

Prosper-Alphonse Isaac (1858-1924)

Graveur sur bois a la manière japonaise

Prosper-Alphonse Isaac (1858-1924), Japanese style woodstock printmaker

Émilie Vabre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1087>

DOI : 10.4000/estampe.1087

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 4-21

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Émilie Vabre, « Prosper-Alphonse Isaac (1858-1924) », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 237 | 2011, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1087> ; DOI : 10.4000/estampe.1087



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

PROSPER-ALPHONSE ISAAC (1858-1924). GRAVEUR SUR BOIS À LA MANIÈRE JAPONAISE

Émilie Vabre

Prosper-Alphonse Isaac, artiste parisien originaire de Calais, se démarque difficilement dans la masse des artistes et collectionneurs japonisants de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Cette faible notoriété est due au caractère même de l'artiste, d'une grande discrétion et d'une extrême modestie – que son ami Gaston Migeon¹ décrit ainsi dans la préface du catalogue de vente de sa collection en 1925 : « Son œuvre est à peu près inconnue. Il était si modeste, doutait tant de son intérêt, qu'il la tenait dans le mystère, y satisfaisant uniquement ses goûts et son besoin d'activité. Ses amis ne la découvraient que par surprise, en cours même d'exécution [...] bien rares sont ceux qui connaissent l'homme raffiné, ont su qu'il avait fait œuvre d'artiste »². Gaston Migeon fait allusion ici à l'œuvre gravé d'Isaac, et plus précisément aux estampes, que celui-ci réalisa à la manière japonaise. Aujourd'hui encore, c'est principalement à travers ses bois japonisants – un peu plus de deux cents conservés dans différentes institutions et galeries parisiennes – qu'Alphonse Isaac conserve une certaine renommée. En réalité, son œuvre est plus varié que l'on pourrait le croire et se divise, de façon sommaire, en trois grandes périodes : l'apprentissage de la peinture durant la décennie 1880 ; la décoration textile de 1895 environ au début du XX^e siècle ; les vingt dernières années de sa vie furent quant à elles presque exclusivement tournées vers l'étude et la pratique de la gravure et de l'impression à la manière japonaise. Si ces activités semblent bien distinctes les unes des autres, elles expriment néanmoins des préoccupations personnelles récurrentes et s'inscrivent dans une même recherche de connivence avec l'art japonais.

Prosper-Alphonse Isaac naquit dans une famille bourgeoise de Calais qui dirigeait, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, une manufacture de dentelle³. Son père, collectionneur, lui transmet son goût pour les arts et sans doute aussi une certaine aisance technique. Augustin Isaac (1810-1869) est connu, en effet, pour avoir mis au point un procédé ingénieux permettant de produire de façon mécanique des motifs raffinés dans la dentelle. Vraisemblablement à la fin des années 1870, Alphonse Isaac quitta sa région natale, à laquelle il demeura toute sa vie très attaché, pour s'installer à Paris. Sitôt arrivé, il suivit des cours de peinture dans l'atelier de Jean-Paul Laurens (1838-1921), dans l'intention de devenir peintre. Il réalisa durant cette période deux im-

1. Gaston Migeon (1864-1930), grand collectionneur d'art japonais, il fut conservateur au département des Objets d'art du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps modernes du musée du Louvre entre 1902 et 1923.

2. G. Migeon, « Préface », *Collection de Monsieur P.A. Isaac, objets d'art du Japon, estampes et livres des principaux maîtres de l'ukiyojé [...]*, 1925, n.p.

3. S. Verdavaine, « Prosper-Alphonse Isaac, acteur majeur dans la constitution du fonds calaisien », *Plaisirs d'Edo, collections d'estampes japonaises des musées de Calais et Saint-Omer*, 2007, p. 14-21.

III. 1. *Grande Portière en peluche*, avant 1894 [poissons, algues et anémones de mer]. Bibl. Verneuil, « Les étoffes teintes d'Isaac », *Art et décoration*, 1897, p. 48.



portantes commandes, aujourd'hui disparues⁴ : une *Allégorie de la potion calmante*, une femme nue s'endormant dans un champ de pavots, fresque de la salle à manger des internes de l'hôpital de Boulogne ; et un triptyque retraçant la vie de saint Charles Borromée pour la cathédrale de Calais. À Boulogne, il exposa également quelques pastels qui ne passèrent pas inaperçues dans la région et réalisa sans doute aussi quelques pointes sèches d'après des dessins d'atelier. Si ses débuts de peintre – pourtant prometteurs – furent assez vite oubliés, ces premières années furent néanmoins essentielles, lui permettant de s'intégrer pleinement dans la vie artistique de son temps.

En 1884, Richard Bergh (1858-1919), artiste suédois de passage à Paris, réalisa le seul portrait peint que nous connaissons de lui. Assis dans un intérieur bourgeois, Isaac apparaît de profil, un livre ouvert posé sur les genoux. La nonchalance de ses gestes et de sa posture, ainsi que la richesse du décor environnant, lui confère une attitude d'artiste bourgeois, d'érudit, de dandy, à l'image des nombreux collectionneurs du XIX^e siècle qu'il commençait à fréquenter, tels que Siegfried Bing (1838-1905), Théodore Duret (1832-1924) ou Edmond de Goncourt (1822-1896). Cette posture d'artiste intellectuel et en quelque sorte « mondain » est encore évoquée par Gaston Migeon qui souligne l'importance de la

4. Il ne reste plus de trace de ces deux œuvres ; la première fut détruite et la seconde, enlevée durant la Seconde Guerre mondiale, ne fut jamais restituée.

culture anglaise pour Isaac ainsi que ses relations outre-Manche : « Alphonse Isaac [...] était un gentleman artiste que sa ville natale, Calais, avait mis en contact fréquent avec l'Angleterre, dont la vie, la littérature, l'art et la lumière brumeuse enchantèrent toute sa vie son esprit et son art. Dans le cercle de ses plus hautes relations, il fréquentait Whistler [...]. »⁵ Isaac faisait en effet de fréquents séjours à Londres, durant lesquels il se rendait à la Royal Academy of Arts et à l'University College, et son directeur, Alphonse Legros (1837-1911), un ami intime par l'intermédiaire duquel il fit la connaissance de Whistler. À Paris, il fut aussi mêlé, de manière presque fortuite, à « l'affaire » des Bourgeois de Calais. Durant trois mois, entre octobre et décembre 1884, Isaac échangea une importante correspondance avec Auguste Rodin et le maire de Calais, Omer Dewavrin afin de convaincre ce dernier de confier la réalisation de la statue au sculpteur⁶. La ville souhaitait, en effet, ériger un monument commémoratif retraçant ce fameux épisode historique et cherchait un sculpteur digne de réaliser une œuvre qui devait, par la suite, devenir un symbole fort de la ville. Isaac fit son possible pour convaincre le Comité d'érection de la statue de choisir celui qui lui avait été unanimement conseillé : Rodin. Le rôle d'Isaac fut donc primordial et, sans son intervention, le Comité calaisien aurait sans doute donné sa préférence à un prix de Rome.

La passion d'Alphonse Isaac pour l'estampe japonaise se serait vraiment révélée, comme pour beaucoup de jeunes collectionneurs, lors de la fameuse exposition qu'en fit Louis Gonse à la galerie Georges-Petit en 1883. C'est avec passion qu'il découvrit les œuvres des maîtres japonais, comme le rappelle encore Gaston Migeon : « Jamais je n'oublierai l'enthousiasme avec lequel il faisait des adeptes nouveaux à l'occasion de la magnifique exposition que fit S. Bing à la grande galerie de l'école des Beaux-arts. »⁷ Ainsi, à la fin de la décennie 1880, Isaac semblait parfaitement intégré dans le milieu des intellectuels parisiens, férus d'art japonais. Sa fréquentation presque quotidienne des magasins de Siegfried Bing et Tadamas Hayashi (1853-1906) eut une importance majeure dans cette intégration, puisque c'est là que les échanges sur l'art japonais avaient lieu, ce dernier n'ayant pas encore trouvé sa place dans les musées. Ce fut chez ces marchands qu'il rencontra tous ceux qui, rapidement, devinrent ses amis : Raymond Koechlin (1860-1931), Henri Vever (1854-1942) ou Gaston Migeon. Tous appartenant à une nouvelle génération de collectionneurs. En quelques années, il constitua une importante collection d'objets divers, étoffes, bronzes, peintures, poupées et surtout un très bel ensemble d'estampes japonaises (en feuilles ou reliées), de toutes les époques et de tous les styles, dont il fit profiter, par des dons réguliers, différentes institutions parisiennes et provinciales. C'est ainsi qu'il contribua notamment à l'entrée de l'estampe japonaise au Louvre en 1894, avec une poignée d'amateurs, tous clients de Bing et Hayashi, dont l'amitié se renforçait d'année en année grâce aux réunions mensuelles des Amis de l'art japonais et de la Société franco-japonaise de Paris. Avec eux, il participa aussi aux grandes expositions d'estampes qui se tenaient chaque année au Pavillon de Marsan entre 1909 à 1914, et qui contribuèrent ainsi à l'acceptation de l'art japonais par le grand public et les institutions françaises.

Plus l'art japonais semblait prendre de l'importance dans sa vie, plus il s'éloignait de la peinture dont le style encore très classique se trouvait trop éloigné des formes nouvelles que l'art japonais offrait à l'art occidental. C'est ainsi, qu'il abandonna progressivement la peinture pour se consacrer aux étoffes teintées

5. G. Migeon, « Préface », *Collection de Monsieur P.A. Isaac [...]*, op. cit.

6. D. Viéville, C. Judrin [et al.], *Auguste Rodin, le monument des Bourgeois de Calais, 1884-1895 : dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-arts de Calais*, 1977.

7. *Ibid.*

III. 2. *Invitation au dîner des Amis de l'art japonais* (27 mai 1914), gravure sur bois à la manière japonaise, monogramme en bas à droite et svastika en bas à gauche, 255 x 197, Institut national d'histoire de l'art, collection Doucet.

qui trouvaient directement leur origine dans l'art japonais : « Isaac s'éprenait en même temps des pochoirs japonais pour l'impression colorée sur étoffes, et des procédés techniques que cette incomparable industrie textile lui suggérait, pour rénover chez nous cet art décoratif. Ce fut le point de départ de tous ces essais si intéressants qu'il poursuivit plusieurs années⁸ ». Bing, qui ouvrait au même moment sa galerie L'Art nouveau, l'encouragea à se lancer dans cette voie encore inexplorée. Ce fut ainsi que commença une collaboration de plus de dix ans, qui donna naissance à une quantité d'étoffes, tentures, rideaux (ill. 1), paravents, fauteuils, nappes, dessus de lit, éventails, sacs à main, toilettes féminines, etc. Ses

étoffes teintées japonisantes, parsemées de motifs végétaux stylisés furent aussi exposées de 1895 à 1897 au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris, à Liège, à Dresde et au Salon de la Rose-Croix. Son œuvre fut largement remarqué, au point que Maurice Pillard-Verneuil (1869-1942), décorateur et jeune théoricien, lui consacra un important article pour la première publication de la revue *Art et Décoration*, en 1897 : « Les étoffes teintées d'Isaac »⁹. Cet article, malgré les quelques retenues émises par l'auteur, fut une véritable consécration pour un artiste si peu sûr de son art, étant considéré comme le représentant, encore timide, d'un style en devenir dont le nom n'était pas encore clairement annoncé, Art nouveau, Art social, Art dans tout, etc. Au début du siècle, sans doute un peu avant la mort de Bing et la fermeture de la galerie L'Art nouveau, malgré un succès non négligeable, Isaac abandonna la décoration textile pour se consacrer à la gravure.

Les premières gravures connues d'Isaac, pointes sèches et aquatintes en noir et en couleurs, remontent à 1900. Nommées et datées pour la plupart, elles représentent des paysages vénitiens et hollandais et témoignent de son intérêt pour les bords de mer, les ports, les canaux et les rivières. Il est probable qu'il s'essayât à la gravure quelques années avant ces estampes qui, malgré quelques maladrotes, dénotent une maîtrise des différentes techniques de gravure. L'aspect général des estampes, leur composition et leur cadrage, demeurent assez classiques, rappelant tout autant son attachement au peintre de marines calaisien du début du XIX^e siècle, Louis Francia (1772-1839)¹⁰, que les gravures que Whistler réalisa sur le même sujet (ill. 3). Son passage dans l'atelier du peintre Laurens s'exprime peu dans ces estampes et,



8. G. Migeon, « Préface », *Collection de Monsieur P.A. Isaac [...]*, op. cit.

9. M. Pillard-Verneuil, « Les étoffes teintées d'Isaac », *Art et décoration*, n° 1, janvier-juin 1897, p. 48-56.

10. La famille Isaac collectionnait les dessins et aquarelles du peintre calaisien. À Calais, durant sa jeunesse, le père d'Isaac fut aussi l'élève du peintre et réalisa plus tard son buste (S. Verdavaine, p. 17).



III. 3. [Sans titre, Venise], eau-forte et pointe sèche, 80 x 108, Galerie Martinez, Paris.

hormis une gravure représentant une femme nue de dos qui fut probablement réalisée d'après un dessin d'atelier, celles-ci témoignent déjà d'un intérêt pour les estampes japonaises, transmis peut-être par les eaux-fortes de Whistler, avec lesquelles elles présentent de nettes similitudes¹¹. Dans la lignée de ces paysages, il réalisa aussi deux gravures sur albâtre en couleurs qui constituent une sorte de transition, un passage vers la gravure sur bois. L'une d'elles, représentant Venise, s'inscrit d'ailleurs dans la continuité des pointes sèches, même si le style est différent. Elles dénotent un glissement subtil vers l'art japonais, annonçant, en quelque sorte, les paysages qu'il réalisa plus tard à la manière japonaise. L'introduction de la couleur, essentielle chez Isaac puisqu'elle constituait déjà une question centrale pour ses étoffes teintes, confirme son immersion totale dans l'art japonais. Un paysage de *Saint-Omer vu de Saint-Roch* (ill. 4) paraît constituer une véritable ouverture sur l'art de l'estampe japonaise. Ici, tout est japonais : le format très horizontal (type *yoko-e*), la simplification du trait, les arbres représentés uniquement en silhouette, la ville de Saint-Omer traitée simplement en ombre chinoise, et la couleur – utilisée en aplat et en dégradé – qui devint une des caractéristiques d'Isaac. La vue de Venise est aussi tout à fait japonisante. Dans un format étroit et vertical, composée d'une série de plans qui se distinguent nettement les uns des autres, une gondole signalée seulement en silhouette se détache au premier plan. Les formes sont sévèrement délimitées par un trait noir épais, et les couleurs, employées en aplat, contribuent à l'aplanissement de la composition. Ces deux estampes correspondent aussi à sa première utilisation du monogramme, à l'encre de Chine rouge ou noir, sous deux formes différentes : un « I fleuri », qui revient à plusieurs reprises dans ses premières gravures et symbolise notamment son attachement à l'Art nouveau, et l'inscription de son nom en toutes lettres.

Mais l'art qu'Alphonse Isaac pratiqua « avec le plus de constance et de passion »¹² fut la gravure sur bois à la manière japonaise. Il la pratiqua durant une vingtaine d'années, de 1905 environ jusqu'à sa mort en 1924. L'assimilation de la technique japonaise fut le fruit d'un long processus, de nombreuses années d'études et d'expérimentations. Après les deux gravures sur albâtre, il réalisa six gravures sur bois dont seuls les noirs sont imprimés, les couleurs étant encore appliquées au pinceau. Ces gravures non datées furent sans doute réalisées avant 1906, deux années avant les leçons d'un graveur japonais professionnel et quelque temps avant le premier carton d'invitation à dîner des Amis de l'art japonais. Elles

11. D'après G. Migeon, Isaac aurait très jeune fréquenté Whistler : « Alphonse Isaac [...] était un gentleman artiste que sa ville, Calais, avait mis en contact fréquent avec l'Angleterre, dont la vie, la littérature, l'art et la lumière brumeuse enchantèrent toute sa vie son esprit et son art. Dans le cercle de ses plus hautes relations, il fréquentait alors Whistler. » (G. Migeon, *op. cit.*)

12. G. Migeon, « Préface », *Collection de Monsieur P.A. Isaac [...], op. cit.*



III. 4. *Saint-Omer vu de Saint-Roch*, « Gravé sur albâtre (3 planches) », monogramme en bas à droite, 125 x 290, Arts décoratifs, Paris, coll. Maciet.

représentent des jouets japonais accompagnés de motifs floraux (ill. 5). Le décryptage de ces estampes aux compositions insolites est assez difficile car elles demeurent singulières dans son œuvre, même si elles comportent déjà les caractéristiques principales du style d'Isaac, notamment le goût pour les objets japonais, le motif floral ornemental et l'utilisation systématique d'un petit svastika noir. Cette marque, qu'il emprunte à Hokusai et Totoya Hokkei (1780-1850), accentue le lien avec l'art japonais et semble signifier « gravé et imprimé selon les procédés japonais ». Nous la rencontrons en effet sur les nombreux surimono que les deux artistes japonais réalisèrent.

En 1908, à l'occasion de l'exposition anglo-japonaise de Londres à laquelle Raymond Koechlin fait référence dans ses *Souvenirs d'un vieil amateur d'Extrême-Orient*¹³, il fit la connaissance de Yoshijirô Urushibara (1889-1953). Ce jeune graveur de dix-neuf ans employé par la *Shimbi Shoin* de Tokyo (célèbre imprimerie et première exportatrice d'estampes en France) fut commissionné en Europe pour expliquer la technique de la gravure et de l'impression japonaise. Isaac ne se contenta pas de ces explications et exprima au Japonais son désir de collaborer avec lui afin de vraiment maîtriser la xylographie japonaise. Urushibara se retrouva alors à Paris, dans l'atelier d'Isaac, pour lui apprendre ce qu'il savait et lui fit parvenir des outils en provenance du Japon. Ils réalisèrent ensemble un certain nombre de gravures, qui comportent ainsi les deux noms, dont quelques-unes pour les Amis de l'art japonais. Par l'intermédiaire d'Isaac, Urushibara s'intégra aussi rapidement dans le milieu des japonisants parisiens qui appréciaient toujours la compagnie des Japonais. Urushibara ne fut pas le seul Japonais à aider Isaac ou à collaborer avec lui, et ainsi plusieurs estampes comportent des monogrammes japonais. Parmi elles, plusieurs sont le fruit d'une collaboration avec un certain Noguchi, sans doute un graveur japonais de passage à Paris. D'autres estampes, comme *Le Diplôme de la Société franco-japonaise de Paris* et trois reproductions de petites fresques du Turkestan chinois, sont le résultat de son association avec un autre graveur japonais non-identifié. Migeon insista d'ailleurs sur le désir constant d'Isaac de rencontrer des professionnels de la gravure japonaise et en fait une de ses caractéristiques fondamentales : « Et pour en pénétrer encore plus profondément la technicité, les surprenantes adresses du métier, il réclamait des bois et des outils au Japon même, il retenait au passage les jeunes artistes modernes japonais qui traversaient Paris, il les attirait et obtenait leur consentement à collaborer avec lui dans son atelier. »¹⁴ Quelques années avant

13. « Migeon, Isaac et moi fûmes à peu près les seuls à passer l'eau pour [la] voir » (R. Koechlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art d'Extrême-Orient*, 1930, p. 45-46).



III. 5. [Composition, jouets et fleurs], gravure sur bois, « Noir imprimé, colorié à la main » (précisions d'Isaac), monogramme en bas à droite, 217 x 307, BnF, Estampes, Ef 449 fol.

la rencontre d'Urushibara, Isaac fit la connaissance de Jules Chadel (1870-1941), dessinateur de bijoux de la maison Vever. Ce jeune artiste, originaire de Clermont-Ferrand, fut initié à l'art japonais par le bijoutier et devint un membre régulier de la Société des Amis de l'art japonais. Informé des travaux d'Isaac en matière de gravure japonaise, Chadel fut à son tour curieux d'en connaître les principaux tours de main. Les deux graveurs travaillèrent ensemble et réalisèrent notamment des cartons d'invitation pour les dîners japonisants. Grâce à Isaac, quand Urushibara séjourna plusieurs mois à Paris, Chadel put aussi profiter des conseils du maître.

En 1912, Isaac se sépara de deux lots de gravures, en faveur de la Bibliothèque nationale et de la bibliothèque des Arts décoratifs. Cette centaine de gravures sur bois en couleurs, réalisées à la manière japonaise, datent toutes de sa période d'apprentissage auprès d'Urushibara. Il est néanmoins possible d'en distinguer deux sortes : les estampes dites « d'artiste » puis les estampes « utilitaires », destinées à servir de menus, papiers à lettres, cartes postales, cartons d'invitation, etc. Une série de trois gravures se distinguent toutefois, représentant, d'après photographies, des fresques du Turkestan chinois, découvertes lors de la mission de l'archéologue Paul Pelliot (1878-1945), ami d'Isaac. Les circonstances de leur réalisation et leur destination exacte demeurent, en effet, mystérieuses. Plus difficile à identifier, trois autres gravures font penser tant à des fragments de pierres, qu'à des bouts de tissus ou de papiers teints. Parmi les estampes « d'artiste », on retrouve de nombreux paysages maritimes, souvent des bateaux amarrés, calaisiens, audomarois, bretons, vénitiens, hollandais et anglais, qui révèlent le parcours géographique d'Isaac. Il réalisa également quelques « portraits d'animaux » et natures mortes. L'in-

14. G. Migeon, « Préface », *Collection de Monsieur P.A. Isaac [...]*, op. cit.



III. 6. Isaac et Urushibara, *Saint-Omer*, Gravure sur bois à la manière japonaise, monogrammes en bas à droite 215 x 305, BnF, Estampes, Ef 449 fol.

fluence exercée par l'art japonais est incontestable et certains paysages sont de véritables citations de l'estampe japonaise. L'estampe représentant un bateau introduit en diagonale, aux formes simplifiées (ill. 6), fait, notamment, songer à certains paysages de Hiroshige¹⁵. De même, les flots très stylisés, la ligne d'horizon placée très haut, les couleurs employées en aplat et en dégradé marquent leur filiation avec la gravure japonaise. Isaac représenta aussi le *Passage de la Visitation* (ill. 7), son lieu de travail et de vie dès 1884, ainsi que *Le Couvent des moines capucins de Montfort l'Amaury* (ill. 8), où il se retira à plusieurs reprises durant les dernières années de sa vie. Les animaux, présentés sur des estampes de grandes dimensions, sont l'occasion pour Isaac de mettre en pratique les leçons de la *Manga* de Hokusai, et surtout de la *Méthode de dessin des animaux et des oiseaux* de Masayoshi (1764-1824), artiste japonais, maître de Hokusai, particulièrement apprécié par Isaac. Il les présenta en plan rapproché et réalisa ainsi des « portraits d'oiseaux », notamment le coq, grande source d'inspiration. Ces grandes estampes furent aussi l'occasion d'introduire un brin d'humour, comme *Deux singes s'épouillant* (ill. 9). La seconde catégorie d'estampes, les estampes « utiles », est le signe d'une observation attentive de son environnement

15. Hiroshige : 28e relais « Mitsuke », *Les Cinquante-trois relais du Tōkaidō* (1833-1834) ; « Lune d'automne à Seba », *Les Soixante-neuf relais de la grande route de Kiso* (vers 1839), etc.



III. 7. *Passage de la Visitation* [Paris], gravure sur bois à la manière japonaise, monogramme en bas à droite et svastika en bas à gauche, 217 x 180, BnF, Estampes, Ef 449 fol.

matériel, notamment les pièces de vaisselles japonaises ou les *kogo*¹⁶ extraits de la collection de Georges Clemenceau. Pour ces estampes, de petit format, il continua aussi de développer ses qualités de décorateur, multipliant les représentations florales et végétales.

16. Boîte à encens japonaise sculptée de petite taille (5 à 10 cm de largeur), le plus souvent en céramique ou en ivoire. Le kogo eut un certain succès auprès des collectionneurs japonais dont le plus fervent fut sans aucun doute Georges Clemenceau.



III. 8. « *Les Capucins* », *Montfort l'Amaury*, gravure sur bois à la manière japonaise, svastika en bas à droite, 224 x 340 cm, BnF, Estampes, Ef 449 fol.

En janvier 1913, la revue *Art et décoration* confia à Alphonse Isaac la rédaction d'un article destiné à éclairer les lecteurs sur la technique de la gravure sur bois à la manière japonaise. Avant de commencer son explication, Isaac mentionne le nom de celui qui fut à l'origine de ce savoir : « Les détails suivants [...] sont en tous cas le résultat de plusieurs années de recherches et d'études personnelles, et finalement, d'une collaboration quotidienne de plusieurs mois avec Y. Urushibara San, un habile imprimeur de la Shimbi Shoin de Tokyo, auquel nous adressons tous nos remerciements. »¹⁷ Cet article précis passe en revue les différentes étapes de la réalisation de l'estampe japonaise, et nous renseigne donc sur les méthodes de travail d'Isaac depuis sa rencontre avec Urushibara. Il commence cette note explicative, dont « rien n'est avancé [...] qui n'ait été contrôlé et expérimenté¹⁸. » par le dessin, réalisé au pinceau, le choix du bois et son traitement. Il poursuit par la réalisation des bois de gravure, des bois de couleurs et des petites encoches de repérage en insistant sur la nécessité de se munir de bons outils : « La première condition pour graver est d'avoir les outils, petits couteaux, ciseaux et gouges, aussi bien affûtés que possible. »¹⁹ Pour l'impression, il prend même le temps d'énumérer les différents papiers japonais, *Tōshi*, *Minogrami*, *Usumino*, *Massa* et *Hoshō*, ainsi que leur préparation, précise comme une « recette de cuisine »²⁰. La technique du tirage à l'aide du *baren* et la préparation des couleurs à l'eau sont ensuite longuement décrites, de même que la technique du gaufrage qu'il utilisa lui-même assez rarement. En toute

17. P.A. Isaac, « La gravure sur bois à la manière japonaise », *Art et décoration*, n° 33, 1913, p. 155-162.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*



III. 9. [Deux singes], gravure sur bois à la manière japonaise, monogramme en bas à droite et svastika en bas à gauche, 260 x 200, BnF, Estampes, Ef 449 fol.

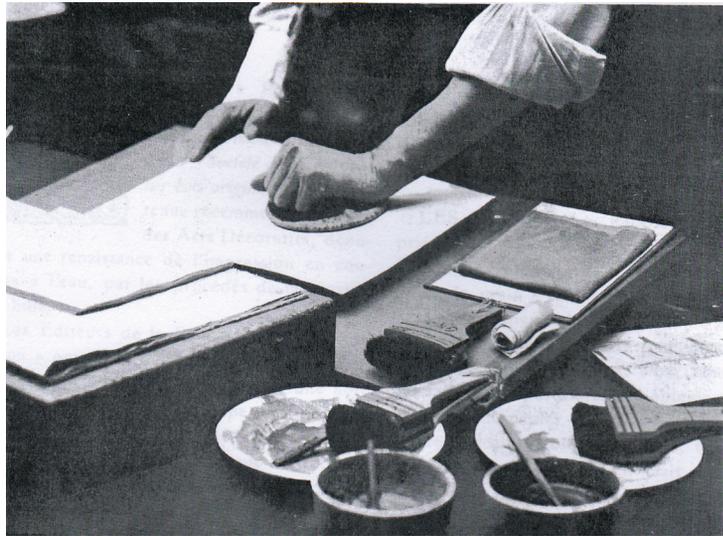
fin d'article est indiquée l'adresse de son fournisseur à Paris, Georges Zay, pour qui il réalisa une affiche publicitaire et une carte de visite : « On trouvera le tout en provenance directe du Japon, 282 rue Saint-Jacques, chez M. Georges Zay, qui a un outillage, des machines, des ouvriers et une complaisance que l'on chercherait vainement ailleurs. »²¹ L'article, pourvu de nombreuses photographies (ill. 10), s'appuie sur la réalisation d'une estampe en deux couleurs, représentant une pièce de vaisselle accompagnée d'une serviette pliée qu'il utilisa notamment

pour un dîner des Amis de l'art japonais en mai 1913 (ill. 11). Isaac fait preuve ici d'une rigueur et d'une minutie tout à fait comparable à celle des Japonais et témoigne de sa volonté de transmettre la technique en l'expliquant le plus clairement possible : « Les détails suivants ne sont que des recettes de cuisine ; s'ils sont clairs, ils simplifieront les recherches de ceux qui désireraient se servir de ce métier très ancien pour faire des œuvres d'art modernes. »²² Cet article est intéressant parce qu'il permet de comprendre la technique complexe de la xylographie japonaise et la méthode de travail d'Isaac, mais surtout parce qu'il marque un moment charnière de sa carrière. Il fut probablement écrit dans le courant de l'année 1912, époque à laquelle Isaac effectua par ailleurs deux importants dons d'estampes à la bibliothèque des Arts décoratifs et à la Bibliothèque nationale. L'article semble mettre un terme à une période d'apprentissage et de tâtonnements. C'est en effet à ce moment qu'une nette amélioration se fait sentir dans l'exécution de ses estampes, notamment les paysages. Les couleurs sont employées plus subtilement, il cerne moins sévèrement son motif et privilégie le dégradé, multipliant ainsi les effets atmosphériques d'aube et de crépuscule. Les compositions sont aussi plus recherchées et la perspective est plus finement suggérée. En un peu moins d'une dizaine d'années, Isaac devint un des spécialistes français les plus reconnus de l'art de l'estampe en couleurs à la manière japonaise. Ensuite, jusqu'en 1919, il continua de représenter des motifs végétaux, des paysages et des natures mortes – la plupart conservées à la biblio-

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

III. 10. Position des mains pour le repérage de l'épreuve, photographie. Bibl. Isaac, « La gravure sur bois à la manière japonaise », *Art et décoration*, 1913, p. 162.



thèque des Arts décoratifs – mais, après cette date, nous ne trouvons pas d'autres estampes dans cette veine japonisante. Il s'en éloigna en effet dans la décennie 1920 pour ne reproduire en gravure (à la manière japonaise tout de même) que des tissus coptes²³.

Isaac peut en outre être considéré comme le graveur privilégié des deux principales sociétés japonisantes parisiennes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle : la Société des Amis de l'art japonais et la Société franco-japonaise de Paris. La première, créée à l'initiative de Siegfried Bing en 1892, regroupa pendant plus de quarante ans, à raison d'un dîner par mois au Café Riche ou au restaurant Cardinal, des personnalités marquantes du japonisme parisien – artistes, intellectuels, industriels –, tous passionnés et collectionneurs d'art japonais (Auriol, J. Beltrand, Chadel, Clemenceau, Duret, Gillot, Goncourt, Haviland, Hayashi, Koechlin, Marteau, Marx, Migeon, Monet, Regamey, Rivière, Vever, Whistler, etc.). Ami de l'art japonais dès le début (son nom apparaît sur les fiches de présence des deux premiers dîners), Isaac participa, de 1906 à 1914, à la réalisation de leurs invitations à dîners avec une quinzaine d'autres graveurs. Il réalisa huit estampes originales (ill. 2, 9, 11 et 12), cinq estampes imprimées d'après des bois japonais qu'il possédait (Masayoshi, Hiroshige)²⁴, et fut l'imprimeur de plus d'une quinzaine d'invitations. Très variées, les estampes d'Isaac pour les Amis de l'art japonais représentent aussi bien des objets japonais, que des animaux (en référence à Hokusai et Masayoshi) ou des motifs végétaux. Pour la Société franco-japonaise de Paris, il réalisa également une série de menus, ainsi qu'un grand diplôme, un coq chantant dans les bleuets et les coquelicots devant un soleil rouge se levant derrière le célèbre mont Fuji, symbole éloquent de l'union franco-japonaise (ill. 14). Cette société, créée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, regroupait tous les membres des Amis de l'art japonais ainsi que quelques personnalités politiques françaises et japonaises. Elle jouait un rôle plus diplomatique que la première et organisait régulièrement des conférences et des spectacles sur la culture japonaise. Ce fut ainsi qu'en février

²³. Nous lui connaissons une vingtaine d'estampes en couleurs de petit format sur ce sujet. Elles reproduisent de façon très fine, presque illusionniste, des étoffes découvertes à Antinoé (Égypte) par l'archéologue Albert Gayet entre 1896 et 1912, réparties à l'époque entre le musée du Louvre et le musée des Tissus de Lyon. C'est sans doute au cours de minutieuses restaurations qu'Isaac, à qui l'on avait fait appel, eut tout le loisir de les admirer et de les reproduire sous forme d'estampes à la manière japonaise. Elles témoignent en outre de l'intérêt toujours vif d'Isaac pour les étoffes. Ces estampes furent acquises par la Bibliothèque nationale en 1946 auprès de Georges Géo-Fourrier, son élève (département des Estampes, Ef 449 Fol).

²⁴. Entre 1909 et 1922, Isaac fit don à la Bibliothèque nationale de France d'une centaine de tirages réalisés à partir de matrices japonaises de Hiroshige, Masayoshi, etc. (Cabinet des estampes, dons n° 921, 935 et 2065).



III. 11. Invitation au dîner des Amis de l'art japonais (14 mai 1913), gravure sur bois à la manière japonaise, monogramme en bas à droite et svastika en bas à droite, 125 x 181, BnF, Estampes, Li 32 fol..

1909, Isaac compléta le discours de Raymond Koechlin « Les estampes japonaises primitives » par une explication technique sur « l'art et les procédés du graveur japonais » qui fut très appréciée²⁵. Cela annonçait en quelque sorte l'article qu'il rédigea trois ans plus tard pour les lecteurs de la revue *Art et décoration*.

Outre les estampes destinées aux deux sociétés, Isaac réalisa une multitude de « petites estampes » sous forme de menus, d'invitations, de papier à lettre, de cartes postales, de cartes de visite ou de publicités (ill. 15). Ces estampes, de petit format et décorées de fruits, légumes, fleurs, animaux ou objets en tout genre, constituent sans aucun doute la part la plus insolite de son œuvre graphique. Il en réalisa une centaine dont on ne sait précisément à quoi ni à qui il les destinait. Certaines, des petites cartes ornées d'animaux ou de végétaux, comportent, dans la partie supérieure, un cadre destiné à recevoir un nom. La collection Maciet de la bibliothèque des Arts décoratifs en conserve un certain nombre au nom de Maciet, Koechlin, Guimet, etc. Elles semblent donc avoir été utilisées à l'occasion de dîners de l'Union centrale des arts décoratifs ou de la Société franco-japonaise, afin d'indiquer l'emplacement des convives autour des tables. Ces estampes, de format horizontal, étaient sans doute aussi utilisées par Isaac comme cartes postales, genre qui se développait beaucoup à cette époque. Parmi les « petites estampes », les plus nombreuses sont les menus. Il y déploya tout un répertoire de formes, scarabées, escargots, tortues, crevettes, poussins, poissons, carottes, oignons, aubergines, radis, champignons, pommes de pin, coquelicots, narcisses, cognassiers du Japon, etc., un petit monde tout en couleurs vives qui trahit l'influence des albums illustrés japonais, et exprime la fantaisie d'Isaac. Tous ces motifs sont représentés de

25. « Exposition d'estampes japonaises primitives », *Bulletin de la Société franco-japonaise*, n° 14, 1909, n.p.

III. 12. Invitation au dîner des Amis de l'art japonais (18 novembre 1909), gravure sur bois à la manière japonaise, monogramme en bas à gauche, 185 x 133, Institut national d'histoire de l'art, coll. Doucet.

manière très stylisée et sans volume. Alors que ses premières estampes sont souvent caractérisées par un contour noir enfermant des couleurs uniformes, les estampes plus tardives sont parfois uniquement composées d'aplats de couleurs vaporeuses, le cerne n'étant indiqué que par un léger relief ou par des rehauts d'une couleur plus vive du même ton. Il est difficile d'affirmer qu'il en fit commerce, même si les quelques lots d'une dizaine de tirages d'une même estampe, donnent à penser qu'il en faisait parvenir à certaines personnes. Réunis par un petit ruban, certains lots furent acquis par la galerie Martinez auprès d'une personne qui les tenait de sa grand-mère. Celle-ci les avait sans doute acquises auprès d'Isaac, ou



auprès d'une parente ou une amie, et les utilisait pour les dîners qu'elle organisait chez elle. Ces lots nous renseignent sur l'usage des nombreux menus et cartons d'invitation réalisés par Isaac et sont peut-être la trace d'une diffusion commerciale de ses estampes.

Contrairement à ses étoffes teintées, Isaac ne chercha jamais à exposer ses estampes, qu'il considérait sans doute comme œuvre d'amateur. Le hasard voulut qu'il en montrât quelques-unes en 1912 et 1922, au Pavillon de Marsan, dans le cadre de la Société de la Gravure sur bois originale²⁶. Créée en 1911 par Auguste Lepère (1849-1918), la SGBO cherchait à promouvoir la gravure sur bois, en réaction à l'essor de l'illustration réalisée grâce aux procédés photomécaniques modernes. Elle tendait à valoriser le travail du graveur et à lui redonner sa place dans le champ de l'art. Les membres de la Société revendiquaient le statut d'artiste : « ils affirment qu'interpréter l'œuvre d'autrui n'est pas en faire la copie servile, et que passer du modèle, dessin ou tableau, à la gravure nécessite un certain investissement d'eux-mêmes, donc de la créativité. »²⁷ Afin d'appuyer cette idée et de créer une unité entre tous les membres graveurs, ils choisirent le bois comme « matériau-vecteur », sans doute un des plus complexes à travailler. Les membres de la SGBO défendaient aussi la gravure sur bois *originale*, celle dont l'artiste était à la fois dessinateur et graveur, et réagissaient ainsi à la nouvelle tendance des artistes de confier la gravure de leurs estampes à des artisans spécialisés. Ils véhiculèrent leurs idées par des catalogues illustrés, auxquels Isaac ne participa pas, ainsi que lors de rares expositions au Pavillon de Marsan en 1912, 1922 et 1928. À ces

26. A. de Belleville, *La Société de la Gravure sur bois originale (SGBO) (1911-1935)*, 2000.

27. *Ibid.*



III. 13. Diplôme de la Société franco-japonaise de Paris, gravure sur bois à la manière japonaise, monogramme en bas à droite et svastika en bas à gauche ; monogramme japonais non identifié en bas à gauche, 480 x 298, BnF, Estampes, Ef 449 fol..

III. 14. Isaac et Noguchi, [Souris], gravure sur bois à la manière japonaise, svastika en bas à gauche, 87 x 127, BnF, Estampes, Ef 449 fol.



occasions, étaient exposées plusieurs centaines de gravures sur bois originales d'artistes aux styles et aux inspirations diverses. Parmi eux figurent deux amis d'Isaac : Jules Chadel et Yoshijirô Urushibara. Comme le signala Isaac au début de l'article qu'il rédigea en 1913, l'intérêt de la revue *Art et décoration* pour la gravure sur bois à la manière japonaise provenait notamment de la grande exposition que la SGBO organisa en 1912, et qui avait révélé une « renaissance de l'impression en couleurs à l'eau, par les procédés de la gravure sur bois »²⁸. Isaac ne fut pas sociétaire de la SGBO, et s'il participa aux deux premières expositions, ce fut sans doute sous l'influence d'Henri Vever, sociétaire non-graveur, toujours engagé dans les grands débats artistiques de son temps. Il est difficile de déterminer en quoi Isaac se sentait attaché à cette société puisque son tempérament modeste ne le poussait pas à revendiquer un statut d'artiste. La valorisation du « métier » défendue par les membres de la SGBO pourrait être une des raisons à la participation d'Isaac, dont on connaît l'intérêt porté aux savoir-faire artisanaux²⁹. Même s'il ne semblait pas accorder de véritable valeur artistique à son travail, il demeurait attentif aux évolutions de la gravure et aux revendications des graveurs de son époque.

Quand, dans les dernières années de sa vie, il enseigna à son tour les techniques qu'il avait apprises, il utilisa les livres illustrés et les quelques bois gravés qu'il possédait de Masayoshi, comme base de son enseignement. Dès 1920, Isaac fut, en effet, le professeur de gravure sur bois à la manière japonaise de Georges Géo-Fourrier (1898-1966), grand passionné du Japon et graveur amateur, considéré comme son « dernier élève »³⁰. Isaac recevait le jeune artiste dans son atelier, à sa demande, comme en témoigne une lettre : « Je suis tout à votre disposition pour vous donner les renseignements qui peuvent vous intéresser au sujet du tirage à l'eau [...] apportez un bois gravé et les bois de couleur avec vous pour que nous puissions causer utilement »³¹ ; « Si vous pouvez venir jusqu'ici un matin, sauf le dimanche (ne craignez pas de venir tôt), je me ferai un plaisir de vous dire ce que je sais sur la question des dégradés d'après le bois de Masayoshi. »³² Contrairement à Isaac, Géo-Fourrier s'intéressa particulièrement à la figure humaine, se spécialisant notamment dans la réalisation de portraits de personnages bretons, dans un style parfois proche de l'école de Pont-Aven. Pour répondre à sa demande et à sa volonté de maîtriser les procédés japonais, Isaac compléta son enseignement en lui faisant parvenir des tirages d'après des

28. P. A. Isaac, « La gravure sur bois à la manière japonaise », *op. cit.*, p. 155.

29. *Ibid.*

30. Georges Géo-Fourrier (1898-1966), *un artiste en Bretagne*, Douarnenez, 2005.

31. Propos d'Alphonse Isaac adressés à Georges Géo-Fourrier, non-datée (vers 1920), situés au verso d'une estampe d'Isaac. BnF, Estampes, Ef 449 Fol. (Acquisition de la Bibliothèque auprès de Georges Géo-Fourrier en 1946).

32. *Ibid.*

bois de Masayoshi, lui recommandant leur étude : « Je vous envoie cette épreuve pour le modelé du buffle. »³³ Isaac, passionné avant tout par la technique, cherchait, dès qu'il le pouvait, à transmettre ce qu'il avait appris auprès des Japonais. C'est sans doute aussi dans cette intention qu'à l'occasion d'une exposition de la SGBO, il ajouta à ses gravures, son matériel de graveur sur bois, s'inscrivant donc encore dans une logique de « vulgarisation » de la technique.

L'œuvre d'Alphonse Isaac se caractérise, semble-t-il, par une soif constante d'assimilation des procédés japonais, qui expliquerait la qualité très inégale de ses estampes. On le voit passer de gravures encore très maladroitement à des compositions assez fines, témoignant d'une maîtrise progressive des procédés de gravure. Cette lente assimilation, fruit d'une grande persévérance et d'un labeur quotidien, est une caractéristique essentielle de sa façon de travailler, comme le décrivait déjà Verneuil pour ses étoffes : « On peut presque suivre pas à pas les progrès de sa technique dans la composition même de ses œuvres qui se sont succédées. Parti de choses simples, naïvement interprétées [...] nous le voyons peu à peu arriver à la multiplicité des teintes [...] maître de son procédé, il veut, dans la même composition, en appliquer toutes les finesses. »³⁴ Son œuvre gravé semble alors avant tout exprimer son cheminement personnel vers la gravure japonaise. Ce désir de compréhension de la technique japonaise se caractérisa notamment par sa volonté de rencontrer des artistes japonais et de travailler avec un matériel d'origine. Sa grande capacité d'observation, à l'instar d'Henri Rivière qui avait expérimenté la gravure japonaise quelques années avant lui, lui permit pendant plusieurs années de pratiquer une gravure assez proche des méthodes japonaises, se contentant des estampes de sa collection et des rares ouvrages qui traitaient de ce sujet. En véritable « archéologue de la technique », il se procura aussi une quantité de bois gravés japonais et chinois, qui lui permirent de comprendre les différentes étapes de création de l'estampe japonaise. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale conserve notamment un petit bois chinois réalisé entre le VIII^e et le XII^e siècle, offert par Isaac en 1909³⁵, qui, plus qu'un objet à valeur artistique, fut pour Isaac un moyen de comprendre les procédés de gravure extrême-orientaux. Isaac avait d'ailleurs pris soin, si l'on se fie à la petite note manuscrite qui accompagne l'objet, de conserver le papier contenant le dessin que le graveur chinois avait appliqué sur le bois (aujourd'hui absent).

Sans pourtant en être un actif militant, ses gravures s'inscrivent aussi dans le contexte de l'Art social, théorisé par Roger Marx³⁶ : « L'art pour tous, dans tout et par tous »³⁷. Si ce n'est de « l'art pour tous », Isaac fut au moins partisan de « l'art dans tout », sentant la nécessité de rendre beaux tous les objets, même les plus banals, dont l'usage pouvait être aussi éphémère qu'un menu ou qu'une invitation. Isaac, qui avait déjà affirmé ce genre de préoccupation en participant à l'Art nouveau, continuait d'exprimer son intention de tout décorer, chaque support, textile ou papier, étant à même de recevoir un décor. Même s'il ne s'engagea jamais vraiment, des indices laissent à penser qu'il partageait certaines des opinions défendues par Roger Marx, notamment la nécessité de valorisation du « métier » de l'artisan

33. *Ibid.*

34. M. Pillard-Verneuil, « Les étoffes teintes d'Isaac », *op. cit.*, p. 50.

35. Bois gravé chinois réalisé entre le VIII^e et le XII^e siècle, don de Prosper-Alphonse Isaac à la Bibliothèque le 3 mars 1909 (n° 996). Note manuscrite d'Isaac accompagnant le bois : « Bois chinois gravé sur une planche de saule. Ce bois n'a pas servi. Il montre le procédé des graveurs chinois qui collent sur la planche un dessin exécuté sur papier mince et évident le bois autour du trait. Le papier du dessin est encore collé sur cette planche ».

36. C. Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, université Paris IV-Sorbonne, 2007.

37. A. France, « Préface », *L'Art social*, 1913, p. VIII.

III. 15. [Personnage chinois], « Gravé sur bois dans les dimensions de l'original d'après la photographie d'une petite fresque (VIII^e ou X^e siècle) se trouvant dans la grotte du Tsien-fou-toug-decha-tebeou (Touen-Houang), mission Pelliot, Turkestan chinois » (commentaire de P.A. Isaac, Bibliothèque des Arts décoratifs) gravure sur bois à la manière japonaise, monogramme en bas à droite et svastika en bas à gauche, 315 x 212, BnF, Estampes, Ef 449 fol..



auquel il faudrait parfois conférer le statut d'artiste. Discrètement, Isaac fit savoir à plusieurs reprises son immense respect pour le savoir technique et son appréciation du travail de l'artisan. Il termina d'ailleurs son article consacré à la gravure sur bois à la manière japonaise par ces mots : « Du reste, toutes ces recherches ont un intérêt, si l'on veut bien admettre que sans une connaissance approfondie des métiers, il n'y a pas d'art durable. »³⁸ Isaac s'inscrit ici dans un mouvement général qui, depuis la fin du XIX^e siècle, cherchait à donner à chaque objet un rôle social, contribuant à améliorer le quotidien et le rendre plus agréable. Cette phrase, timidement lancée à la fin de l'article permet de comprendre sa pensée, sa conception de l'art, chose à laquelle nous aurions eu difficilement accès autrement. En effet, Isaac eut toute sa vie tendance à dissimuler sa pensée derrière l'aspect purement pratique de son art. Sans jamais exprimer clairement une position, ni affirmer aucune appartenance (il participa à l'Art nouveau sans le revendiquer et exposa à la SGBO sans en être sociétaire), Isaac resta toute sa vie en marge, survolant les grandes questions artistiques de son temps pour ne rejeter que la superficialité au profit de la durabilité.

38. P.A. Isaac, « La gravure sur bois à la manière japonaise », *op. cit.*, p. 162.