deux scènes une interprétation avec un fond bien plus moral et pas seulement une description de ce qui se passe dans les cuisines. C'est une interprétation plus adaptée et cohérente avec les feuilles sur lesquelles elle était imprimée, c'est-à-dire les feuilles pour *ventola*, confirmant que la destination de l'image peut en modifier le sens ou du moins en orienter le sens d'une manière nouvelle dans le respect de l'original.

5 *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra, Stampe popolari profane delle Civica Raccolta Bertarelli*, Vigevano : Diakronia, Centro Internazionale di Etnostoria, 1995, n° 619.

6 VAN BASTELAER René, *Les estampes de Peter Brueghel l'Ancien*, Bruxelles : G. van Oest, 1908, n° 154 (155, 156, 157, 158) et n°159 (160, 161, 162, 163) ; *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. III, Amsterdam : M. Hertzberger, 1950, pp. 286-287.

7 Voir un détail de la Cuisine grasse dans le frontispice du livret *Processo ovvero esame di Carnevale*, Bologne : heredi del Cochi, ca. 1640-1644, reproduit au f° 11 de : DI STEFANO Mario, *Quando Cabalao vendeva menole, Stampe popolari del XVII secolo conservate nella Biblioteca Comunale di Piacenza*, Bologne : Arnaldo Forni, 1989



Varie figure Gobbi de Jacques Callot

La série de 20 + 1 gravures intitulées *Varie figure Gobbi* de Jacques Callot (1592-1635), datées 1616 sur le frontispice, est en fait considérée comme ayant été imprimée quelques années plus tard en 1622⁸. Des illustrations créées par Callot, qui eurent un succès immédiat, on connaît de nombreuses copies, en contrepartie ou pas, avec des personnages réunis deux à deux ou par quatre sur une feuille au lieu des personnages individuels originaux. On connaît aussi des feuilles sur lesquelles est ajoutée une légende et d'autres pour lesquelles est utilisée la xylographie mais dans des contextes différents comme les feuilles pour le jeu de l'oie⁹. Il existe en particulier deux séries de feuilles pour *ventola*, l'une éditée par Giovanni Florimi, fils de Matteo Florimi, actif à Sienne de 1615 à 1653 environ, et l'autre d'un imprimeur italien non précisé, de la mi-17^e siècle (fig. 2). Les deux séries diffèrent des originaux non pas tant par les représentations des personnages qui sont reproduits plutôt fidèlement, mais par d'autres éléments. Tout d'abord, il y a introduction d'un titre humoristique placé au-dessus de chaque figure et inspiré par l'attitude du personnage. En second lieu, il y a le format, 21 centimètres de haut pour les feuilles de *ventola* contre 6-7 centimètres pour les originaux. Enfin, il y a la légende à la tonalité résolument satirique qui n'est pas présente dans la série de Florimi mais dans celle de l'imprimeur suivant. Ces caractéristiques additionnelles modifient sensiblement le sens des figures inventées par Callot, accentuant leur caractère humoristique et misant sur les jeux de mots insérés dans le titre et dans la légende. De cette façon, on offrait au public une interprétation privilégiée, plus superficielle là où Callot avait en revanche laissé des significations ouvertes.

8 LIEURE Jules, *Jacques Callot, catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Paris, 1924-1927, n° 279, 408-426 ; WOODALL Dena M., WOLFFTHAL Diane, *Princes & Paupers, The Art of Jacques Callot*, Houston : Museum of Fine Arts ; New Haven : Yale University Press, 2013, pp. 88-89.

9 MILANO Alberto, *Giochi da salotto, giochi da osteria, nella vita Milanese dal Cinquecento all'Ottocento*, Milan : Gabriele Mazzotta, 2012, n° 20, gioco dell'oca de Carlo Coriolani.



Facétieuses Inventions d'Amour et de Guerre de Stefano della Bella

Dans les années 30 du 17^e siècle, on publia à Paris chez Jacques van Merle une série de 12 figures plus frontispice conçue par Stefano della Bella (1610-1664) et gravée par François Collignon (1610-1687) portant le titre de *Facétieuses Inventions d'Amour et de Guerre*¹⁰ et dont la hauteur était de 10 centimètres. Presqu'un demi-siècle plus tard, dans les années autour de 1680, un éditeur vénitien, Vector Romagni¹¹, dont l'activité est attestée entre 1681 et 1697, utilisa les figures inventées par Della Bella en les accouplant dans une série de feuilles pour *ventole* (fig. 3). Les feuilles sont plus grandes que les originaux, les personnages sont enfermés dans un cadre et quelques détails de contour ont été éliminés. En bas, on lit une légende de quatre plus quatre vers dont le ton humoristique joue sur l'aspect des personnages pour renforcer leur caractère grotesque en fournissant une interprétation univoque à ces inventions qui sont, en revanche, d'une grande profondeur.

.....

10 DE VESME Alexandre, DEARBORN MASSAR Phyllis, *Stefano della Bella (1610-1664)*, New York : Collectors Ed., 1971, n° 1061 et suivants.

11 CARNELOS Laura, *Libri da grida, da banco et da bottega, editoria di consumo a Venezia tra norma e contraffazione (XVII-XVIII)*, Thèse de doctorat, Université Ca'Foscari, Venise, p.96.



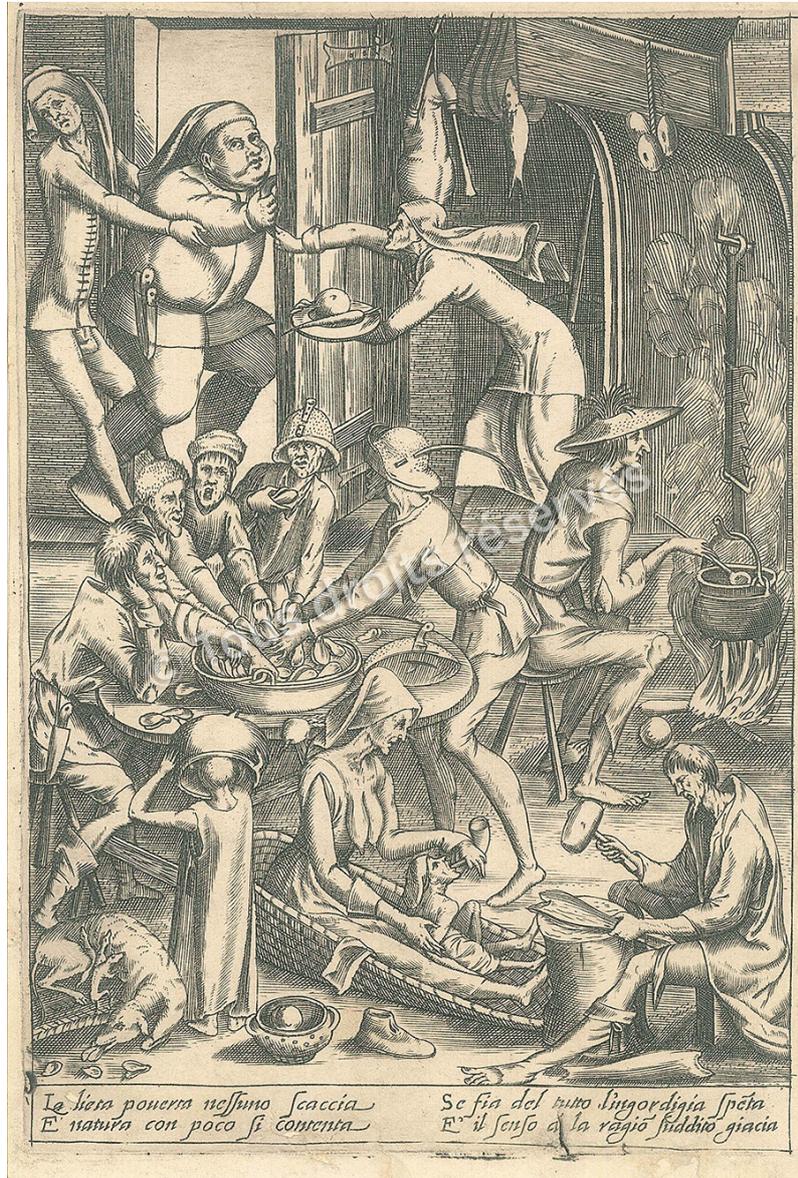


Fig. 1. La cuisine maigre

1570-1590, gravure sur cuivre, Luca Bertelli, Venise
Coll. particulière, Milan



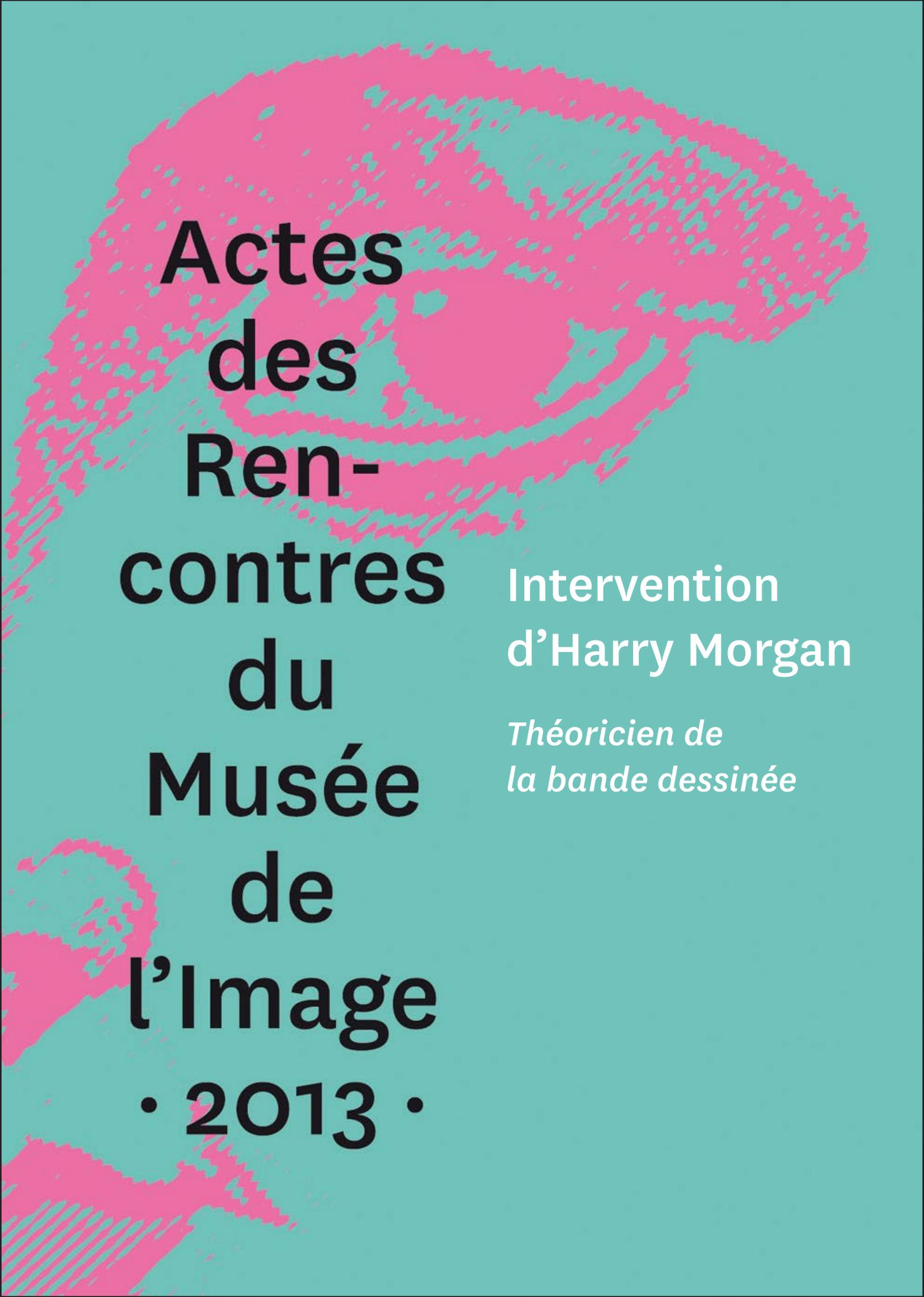
Fig. 2. Trappolino Imbizzarrito

Ca. 1650, gravure sur cuivre, Italie,
Coll. particulière, Milan



Fig. 3. A voi che sete di beltà regina

Ca. 1680, gravure sur cuivre, Victor Romagnoli, Venise
Coll. particulière, Milan



**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
d'Harry Morgan**

*Théoricien de
la bande dessinée*

À L'ÉCOLE DES MAÎTRES AMÉRICAINS

Prince Valiant et ses imitateurs

Les cases des grands maîtres américains de la bande dessinée, comme Hal Foster (*Prince Valiant*, 1937) ont été constamment recopiées. À côté de la simple appropriation, par insuffisance, paresse ou facilité, d'images qui « font effet », des écoles nationales entières puisent dans ces dessins une inspiration ou un idéal artistique. Cependant, un examen plus attentif révèle, à côté d'emprunts « utilitaires », des logiques narratives, voire poétiques, inattendues.

« Serre les dents, Inigo », ce pourrait être, métaphoriquement, l'encouragement que s'adresse à lui-même l'anonyme qui dessine dans le petit format Lancelot, des éditions Aventures et Voyages, en 1966, au moment où il recopie de son mieux une case du chef-d'œuvre de la sunday page américaine, le Prince Valiant de Hal Foster.

Mais, outre la difficulté technique de la recopie, on n'en est jamais quitte pour reprendre une belle image, choisie pour sa qualité esthétique et pour son potentiel narratif. Sitôt l'image démarquée, les problèmes affluent. L'image empruntée s'intègre mal — comment pourrait-il en être autrement ? — dans le scénario que doit mettre en image l'emprunteur. Réciproquement, cette image-source transporte avec elle ses propres contenus narratifs, qui viennent parasiter le récit-cible. Il n'est pas jusqu'à la dimension esthétique de l'image originale qui ne devienne perturbatrice, au point que, même dans sa version simplifiée, elle déséquilibre la page où elle est insérée, dont la composition devient anarchique.



Harry Morgan

Théoricien de la bande dessinée

L'art du portrait ne pose pas moins de problèmes à notre anonyme, comme en témoigne la représentation de Hadj-Omar, émir de Salé, elle aussi démarquée d'une image de Prince Valiant. C'est précisément le statut d'étude psychologique du nobliau Einar le Rouge, à travers le pinceau de Hal Foster, qui pose des problèmes à l'adaptateur. L'image de départ est à la fois trop « habitée », en tant que portrait moral, et trop précise dans ses détails (le curieux collier de pièces d'or d'Einar, le savant clair-obscur) pour être aisément remployable. L'imitateur s'en tire au moyen d'une simplification sémiotique, les traits de l'émir ne codant plus, de façon générique, que le visage cruel d'un potentat, en perdant complètement la qualité première de l'image-source, qui est d'être un portrait réaliste, visiblement exécuté d'après un modèle, au moins photographique. Si le clair-obscur reste relativement convaincant (c'est lui, du reste, qui permet de conclure sans contestation possible à l'emprunt), l'imitateur est moins heureux dans l'exécution des détails, à commencer par le collier, devenu de façon saugrenue une chaîne où alternent, dans une intention décorative, maillons ronds et carrés. Mais ici encore, c'est sur le plan esthétique que le problème est le plus épineux. La stratégie consistant à emprunter une belle image est forcément perdante, puisque l'exécution d'une bande dessinée impose qu'on réitère la représentation du personnage de case en case et de page en page. Force est alors pour le dessinateur, soit de recopier sa propre image, avec une perte narrative supplémentaire (et de fait, dès la page suivante, le visage de l'émir devient une sorte de masque de samouraï), soit de varier l'angle, et dès lors tous les détails pittoresques, la pilosité, l'adiposité du personnage, deviennent des contraintes dont, compte tenu de son niveau technique, notre anonyme a le plus grand mal à s'accommoder.

Si le remploi répond en premier lieu à une logique utilitariste (il s'agit de chercher chez autrui ce qu'on ne sait pas dessiner soi-même, ou au moins de gagner du temps en reprenant une image tout prête), il n'en entraîne pas moins des conséquences narratologiques. Après tout, on pourrait imaginer que l'image d'Inigo descendant la falaise à pic amène une relance du récit, par des péripéties imprévues, même si, dans l'espèce, notre anonyme se contente de suivre son scénario. De même, la recopie du visage d'Einar le Rouge, devenu l'émir Hadj-Omar, constitue de facto une opération intertextuelle, par injection



Harry Morgan

Théoricien de la bande dessinée

d'un personnage dans une fiction où il n'a que faire. De cette opération, notre dessinateur anonyme ne tire pas grand chose. Mais c'est bien de tels emprunts intertextuels que procèdent de personnages de super-héros de « l'âge d'or » (Hawkman, créé par Gardner Fox pour Flash Comics, en 1940, est inspiré par les personnages d'hommes-faucons dans la sunday page d'Alex Raymond Flash Gordon), ou maint héros costumé (Fantax créé en 1946 par le dessinateur français Pierre Mouchot, dit Chott, est pour l'essentiel un emprunt au super-héros The Hour-Man de Bernard Baily, créé en 1940).

Cependant le remploi d'éléments diégétiques ne suffit pas à expliquer la généralité des emprunts de Prince Valiant dans la bande dessinée américaine et dans la bande dessinée européenne. Après tout, si l'intention de notre dessinateur anonyme est de s'inspirer de belles images pour montrer des lieux, des personnages, des événements, pourquoi ne va-t-il pas piller la peinture d'histoire, la gravure ancienne, l'illustration romanesque ? Mais non, c'est bien d'une bande dessinée qu'il part, et cette bande a pour particularité d'être exécutée dans le style de l'illustration réaliste, ce qui lui confère un capital culturel supérieur, tout en conservant les codes de la bande dessinée. Ainsi, la case montrant d'Inigo descendant la falaise à pic inscrit dans l'image le code proairétique (il s'agit pour le personnage de suivre la diagonale du coin supérieur droit au coin inférieur gauche, pour aller du haut de la falaise à la petite plage de sable fin) en même temps que la tension dramatique de la situation (la vision en plongée, et le fait que la mer occupe tout le champ iconique, indiquent le sort qui menace le personnage s'il venait à lâcher prise). En d'autres termes, lorsque notre dessinateur anonyme emprunte à Hal Foster, c'est l'art du conteur qui motive l'emprunt, autant que l'art du dessinateur, avec lequel il se confond.



Harry Morgan

Théoricien de la bande dessinée



Fig. 1. Lancelot (extrait)

Anonyme, éditions Aventures et Voyages, septembre 1966, p. 46 (extrait)
Coll. particulière

Harry Morgan

Théoricien de la bande dessinée

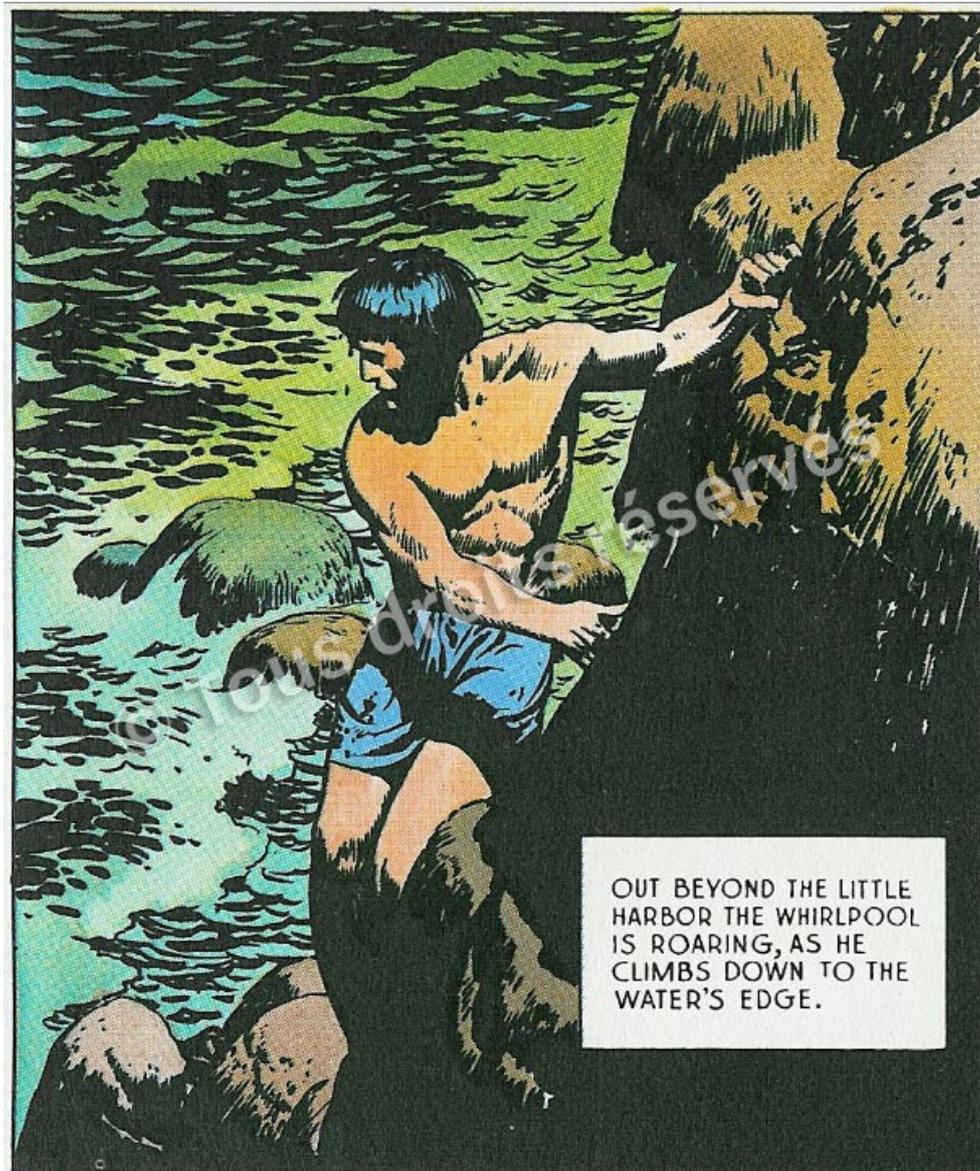


Fig. 2. Prince Valiant (extrait)

Harold Foster, planche dominicale du 11 mai 1941 (extrait)

Coll. particulière

Harry Morgan

Théoricien de la bande dessinée



Fig. 3. Prince Valiant (extrait)

Harold Foster, planche dominicale n° 368, 27 février 1944 (extrait)

Coll. particulière

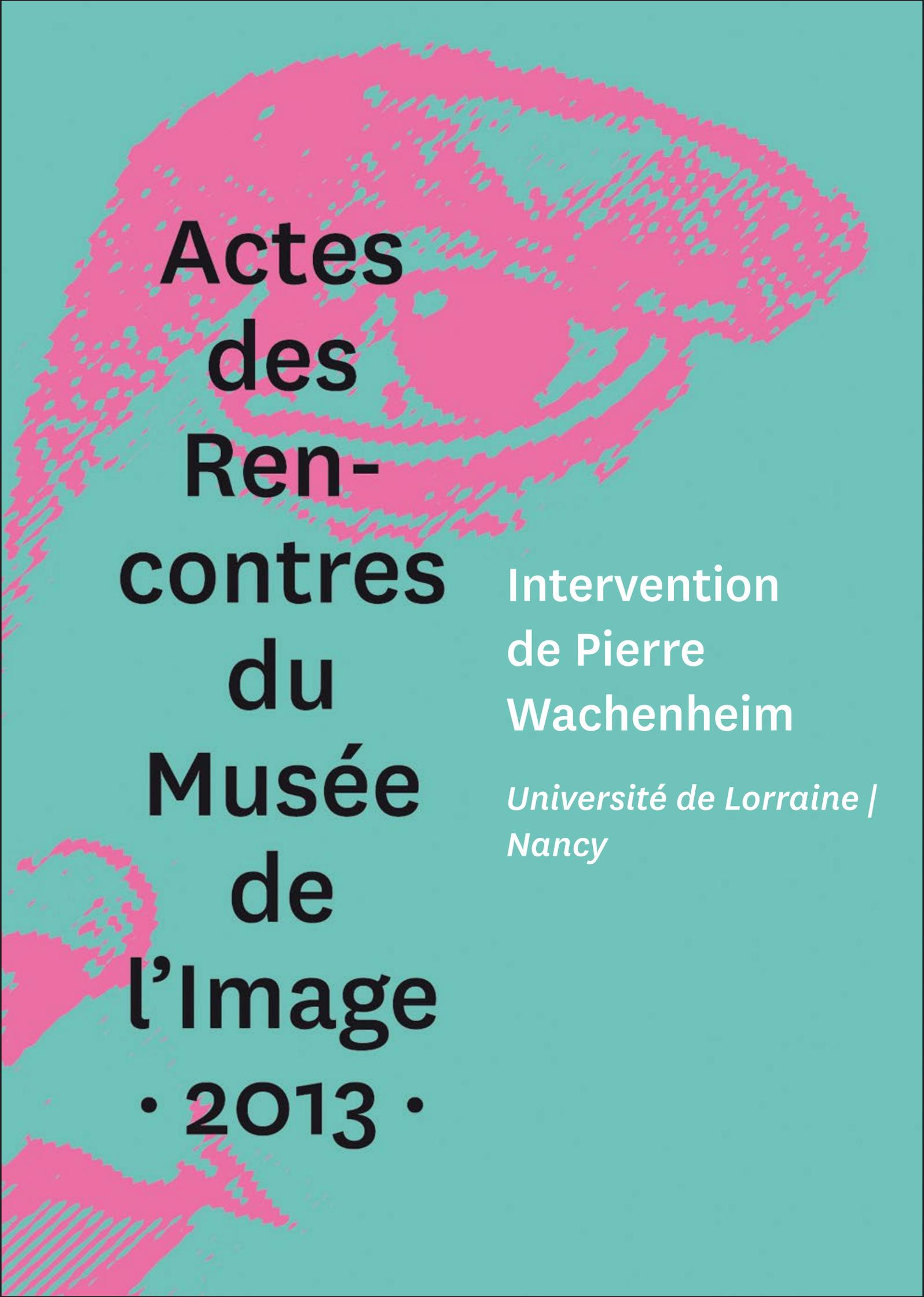
Harry Morgan

Théoricien de la bande dessinée



Fig. 4. Lancelot (extrait)

Anonyme, éditions Aventures et Voyages, octobre 1966, p. 5 (extrait)
Coll. particulière



**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Pierre
Wachenheim**

*Université de Lorraine /
Nancy*

UNE IMAGE POUR DEUX : DU MARÉCHAL DES LOGIS LOUIS GILLET (1783) À «SAINTE» PERRINE DUGUÉ (1796)

Le 22 mars 1796, dans le Maine, près de Thorigné-en-Charnie, une jeune villageoise issue d'une famille de républicains, Perrine Dugué, est victime d'une troupe de soudards, chouans pour les uns, bleus pour les autres. La martyre est rapidement considérée comme une sainte thaumaturge sur la tombe de laquelle se produisent des miracles. Trois gravures de l'infortunée sont réalisées peu après sa mort¹. Parmi celles-ci, une sur bois, colorée, *Complainte véritable sur la mort de Perrine Dugué* (fig. 1), est publiée à Orléans par le célèbre marchand et éditeur de planches populaires Letourmy. La feuille est mise en page à la manière d'un placard : une image au centre encadrée par des blocs de texte typographié (titre, hagiographie et complaintes). Si l'on confronte texte et image comme cette gravure nous y invite, plusieurs discordances apparaissent rapidement. Dans les deux complaintes, Perrine Dugué n'est attaquée que par un seul assaillant et, malheureusement pour elle, aucun sauveur ne vient à sa rescousse, contrairement à ce que figure la gravure. Il s'agit donc de la réutilisation d'un bois initialement conçu pour un autre sujet. On trouve en effet dans le fonds de Letourmy, une planche associant la même représentation avec d'autres paroles et un titre différent : *Le Maréchal-des-Logis, Chanson historique, Sur l'air du Vaudeville de Figaro* (fig. 2). Cette gravure met en scène un personnage qui connaît une soudaine autant que vive notoriété dans les dernières années de l'Ancien Régime, et dont l'image est alors très largement diffusée². Ce modeste militaire, le dénommé Louis Gillet, s'est illustré par un acte héroïque : sauver une jeune paysanne des griffes de malandrins. Venant d'obtenir son congé après quarante-cinq loyales années au service du roi, l'ancien maréchal des logis au régiment d'Artois cavalerie stationné à Nevers,

1 Voir DUPRAT Annie, « Provinces-Paris, ou Paris-provinces ? Iconographie et Révolution française », IN *Annales historiques de la Révolution française*, n° 330, 2002, pp. 9-27.

2 Voir WACHENHEIM Pierre, « Du texte à l'image, le maréchal des logis Gillet. Héros d'un jour ou nouveau héros au couchant de l'Ancien Régime », IN MILANO Alberto (sous la dir.), *Generali e Mendicanti, Attori e Soverani, Ritratti nelle stampe a larga diffusione dal XVII al XX secolo*, 8° Convegno Internazionale Bildlore, Bassano del Grappa, 15-17 mars 2012, Bassano del Grappa : Tassotti Editore, 2013. pp. 183-205.

se retirait dans sa patrie de naissance, près de Sainte-Menehould, à côté de Verdun. S'égarant dans une forêt, il entend les cris d'une jeune fille que deux scélérats s'appêtent à violenter après l'avoir dépouillée. N'écoulant que son courage, le vétérân vole au secours de l'infortunée, met en dérouté ses assaillants et la ramène saine et sauve à ses parents.

Ce héros, conforme aux idées de bienfaisance et de civisme en vogue à l'époque, s'incarne d'abord dans l'imaginaire collectif à travers le récit de l'événement, transmis par la presse. Puis le lien entre cette histoire et son interprétation visuelle trouve une articulation essentielle dans la création rapide d'une pantomime. En effet, un mois environ après les mentions de l'information dans les journaux, est donné à Paris un spectacle écrit par Jean-François Arnould, auteur prolige dans ce genre : *Le Maréchal des logis, Pantomime* [...] représentée, pour la première fois, sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, à la Foire Saint-Laurent, le 24 Juillet 1783³. La publication du court synopsis de ce mimodrame participe, la même année, de la large transmission du fait divers provincial. Arnould étoffe l'aventure : dans un premier acte totalement imaginaire, écho d'une actualité récente, Gillet s'illustre dans un fait d'arme contre les Anglais. Le second acte s'ouvre sur un divertissement champêtre de paysans. Alors qu'un orage disperse les villageois, une jeune fille isolée est assaillie par deux voleurs. Gillet passant par-là, alerté par ses cris, fond « impétueusement, le sabre à la main », sur ses détresseurs et les met en dérouté.

.....

3 Paris, Cailleau, 1783.



En adaptant une anecdote aux contraintes d'une mise en scène gestuelle et sans dialogue, la pantomime en donne la première traduction spécifiquement visuelle. L'importance de cette étape dans la diffusion du fait divers est d'ailleurs soulignée dans la planche de Letourmy, dont le dernier couplet de la « chanson historique » est dédié à M. Audinot, directeur du théâtre de l'Ambigu, « qui nous retrace le tableau du sentiment ». Et, s'il est impossible de savoir si certains artistes qui ont illustré par la suite l'histoire du maréchal des logis ont assisté à une représentation de la pièce, il est évident que celle-ci a au moins circulé sous la version écrite de son livret. En l'espace de deux années, en 1785 et 1786, peintres, dessinateurs et graveurs s'emparent de cette histoire.

Le premier à l'illustrer est le peintre de genre Pierre-Alexandre Wille (1748-1821), fils du graveur d'origine allemande Johann Georg, et ancien élève de Greuze. Au Salon de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de 1785, il expose le Maréchal des logis, toile dans laquelle Gillet met en fuite les deux scélérats. Pour sa composition, Wille semble s'être fondé sur le scénario de la pantomime, notamment pour la représentation de la victime liée à un arbre, alors que selon les articles des journaux, elle avait été jetée à terre. Les critiques de l'exposition ont d'ailleurs relevé avec ironie des similitudes entre la peinture et la pantomime, à propos des expressions jugées figées et outrées.

Stimulé par la toile, l'intérêt du public pour la personne de Louis Gillet, alors pensionnaire des Invalides, entraîne l'année suivante une efflorescence de gravures qui lui sont consacrées. Parmi celles-ci, dès février 1786, Étienne-Claude Voysard grave d'après Antoine Borel Le Maréchal-des-logis⁴. Accentuant la dramatisation du récit visuel, Borel a saisi le héros dans un mouvement beaucoup plus dynamique que celui de l'œuvre de Wille et a parallèlement érotisé sa composition. Le corps contraint de la jeune fille s'offre, abandonné, au regard ; son corsage à moitié arraché découvrant sa poitrine. Tirant parti de la popularité du héros, les deux artistes livrent également, peu après, un portrait numismatique en buste de Gillet⁵. Il est flanqué de deux

.....

⁴ [Voir l'œuvre dans la base de données Gallica de la BnF](#) (consulté le 14 octobre 2015).

⁵ [Voir l'œuvre dans la base de données Gallica de la BnF](#) (consulté le 14 octobre 2015).



médailleurs circulaires plus petits qui rappellent la geste glorieuse du vétéran. L'un reprend leur précédente estampe, le combat, et l'autre représente « la récompense offerte à Louis Gillet », c'est-à-dire les parents de la rescapée proposant cette dernière en mariage à son sauveur, nouveau Persée. Ce sujet devait lui-même faire l'objet d'une gravure autonome, mais ce projet annoncé par voie de presse n'a semble-t-il jamais été mené à bien.

L'idée d'une narration en pendants a cependant été reprise par un autre graveur en tailles-douces. Très influencé par Borel et Voysard, Martial Deny grave et fait paraître deux estampes inscrites dans de larges médaillons ovales, montrant, la première, la délivrance de la jeune fille (fig. 3), et la seconde, son retour chez ses parents (fig. 4). La représentation du combat mêle les influences de Borel, notamment la gorge dénudée de la victime, avec celles du tableau de Wille auquel elle emprunte le bras tendu attaché. Quant à *La Jeune Villageoise Rendue à ses Parents* (fig. 4), si la scène s'inspire du médaillon de Borel — jusque dans l'emblème greuzien de la mère poule entourée de ses poussins au registre inférieur —, elle n'est plus située à l'intérieur de la chaumière des parents, mais sur son seuil, avec l'église paroissiale à l'arrière-plan.

Complétées par de courts textes explicatifs et rehaussées en couleurs à la poupée, les deux tailles-douces de Deny s'affirment comme destinées à un public plus populaire que les planches gravées par Voysard. La paire d'estampes de Deny, et plus particulièrement la planche de la délivrance (fig. 3), constitue un jalon essentiel dans la diffusion extensive de l'image du maréchal des logis. C'est celle-ci que démarque en l'inversant et assez fidèlement, le bois de Letourmy, le corsage déchiré restant cependant plus chaste. Mais au-delà, l'image de Deny a été reprise à travers d'autres supports. On compte un modèle à l'aquarelle pour une broderie de gilet⁶, rappelant qu'au 18^e siècle, chapeliers ou vendeurs de rubans s'inspirent régulièrement de l'actualité. Les deux compositions de Deny ont aussi été utilisées comme décors d'assiettes en faïence élaborés par la manufacture des Islettes près de Verdun. On en conserve



6 Voir *De la mode et des lettres du XIII^e siècle à nos jours* [catalogue d'exposition], Paris : Musée de la mode et du costume - Palais Galliera, 1984, n° 83.



différents exemples reproduisant les scènes du Maréchal des logis et de La jeune villageoise rendue à ses parents⁷, l'uniforme de Gillet remis au goût du jour jusque sous l'Empire ou la Restauration⁸.

Copier la taille-douce de Deny a permis à Letourmy de répondre rapidement aux besoins de l'actualité en profitant de la demande d'images à l'effigie de Gillet. En faisant traduire sur bois une épreuve originellement gravée sur cuivre, l'éditeur orléanais l'adaptait à ses propres circuits de production et de distribution massive. La plaque de bois, plus résistante que celle de métal aux passages sous presse, permet en effet des tirages plus importants. Les bénéfices économiques sont immédiats puisque le plagiaire n'a pas à supporter les coûts de l'invention de la composition et peut en outre rentabiliser plus longtemps sa matrice. La xylographie, moins fine dans sa gravure que la taille-douce, comme la nature et l'importance du texte qui accompagne l'image, une chanson, signale le public plus populaire ciblé.

La réutilisation du bois consacré au maréchal des logis pour illustrer le martyr de la « sainte aux ailes tricolores » Perrine Dugué se comprend aisément pour ces soucis formels et pratiques. En outre, la scène de Gillet libérant la jeune fille, encore présente dans les mémoires, constituait une référence déjà connue, susceptible d'attirer l'attention des acquéreurs potentiels, en quelque sorte de rassurer leur goût, à la manière dont les images de dévotion produites à Épinal reprennent souvent des compositions célèbres de peintres du 16^e et du 17^e siècle.

Enfin, c'est par son iconographie même que la composition du Maréchal-des-logis s'adapte avec facilité à la célébration de Perrine Dugué. La gravure de Gillet réemployée renoue, volontairement ou non, avec les sources iconographiques du sujet. Car la composition dans laquelle intervient le brave maréchal des logis, avec la jeune vierge entourée de ses bourreaux, s'inspire elle-même de représentations habituelles de saintes ligotées et martyrisées, telle sainte Agathe. Et les habits contemporains des protagonistes confèrent à la

.....

7 Voir Nancy, Musée lorrain (Inv. M 405) et Metz, Musée de la Cour d'Or (inv. 1275).

8 Voir vente Paris, Piasa, 10 XII 2010, n° 202.



nouvelle sainte du Maine toute son actualité.

Quant à la présence des trois hommes, dont la figure du maréchal des logis mué en soldat républicain ou en « monstre très-cruel », difficile à interpréter par rapport au récit transmis par la complainte, elle répond aussi, en ces temps troublés, aux interrogations qui coururent sur l'identité véritable du ou des meurtriers. Induite par la reprise d'un bois préexistant, la dichotomie entre texte et image qui s'avère aujourd'hui frappante, l'était peut-être moins en 1796. Chacun de ces deux éléments constitutifs de la gravure pouvait bénéficier d'une appréhension plus souvent dissociée : la feuille affichée et vue comme une image de dévotion traditionnelle et la complainte mémorisée, chantée sans la présence nécessaire de la gravure.





Fig. 2. Le maréchal des logis

Vers 1796, bois de fil colorié au pochoir, Jean-Baptiste Letourmy, Orléans
 Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer



Fig. 3. Le maréchal des logis

Après 1770, gravure sur cuivre, Deny, Paris

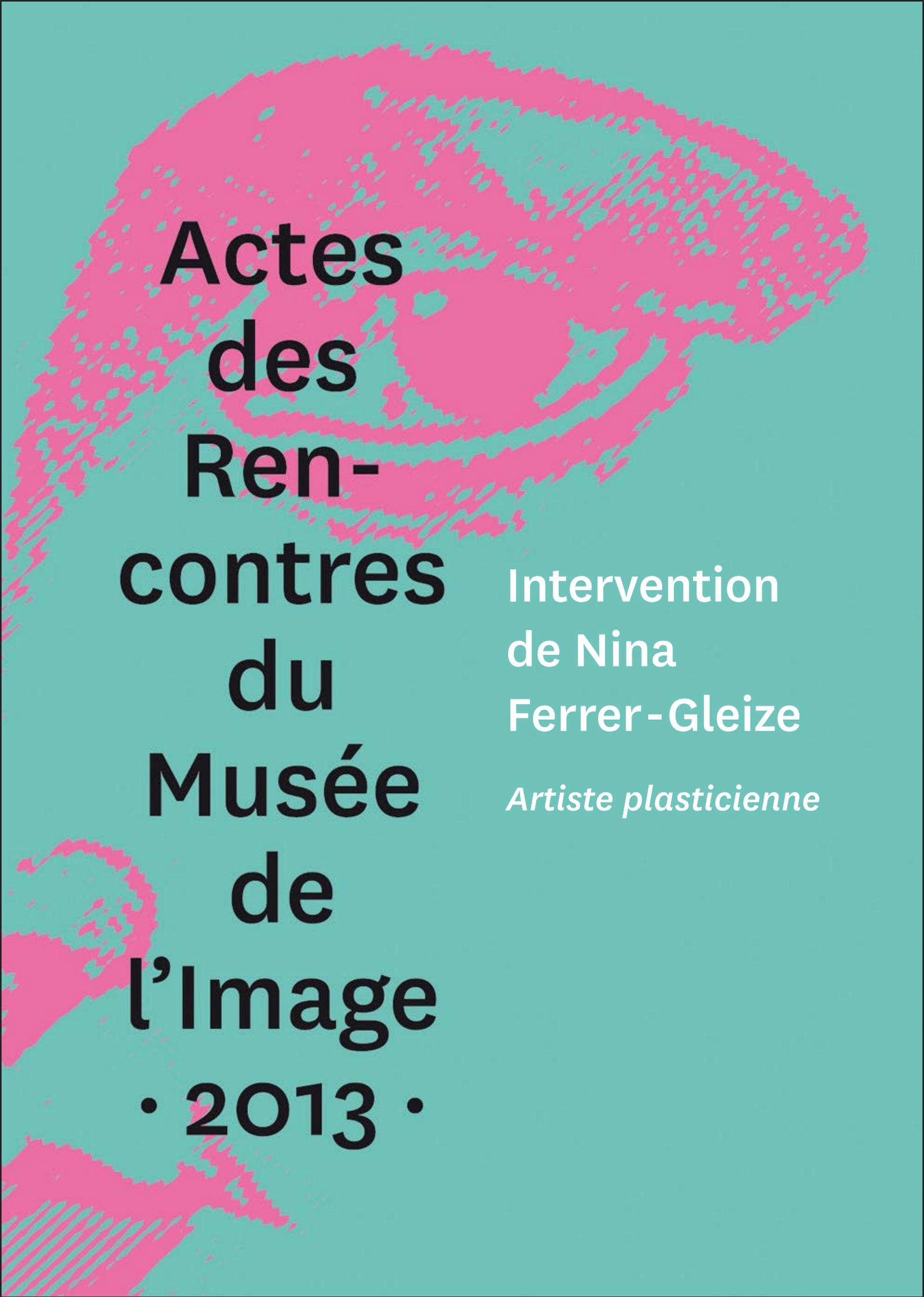
Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer



Fig. 4. La jeune villageoise rendue à ses parents

Après 1770, gravure sur cuivre, Deny, Paris

Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer



**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Nina
Ferrer-Gleize**

Artiste plasticienne

À PROPOS DE L'IMAGE SANTA ANNA

Regarder ailleurs

La scène se passe dans l'espace clos, secret et rassurant de la maison familiale (fig. 1). Le temps doux a poussé la mère et la fille à s'installer près de l'entrée. Le parquet est fait de planches de bois inégales et émoussées. Anne est assise ; c'est l'heure de la lecture. D'une main elle entoure les épaules de sa fille Marie, de l'autre elle soutient doucement le bras de la petite, tenant le livre. Elle fait le geste d'enlacer quelque chose ; ici, le livre et l'enfant, comme s'il fallait qu'ils tiennent tous deux rassemblés, unis.

Marie a les yeux baissés vers le livre ; la figure très pieuse, recueillie, toute à la lecture. Anne, quant à elle, a le regard levé, fixant un point hors de l'image, très loin sans doute. Anne pense à autre chose et son œil s'est posé sur un mur ou un buisson qui fait l'affaire, qu'elle ne regarde pas vraiment : juste pour mettre ses yeux quelque part, le temps de se retirer au-dedans d'elle-même.

Les personnages de l'image, Anne, Marie et Joachim, sont tous là sans être là : Marie, plongée dans le livre, Anne, dans ses pensées, et Joachim, témoin muet et intrus de la scène qui se fait sans lui, et dont on ne sait s'il s'en va ou s'il arrive juste.

Puisque les saints de l'image sont occupés à être ailleurs, mon regard peut errer à l'intérieur de ce cadre noir, à l'intérieur de cet extrait de maison, de cet extrait d'histoire religieuse, et se poser sur certains points, comme autant de seuils pour se rendre autre part ; pour se retirer. Les seuils, les détails dans les images, sont bien faits pour cela : pour que notre regard se dépose dessus et, aussitôt, se perde, s'éloigne, avance. À la manière d'un calendrier de l'avent formé dans lequel se découpent de petites portes qui ouvrent sur un objet ou une autre image. C'est par ces seuils que l'image perdure et voyage dans le temps : ce sont des passages qui nous font rentrer et sortir, passer d'une histoire à une autre, d'une époque à une autre.



Nina Ferrer-Gleize

Artiste plasticienne

Le premier seuil est le parquet. Plutôt que d'être alignées les unes à côté des autres, les planches sont disposées les unes sur les autres, si bien qu'elles forment tout autant un sol plan, et un socle pour s'élever, une échelle qu'on gravit pour voir plus haut. Le sol est ainsi tout autant vertical et horizontal, surface et profondeur.

Le deuxième seuil est l'auréole, cercles sertis de fines stries, qui entoure et surplombe les têtes d'Anne et de Marie. Elles font d'elles des saintes. Une auréole est un cercle lumineux : ici la lumière est donc faite de traits resserrés, de courtes lignes les unes contre les autres, formant une trame comme la poussière qu'on peut voir voler quand on s'approche de près d'une source lumineuse. C'est comme si la lumière ici, était rendue solide ; des petits bâtons qu'on porte au-dessus de soi.

Le troisième seuil est le pied d'Anne. Alors que tout son corps est vêtu et couvert de tissus drapés, superposés — robe, couverture sur les genoux, col, voile sur la tête et les épaules — le tout plissé, empesé, tombant en pans épais sur le sol, on devine tout en bas de la robe le bout de son pied, comme en train de glisser. Le graveur, un moment, a pensé à la pointe du pied d'Anne, et aujourd'hui, devant l'image de Sainte-Anne apprenant à lire à sa fille, on y pense encore.

Le quatrième seuil est, ensemble, la main et les yeux de Sainte-Anne. Main qui désigne, yeux qui regardent ailleurs. Pour apprendre à lire à Marie, Anne n'a pas besoin de lire elle-même ; n'a pas besoin de regarder le livre. Il lui suffit de le désigner, de soutenir la main de Marie, pour que celle-ci connaisse — rencontre. Apprendre quelque chose à quelqu'un, c'est alors ce geste là : présenter au regard de l'autre l'existence de ce livre, de ces mots, se tenir à côté, et patienter. Enseigner, c'est alors presque plutôt un geste des mains plutôt qu'un mouvement des yeux ; comme celui d'allumer la lumière. Anne éclaire le livre, désigne les mots, aidée sans doute des auréoles.



Nina Ferrer-Gleize

Artiste plasticienne

Les quatre portes sont ouvertes ; il s'agit maintenant de passer au travers. D'aller voir ailleurs, après, avant — selon d'où l'on regarde. À la manière d'un jeu de kyrielles, une image en entraîne une autre, qui en entraîne une autre, etc.

Je pense d'abord à un tableau peint d'après Georges de La Tour¹ — une copie, comme l'est l'image dont je parlais plus haut — représentant lui aussi l'éducation de la Vierge par sa mère. Toute l'attention, toute la lumière sont portées, dans cette image, sur le livre, qui là encore se trouve au centre. Bien que cette fois, les yeux des deux saintes soient pieusement baissés vers lui, ce sont les jambes et les bras d'Anne qui comptent surtout : ils soutiennent le livre, comme un pupitre. Ils présentent le livre à Marie, et le halo de la bougie éclaire de la même façon les joues pâles de la petite fille et les pages bien blanches de l'ouvrage. Il se passe quelque chose entre les deux, et Anne en est seulement la spectatrice, l'initiatrice, retirée dans le silence, faisant petit à petit glisser le livre de ses doigts pour que Marie se plonge seule dans la lecture.

En pensant à Georges De la Tour, je rencontre dans d'autres tableaux peints d'après lui une nouvelle figure de lisant, de lecteur : Saint-Jérôme². Un autre saint plongé dans un livre. On y retrouve les seuils de la première image : le plan de la table sans perspective, se confondant avec le mur, le livre tout à fois posé dessus — horizontal — et redressé — vertical ; le vêtement lourd, empesé, tombant en larges pans et ne laissant découvrir que les mains ; la lumière éclairant seulement et la page, et le visage, les unissant en une communion silencieuse ; les yeux pieusement baissés.

Comme Sainte-Anne presque toujours représentée en train d'enseigner la lecture à Marie, Saint-Jérôme est toujours représenté à l'étude, entourée de livres, attablé, écrivant, lisant. Il est le patron des étudiants, des bibliothécaires, des traducteurs et des libraires — de ceux qui, après lui, lisent.



1 *L'Éducation de la Vierge*, d'après Georges de La Tour. 17^e siècle. Huile sur toile. RF 1974-18. Coll. musée du Louvre.

2 *Saint Jérôme lisant*, d'après Georges de La Tour. 1^{er} quart 17^e siècle. Huile sur toile. RF 3928. Coll. musée du Louvre.



Nina Ferrer-Gleize

Artiste plasticienne

Les liens qui existent entre les images sont symboliques et formels ; ils sont dans les histoires qu'on se raconte, dans les détails.

Un des seuils tout à l'heure était le pied d'Anne ; celui-là sonnait comme une parenthèse. Comme on pensait, d'un coup, au pied d'une sainte qui pense à autre chose, je me rappelle à présent une photographie de Francesca Woodman³. À l'inverse de l'image de Sainte-Anne, les pieds ici sont la seule partie du corps qui soit « vêtue ». Mais, de la même manière, on retient des deux images les pieds et les mains, et l'importance du sol sur lequel on s'assoit, sur lequel on marche, et sur lequel parfois s'écrivent et se dessinent d'autres images.

Enfin, puisque je voulais ici proposer de lire des images, il me semble que l'on peut aussi renverser la manœuvre, et voir des textes. Ainsi du livre *Sarn*, de Mary Webb, roman écrit en 1924.

« À ce moment le calme était si parfait, le verger au-dehors si vide, à part l'ombre claire des pommiers, si vides aussi les prés voisins, [...] qu'il me vint je ne sais d'où un sentiment de douceur plus puissant que je n'en avais jamais éprouvé. Cela n'avait rien de religieux comme le bien que peut faire un texte entendu au prêche. C'était plus profond encore. [...] Plus tard, quand je pus lire dans la Bible, je lus : Son étendard sur moi c'est l'amour. [...] Mais si l'on m'avait demandé « l'étendard de qui ? », je n'aurais pu répondre. Aujourd'hui même, quand notre pasteur dit : « C'était la volonté du Seigneur qui se manifestait en vous », je n'en suis pas sûre ; car rien n'y rappelait l'église ni les fidèles, la prière ni l'action de grâce, le péché ni le repentir. C'était plutôt lié à des choses comme les chants d'oiseaux ou le bruissement des jonquilles balancées par le vent ; et cela allait et venait à son gré comme la brise passe sur les blés. [...] Cette visitation ne se manifestait que rarement, mais son parfum demeurait dans le grenier. Je n'avais qu'à y grimper, entendre le murmure des abeilles, respirer le parfum sauvage et douceâtre des pommes sur les claies, écouter les feuilles qui

.....

3 *Providence, Rhode Island*, 1976, de Francesca Woodman. Tirage argentique sur papier, 143 x 144 cm, Coll. Tate Museums, National Galleries of Scotland. [Voir l'article de la Tate sur la photographie Francesca Woodman](#) (consulté le 14 octobre 2015) (À noter : d'autres photographies de la même série sont visibles sur le site mais pas celle citée par Nina Ferrer-Gleize).



Nina Ferrer-Gleize

Artiste plasticienne

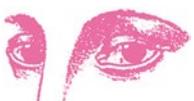
heurtaient doucement la croisée, contempler les rameaux gris tordus sur le ciel ; aussitôt le souvenir m'en revenait et j'oubliais tout le reste.

La porte avait un grand verrou de bois que je tirais d'habitude sans raison puisque ce grenier était un lieu perdu où n'entraient jamais que le tisserand en tournée, Gédéon à l'époque de la cueillette des pommes, ou moi-même. Personne n'aurait eu l'idée de venir m'y chercher, et cela me tenait lieu à la fois de salon et d'église. »

Cette évocation de la lecture, isolée, dans un lieu qui est comme un salon et une église, tout à la fois, n'est pas sans connivence avec ces images religieuses représentant l'éducation de la Vierge, scène tout à la fois pieuse et domestique. Cette dualité-là définit même en partie les images religieuses populaires, dont la fonction était de faire entrer l'évocation de la foi dans les maisons. Il est possible que les salons soient devenus, parfois, des sortes d'églises.

Prue Sarn, l'héroïne du roman, raconte ce qu'elle ressent à la lecture du seul livre présent dans la maison : la Bible — qui est aussi, sans doute, le livre qu'apprend à lire Marie. Lire, se plonger dans une autre histoire que la sienne, lui permet de percevoir plus intensément encore les choses autour d'elles ; le grenier, les odeurs, les bruits. Comme cette expression tout à la fois pieuse et concentrée de Marie et Anne lisant ou pensant, pas tout à fait ici mais pas tout à fait ailleurs non plus.

Proposer une image d'après Santa Anna, c'était reprendre dans mes mains tous ces seuils, regarder au travers et en proposer une métamorphose ; car les images ont l'air de n'avoir jamais terminé, de n'avoir jamais fini de dire quelque chose — seule l'histoire qu'elles racontent évolue.



Nina Ferrer-Gleize

Artiste plasticienne

Ainsi du pied nu d'Anne, du sol à la fois horizontal et vertical, comme redressé, des mains désignant le livre, de la craie comme auréole, comme poussière qui vient se déposer dans les planches du sol. Ainsi du geste d'éclairer, de dévoiler, de soulever la craie pour faire remonter les mots à la lumière. Sainte Anne pense à quelque chose qu'on ne sait pas. Ici je pense à des figures qui n'ont pas de visages mais auxquelles je pense : lire, apprendre, enseigner.

Plusieurs images choisies ici sont des copies ou des reprises d'un thème célèbre ou du style d'un peintre. Elles sont d'après ; les images sont toujours d'après. Travailler à partir d'une image, c'est presque alors un point d'honneur. À partir de l'image : s'en aller d'elle. C'est-à-dire, non pas la quitter, mais la traverser, passer les seuils qu'elle propose, pour voir ce qui résonne et continue d'exister d'elle en nous, et dans les images qui viennent après, ailleurs.



Nina Ferrer-Gleize
Artiste plasticienne



Fig. 1. Santa Anna

18^e siècle, bois de fil colorié au pochoir, attribué à Menegazzi, Bassano
Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer

Nina Ferrer-Gleize
Artiste plasticienne



Fig. 2. Lisante

Nina Ferrer-Gleize, 2013, photographie
Coll. Musée de l'Image | © Nina Ferrer-Gleize





**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Claire
Hannicq**

Artiste plasticienne

TERRE

Une proposition d'images et leur mise en rapport autour de Le bœuf Imagerie Pellerin, Épinal - Offset - vers 1950

On lit dans le *Dictionnaire des symboles* aux éditions Robert Laffont que le bœuf représente « la puissance du travail et du sacrifice ». Suivant cette symbolique de l'animal, je me suis intéressée au bœuf en tant qu'auxiliaire de l'homme, le bœuf au labour. Et c'est le champ labouré qui y fait le plus certainement référence.

Winter Scene, Buckinghamshire, Paul Nash, peinture à l'huile, 1920

Tout commence par une peinture du britannique John Nash représentant un paysage d'hiver. Aucune présence animale ou végétale dans ce paysage, seulement des champs labourés. Champs dont on dit qu'ils sont sillonnés — parcourus en tout sens, arpentés — et qui pourtant sont vides.

We are making a new world, Paul Nash, peinture à l'huile, 1918¹ & *Champ de cratères près de Dontrien éclairé par des fusées éclairantes, Otto Dix, aquatinte, 1924²*

La terre retournée par les bombes fait apparaître une autre sorte de sillons. Cette image m'a donc menée vers une autre peinture de Paul Nash montrant un paysage de guerre et vers une gravure d'Otto Dix représentant un champ, de nuit, illuminé par des fusées éclairantes, laissant deviner des trous d'obus. La terre est l'élément central. Là encore elle porte des traces de présence même si l'homme en est absent.

Réunissant ces images de paysages bouleversés, une nouvelle idée apparaît.

.....

1 [We are making a new World, Paul Nash, 1918, huile sur toile. Art.IWM ART 1146. Coll. Imperial War Museum, Londres](#) (consulté le 14 octobre 2015).

2 [Voir l'œuvre sur la base de données du MoMA](#) (consulté le 14 octobre 2015).



Claire Hannicq

Artiste plasticienne

Soldats, paysans, bœufs qui ont défendu ou cultivé la terre, portent la notion de sacrifice.

Ainsi le bœuf, animal sacrifié (en grec, hécatombe désigne le sacrifice de cent bœufs), rejoint le soldat mort au combat. Tous deux œuvrant de façon désintéressée, meurent dans la terre.

D'ailleurs la terre a elle-même subi une forme de sacrifice et les profondes incisions qui la traversent en sont les cicatrices.

Bombe-cratère avec des fleurs, Otto Dix, eau-forte et pointe sèche, 1924³

Une autre image d'Otto Dix, s'ajoute aux précédentes et montre le renouveau après les outrages. Ici il est sous-entendu que les cycles de vie seront respectés et qu'après les combats la terre retrouvera son harmonie.

Tandis que dans le champ bombardé il est difficile de projeter la vie à venir, le champ labouré laisse présager de la future moisson. Le travail et le sacrifice du bœuf accompagnent la fertilité de la terre. Qui se fait ainsi nourricière et tombeau.

Le révolté, Roland Topor, encre de Chine et crayon de couleur, 1973

Enfin, un dessin de Topor amène par contraste une autre lumière sur le rôle du bœuf. Ce dessin représente un homme, le poing brandi vers le ciel, les jambes partiellement enfouies dans la terre. La terre retournée derrière lui est double car si elle peut paraître celle du soc, je ne peux m'empêcher de penser à une tranchée.

D'ailleurs ce sillon fait-il référence au paysan, au soldat ou à la condition éphémère de l'Homme qui retournera comme poussière à la terre ?

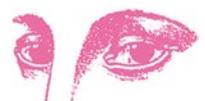
.....

³ [Voir l'œuvre sur la base de données du MoMA](#) (consulté le 14 octobre 2015).



Claire Hannicq
Artiste plasticienne

Quoi qu'il en soit, il se révolte, refusant sa condition, son sacrifice peut-être.
L'homme, nu, endosse tout les rôles, toutes les révoltes contrairement au bœuf
qui ne sait pas protester et dont le calme et la force paisible ne sont jamais
troublés.



Claire Hannicq
Artiste plasticienne

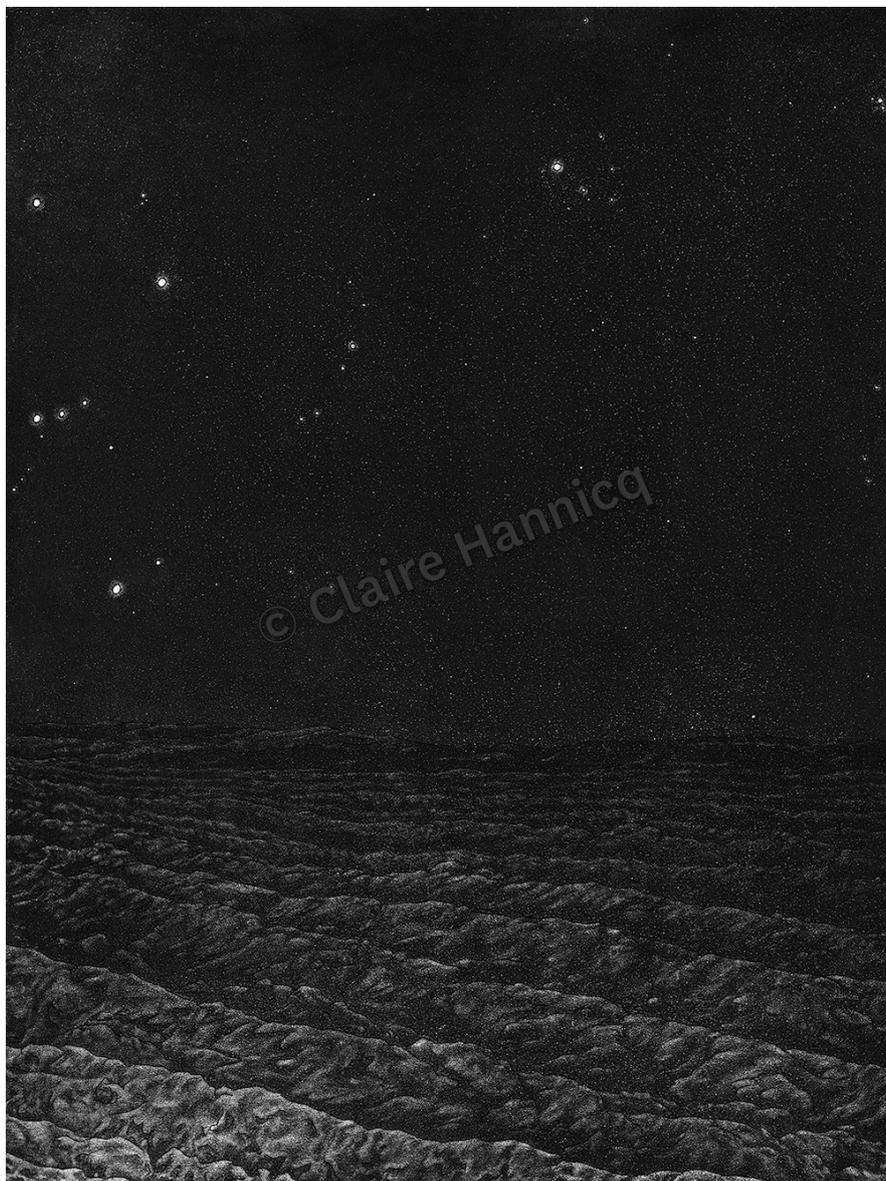


Fig. 1. Sillons

Claire Hannicq, 2013, aquatinte
Coll. Musée de l'Image | © Claire Hannicq



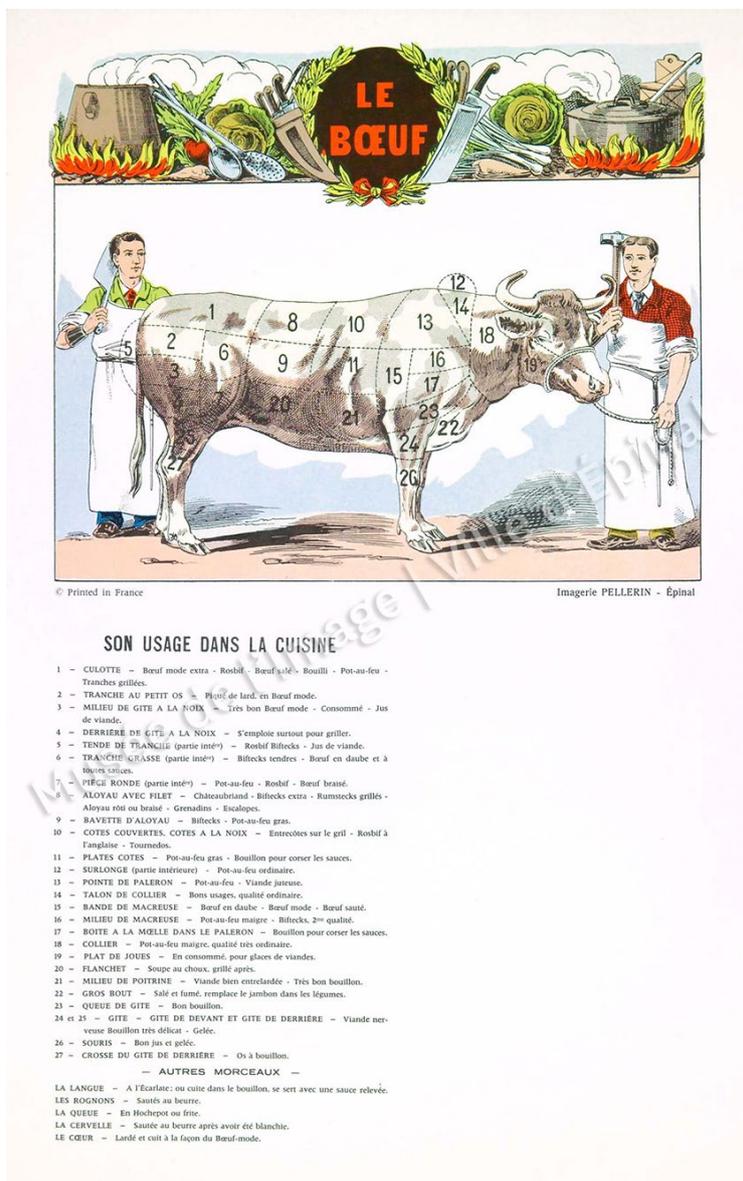


Fig. 2. Le bœuf

Vers 1950, offset, Imagerie Pellerin, Épinal

Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer



**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
de Manon
Kownacki**

Artiste plasticienne

Manon Kownacki
Artiste plasticienne

DIALOGUE ENTRE LES IMAGES D'ACTUALITÉ ET LE REGARD DE L'INDIVIDU

L'appropriation de l'image contemporaine pour une nouvelle perception

Introduction : ma démarche artistique

Je suis spectatrice d'un monde médiatique. Cette place dans cette masse d'information ne me satisfait pas, j'ai envie de réagir en exposant ma vision. Je dépasse par mon rôle d'artiste active ce statut de consommatrice passive de l'information en me l'appropriant. Par mes interventions, j'opère un acte de digestion des éléments de l'actualité que je prélève.

Les événements, les mots et les images, deviennent ce que nous en faisons. J'opère un processus de sélection d'images, de phrases, tirées de la presse. Je filtre les informations : je sors les images de ce que j'appelle « le cadre » (page de journal, radio, écran...) afin de les libérer de la masse et leur redonner leur propre poids.

Je produis mes images en détournant les représentations du monde montrées par les médias, non pas pour leur donner un autre sens, mais pour leur donner une existence. Je m'approprie l'actualité en la réactualisant avec mon propre regard.

Le ralentissement est une part importante de ma démarche. Je suspends des instants, par la broderie, le coloriage, des vidéos ralenties... Par mon statut d'artiste, je transpose les images extraites d'un temps médiatique dans une durée réflexive. Le spectateur a alors la liberté de s'attarder, de prendre le temps de penser sur ce qu'il regarde.



Manon Kownacki

Artiste plasticienne

Couvrir l'actualité

On retrouve dans ce travail les étapes précédemment évoquées : la sélection et prélèvement d'images dans l'actualité (ici le journal papier). L'image est ensuite recadrée et agrandie afin de mesurer 1 mètre sur 1 mètre. Le changement d'échelle éclate l'image mais reste à une mesure humaine qui permet de ne pas opprimer le spectateur. Le coloriage au pastel me permet d'opérer mon acte d'appropriation et d'intégrer l'expérience humaine. Je réduis la distance entre la représentation médiatique et l'individu en intervenant avec une technique manuelle.

Les images circulent sans cesse et sont oubliées : je sors les images du flux, je les retiens (hors du temps médiatique, et dans la mémoire).

Comme un symbole qui dit tout¹

Cette vidéo du portrait de Moubarak décroché d'une salle de réunion est une image qui n'a pas été retenue. Une étape de recherche est entamée pour la retrouver. Retrouvée sur internet, je la prélève et la recadre : le logo est coupé afin d'ôter tous signes rappelant le contexte médiatique originel. La vidéo dure seulement quelques secondes. Je la ralentis et obtiens une séquence de 42 secondes. Le ralentissement crée un espace-temps réflexif. Ce travail est projeté en grand : l'agrandissement redonne le poids et la force symbolique de ce geste de décrocher le portrait de cet homme politique déchu. L'image est spectaculaire, il faut prendre le temps de la voir.

.....

1 [Vidéo disponible sur le site de l'artiste](#) (consulté le 14 octobre 2015).



Manon Kownacki

Artiste plasticienne

Tout est dit ?²

Cette série de vidéos fait suite à *Comme un symbole qui dit tout*. Ce précédent projet lance l'envie de constituer une galerie de portraits décrochés de dictateurs déchus. Le protocole de travail est le même : recherche de vidéos sur internet, prélèvement, et intervention directe sur la vidéo avec recadrage et ralentissement. Ce qui diffère de la précédente vidéo est tout d'abord la présentation. Le lien entre l'image et le spectateur est une notion importante de ma démarche. Présenter cette série de vidéos sur une tablette numérique me permet de créer un lien direct : en effet, pour circuler dans la galerie de portraits, le spectateur doit interagir avec l'objet, il doit toucher l'image pour passer à la suivante. Contrairement à *Comme un symbole qui dit tout*, l'image appropriée est remise dans le cadre, l'écran, mais modifiée, réactualisée avec mon regard.



2 [Vidéo disponible sur le site de l'artiste](#) (consulté le 14 octobre 2015).



Manon Kownacki
Artiste plasticienne



Fig. 1. Couvrir l'actualité

Vue d'ensemble, Manon Kownacki, 2013, Pastel gras sur tirage papier contre-collé sur médium, 100 x 100 mm, Metz © Manon Kownacki



Manon Kownacki
Artiste plasticienne



Fig. 2. Couvrir l'actualité (La Population)

Manon Kownacki, 2013, Pastel gras sur tirage papier contre-collé sur médium,
100 x 100 mm, Metz © Manon Kownacki

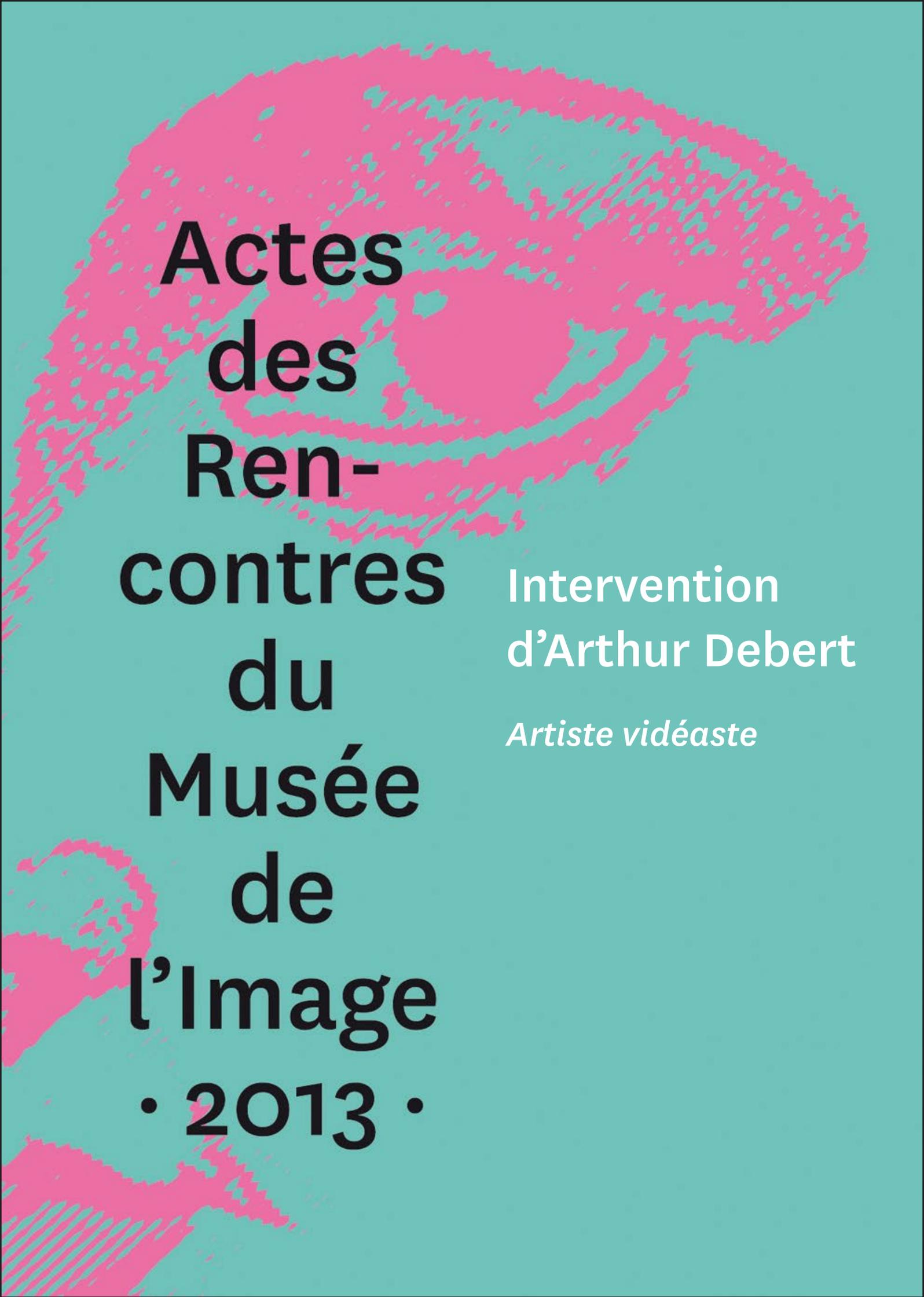
Manon Kownacki
Artiste plasticienne



Fig. 3. Tout est dit ?

Détail, Manon Kownacki, 2012, 5 vidéos, durées variables, couleur,
Metz © Manon Kownacki





**Actes
des
Ren-
contres
du
Musée
de
l'Image
• 2013 •**

**Intervention
d'Arthur Debert**

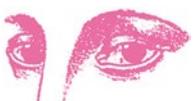
Artiste vidéaste

UN ARRIÈRE-GOÛT DE DÉJÀ-VU

La vidéo 700 000 000 \$ a été réalisée à l'occasion d'un atelier de réflexion sur les mots « à vendre » où j'ai décidé de pousser ma pratique de l'appropriation d'image jusqu'à un point critique, au plus proche de l'idée du Ready-made, avec les images des films les plus chers de l'histoire du cinéma : *War and peace* de King Vidor, film américano-italien de 1956 et surtout *Guerre et Paix* de Sergueï Bondarchuk, film russe de 1967, Oscar du meilleur film étranger en 1968, qui aurait coûté 700 millions de dollars à produire s'il avait été réalisé de nos jours. Tous deux librement adaptés du roman homonyme de Léon Tolstoï publié en 1865, qui nous décrit des histoires d'amours croisées sur fond de campagnes napoléoniennes dans une Russie encore tsariste entre 1805 et 1812.

D'un côté historique, ces deux films s'affrontent littéralement, avec seulement quelques années de décalage, car au-delà de confronter deux idéologies et deux modèles de création (le Hollywood star system contre le gigantisme des studios moscovites), ils mobilisent, pour chacun, des milliers de figurants habillés en soldats et regroupés en armée dans un contexte de guerre froide où chacun cherche à prouver sa supériorité sur l'autre, autant sur la lune que sur les écrans de cinéma.

J'ai donc choisi trois plans de quelques secondes chacun, à l'intérieur de bandes annonces ou de piratage des deux films récupérés sur internet. Les trois tableaux sont disposés à l'intérieur du cadre à la manière d'un triptyque de peinture pieuse classique et les trois différentes durées sont étendues. Le temps est dilaté de façon à ramener au premier plan ce qui tient dans ces films de l'image fixe : un cadrage large, un découpage en plans bien distincts dans la profondeur, une mimétique gestuelle et narrative. Des traits de construction qui rappellent les images d'Épinal relatives à ces batailles napoléoniennes.



Arthur Debert

Artiste vidéaste

On pourra sûrement expliquer ces rapports entre reconstitutions filmées et images fixes par plusieurs biais :

Dans le cas du film américain, il est évident que les différents « réalisateurs » des images n'ont pu s'inspirer que d'une imagerie comme celle d'Épinal ou bien d'images assez distanciées de la réalité de la guerre. C'est une vision des batailles, loin de leur histoire nationale, ce qui donne un point de vue finalement assez didactique sur les campagnes napoléoniennes. Bien qu'elles soient des images « pendant l'action » (l'action d'un tir de canon, d'une charge de cavalier, etc.), elles n'en restent pas moins des images figées qui font acte de comment « ça à été », en étant à la fois sur le plan du document, de l'archive, ainsi que sur celui de l'image plastique et esthétique pour soi.

Dans ce film, l'image de la bataille passe par le vecteur de Pierre, personnage issu d'une aristocratie russe en proie à de réelles questions de morale à propos de la guerre entre autres, qui arrive au milieu du champ de bataille tant par curiosité que par un pur hasard et qui en regardant bien autour de lui cherche à décrypter la guerre comme on décrypte une image. On assiste alors à l'écran à une série de champs / contre-champs, montrant tour à tour, le gentilhomme (autrement dit : nous) qui voit — puis la guerre comme il la voit : de loin les bataillons semblent bien rangés, ils avancent dans des directions distinctes, de façon très lente, chacun porte sa couleur, les différents pelotons sont peints comme des études.



Arthur Debert

Artiste vidéaste

Dans le cas du film russe en revanche, on remarque une esthétique toute autre, plus rugueuse et plus sombre, assez proche des images des campagnes napoléoniennes que l'on peut trouver dans la peinture russe contemporaine ou postérieure aux événements. La proximité de l'histoire de la Russie, et donc de ce film, avec la réalité vécue de la guerre s'en trouve traduit par un montage plus rythmé et des cadrages plus serrés et plus abrupts qui sont un pur héritage des films de Sergeï Eisenstein et des affiches futuristes du régime de l'URSS ; ce qui n'est pas si étonnant pour un film marqué d'une certaine propagande. Les caméras secouées, mouvementées ou même embarquées ; un effet rendu possible depuis peu de temps par les premières caméras plus légères sorties dans les années 50 ; qui réinventent une manière de montrer la guerre (en caméra subjective depuis les yeux soldats) annonciatrice de ce que l'on définira novateur à l'arrivée d'un film comme *Il faut sauver le soldat Ryan* de Steven Spielberg près d'un demi-siècle plus tard.

C'est donc à travers cette vidéo reprenant ces deux adaptations, que tout un jeu de récit et de reproduction se met en marche autours de deux films, eux-mêmes images froides de la guerre historique qu'ils décrivent, et qui trace une courbe entre la peinture historique russe, le constructivisme et l'imagerie populaire des imagiers français d'Épinal.



Arthur Debert
Artiste vidéaste



Fig. 1 et 2. 700 000 000 \$

Arthur Debert, 2012, vidéo numérique, 3" (extraits) © Arthur Debert

D'après *Guerre et Paix (War and Peace)*, King Vidor, 1956

© Cinematografica, Paramount Pictures

Et *Война и мир*, Serge Bondartchouk, 1967 © Goskino, Mosfilm Studios



Arthur Debert
Artiste vidéaste



Fig. 3. Bataille de la Moscowa

1833 (retirage 1912), François Georquin, graveur, Pellerin, Épinal
Coll. Musée de l'Image | © Musée de l'Image, cliché H. Rouyer



© Musée de l'Image | Ville d'Épinal 2015