

Les « degrés d'art » de la reproduction de tableaux

*Proust et les prémices de l'industrie culturelle*¹

Erika Wicky

Résumé

Objets ambigus, hybrides entre la photographie et la peinture, accomplissant une tâche traditionnellement dévolue à la gravure, les reproductions photographiques de tableaux ont reçu, au XIXe siècle, un accueil témoignant d'une double tension entre art, document et industrie. Elles se sont trouvées au cœur de discours littéraires, critiques ou journalistiques qui tentaient de jauger leurs caractéristiques et leurs usages afin de déterminer non seulement leur valeur artistique et documentaire, mais aussi leur valeur sociale et commerciale. La réception de ces images nous renseigne sur la façon dont ont été accueillies ce qui nous apparaît aujourd'hui comme les prémices de l'industrie culturelle, ainsi que sur l'instauration des règles qui se sont établies pour régir la tarification, la circulation et la consommation des reproductions de tableaux, objets culturels et industriels affectés par des critères de valorisation différents de ceux appliqués aux œuvres originales. C'est la logique et l'histoire de cette hiérarchie des reproductions de tableaux qu'il s'agit d'aborder en interrogeant le « degré d'art en plus » dont bénéficiait la gravure par rapport à la photographie, selon propos prêtés à la grand-mère du narrateur d'*À la recherche du temps perdu* de Proust.

Abstract

While pictorial reproductions were traditionally engravings, nineteenth-century photographic reproductions of painting were perceived and described at the time as very ambivalent objects, hybrid between art, document and industry. They were at the center of literary and journalistic discourse that attempted to assess their characteristics and uses to determine not only their artistic and documentary value, but also their social and commercial value. The reception of these images tells us how were perceived the rise of the cultural industry, as well as the establishment of rules regulating rates, circulation and consumption of pictorial reproductions. The logic and history of this hierarchy among pictorial reproductions will be examined by querying the “one degree of art more” that benefits engraving according to the statement attributed to the narrator's grandmother in *In Search of Lost Time* by Proust.

Keywords

cultural industrie, 19th Century visual culture, photographic reproduction of works of art, Proust

1. Ces recherches ont été menées dans le cadre d'un stage de recherche postdoctoral intitulé *La reproduction photographique de tableaux au XIXe siècle : Quel « degré d'art en plus » ?* (2011-2013) mené au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et financé par le Fonds Québécois pour la Recherche scientifique. Elles ont fait l'objet d'une communication présentée lors de la journée d'étude *Photolittérature : Nouveaux développements* organisée à Rennes II en mars 2012.

Je souhaiterais, par ailleurs, remercier Régine Bigorne pour son chaleureux accueil au Musée Goupil (Bordeaux).

Au XIXe siècle, la photographie a dû imposer son statut artistique au terme de nombreux débats qui, reposant souvent sur la comparaison du nouveau médium à la peinture et à la gravure, se sont cristallisés autour des reproductions photographiques de tableaux apparues dans le paysage éditorial vers 1850. Objets ambigus, hybrides entre la photographie et la peinture, accomplissant une tâche traditionnellement dévolue à la gravure, ces images ont reçu un accueil témoignant d'une double tension entre art, document et industrie. Elles se sont trouvées au cœur de discours littéraires, critiques ou journalistiques qui tentaient de jauger leurs caractéristiques et leurs usages afin de déterminer non seulement leur valeur artistique et documentaire, mais aussi leur valeur sociale et commerciale.

La réception de ces reproductions de tableaux offre donc, dans la perspective de l'histoire culturelle, c'est-à-dire d'une histoire des conceptions et des représentations, un point de vue singulier sur les enjeux soulevés par l'apparition de la photographie au XIXe siècle. Elle renseigne aussi sur la façon dont ont été accueillies ce qui nous apparaît aujourd'hui comme les prémices de l'industrie culturelle, ainsi que sur l'instauration des règles qui se sont établies pour régir la tarification, la circulation et la consommation des reproductions de tableaux, objets culturels et industriels affectés par des critères de valorisation différents de ceux appliqués aux œuvres originales. L'édition de reproductions photographique de tableaux sera observée au moment de ses premiers succès commerciaux², c'est-à-dire bien avant qu'elle ait été théorisée par l'école de Francfort et marquée par le concept benjaminien d'*aura*³.

Très inférieur à celui des gravures, le prix des reproductions photographiques de tableaux confirme que les photographies sont de moindre valeur, entérinant un jugement commercial et financier qui affecte aussi la valeur symbolique et les usages de ces images. Un récit emprunté à la littérature du début du XXe siècle illustre bien les jugements de valeur posés sur les reproductions de tableaux au siècle précédent. Marcel, le narrateur d'*À la Recherche du temps perdu*, évoquant les reproductions disposées dans sa chambre d'enfant, rend compte de cette hiérarchie dans une anecdote qu'il convient de citer longuement pour ne pas altérer le rythme du texte :

Elle [ma grand-mère] eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art en plus. Mais si le photographe avait été écarté de la représentation du chef-d'œuvre, ou de la nature et remplacé par un grand artiste, il reprenait ses droits pour reproduire cette interprétation même. Arrivée à l'échéance de la vulgarité, ma grand-mère tâchait de la reculer encore. Elle demandait à Swann si l'œuvre n'avait pas été gravée, préférant, quand c'était possible, des gravures anciennes et ayant

2. Selon Anne McCauley, les reproductions de tableaux représentent environ 5,5% des photographies vendues en 1853 et 28,5% en 1860 (Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven and London, Yale University Press, 1994).

3. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Lionel Duvoy (trad.), Paris, Allia, 2003.

encore un intérêt au-delà d'elles-mêmes, par exemple, celles qui représentent un chef-d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui (comme la gravure de la Cène de Léonard avant sa dégradation, par Morghen)⁴.

Les efforts déployés par la grand-mère du narrateur pour choisir le cadeau répondant le plus précisément à son système de valeurs n'aboutissent cependant pas à un grand succès. Avant d'entamer une liste assez comique des cadeaux inappropriés offerts par sa grand-mère, le narrateur conclue ainsi cet épisode : « Il faut dire que les résultats de cette manière de comprendre l'art de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien qui est censé avoir pour fond la lagune, était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent données de simples photographies. »

Cette dernière phrase éclaire l'ensemble du passage en soulignant le caractère daté des convictions de la grand-mère de Marcel. En effet, sans être complètement absente du discours sur la reproduction photographique de tableaux au XIXe siècle, l'exigence d'exactitude a beaucoup tardé à s'imposer en matière de reproduction d'œuvres d'art. Encore à l'époque où Proust écrit, la fidélité de la reproduction photographique n'est toujours pas un critère essentiel pour en justifier l'usage exclusif. Ainsi, la fameuse description de la *Zéphora* de Botticelli que Swann retrouvait dans les traits d'Odette, serait en fait, selon Françoise Leriche⁵, l'*ekphrasis* d'une gravure tirée d'un ouvrage de Ruskin plutôt que celle d'une reproduction photographique. Une femme du XIXe siècle, comme l'est la grand-mère du narrateur, ne pouvait donc percevoir l'exactitude photographique comme une qualité essentielle. Plaçant de « simples photographies » en contrepoint avec tout le sens que cette dernière met dans le choix des images destinées à l'enfant, l'auteur situe ces images dans le domaine des documents plutôt que dans celui de l'affect. Il souligne l'évolution des conceptions et des attentes formulées à l'égard des reproductions. Les critères présidant au choix de la grand-mère du narrateur semblent d'autant plus caractéristiques d'un jugement du XIXe siècle qu'ils correspondent précisément à la hiérarchie dont rendent compte les tarifs des éditeurs de l'époque, où le prix des reproductions s'échelonne de la gravure de luxe à la photographie format carte de visite⁶.

La façon dont la photographie est envisagée et articulée au temps et à la mémoire dans la somme proustienne a fait l'objet de plusieurs études approfondies, notamment de la part d'un des traducteurs allemands de Proust : Walter Benjamin⁷, mais aussi de Roland Barthes⁸. Il s'agit plutôt ici d'envisager le

4. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 40.

5. Françoise Leriche, « Citation, référence et allusion culturelle », *Marcel Proust aujourd'hui*, n°7, 2009, p. 39 ; voir aussi Éric Karpeles, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust*, Paris, Thames and Hudson, 2009.

6. « C'est justement parce que l'authenticité n'est pas reproductible que l'introduction intensive de certains procédés de reproduction – de nature technique – a permis la différenciation et la gradation de l'authenticité. Une fonction essentielle du commerce de l'art a été de développer de telles distinctions. » Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935], Lionel Duvoy (trad.), Paris, Allia, 2011.

7. Voir en particulier : Walter Benjamin, *Sur Proust*, Robert Kahn trad., Caen, Nous, 2010.

8. Voir à ce sujet : Jean-Pierre Montier, « La photographie « ...dans le temps » : de Proust à Barthes et réciproquement », *Proust et les images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003 ; Éric Marty, « Marcel Proust dans « La chambre claire », *L'Esprit créateur*, Vol. 46, n° 4, hiver 2006 et Kathrin Yacavone, « Barthes et Proust : La recherche comme aventure photographique », *Fabula-LTH*, n°4, 2008.

texte de Proust au regard de ce qu'il nous apprend sur le XIXe siècle⁹, de le lire comme un commentaire sur une époque disparue, propre à stimuler une réflexion relevant de l'histoire culturelle¹⁰. Dans cette perspective qui croise *La recherche* et les écrits du XIXe siècle sur la reproduction de tableaux, les considérations prêtées à la grand-mère de Marcel se font l'écho de tout un imaginaire de la reproduction de tableaux et de son évolution historique au cours de la seconde moitié du XIXe siècle.

L'image proposée par la formule « plusieurs « épaisseurs » d'art » est celle d'une stratification, d'un « feuilleté » de couches hétérogènes qui semblent métaphoriser autant de strates sociales, tant les modes de reproduction de tableaux se trouvent ici connotés socialement. Recherchant pour Marcel le « beau » et l'« art », sa grand-mère se livre à une classification destinée à éloigner de l'enfant toute image « vulgaire », c'est-à-dire, selon une double acception déjà en vigueur au XIXe siècle, dépourvue de distinction et destinée à la masse. Or, cette volonté même la caractérise socialement, puisque Swann, dont elle est incapable de saisir ou même de soupçonner la prestigieuse position sociale, en véritable amateur d'art, connaît les gravures et les tableaux réalisés à partir des paysages convoités, mais rapporte à l'enfant, par ailleurs, des reproductions photographiques des chefs-d'œuvre qu'il a pu admirer en Italie. Les critères qui président à l'évaluation des images pour la grand-mère de Marcel relèvent plutôt de ceux de la bourgeoisie qui se doit d'admirer le beau et de maîtriser l'art, éminemment social, de « faire un cadeau ».

Si la reproduction de tableau peut gravir, en s'éloignant du vulgaire, les degrés de l'échelle sociale, il s'agit alors de prendre la mesure de ce « degré d'art en plus », d'estimer cette unité de mesure envisagée par rapport à deux repères qui semblent aussi stables dans la pensée de Bathilde, la grand-mère du narrateur, que dans la plupart des textes du XIXe siècle : le chef-d'œuvre et le grand artiste. On comprendra mieux alors les propos de Francis Wey, désireux de voir la photographie « élever le niveau de l'art¹¹ » ou ceux de Baudelaire, souhaitant la voir cantonnée aux plus basses couches sociales et rester, pour les arts, une « humble servante¹² ». Ce « degré d'art en plus » témoigne aussi de la hiérarchie instaurée entre la peinture, la gravure et la photographie par rapport à l'objet reproduit – en l'occurrence le paysage – car, au XIXe siècle, la photographie était envisagée comme un outil de reproduction du réel. Déclinant la polysémie du terme « reproduction », la grand-mère du narrateur juge également vulgaire

9. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989 ; *Proust face à l'héritage du XIXe siècle*, Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa et Pierre-Edmond Robert (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

10. Plusieurs auteurs ont mené une réflexion approfondie sur la façon dont l'apparition de la photographie a transformé la littérature dans la lignée d'ouvrages tels que ceux de Philippe Ortel (*La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002) ou de Nancy Armstrong (*Fiction in the Age of Photography*, Cambridge, Harvard University Press, 2002). Relevant essentiellement des études littéraires, le pendant de ce type d'approche se rencontre rarement en histoire de l'art. Cependant, quelques auteurs ont convoqué des textes littéraires pour initier une réflexion sur la peinture, comme, par exemple, Georges Didi-Huberman (*La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985) et Johanne Lamoureux (« Le manifeste incarné : La vitrine de Claude Lantier dans le Ventre de Paris », *48/14*, n°31, 2011).

11. « Puis elle fournit aux artistes un moyen de contrôle précieux, des renseignements si nouveaux, des documents si profitables, qu'elle contribuera forcément à élever le niveau de l'art ». (Francis Wey, « Comment le soleil est devenu peintre : Histoire du daguerréotype et de la photographie », *Le Musée des Familles*, 20 juillet 1853).

12. « Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. » (Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 274).

l'image photographique, qu'elle soit un mode de représentation ou de reproduction. Elle fonde ainsi sa mesure des « degrés d'art », tout d'abord sur le choix des sujets, puis sur la nature des techniques de reproduction et, enfin, sur l'usage réservé à ces images.

La hiérarchie des sujets

Selon ce point de vue, la peinture ajoute une « épaisseur d'art » à un paysage dont est admise la beauté superlative. Procédant par superposition de couches successives, la peinture, par sa nature même, semble dicter cette métaphore matérialisante¹³. Or, la métaphore consistant à définir l'art par la superposition de couches de matière est récurrente dans *À la recherche du temps perdu*. Outre le célèbre exemple du petit pan de mur jaune dont la matière est rendue précieuse par la superposition de couches de couleur¹⁴, on pourrait évoquer ici la conception proustienne de l'interprétation théâtrale. En effet, l'art de La Berma consiste en une superposition de matériaux destinée à mieux rendre compte du vers :

Tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'étaient, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers [...], que des enveloppes supplémentaires qui, au lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, que des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engainé¹⁵.

De même, l'art de peindre semble résider dans l'accumulation d'une série de couches hétérogènes de matière. Cependant, comme le comprend Marcel lorsqu'il entend La Berma dans une pièce mineure, la valeur de l'œuvre ne dépend pas du sujet. Ainsi, alors que, suivant la conception très datée prêtée à Bathilde, la Cathédrale de Chartres peinte par Corot se trouve magnifiée, Marcel découvre avec Eltsir qu'un chef-d'œuvre peut surgir de la représentation d'un bâtiment scolaire :

Je compris alors que l'œuvre de l'écrivain n'était pour la tragédienne qu'une matière [...] comme le grand peintre que j'avais connu à Balbec, Elstir, avait trouvé le motif de deux tableaux qui se valent, dans un bâtiment scolaire sans caractère et dans une cathédrale qui est, par elle-même, un chef-d'œuvre¹⁶.

La peinture ayant sa propre valeur, indépendamment de ce qu'elle représente, elle ne saurait être mise en concurrence avec un autre médium pour la représentation de sujets tels que les Eaux de Saint-Cloud ou le Vésuve. Cette conception trahit donc une conscience de la hiérarchie des sujets aussi aiguë, au XIXe siècle, que celle des médiums¹⁷.

13. Voir à ce sujet Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.

14. Marcel Proust, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1987, p. 468.

15. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1987, p. 348.

16. *Ibid.*, p. 351.

17. Voir à ce sujet : *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Georges Roque (dir.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000 et Paul Duro, « Giving up on History ? Challenges to the Hierarchy of the Genres in early nineteenth-century France », *Art history*, n° 5, vol. 28, 2005.

Le choix du sujet de ces images se trouve aussi marqué par un imaginaire social, et ce d'autant plus que les auteurs de reproductions photographiques de tableaux considéraient qu'elles étaient des œuvres à part entière, au même titre que les paysages, les portraits ou encore les gravures d'interprétation. Tandis que les images données à Marcel sont vouées à nourrir ses aspirations au beau, celles que l'on trouve appendues aux murs entre lesquels vivent les personnages des romans du XIXe siècle paraissent autant souligner que déterminer leur univers culturel. Par une association métonymique particulièrement chère aux auteurs d'obédience réaliste¹⁸, la possession d'une gravure caractérise un personnage et précise ses aspirations. Ces gravures, internes à la narration, jouent un rôle bien différent de celui des illustrations dans des récits littéraires qui contribuent à créer des conceptions et des représentations en ce qui concerne les reproductions d'œuvres d'art. Voici, par exemple, à quoi se limitent les désirs d'exotisme de Mme Bovary :

Un large poêle de porcelaine bourdonnait sous un cactus qui emplissait la niche, et, dans les cadres de bois noir, contre la tenture de papier chêne, il y avait la *Esmeralda* de Steuben et la *Putiphar* de Schopin. [...]

- Voilà une salle à manger, pensait Emma, comme il m'en faudrait une¹⁹.

À la toute fin du siècle, Léon Bloy ne masque pas son ironie en évoquant ainsi la *distinction* (toute bourdieusienne avant la lettre) de son personnage féminin :

Ça et là, le long des murs, dans les intervalles des guenilles, quelques cadres étaient appendus. Évidemment, on se serait indigné de n'y pas trouver la fameuse gravure, si chère aux cœurs féminins, *Enfin, seuls !* dans laquelle on ne s'arrête pas d'admirer un monsieur riche qui serre, décidément, dans ses bras, sous l'œil de Dieu, sa frémissante épouse.

Cette gravure de notaire ou de fille en carte était la gloire des Chapuis. Ils avaient amené un jour un cordonnier de Charenton pour la contempler.

Le reste, – d'effrayantes chromolithographies achetées aux foires ou délivrées dans les bazars populaires, – sans s'élever jusqu'à ce pinacle esthétique, ne manquait pas non plus d'un certain ragoût, et, surtout, de cette distinction plus certaine encore dont la mère Chapuis raffolait²⁰.

La présence de gravures dans un intérieur, comme dans l'économie des romans, est généralement associée à un jugement péjoratif, car c'est moins le goût que le mauvais goût des personnages ainsi que leur provincialisme que trahit la présence de gravures décoratives²¹.

18. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Nicolas Ruwet (trad.), Paris, Minuit, 1973, p. 62-63

19. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Charpentier, 1879 [1857], p. 334.

20. Léon Bloy, *La femme pauvre*, Paris, Crès, 1924 [1897], p. 16.

21. On en trouve aussi un exemple chez Zola : « Maintenant, au salon, les soirées étaient délicieuses. L'architecte ne sortait plus, justement ce soir-là, il devait accrocher, dans la chambre de Gasparine, des gravures qui venaient de l'encadreur : *Mignon aspirant au ciel*, une vue de la fontaine de Vaucluse, d'autres encore. » (Zola, *Pot-Bouille*, Paris, Charpentier, 1883 [1882], p. 228). Les personnages eux-mêmes utilisent cet indicateur. Ainsi, Octavien, le personnage d'*Arria Marcella* de Gautier voit disparaître toute passion pour une femme dont il découvrirait qu'elle possède chez elle une gravure de Vernet ou de Delaroche, ce qu'il appelle par ailleurs des « détails prosaïques et rebutants » : « Une gravure à l'aquatinte, d'après Horace Vernet ou Delaroche, accrochée dans la chambre d'une femme, suffisait pour arrêter chez lui une passion naissante. » (Théophile Gautier, « Arria Marcella : souvenir de Pompéi », *Romans et Contes*, Paris, Charpentier, 1863 [1852], p. 287).

C'est notamment là que se trouve la banalité commerciale que semble tant redouter Bathilde. Au cours du XIXe siècle, plusieurs éditeurs ont multiplié ces images qui ont littéralement envahi le paysage visuel de l'époque²². Succédant à la lithographie, l'innovation proposée par la photographie a contribué à amplifier l'industrialisation de la reproduction de tableaux. Ainsi, il semblerait que la photographie transforme toute œuvre d'art en marchandise. Cette conception a grandement affecté les peintres dont les œuvres connaissaient un grand succès sous forme de reproduction. Ainsi, Zola a fustigé Gérôme par le biais de son association rentable avec l'éditeur Goupil, son beau-père : « Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires²³. » Faisant encore une fois du goût pour les images industriellement produites un trait de provincialisme, il dénonce une technique commerciale fondée sur la variété du mauvais goût :

Il n'y a pas de salon de province où ne soit pendue une gravure représentant *Le Duel au sortir d'un bal masqué* ou *Louis XIV et Molière*, dans les ménages de garçons ont rencontré *l'Almée* et *Phrynée devant le tribunal* ; ce sont là des sujets piquants qu'on peut se permettre entre hommes. Les gens plus graves ont *Les Gladiateurs* ou *La mort de César*²⁴.

Dans *L'Œuvre*²⁵ comme dans sa critique d'art, Zola déprécie également une peinture qu'il qualifie de propre et jolie, susceptible, comme les reproductions, de décorer agréablement un intérieur bourgeois. À cet égard, le point de vue sur les images commerciales exprimé par la critique zolienne ou par Flaubert rejoint celui de la grand-mère en opposant l'« art » et la « banalité commerciale ». Assimilant l'intérieur du logement à un magasin par son caractère commercial, la reproduction de tableaux n'offre pas le caractère d'intimité indispensable pour qui maîtrise « l'art de faire un cadeau ».

À partir de ces observations, on peut constater la récurrence, au XIXe siècle, du présupposé selon lequel le caractère commercial de la photographie contrevient à sa valeur artistique. Outre la logique selon laquelle un artiste d'avant-garde ne saurait séduire les bourgeois par ses œuvres, ce qui s'exprime ici est l'assimilation de l'art à un sacerdoce impliquant obligatoirement le désintéressement²⁶. Bien qu'il soit un fervent défenseur de la photographie, Ernest Lacan, comme tant d'autres, semble considérer que son statut artistique est inconciliable avec sa rentabilité. Il approuve, par exemple, le reproche fait à Disderi de recourir à une autopromotion dont il réproche en un mot le caractère commercial : c'est de la « réclame²⁷ ».

22. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Une image sur un mur : Images et décoration intérieure au XIXe siècle* (Musée Goupil, Bordeaux, 2005).

23. Émile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars » [1867], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 183-185.

24. *Idem*

25. Le roman sur l'art de Zola reprend sensiblement les mêmes idées, évoquant encore la distinction avec ironie : « ... il loua le tableau, cette actrice dans sa loge, dont une reproduction gravée avait alors un grand succès aux étalages. Est-ce que le sujet n'était pas moderne ? Est-ce que ce n'était pas joliment peint, dans la gamme claire de l'école nouvelle ? Peut-être aurait-on pu désirer plus de force ; seulement, il fallait laisser sa nature à chacun ; puis, ça ne traînait pas dans les rues, le charme et la distinction. » (Émile Zola, *L'œuvre*, Paris, Charpentier, 1886, p. 242.)

26. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

27. Ernest Lacan, *Esquisses photographiques*, Paris, Grassart et Gaudin, 1856.

L'économie du paysage visuel

Ce que Stephen Bann nomme très justement *the visual economy*²⁸, c'est-à-dire l'organisation des différents modes de reproduction iconographique, s'est trouvé bouleversé par l'apparition de la photographie. La hiérarchie que la préférence de la grand-mère instaure entre la reproduction par la photographie et la reproduction par la gravure reconduit une concurrence entre ces deux médiums qui a donné lieu à de nombreux débats, alimentés par la crainte de voir disparaître la tradition de la gravure²⁹. C'est ce que résume cet auteur :

Il est vrai que dans un temps où la photographie envahit toutes les régions de l'art et tend à se substituer à la gravure, soit en reproduisant des tableaux, soit en répétant des estampes anciennes on s'intéresse plus vivement à cet art du graveur qui, en France, a toujours été si près de la perfection³⁰.

La séparation claire établie entre la reproduction photographique de tableaux et la gravure d'interprétation censée rendre compte de l'esprit du tableau a soutenu la structure rhétorique de la plupart des textes défendant l'usage de la gravure au XIXe siècle³¹ et resurgit aussi dans *À la recherche du temps perdu*. Pourtant, elle n'est pas fondée sur les réalités techniques de l'époque, qui présentaient de nombreuses images hybrides en mêlant les procédés au sein de techniques comme celle de la photogravure, par exemple. Subsumée en une opposition entre production manuelle et mécanique, la rivalité instaurée dans les textes entre gravure et photographie paraît à de nombreux égards réitérer la querelle du XVIIIe siècle opposant les tenants de l'idéalisation à ceux de l'imitation. En effet, au XIXe siècle, la gravure était considérée comme un médium permettant de rendre compte de l'esprit d'une œuvre par l'interprétation qu'elle pratique, tandis que la photographie commençait à être envisagée pour la fidélité de son rendu des détails et des proportions. La question du détail et surtout de l'art des sacrifices était située au cœur de cette opposition, puisque la prolifération de détails accompagnant la photographie semblait intolérable et paraissait rendre nécessaire les allègements opérés par la gravure. Dans cette perspective, c'est-à-dire celle d'une idéalisation artistique du sujet par la représentation, le « degré d'art en plus » procéderait par réduction, le caractère artistique de l'image étant inversement proportionnel à la précision du rendu des détails.

28 Stephen Bann, « Photography, Printmaking and the Visual Economy in Nineteenth-Century France », *History of Photography*, vol. 26, n°1, 2002, p. 16-25.

29 Voir à ce sujet : Pierre-Lin Renié, « Guerre commerciale, bataille esthétique : la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie, 1850-1880 », *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dir.), Bruxelles, La lettre volée, 2001.

30 A. D., « Causerie artistique », *La Lumière*, n°23, 9 juin 1860.

31 « La gravure a donc une double tâche à remplir. Elle doit à la fois copier et commenter la peinture, sous peine d'abdiquer ses privilèges et de se dérober aux conditions de l'art. » (Henri Delaborde, « La photographie et la gravure », *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1856). Ségolène Le Men a développé cette idée dans un article où elle envisage la gravure comme un métalangage (Ségolène Le Men, « La gravure, instrument critique », *48/14*, n° 5, 1993, p. 83-95).

Les débats abondamment menés autour de cette question ont eu tendance à redistribuer les statuts d'art et de document entre la gravure et la photographie à tel point que, dans *La Revue des deux mondes*, dès 1856, Delaborde conseille aux graveurs d'abandonner la gravure de reproduction au profit de la gravure d'art pour maintenir le prestige de leur pratique³². Bien entendu, de nombreuses connotations sociales sont associées à ces pratiques au cours de débats qui brouillent les hiérarchies traditionnelles en faisant, par exemple, l'apologie du travail minutieux du graveur ou du photographe, dont on essaie par ailleurs de louer la spontanéité artistique ou bien en vantant simultanément la rigueur mécanique de la photographie et le génie artistique du photographe³³. Ces considérations sociales impliquant l'art et le travail ne tardent pas, comme souvent au XIXe siècle, à être doublées de considérations morales qui présentent la photographie comme un médium intrinsèquement coupable de contrefaçon³⁴ et les photographes comme des escrocs.

Chaque médium se trouve ainsi associé à un réseau de connotations qui justifie sa place dans la hiérarchie que l'on peut identifier dans le récit de Marcel. Suivant un mouvement inverse, les tenants de la photographie ont souvent tenté d'apparenter leur pratique à celle de la peinture ou de la gravure afin de bénéficier du prestige qui leur était associé. Par exemple, l'usage de cadres pour présenter les reproductions photographiques de tableaux introduit une continuité entre les trois médiums, exploitée par les auteurs soucieux de défendre la photographie. Cependant, ces arguments ont souvent pour effet de renforcer la hiérarchie qu'ils tentent d'invalider.

Usages des reproductions photographiques de tableaux

Outre le sujet choisi et la nature du médium, le système de valeurs prêté à Bathilde quant aux reproductions de tableaux confère une grande importance à leur utilité, directement associée à leur vulgarité. Or, si son exactitude n'était pas la qualité de la photographie la plus prisée au XIXe siècle, son faible coût constituait un avantage majeur de la reproduction photographique de tableaux qui pouvait alors permettre de vulgariser les arts. De la Gavinie partage ainsi son enthousiasme pour le potentiel qu'offre la photographie :

On voit tout de suite quelle est l'importance d'un pareil résultat pour les artistes : c'est mettre à leur portée des richesses enfouies jusqu'alors dans les cartons des collectionneurs privilégiés de la fortune ; c'est vulgariser, au profit de tous, ces admirables planches du grand maître bolonais [Marc-Antoine Raimondi], qui étaient le monopole du petit nombre, car les artistes retrouvent dans l'épreuve photographique de 2 fr. tout ce qu'ils auraient cherché dans l'original de 2 000 fr., c'est-à-dire la science de la composition, la beauté de la forme, la largeur et la fermeté du dessin, Raphaël et Marc-Antoine tout à la fois³⁵.

32. Henri Delaborde, « La photographie et la gravure », *Revue des deux Mondes*, mars 1856.

33. Boulanger, par exemple, n'hésite pas à imaginer un récit circonstancié : « Ne pouvant suffire aux besoins de la famille, femme et enfants poussent au brocantage un père désespéré de se voir entre les mains des exploiters. » (Léon Boulanger, « De l'art de la gravure et de l'avenir des graveurs en France », *Revue des beaux-arts*, 1859, p. 46).

34. « La photographie, avec sa faculté de tout absorber et de tout reproduire, favorise la contrefaçon. » (Étienne-Jean Delécluze, « Feuilleton du journal des débats : gravure », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, samedi 12 février 1859).

35. De La Gavinie, *La Lumière*, 26 mars 1859.

Ainsi il semblerait que ce soit au détriment de son statut artistique et donc de sa place dans la hiérarchie des images que l'utilité de la photographie ait été évoquée. Pour Odilon Redon comme pour Baudelaire, la photographie doit être subordonnée à la peinture, elle doit la servir sans jamais l'influencer : « La photographie uniquement utilisée à la reproduction des dessins et des bas-reliefs me semble dans son vrai rôle, pour l'art qu'elle seconde et qu'elle aide sans l'égarer³⁶. »

Permettant à tous d'acquérir une certaine forme de culture visuelle, les reproductions photographiques rendaient nécessaire un déplacement de la distinction associée à la possession de reproductions de tableaux, distinction que Bathilde semble rechercher dans l'ancienneté des reproductions qui témoignent d'un état perdu de la Cène ou de Venise et offrent ainsi un accès à une vérité de l'œuvre bien différente de celle que fournit l'exactitude photographique. Cette passion du XIXe siècle pour l'antique et l'historicisme³⁷ contribue à expliquer non seulement le choix d'un médium traditionnel, mais aussi le choix de sujets anciens offrant une conception tout à fait singulière du « ça a été » par lequel Roland Barthes évoque le caractère de trace de la photographie³⁸.

Cependant, en raison de leur exactitude et de leur propension à être collectionnées, les reproductions photographiques sont apparues, bien que tardivement, dans les mains des connaisseurs pour qui elles constituent des documents de travail. C'est le cas, on l'a vu, pour Swann mais aussi pour Zola, comme le souligne Manet en faisant figurer dans le portrait de son défenseur une reproduction photographique de l'Olympia³⁹. Giovanni Morelli est un des premiers connaisseurs à remettre en cause vers 1890, l'usage de la gravure en histoire de l'art⁴⁰. À mesure que ces usages se développent, la photographie devient le signe d'une expertise, d'un rapport au savoir tout autre que celui que recherchait la grand-mère de Marcel en s'ingéniant à aiguïser la sensibilité artistique de l'enfant plutôt que de faire un usage pédagogique de ces images.

La valeur des reproductions de tableaux se constitue au cours du XIXe siècle en fonction de la vocation de ces images destinées à éduquer, à former le goût ou bien à orner élégamment un intérieur. La reconfiguration de la hiérarchie entre les différents modes de reproduction de l'œuvre d'art répond aux exigences d'une nouvelle catégorie sociale et a pour effet une forme d'idéalisation de la peinture qui se trouve alors, selon les textes de l'époque, placée au sommet de la classification des représentations. Dès lors, il semblerait que la critique la plus acerbe qui puisse être adressée à un peintre soit que « la copie vaut plus que l'original ». C'est précisément celle qu'adresse Zola à Gérôme⁴¹ et Gautier à Delaroche⁴²,

36. Odilon Redon, *À soi-même : journal (1867-1915) : notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Floury, 1922 [1876].

37. Stephen Bann, *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1984.

38. Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard et Seuil, 1980.

39. http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2281

40. Giovanni Morelli, « Principes et méthode », *De la peinture italienne : Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili*, Nadine Blamontier (trad.), Paris, Lagune, 1994 [1890], p. 161.

41. « La reproduction vaut mieux que l'œuvre » (Émile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars » [1867], *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991)

42. « La copie est supérieure au modèle » (Théophile Gautier, « Œuvre de Paul Delaroche photographié », *L'Artiste*, 7 mars 1858, p.154)

renforçant, par le caractère offensant de l'inversion, une hiérarchie qui consacre l'œuvre originale⁴³. Cependant, Proust propose une autre hiérarchie, interne à l'œuvre et détachée des conventions sociales qui président à l'art de faire un cadeau. Faisant ressortir le caractère conventionnel de la tarification des images, cette hiérarchie, est fondée sur la sensibilité du narrateur qui confesse que la possession d'une photographie des nattes de Gilberte lui serait préférable à celle d'un dessin original de Léonard de Vinci⁴⁴ ou encore qui raconte que sa mère aurait renoncé à posséder les manuscrits originaux des *Lettres* de Madame de Sévigné plutôt que de se séparer de l'édition que sa propre mère avait si souvent relue⁴⁵. Ainsi la remise en cause des présupposés attachés, au XIXe siècle, à la reproduction mécanique des œuvres d'art, s'accompagne d'une réhabilitation des reproductions désormais entrées dans la vie quotidienne à travers l'évocation de leur valeur d'usage.

Erika Wicky is postdoctoral researcher at the Dept of Art History of UQAM (Université du Québec à Montréal).

Email: wicky.erika@uqam.ca

43. Cela s'accompagne de la consécration de la posture sociale de ceux qui possèdent les originaux. Les Goncourt, par exemple, évoquent le collectionneur M. de la Live de Jully, qui organise des expositions publiques chez lui (Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIIIe siècle*, Paris, Quantin, 1880, p. 6). De même, dans *Bel Ami*, Maupassant imagine que Walter, le propriétaire du journal *La Vie Française*, organise une réception destinée à présenter le tableau qu'il vient d'acquérir (Maupassant, *Bel Ami*, Paris, Conard, 1910 [1885], p. 479)

44. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1987, p. 494.

45. Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1987, p. 167.