



## Études photographiques

20 | Juin 2007

La trame des images/Histoires de l'illustration  
photographique

---

### Entre fac-similé et haute gravure

L'image dans la presse française des années 1830

Stephen Bann

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/924>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 4-17

ISBN : 2-911961-20-x

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Stephen Bann, « Entre fac-similé et haute gravure », *Études photographiques* [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 27 août 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/924>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Entre fac-similé et haute gravure

L'image dans la presse française des années 1830

Stephen Bann

---

*L'auteur tient à remercier le Centre canadien d'architecture, où il a passé deux mois comme Senior Mellon Fellow en 2003 et qui lui a permis d'étudier précisément Le Magasin pittoresque des années 1830.*



Fig. 1. Ch. Girardet, gravure sur bois réalisée d'après une estampe de J. G. Wille, elle-même gravée d'après l'œuvre peinte de G. Dou, *La Dévideuse*, publiée dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 7, 1839, p. 313, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

Si l'on cherche une définition du mot "fac-similé" dans un dictionnaire français, on a quelque chance de tomber sur le jugement sans appel émis par Quatremère de Quincy, le célèbre secrétaire de l'Académie des beaux-arts, dans son *De l'imitation* (1823) :

« Qu'il suffise de rappeler ces aberrations du goût de certains temps, de certaines écoles, où l'artiste crut être imitateur fidèle de la nature, en reproduisant, comme dans un miroir, les défauts qui n'étaient que celles de l'individu, dont il avait fait son modèle, en ravalant les œuvres de l'imitation à n'être que des empreintes, des espèces de *fac simile*, dépourvus de beauté, et privés de toutes les conditions de la véritable imitation<sup>1</sup>. »

On le voit, la catégorie du fac-similé est présentée ici comme l'antithèse de la véritable imitation, et ainsi du dogme qui, en France, constituait la clef de voûte de la doctrine de l'Académie. Outre-Manche, à la même époque, on pouvait rencontrer à la fois des définitions plus pragmatiques, et d'autres quelque peu en opposition avec l'enseignement de la Royal Academy. C'est ainsi qu'en 1828, un grand connaisseur, William Young Ottley, publia à Londres une *Collection de cent vingt-neuf fac-similés d'estampes rares et curieuses des maîtres primitifs des écoles italienne, allemande et flamande* [...]. Ce recueil somptueux, au point que l'on a recouru à la niellure pour reproduire les surfaces argentées des médailles, repousse les limites de la reproduction, sans véritablement porter atteinte aux arts de l'imitation<sup>2</sup>. On est loin de cela avec le critique radical anglais William Hazlitt (mort en 1832), qui explique ainsi comment il se risqua à peindre :

« La tête [par Rembrandt] que j'avais vue était un exact et merveilleux fac-similé de la nature, et je résolus de faire de la mienne (autant que possible) un fac-similé exact de la nature<sup>3</sup>. »

D'un côté, avec Ottley, on peut noter que l'auteur choisit de se ranger parmi les historiens de la gravure, qu'il cherche à « illustrer à l'aide de son invention ». De l'autre, avec Hazlitt, le concept du "fac-similé" est invoqué pour signaler sa divergence personnelle avec la doctrine académique anglaise :

« Contrairement à sir Joshua [Reynolds], je ne pense pas que la perfection de l'art consiste à produire des aspects généraux sans les détails individuels, mais à produire des aspects généraux avec des détails individuels<sup>4</sup>. »

Cet avis fera son chemin en Angleterre avec la critique de Ruskin et jusqu'à l'émergence du préraphaélisme.

C'est ainsi que l'Angleterre du début du XIX<sup>e</sup> siècle s'avère relativement laxiste en ce qui concerne la question de l'imitation. La doctrine académique, exprimée essentiellement dans les discours de Reynolds, premier président de la Royal Academy, est d'apparition toute récente. La gravure anglaise est en plein essor, avec le développement de techniques particulières comme le *mezzotinto*, ou manière noire, qui vise à reproduire l'effet même de la peinture à l'huile, et comme la gravure sur bois de bout, qui constitue le véritable sujet de cet article. En France, en revanche, on pratique encore dans les années 1830 une "haute gravure" consacrée à la reproduction des grands tableaux, prisée par l'Académie et par certains critiques, car en parfait accord avec la doctrine de l'imitation. Ainsi, en 1831, Ambroise Tardieu affirme que la gravure de reproduction représente ni plus ni moins une *traduction* :

« Le graveur est l'esclave de son tableau ; il doit connaître à fond la science du dessin, comme un traducteur doit savoir toutes les finesses de la langue qu'il interprète<sup>5</sup>. »

En Angleterre, où les graveurs ne sont pas admis à l'Académie, cette idéologie de la "haute gravure" ne se manifeste guère. L'élan est au contraire donné par les avancées

techniques, notamment par l'invention de Thomas Bewick (mort en 1828), aux conséquences incalculables pour les éditions illustrées. Son procédé sur bois de bout (où le fil du bois de buis se trouve perpendiculaire à la surface de la planche) a en effet révolutionné la gravure sur bois, et rendu possible toute l'édition illustrée des années 1830. Par ailleurs, Bewick n'avait rien contre « l'empreinte » : il en fit même une espèce de signature, en reproduisant celle de son pouce dans un bois gravé<sup>6</sup>.

*Le Magasin pittoresque*, pionnier de l'édition illustrée française, est le fruit des deux tendances que je viens d'esquisser : d'une part, la tradition nationale, où la "haute gravure" est toujours à l'honneur, et d'autre part des formidables innovations venues d'outre-Manche, qui vont non seulement permettre toute une gamme de nouveaux effets graphiques, mais aussi, probablement, contribuer à l'émergence d'une nouvelle esthétique de l'illustration appelée à se prolonger dans l'âge de la photographie.

En 1839, juste après l'annonce de la découverte de Daguerre, la question d'associer la photographie aux procédés contemporains de la gravure préoccupe de toute évidence la rédaction du *Magasin pittoresque*. Un article consacré à la description méticuleuse des opérations de la daguerréotypie (fig. 2), et accompagné d'illustrations de l'appareil se conclut sur cette note optimiste : « Ajoutons que le moyen de convertir les épreuves du Daguerréotype en planches gravées vient d'être découvert. Ainsi chaque dessin obtenu par les procédés que nous venons d'indiquer pourra être reproduit, comme toute espèce de gravure, à un certain nombre d'exemplaires<sup>7</sup>. » Cette perspective ne tarda pas à se concrétiser, on le sait, avant même la mort de Daguerre (1851), qui fut d'ailleurs saluée par un portrait gravé d'après un daguerréotype d'Antoine Claudet<sup>8</sup>. Cette diffusion de la photographie par la planche gravée devait se poursuivre durant plusieurs décennies, et elle se trouve commentée par d'autres intervenants dans le présent numéro. Pour ma part, j'entends montrer qu'il existait déjà, dans l'édition illustrée des années 1830, une

tension entre deux conceptions de la reproduction graphique – celle de la traduction et celle de l’empreinte –, tension qui ne fut pas sans conséquences pour l’âge à venir.

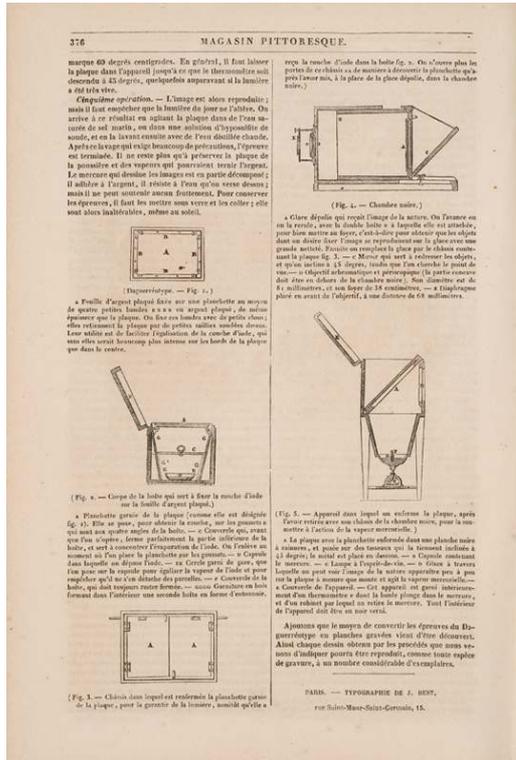


Fig. 2. Page extraite de l'article « La photographie ou le daguerréotype », *Le Magasin pittoresque*, vol. 7, 1839, p. 376, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

Il convient d’abord de livrer quelques détails sur la création du *Magasin pittoresque*. Lors de son lancement au début de 1833, il se fondait explicitement sur le modèle du *Penny Magazine*, apparu à Londres l’année précédente, dont il allait tirer une bonne partie de ses premières illustrations, et dont il devait faire venir à Paris certains des meilleurs graveurs. Il s’agissait, selon le premier éditorial, « en un mot, [d’]imiter dans nos gravures, [de] décrire dans nos articles, ce qui mérite de fixer l’attention et les regards [...] »<sup>9</sup>. En ce qui concerne les moyens graphiques, on se proposait essentiellement d’exploiter les possibilités de la gravure sur bois, procédé à la fois très ancien et tout nouveau, en vertu des récentes inventions de Bewick et de son école. On peut observer à la fin du deuxième volume du *Magasin* une illustration impressionnante du procédé de la stéréotypie, destiné à multiplier les planches de bois gravé de façon à produire jusqu’à 17 000 exemplaires en une seule journée de travail<sup>10</sup>.

On peut également voir à la fin de ce deuxième volume du *Magasin* une gravure de John Jackson reproduisant ce qui passait alors pour la plus ancienne gravure existante : un *Saint Christophe* (toujours aussi célèbre aujourd’hui), qui porte la date de 1423<sup>11</sup>. Ce fut en effet John Jackson, élève de Bewick et auteur d’un ouvrage renommé sur la gravure sur bois, qui illustra, dans les deux sens du mot, plusieurs numéros du *Magasin pittoresque* au cours de ses premières années. En 1839, il réfléchit sur la diffusion étonnamment élargie que permet désormais la reproduction stéréotypique des gravures sur bois de bout :

« Au cours des six ou sept dernières années, la pratique de multiplier les sujets à l’origine gravés sur bois s’est largement répandue dans notre pays et en France<sup>12</sup>. »

S'il évoque aussi « dix-sept pays distincts » ayant bénéficié de cette innovation, il accorde manifestement plus d'importance aux « magasins » anglais et français. Et c'est en suivant son exemple que *Le Magasin pittoresque* s'imposera la plus haute perfection technique.



Fig. 3. J. Jackson, gravure sur bois, d'après Raphaël, Madonna della Sedia, publiée dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 2, 1834, p. 405, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

De fait, les éditeurs du *Magasin* ne reculent devant aucun sacrifice pour présenter à leurs lecteurs les plus beaux témoignages de l'art ancien comme de la peinture contemporaine. Pour la gravure française du XIX<sup>e</sup> siècle, Raphaël représente encore le *nec plus ultra*. La gravure sur bois de John Jackson d'après la *Madonna della Sedia* n'en a pas moins avoué son origine dans la stéréotypie<sup>13</sup> (fig. 3). On peut dire que Jackson reste assez fidèle à la tradition en adoptant le langage de la « haute gravure », lui-même fondé sur les techniques du dessin académique, avec ses hachures pour créer les ombres et ses lignes parallèles pour évoquer les diverses textures. Il est à noter que la rédaction du *Magasin* s'est appliquée à mettre en valeur cette illustration prestigieuse en ménageant un blanc au dos de la page, afin que les noirs de la typographie n'en gâtent pas l'effet par transparence. Si le bois original de Jackson, qui représente l'un des grands succès du Salon de 1834 – le *Supplice de Jane Grey* de Paul Delaroche – ne bénéficia pas d'autant d'égards, il faut convenir que Jackson est admirablement parvenu à adapter son langage graphique aux valeurs plastiques de la peinture romantique de Delaroche<sup>14</sup>.

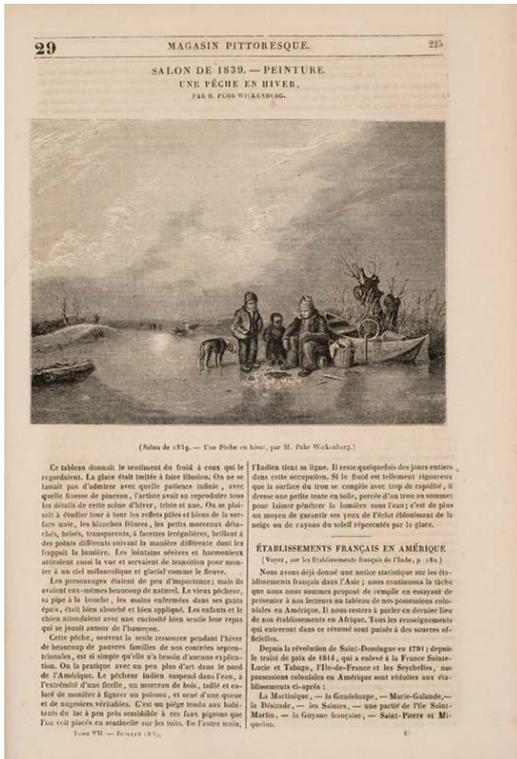


Fig. 4. Ch. Girardet, gravure sur bois d'après P. Wickenberg, *Une pêche en hiver*, publiée dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 7, 1839, p. 225, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

Bien sûr, le *Magasin pittoresque* – de même que ses concurrents – ne se limitait nullement à la reproduction d'œuvres d'art. On y trouvait des scènes d'histoire naturelle, des illustrations topographiques accompagnant des récits de voyage, etc. Cependant, il est évident que la "haute gravure" de reproduction représentait en quelque sorte un niveau absolu auquel la publication pouvait aspirer, en valorisant tous ses éléments matériels : imprimerie, format, papier, etc. Avec le temps, on y remarque curieusement une certaine tendance à l'illusion. En dépit d'une relative économie de moyens, certains graveurs réussissent parfois à capturer les apparences d'une scène picturale par des procédés graphiques très subtils, éloignés des tailles hardies d'un Jackson. Ainsi le graveur suisse Charles Girardet a choisi de reproduire un paysage exposé au Salon de 1839, *Une pêche en hiver*, de Pehr Wickenberg, à l'aide de petits traits propres à évoquer une scène hivernale<sup>15</sup> (fig. 4). Notons cependant que cet artiste, d'une famille de graveurs renommée, a aussi pratiqué la lithographie et la gravure en taille-douce, mais a laissé relativement peu de gravures sur bois. Son fils, Édouard, a poursuivi la tradition familiale en gravant pour la maison Goupil, à l'aide de techniques graphiques mixtes, des planches marquées par une recherche de demi-teintes sans doute inspirée de l'esthétique de la photographie.



Fig. 5. Ch. Girardet, gravure sur bois réalisée d'après une estampe de J.-G. Wille, elle-même gravée d'après l'œuvre peinte de G. Dou, *La Dévideuse*, publiée dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 7, 1839, p. 313, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

Fig. 6. L.-D. Blanquart-Evrard, reproduction de la gravure de J. G. Wille, elle-même gravée d'après l'œuvre peinte de G. Dou, *La Dévideuse*, tirage sur papier salé, v. 1851, coll. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles.

En fait, on relève déjà, avec Charles Girardet, une certaine souplesse d'utilisation des moyens graphiques, qui n'omet pas pour autant les valeurs traditionnelles de la gravure de reproduction française. C'est en octobre 1839 qu'il reproduit fidèlement, tout en la signant en bas de son propre nom, une estampe d'après *La Dévideuse* de Gérard Dou due au célèbre graveur Jean Georges Wille<sup>16</sup> (fig. 5). Les gravures de Wille d'après les maîtres hollandais étaient très prisées vers 1850, et il est intéressant de constater que Blanquart-Évrard sélectionna la même estampe pour ses fameuses publications de 1851 (fig. 6). Depuis Niépce, l'estampe avait toujours représenté pour le photographe une opportunité, et aussi un défi<sup>17</sup>. Blanquart-Évrard l'a brillamment relevé en choisissant de photograhier cet exemple prestigieux.

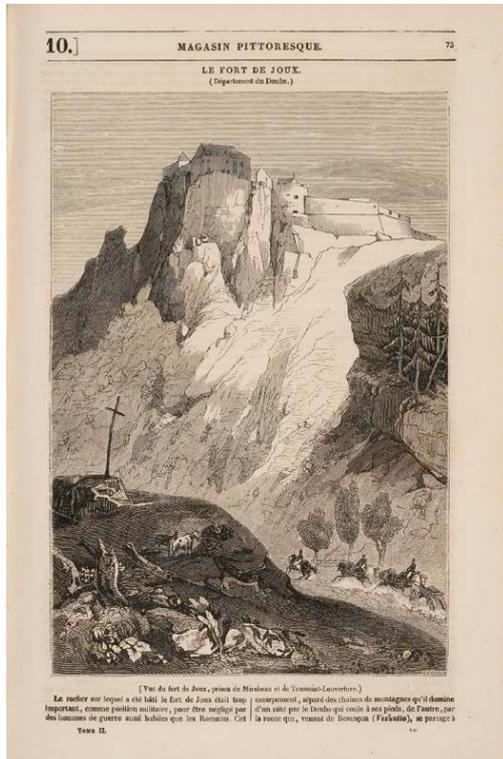


Fig. 7. J. Jackson, « Vue du fort de Joux, prison de Mirabeau et de Toussaint Louverture », gravure sur bois, publiée dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 2, 1834, p. 73, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

L'Anglais John Jackson, en revanche, s'est efforcé d'atteindre les limites du possible pour un graveur sur bois, tout en empruntant certains effets au grand maître de l'eau-forte John Sell Cotman, par ailleurs également adepte de l'aquarelle. On peut voir dans un beau paysage, *Fort de Joux, Prison de Mirabeau et de Toussaint Louverture*, comment Jackson utilise les blancs du papier pour créer des rehauts et comment il met à profit le format du *Magasin* pour souligner l'aspect dominant du fort (fig. 7). En 1834, l'année même de cette illustration, la couverture du *Magasin* s'orna à plusieurs reprises d'une image pleine page comme celle-ci<sup>18</sup>. Il est instructif de la rapprocher d'une photographie des remparts romains d'Arles due à Charles Nègre (fig. 8). Le format de la planche ne permettant pas une telle vue d'en bas, Nègre a tout de même cherché à exploiter les contrastes de lumière, et à tirer un effet d'ensemble non pas d'une trame de lignes (comme chez Jackson), mais du rythme des pierres de taille. Il faut également remarquer que le format du *Magasin* se prête tout particulièrement aux vues d'ensemble des façades des grands édifices gothiques, comme celle la cathédrale d'Amiens, dessinée par Lassus, futur collaborateur de Viollet-le-Duc, et gravée par l'atelier d'Andrew Best Leloir<sup>19</sup>. Cependant, les conditions techniques imposent à Blanquart-Évrard une plus grande proximité dans sa vue du portail de la cathédrale de Rouen.



Fig. 8. Ch. Nègre, remparts romains de la cité d'Arles, tirage sur papier salé, 22,8 x 32,3 cm (image), 1852, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

Je viens d'évoquer quelques exemples des gravures sur bois qui ont orné les pages du *Magasin*, et qui eurent un certain retentissement dans les premières années de l'édition photographique. Il me faut passer maintenant aux questions soulevées dans le contexte du *Magasin* par le problème du fac-similé, rejeté par Quatremère de Quincy, qui le rangeait du côté de l'*empreinte*, en opposition à la véritable *imitation*. Jusqu'ici, je me suis essentiellement intéressé à la question traditionnelle de la reproduction de tableaux, et de l'ambition des graveurs sur bois de rivaliser avec la "haute gravure". Cependant, il ne s'agit pas toujours de la reproduction d'une simple représentation picturale, mais de la création d'un rapport plus complexe avec le réel. C'est ainsi que vers la fin de 1834 apparaît étrangement dans *Le Magasin*, le masque mortuaire de Napoléon, sous la forme d'une gravure sur bois, signée de l'atelier franco-anglais d'Andrew Best Leloir (fig. 9). La légende précise qu'il s'agit d'une :

« Imitation de la gravure de Calamatta, représentant le masque de Napoléon, moulé à Sainte-Hélène par le docteur Antommarchi<sup>20</sup>. »



Fig. 9. atelier Andrew Best et Leloir, « Imitation de la gravure de Calamatta, représentant le masque de Napoléon, moulé à Sainte-Hélène par le docteur Antommarchi », publiée dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 2, 1834, p. 345, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

En fait, le grand graveur Luigi Calamatta a souligné dans ses mémoires l'importance qu'il accordait à « cette relique vénérée par tout le monde [...] si belle dans sa majesté tranquille<sup>21</sup> ». On se souvient qu'en 1834 la dépouille de l'empereur se trouvait toujours à Sainte-Hélène, et les images qui circulaient avec les *Mémoires* de Las Cases étaient bien pauvres en comparaison de ce masque. Selon le récit de Calamatta, la police italienne prétexta un soupçon de franc-maçonnerie, justifié par les symboles dont il avait entouré le masque, pour refuser de laisser passer les épreuves. Il est cependant probable que c'était bien le visage de l'empereur qui troublait les esprits et non les symboles dont on l'avait entouré. Le texte du *Magasin* est intéressant en ce que le rédacteur s'efforce d'abord de minimiser l'impact de l'image en insistant sur les qualités de la gravure originale, mais finit par céder à l'aura de l'empereur :

« M. Calamatta a fait tout ce que son art permettait de faire ; sa gravure du masque de Napoléon, admirable de burin et d'effet, conserve le caractère de la figure, et une grande partie de la beauté de l'expression que la mort lui avait laissée. Sous ce rapport, l'œuvre de l'artiste donne un grand prix à l'image de Napoléon pour les témoins des prodiges de sa carrière, et plus encore pour toutes les personnes qui n'ont pu contempler le premier homme de son siècle, et le rival des plus hautes renommées du monde<sup>22</sup>. »

Ainsi, il n'est pas uniquement question de l'art de la gravure, mais aussi du pouvoir de l'image. L'aura de l'empereur s'exprime d'abord à travers la gravure sur bois, dont l'auteur n'est pas mentionné, et forcément à travers la gravure originale de Calamatta, qui renvoie au moulage, à la «relique» qu'il a eu le privilège de pouvoir vénérer.

On peut se demander pourquoi *Le Magasin* n'a pas utilisé le mot «fac-similé», de préférence à «imitation» pour désigner la transposition de la gravure de Calamatta

effectuée par Andrew Best Leloir. D'une certaine façon, le protocole est clair : le mot "fac-similé", est essentiellement réservé aux reproductions de dessins d'artiste, par exemple le « *fac-simile* d'un croquis donné par M. Etex » qui illustre un article sur un modèle en plâtre de ce sculpteur montré au Salon de 1833<sup>23</sup>. Mais les choses ne sont pas toujours aussi simples. Les dessins sont reproduits en "fac-similé", parce qu'ils apparaissent comme des signes graphiques sans intermédiaire, par rapport aux procédés plus complexes de la peinture, dont la *traduction* est confiée à la "haute gravure". Mais ce concept de signe graphique qui communiquerait d'une façon directe et authentique dépend lui-même de l'histoire de l'écriture officielle. C'est ce qu'a souligné Gérard Bruyère dans un article essentiel : « Le concept de fac-similé, sinon le mot, appartient originairement au domaine de la diplomatie et à celui voisin de la paléographie<sup>24</sup>. » Selon lui, il faudrait remonter au XVII<sup>e</sup> siècle et à Jean Mabillon pour voir apparaître le mot "fac-simile" à propos d'une « charte, gravée aux dimensions de l'originale, par Pierre Giffart ». Cet usage restreint du concept reste en vigueur dans les années 1840. J'en veux pour preuve l'atlas de l'*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1839-1943), réalisé par le graveur Ambroise Tardieu, issu d'une famille de graveurs de père en fils depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Pour les reproductions graphiques de la tapisserie de Bayeux, des cartes, etc., il ne s'agit pas de "fac-similés". Tardieu réserve ce terme à sa belle gravure d'une charte de Guillaume le Conquérant, dont il reproduit avec exactitude l'écriture et la mise en pages<sup>25</sup>.

Cependant, il faut également prendre en compte un changement significatif, qui coïncide avec l'époque de la publication des premiers "magasins" illustrés et qui se reflète dans l'usage beaucoup plus suggestif du "fac-similé". Dans sa célèbre collection d'eaux-fortes, intitulée *Architectural Antiquities of Normandy* (1819-1822), l'artiste anglais John Sell Cotman n'avait appliqué le terme "fac-simile" qu'à une seule de ses planches, présentée comme un « *fac-simile* de l'inscription sur le tombeau de la reine Mathilde ». On observe que le tombeau en question, vu d'en haut sans aucun souci de perspective, est traité comme s'il s'agissait d'un document et non d'un objet en pierre. Ce serait à la demande de ses abonnés que Cotman les aurait gratifiés de cette image. Mais, la considérant comme une œuvre à part, il ne jugea pas bon de la leur faire payer.

Tout autre est l'image hybride offerte en 1834 aux abonnés du *Magasin pittoresque* sous le titre de "Statue de Philippe de Chabot, amiral de France, et fac-similé de sa signature<sup>26</sup>" (fig. 10). Ici, la signature, considérablement agrandie par rapport à l'effigie dessinée par le jeune peintre Louis Roux, semble envahir le champ visuel de celle-ci et l'imprégner d'un élan vital. Il faut ici prendre en compte une tradition qui remonte à la période révolutionnaire et à l'ouverture à Paris du musée des Monuments français fondé par Alexandre Lenoir. À commencer par la *Valentine de Milan* exposée au Salon de 1802 par le peintre lyonnais Fleury Richard, les artistes de la jeune génération romantique se sont inspirés des effigies funéraires sauvegardées par Lenoir pour peupler leurs scènes historiques. On doit remarquer aussi que c'est en cette même année 1834 que *Le Magasin universel* annonce l'ouverture au grand public de la collection d'Alexandre Du Sommerard, à l'hôtel de Cluny. Successeur de Lenoir, et fondateur du futur musée de Cluny, Du Sommerard invitait ses hôtes à se transporter dans le passé, à prendre pour une réalité historique sa savante scénographie du bon vieux temps. En illustrant la cour de l'hôtel de Cluny, avec un visiteur qui arrive, *Le Magasin* se propose comme collaborateur.



Fig. 10. L. Roux, « Statue de Philippe de Chabot, amiral de France, et fac-similé de sa signature », publiée dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 1, 1833, p. 344, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

Il faudrait davantage de recherches à travers la “trame des images” pour montrer à quel point, dans les années 1830, les “magasins” illustrés participent à ces fantasmes de récréation historique qui gagnaient alors les romans, les pièces de théâtre, et surtout le “grand genre”, ou peinture d’histoire, qui se présente chaque année au Salon. Ce qui m’intéresse en particulier, c’est que le vieux concept du “fac-similé” est déjà en train de glisser sur un nouveau statut de l’image, qui n’est pas, contrairement à la gravure, une traduction selon des procédés évidents, mais plutôt une apparition spontanée dont le support matériel s’efface pour produire l’étrange et le merveilleux.

Cependant, il ne s’agit pas seulement de la représentation de l’histoire et de ses effets visuels. Une dame ayant visité l’hôtel de Cluny et ses collections dès les premiers jours d’ouverture fit le rapprochement entre la « Chambre dite de François Ier », avec ses armures qui créaient l’illusion de présences, et les contes fantastiques de l’écrivain allemand E. T. A. Hoffmann, alors à la mode. Selon elle, on n’avait nul besoin d’autant d’imagination qu’Hoffmann, pour croire à la réalité des deux chevaliers qui jouaient aux échecs dans la chambre arrangée par Du Sommerard<sup>27</sup>! Sans doute faut-il signaler que le même Hoffmann, maître du conte fantastique tant admiré par Baudelaire, eut également les honneurs du *Magasin pittoresque* (fig. 11), où il fut représenté par ses dessins. « Les trois gravures de cet article, était-il spécifié, sont les *fac-simile* fidèles de trois dessins exécutés par Hoffmann lui-même, cet étrange auteur des *Contes fantastiques* qui depuis quelques années ont excité en France la verve heureuse de tant d’imitateurs. » L’on apprend aussi, dans un article qui souligne précisément « l’étrangeté » du personnage, que cette qualité « était la traduction exacte de tout son être » – cette dernière information apparaissant juste au-dessous du “fac-similé” de son curieux « roi des puces<sup>28</sup> ».

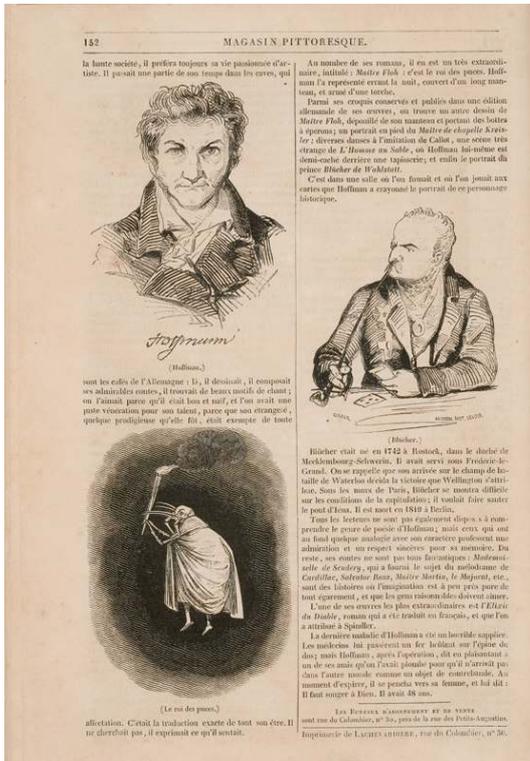


Fig. 11. Page extraite de l'article sur E.T.A Hoffmann, *Le Magasin pittoresque*, vol. 1, 1833, p. 152, coll. Centre canadien d'architecture, Montréal.

On entre bien dans un nouveau régime de représentation, dès lors que « tout l'être » est susceptible d'être traduit. Car ce qui se met en place dans les “magasins” illustrés, ce sont les conditions d'un déplacement systématique : du moulage du masque mortuaire à l'aura de l'empereur, ou bien des dessins, de la signature de l'écrivain étrange à son être même. Étant donné que le concept du fac-similé se trouve associé dès le début aux documents et aux signatures, il est à noter finalement que les années 1820 ont vu un accroissement remarquable de l'intérêt porté aux lettres autographes, ce que *Le Magasin pittoresque* a dûment commenté. Selon cet article, l'engouement pour les autographes était récent et phénoménal. « Croirait-on que Paris compte en ce moment plus de cinquante personnes occupées presque exclusivement à acquérir des autographes ? » C'est une passion qui est partagée par les voisins d'outre-Manche : un Anglais vient d'acheter pour 8 000 francs « un billet par lequel Boileau invita un ami à déjeuner ». Et pourquoi cet engouement ? C'est parce que « la forme, la configuration de l'écriture, donne une idée presque toujours juste du caractère de celui qui l'a tracée ». Assez de théorie, pourtant – il faut présenter au lecteur une gamme de « fac-similés de quelques signatures d'hommes célèbres » : Jean Bart, Beethoven, Berthollet, Bougainville, etc.<sup>29</sup>(fig. 12).



4. *Ibid.*

5. Ambroise TARDIEU, *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts – Salon de 1831*, Paris, Pillet aîné, 1831, p. 271.

6. Cf. John JACKSON, *A Treatise on Wood Engraving Historical and Practical*, Londres, Charles Knight, 1839, p. 597, pour une explication spirituelle de ce geste célèbre. Notons que l'on ne saurait dissocier le prestige de la gravure anglaise sur bois de bout à cette époque d'une percée plus générale des estampes sur le marché français que l'on remarque au cours des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. À ce sujet, voir l'article de Barthélemy JOBERT sur le marché d'estampes dans *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Monica PRETI-HAMARD et Philippe SÉNÉCHAL (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 243-256.

7. *Le Magasin pittoresque*, vol. 7, 1839, p. 376. Il est à noter que cet article est franchement élogieux en ce qui concerne l'application de ce nouveau procédé à la représentation de certains sujets, notamment « des intérieurs de cabinets d'art », reproduits « avec une perfection et un charme à désespérer les plus habiles disciples de Gérard Dou, de Mieris ou de Metz » (p. 374), et ne semble pas envisager de concurrence avec la gravure.

8. Cf. *The Illustrated London News*, 28 juillet 1851.

9. *Le Magasin pittoresque*, vol. 1, 1833, p. 1.

10. *Le Magasin pittoresque*, vol. 2, 1834, p. 408.

11. *Ibid.*, p. 404. Si la date imprimée sur l'estampe est généralement contestée de nos jours, elle ne saurait être postérieure à 1450.

12. J. JACKSON, *op. cit.*, p. 721.

13. *Le Magasin pittoresque*, vol. 2, 1834, p. 405.

14. *Ibid.*, p. 273.

15. *Ibid.*, vol. 7, 1839, p. 225. Cette planche si délicate de Girardet semble anticiper les remarquables images oniriques gravées par P. Soyer, d'après J. J. Granville, et publiées dans *Le Magasin pittoresque*, vol. 15, en 1847. Cf. Dario GAMBONI, *Potential Images*, Londres, Reaktion Books, 2002, p. 49.

16. *Le Magasin pittoresque*, vol. 7, 1839, p. 313.

17. Sur les relations entre Niépce et le graveur Augustin Lemaître, voir Stephen BANN, *Parallel Lines*, Londres et New Haven, Yale University Press, 2006, p. 94-103.

18. *Le Magasin pittoresque*, vol. 2, 1834, p. 73.

19. *Ibid.*, vol. 1, 1833, p. 369.

20. *Ibid.*, vol. 2, 1834, p. 345.

21. Luigi CALAMATTA, *Mémoires inédits*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds Sand, J36, f. 30.

22. *Le Magasin pittoresque*, vol. 2, 1834, p. 348.

23. *Ibid.*, vol. 1, 1833, p. 117.

24. Gérard BRUYÈRE, "L'Âge d'or du fac-similé. Contribution à l'histoire des caractères augustaux de Louis Perrin (1799-1865)", in François FOSSIER (éd.), *Delineavit et sculpsit : Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 183.

25. Cf. Augustin THIERRY, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, 6<sup>e</sup> édition, Paris, Just Tessier, 1843, p. 1.

26. *Le Magasin pittoresque*, vol. 1, 1833, p. 344.

27. Mme de SAINT-SURIN, *L'Hôtel de Cluny au Moyen Âge*, Paris, 1835, p. 28. Voir aussi S. BANN, *Romanticism and the Rise of History*, New York, Twayne, 1995, p. 145-150.

28. *Le Magasin pittoresque*, vol. 1, 1833, p. 151-152.

29. *Ibid.*, vol. 1, 1833, p. 211.

---

AUTEUR

**STEPHEN BANN**

University of Bristol