

Serviteurs devenus maîtres : Focillon et la gravure d'interprétation

Servants Who Became Masters: Focillon and the Interpretive Engraving

Diener, die zu Herren geworden sind: Focillon und der interpretative Kupferstich

Servitori divenuti maestri: Focillon e l'incisione d'interpretazione

Servidores devenidos maestros: Focillon y el grabado de interpretación

Emmanuel Pernoud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15656>

DOI : [10.4000/perspective.15656](https://doi.org/10.4000/perspective.15656)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2019

Pagination : 217-226

ISBN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Emmanuel Pernoud, « Serviteurs devenus maîtres : Focillon et la gravure d'interprétation », *Perspective* [En ligne], 2 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/15656> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.15656>

Serviteurs devenus maîtres : Focillon et la gravure d'interprétation

Emmanuel Pernoud

Dans son compte rendu du salon de 1879, Huysmans ne trouva pas de mots assez durs pour les graveurs : « L'honorable corporation des burinistes est pleine d'artisans laborieux et habiles ; mais, de véritables artistes, elle n'en compte point ! Aussi, serai-je sobre de noms ; le temps presse, et il est bien inutile d'entasser des jugements sur toutes ces reproductions plus ou moins réussies de tableaux faits par d'autres que par ceux qui les gravent¹. » Il enfonça le clou l'année suivante en comparant les auteurs de ces gravures à des « manouvriers » et à des « contremaîtres² ».

Pour Huysmans, une *reproduction*, même exécutée à la main, ne méritait pas le jugement artistique. Ce verdict portait la signature de la modernité de Huysmans et n'était pas représentatif de l'appréciation dominante, en ce dernier tiers du XIX^e siècle. Comme l'a montré Stephen Bann en discutant les thèses de Walter Benjamin³, l'histoire de la reproductibilité technique au XIX^e siècle ne se résume pas à la perte d'aura de l'œuvre originale sous l'effet d'une reproduction vulgarisée et progressivement mécanisée, de la lithographie à la photographie. Il est des formes prestigieuses de la reproduction qui, pour la critique du XIX^e siècle, conjuguent à la fois la perfection technique et la valeur d'art, réunissant à leur profit l'aura de l'œuvre reproduite et celle de l'ouvrage académique qui en assure la reproduction, la gravure au burin. En témoigne, entre autres, cette appréciation de George Sand sur Luigi Calamatta qui se rendit célèbre grâce à des gravures d'après Ingres (**fig. 1**) et les classiques : « le talent vraiment supérieur de Calamatta est dans la copie passionnément minutieuse et consciencieuse des maîtres anciens. Il a consacré le meilleur de sa volonté à reproduire la *Joconde* de Léonard de Vinci, dont il termine la gravure peut-être au moment où j'écris, et dont le dessin m'a paru un chef-d'œuvre⁴. »

La donne changea avec l'apparition des procédés photomécaniques. Ce que l'on mettait désormais en cause était moins la fidélité elle-même que les moyens pour y parvenir : l'art de la reproduction, assuré par les graveurs – au premier chef par les burinistes, leur aristocratie –, se voyait déloyalement concurrencé par une technique industrielle, la photogravure, qui leur portait doublement préjudice en simulant l'aspect d'une gravure traditionnelle. Se posa dès lors un problème terminologique : pouvait-on encore parler de « reproduction » à propos de gravures faites à la main lorsque le terme tendait



1. Luigi Calamatta, gravure à la roulette d'après un *Autoportrait* de Jean Auguste Dominique Ingres à la mine de plomb, 1839, Bayonne, musée Bonnat-Helleu.

à désigner toujours davantage des images réalisées par des voies photomécaniques ? La concurrence faite aux graveurs par la photogravure obligeait ces derniers à trouver de nouveaux mots pour défendre leur métier. C'est alors que s'imposa, dans le lexique de la gravure, une expression qui, sans être absente de la littérature artistique au XIX^e siècle, était loin d'avoir la préséance sur d'autres formulations : gravure d'interprétation⁵. Certains ont aussi voulu voir le poids du marché de l'art dans l'avènement de cette nouvelle appellation qui aurait servi à conserver leur prestige aux burins de reproduction extrêmement prisés des collectionneurs encore à la Belle Époque, en leur évitant d'être noyés, par confusion nominale, dans le tout-venant des reproductions⁶. Mais la substitution lexicale présentait surtout l'avantage, pour les graveurs, d'entrer en résonance avec les aspirations de l'art moderne en haussant leur travail au rang de libre commentaire – car si toute reproduction, manuelle ou photomécanique, est toujours une traduction (format, support, transfert de la couleur au noir et blanc, etc....), une interprétation signifie autre chose, et renvoie à cette pratique de la libre adaptation, ô combien prisée des avant-gardes, par laquelle un artiste manifeste qu'il n'a rien d'un « servile imitateur ».

Il ne s'agissait donc pas seulement de protéger l'art de graver d'après les maîtres contre l'usurpation que faisait planer sur lui la reproduction industrielle. On entendait aussi établir un rapport d'égalité entre les maîtres gravés et ceux qui les gravaient. « La gravure vaudra par le graveur ; la personnalité de l'interprète égalera celle de l'interprété », proclamait Félix Bracquemond⁷. Les mots étaient émancipateurs, ils cherchaient à révéler l'artiste en celui que l'on assimilait à un servile reproducteur. Ils voulaient contrer le préjugé que résumait Huysmans en parlant de « contremaîtres » et de « manouvriers » à propos de ces graveurs – « contremaîtres », autrement dit, sous-chefs ; « manouvriers », autrement dit manœuvres, journaliers, le plus bas dans l'échelle de l'industrie. En revanche, interpréter, c'était déchiffrer, donner à comprendre, se rattacher aux œuvres de l'esprit : jouer, en somme, dans la même cour que les peintres ou que tout autre créateur, dans une alliance de la pensée et du geste qui faisait dire à Rodin, en 1911 : « Sans doute le métier n'est qu'un moyen. Mais l'artiste qui le néglige n'atteindra jamais son but, qui est l'interprétation du sentiment, de l'idée⁸. »

Pour autant, la littérature artistique n'abandonna pas immédiatement ce terme de « reproduction » aux procédés industriels qui en accaparaient l'usage. Y renoncer serait revenu à oublier la finalité première de ces travaux – copier une peinture et en permettre la diffusion par voie d'image imprimée – quel que soit le style personnel qui se déposait dans le résultat par la force des choses s'agissant d'un ouvrage exécuté à la main. C'est pourquoi même les plus ardents défenseurs de la cause de la gravure contre

la photogravure continuaient de l'utiliser. C'est, entre tous, le cas d'Henri Béraldi : dans son maître ouvrage sur les graveurs du XIX^e siècle (douze volumes parus entre 1885 et 1892), ce dernier ne renonça jamais au terme de « reproduction » pour parler des graveurs qui se dédiaient à la transposition de la peinture en gravure avec toute la fidélité qu'exigeait une traduction rigoureuse, branche de la gravure qui avait toute sa place dans son dictionnaire et attirait tous les éloges de son auteur. Dans son discours sur la gravure, l'idée de fidélité n'était nullement présentée comme incompatible avec l'originalité : c'était tout ensemble que le graveur devait être lui-même et être autre, une notion de fidélité originale qui se distinguait de la littéralité impersonnelle du fac-similé photomécanique.

En 1922 encore, on parlait de « gravures de reproduction » dans le catalogue de la Chalcographie du Louvre, une institution fondée sous le Directoire et chargée de diffuser les œuvres d'art par le biais de la gravure. Quelque dix ans plus tard, un nouveau catalogue mentionne ce qu'il est désormais convenu de baptiser « gravure d'interprétation » et ne le fait que pour en dresser l'acte de décès : la photogravure a remporté la bataille de la reproduction, elle a détrôné le graveur qui, affranchi de ce rôle, peut désormais se consacrer exclusivement à ses propres compositions. Le progrès technique aurait gagné mais l'art aussi, dans la mesure où ne subsisteraient que des gravures originales et des graveurs indépendants⁹.

Par la suite et jusqu'à nos jours, c'est cette version qui fait autorité, tant dans l'historiographie de l'estampe que dans la critique d'art. D'une part, l'expression « gravure d'interprétation » – avec ce qu'elle suppose d'indépendance à l'égard du modèle à graver – conquiert la littérature savante où elle s'applique désormais à toute l'histoire des gravures qui servirent à reproduire les peintures et les dessins du XVI^e jusqu'au XIX^e siècle¹⁰. L'interprète du peintre en gravure est promu au rang d'auteur à côté de l'auteur, jusqu'à devenir le premier des deux dans l'ordre de préséance : dans les notices catalographiques, au XX^e siècle, ce que l'on désignait antérieurement comme « Ingres gravé par Calamatta » devient « Calamatta gravé d'après Ingres ». Si elle n'est pas nouvelle dans le lexique artistique, la formule « gravure d'interprétation » fixe et officialise une terminologie qui restait fluctuante. D'autre part, cette gravure dite d'interprétation est présumée avoir disparu au XX^e siècle : ne subsisteraient que des gravures originales, nées d'un seul auteur, leur signataire exclusif. Par cette expression de « gravure originale », on exclut toute présomption de collaboration qui renverrait la gravure aux temps révolus d'une dualité entre inventeur et exécutant. Indexant l'estampe sur l'unicité du tableau et du dessin, œuvres d'un seul signataire, la notion de gravure originale intronise le graveur au rang d'auteur-roi, en lui faisant apposer sa signature manuscrite sous l'image. Si l'interprète s'affranchit de l'imitation servile – qui pesait sur le mot de reproduction –, le graveur-artiste s'émancipe, quant à lui, des chaînes de la délégation : dans un cas comme dans l'autre, la création est présentée comme libératoire, elle doit mettre à bas un système de dépendance qui symbolise l'ordre ancien.

La gravure en solitaire

La nouvelle axiologie de l'estampe, telle qu'elle était défendue par le catalogue de la Chalcographie en 1933, s'abritait explicitement sous l'autorité d'Henri Focillon dont une phrase concluait le texte introductif, définissant la Chalcographie comme « un musée où chacun, par miracle, a le droit de choisir et d'emporter le chef-d'œuvre qui lui plaît¹¹. » Trois ans plus tôt, sous le titre éloquent de *Maîtres de l'estampe*, Focillon avait réuni des études consacrées à la gravure originale à travers les siècles. Ce rang de « maître » qu'il

voulait faire reconnaître aux graveurs – et de « chef-d’œuvre » aux productions de ces derniers – Focillon ne le restreignait pas au seul cas des estampes originales : des maîtres, les graveurs l’étaient aussi lorsqu’ils reproduisaient l’œuvre des autres, donnant le jour à des copies qui selon lui pouvaient s’avérer supérieures à leurs modèles peints ou dessinés. Entrant dans la section « gravures » du Salon, Huysmans, voyait en eux des *contremaîtres*. Qu’est-ce qu’un contremaître ? « Celui qui dirige, gouverne, travaille en sous-ordre », dit le *Grand Larousse* du XIX^e siècle¹² : autrement dit un subalterne sous les apparences d’un maître, un métier servile sous des dehors d’indépendance et d’autorité. Ces graveurs honorés, médaillés, Huysmans leur reprochait d’être de simples copistes : de soumettre leur instrument à la reproduction des peintures au lieu de s’exprimer par les moyens de leur art. À la suite de Bracquemond, Focillon remettait en cause ce jugement : à l’en croire, ce que l’on tenait pour une imitation servile était une interprétation libre où s’affirmait une signature unique. On saisit par-là l’enjeu que représente, dans la démonstration de Focillon, ce genre périphérique et passé de mode : apporter la preuve indiscutable de l’ipséité de l’estampe à partir d’exemples où la part du graveur est présumée en retrait, s’effaçant devant l’artiste reproduit.

Il est des motivations toutes personnelles dans ce plaidoyer pour la gravure de reproduction : c’était le métier de son père, Victor Focillon (1849-1918). Avec d’autres, Focillon père avait mis à l’honneur l’eau-forte comme procédé servant à cette fin. Pour traduire Corot, Millet, Fantin-Latour en gravure, il recourait à cette technique de gravure pratiquée par les peintres eux-mêmes et autrement plus libre de maniement que l’outil utilisé par les professionnels de cette branche de la gravure, le burin (**fig. 2 et 3**). Aux yeux de son fils Henri, l’exemple de Victor Focillon – dédicataire de sa thèse de doctorat sur Piranèse –, vient à l’appui d’une défense et illustration de la gravure comme un art original, si viscéralement original qu’il continue de l’être dans la copie d’autrui¹³.

En cela, la pensée de Focillon s’inscrit dans un combat moderne : il s’agit de démontrer l’inaliénable indépendance de l’artiste jusque et y compris dans des travaux que l’on pourrait juger serviles ou secondaires. Indépendant, le graveur de reproduction reste fidèle à lui-même quand il se voudrait fidèle à un autre. En affirmant l’autonomie du graveur, Focillon apporte sa pierre à l’esthétique émancipatoire des avant-gardes : il dit, à sa manière, que la gravure est un art parce qu’elle ne reconstitue pas mais constitue. Le soubassement de son apologie de l’estampe réside dans cette utilisation d’une rhétorique moderne au profit d’un art qui restait mineur dans le jugement artistique, car si la critique d’art savait distinguer des graveurs d’exception – exceptionnels en cela qu’ils échappaient à la norme d’un genre secondaire –, personne n’avait encore mené une réflexion esthétique aussi ambitieuse visant à hausser la gravure au rang d’art majeur. C’est l’entreprise de Focillon qui se sert, tout du long, d’arguments formalistes caractéristique du modernisme, comme l’a souligné Daniel Arasse¹⁴.

Dans son projet de hisser le graveur au rang d’un *maître*, Focillon défend une conception toute personnelle de la gravure : il la désocialise pour l’élever au-dessus des images de la tribu. Il en fait une création solitaire, née du vis-à-vis du graveur et de son cuivre. Il en restreint l’espace, refermant le cercle de l’imprimerie sur celui de l’atelier ou de la chambre. Il la « fictionne » en la transformant en avatar du dessin, voire de la peinture : « Elle n’est pas simple “dessin” sur cuivre, puisqu’elle a souvent la force, l’éclat et la plénitude d’une œuvre peinte¹⁵. » Par un paradoxe typique de la pensée de Focillon, c’est en s’excluant de la transmission que la gravure devient un art : « il est vrai qu’elle fut d’abord, comme procédé typographique, un simple

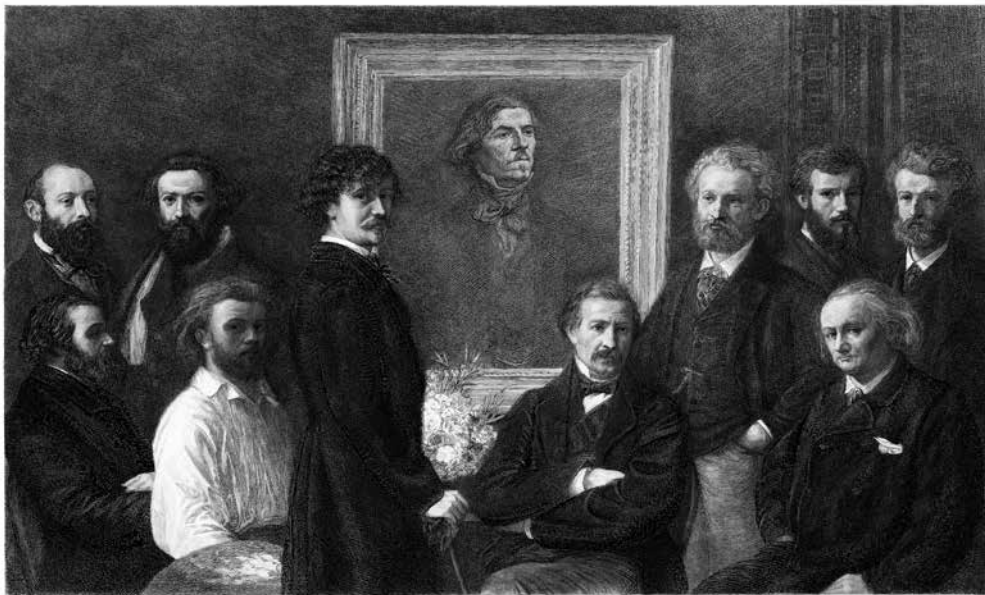
2. Victor Focillon, *La Toilette*, eau-forte et burin d’après Camille Corot, 1892, Saint-Denis, ateliers d’art des Musées nationaux, moulage et chalcographie.



ROBERTO DI GIACCI

GRATIA DE V. FOUILLET

LA TOILETTE



HOMMAGE A DELACROIX

3. Victor Focillon, *Hommage à Delacroix*, eau-forte et burin d'après Henri Fantin-Latour, 1906, Saint-Denis, ateliers d'art des Musées nationaux, moulage et chalcographie.

moyen de multiplier les dessins. C'est peu à peu qu'elle a conquis ses richesses et sa personnalité¹⁶. » Cette conquête est celle de l'indépendance. Dans la grande tradition rhétorique qui transite du romantisme aux avant-gardes, l'esthétique de Focillon se conçoit comme une lutte mettant aux prises les forces qui asservissent et celles qui libèrent.

À la gravure au burin échoient tous les symboles de l'oppression : c'est l'instrument d'une reproduction mécanique où l'individualité renonce à elle-même pour servir l'art des autres dans un langage anonyme. C'est un procédé officiel, académique : une langue impersonnelle bridant la main personnelle.

Dans une conception « expressiviste » de l'accomplissement de soi que Focillon partage avec Baudelaire¹⁷, l'eau-forte est présumée libérer la main du graveur. Cette différence de procédés, Focillon la transforme en confrontation : l'eau-forte devient l'émancipation du graveur, lui faisant accéder tout à la fois à la liberté de mouvement, à la rapidité et à la personnalité de l'expression que le langage codifié du burin réprimerait. Ce schéma successif et progressiste qui oppose une technique à une autre comme deux ordres de valeur et deux moments de l'Histoire est une fiction car les graveurs unirent et combinèrent pendant longtemps les langages de l'eau-forte et du burin, en particulier dans les gravures de reproduction. Ici Focillon rabat sur l'histoire de la gravure le modèle subjectif qui fait de l'œuvre d'art un principe d'affranchissement au bénéfice d'une singularité bridée par le *socius*.

Si l'on suit Focillon, l'aquafortiste serait un peintre en gravure, il posséderait autant d'indépendance avec sa pointe que le peintre avec son pinceau. Le libéralisme d'un procédé préservé des règles académiques l'encouragerait à graver ses propres compositions plutôt qu'à copier autrui. Mais même lorsqu'il s'attellerait à cette dernière tâche – comme c'était



le cas de Focillon père –, la souplesse de l'eau-forte lui permettrait de le faire avec la liberté d'un interprète. Il y a plus : inversant la hiérarchie qui place le reproducteur dans une situation d'infériorité à l'égard de l'inventeur, Focillon attribue à l'aquafortiste le pouvoir d'améliorer les originaux qu'il est censé copier¹⁸, comme dans le cas des gravures de Théophile Chauvel d'après les paysagistes anglais (fig. 4). Dans cette optique, la valeur d'une gravure ne réside pas dans le concours tout mécanique qu'elle apporterait à la peinture en lui permettant d'être reproduite ; elle rivalise avec cette dernière sur le terrain même de l'invention. Pour l'*Encyclopédie*, tout l'art du graveur tenait à la capacité de se transformer, de se mouler dans l'art du peintre qu'il reproduisait : « C'est un art très difficile que celui de la *Gravure* ; il demande beaucoup d'exercice du Dessin, beaucoup d'adresse à conduire les outils, une grande intelligence pour se transformer, pour ainsi dire, et prendre l'esprit de l'auteur d'après lequel on grave¹⁹. » Avec Focillon, cette transformation se fait en sens inverse : l'eau-forte de reproduction est l'art de *faire se transformer* l'art de l'auteur que l'on reproduit. C'est à cette condition que la gravure de reproduction devient une gravure originale, c'est-à-dire une œuvre personnelle, quand bien même le sujet serait emprunté à autrui. Chez Focillon, on en arrive donc à ce paradoxe que la reproduction devient séparation d'avec le modèle, rupture avec ce que l'on reproduit. On reproduit pour démontrer que l'on ne reproduit rien.

« Qu'il le veuille ou non, l'artiste est l'auteur d'un *monde séparé*²⁰ » : l'esthétique séparatrice de Focillon trouve son idéal d'artiste chez ceux qui « forment un ordre à part, singulier, confus²¹ », les visionnaires. Ne reculant devant aucun paradoxe, cette doctrine du génie solitaire s'applique à une branche de l'activité artistique fondée sur la coopération et le partage des savoirs : la gravure, travail d'atelier où la transformation d'une matrice de cuivre en épreuve sur papier s'opère par la collaboration entre différents corps de métier.

4. Théophile Chauvel, *Lingering Autumn* [*Autonne persistant*], eau-forte d'après Sir John Everett Millais, 1892, Angers, musée des Beaux-Arts.

On l'a vu plus haut, afin d'en rehausser le statut, Focillon employait pour décrire la gravure les mêmes termes que s'il s'agissait d'un *unicum*, tableau ou dessin. Son exégèse formaliste du médium gravé, servie par une langue de poète, marque d'une empreinte profonde l'historiographie de l'estampe jusqu'à nos jours. En France, la gloire de Focillon freina sans doute le développement d'une histoire sociale de l'estampe telle qu'elle s'écrivit, bien plus tard, sous la plume de Michel Melot, en France, et aux États-Unis, sous celle d'Alpheus Hyatt Mayor, conservateur du département des estampes au Metropolitan Museum of Art, auteur de *Prints & People, a Social History of Printed Pictures* (1971). Pourtant, dès 1909, toutes les bases de cette histoire sociale se trouvaient dans un livre écrit par Léon Rosenthal, celui-là même qui devint professeur d'histoire de l'art à l'université de Lyon et directeur du musée des Beaux-Arts de cette même ville, à la suite de Focillon²². Très loin de la focale rapprochée de *Maîtres de l'estampe* – qui épure la gravure jusqu'à la réduire à l'autographe de son auteur –, Rosenthal adopte une perspective suffisamment large pour saisir la plasticité qui fait toute la valeur de l'estampe, cette image fondamentalement oscillante et relationnelle qui fait trait d'union entre plusieurs fonctions et plusieurs mondes, la « pensée créatrice », le « moyen de diffusion des œuvres d'art », « l'instrument d'éducation esthétique », pour reprendre quelques-unes des propriétés énumérées par Rosenthal en conclusion de son ouvrage²³, la principale et celle qui résume toutes les autres étant son « rôle social ».

Sociale, la gravure l'est en aval et en amont, dans sa destination et dans sa fabrication. C'est pourquoi, à l'encontre de Focillon, Rosenthal fait droit tant à la collectivité où l'estampe se diffuse qu'au collectif où l'estampe se réalise, celui de l'éditeur, de l'imprimeur et du graveur. C'est aussi pourquoi Rosenthal ne renonce pas à la notion de *reproduction* qui rend compte à la fois du processus de réplique inhérent à l'estampe, image imprimée en plusieurs exemplaires, et de la coopération qui s'établit à travers elle entre deux formes d'activité qui sont autant de professions, celle du peintre et celle du praticien chargé de reproduire un tableau pour en diffuser l'image.

Emmanuel Pernoud

Ancien responsable des collections d'estampes contemporaines à la Bibliothèque nationale de France, Emmanuel Pernoud est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne. Parallèlement à ses travaux sur les arts graphiques, il a étudié la place de l'enfance dans l'art des XIX^e et XX^e siècles.

NOTES

1. Joris-Karl Huysmans, « Le Salon de 1879 », dans *L'Art moderne*, Paris, 1888, réédité dans *L'Art moderne / Certains*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 89.

2. Huysmans, (1888) 1975, cité n. 1, p. 167-168.

3. Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2001.

4. George Sand, *Histoire de ma vie* (Paris, 1854-1855), dans *Œuvres autobiographiques*, Georges Lubin (éd.), Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1971, t. II, p. 280. Ce que commente avec justesse Rosalba Dinoia : « George Sand voit dans les estampes de Calamatta la conjugaison parfaite entre la fidélité au modèle et la capacité de transposer, grâce au langage complexe de la gravure, le sentiment qui anime les œuvres d'Ingres, tout en y imprimant son empreinte personnelle. » Rosalba Dinoia, « La petite histoire du Vœu de Louis XIII gravé par Calamatta d'après Ingres », dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 243, été 2013, p. 5.

5. Comme en témoignent les nombreux auteurs cités par Sophie Bobet dans *La lithographie d'après les peintres en France au XIX^e siècle : essai sur une histoire du goût, 1798-1913*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 1999, le terme de « reproduction » domine pendant la majeure partie du XIX^e siècle, avec les alternatives de « traduction », « transcription », « transposition », beaucoup plus rarement « interprétation ». Ce dernier mot peut d'ailleurs recevoir une acception péjorative, signe de la rupture qui s'opère entre les deux siècles dans le lexique de la gravure : pour Henri Béraldi – qui applique le terme aux gravures sur bois servant à illustrer le livre, l'interprétation n'est pas la marque d'une liberté revendiquée par le graveur mais celle d'une carence à laquelle ce dernier doit remédier faute de disposer d'un modèle suffisamment précis lui permettant de reproduire l'illustration par fac-similé. L'interprétation n'est donc, selon Béraldi, qu'un pis-aller regrettable imposé à la gravure malgré elle, et qui la dessert autant qu'elle porte préjudice aux images qu'elle est chargée de reproduire : « Doré, tout le premier, a perdu lorsqu'il a été gravé par la méthode d'interprétation. La gravure en fac-similé, en effet, a une qualité maîtresse, elle a de l'esprit ; la gravure d'interprétation n'en a généralement pas. » Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle : guide de l'amateur d'estampe*, Paris, Librairie L. Conquet, 1887, t. VI. « Doré-Gavard », p. 13-14.

6. « Interprétation, Gravure d'. – Terme qui semble tendre aujourd'hui à remplacer chez les marchands

d'estampes le nom de *gravure de reproduction*. Voir Gravure. » Jean Laran, avec la collaboration de Jean Adhémar, Jean Prinnet, *L'Estampe*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, t. I, p. 337. Les auteurs de cet ouvrage classique sur l'histoire de l'estampe tenaient à rendre justice à ces gravures de reproduction qui, soulignaient-ils, pouvaient montrer plus d'originalité que les gravures originales : « Gravure originale. – le mot s'applique très précisément à toute gravure composée et exécutée par un seul et même artiste. En ce sens, la gravure originale s'oppose à la *gravure de reproduction*, et notre avis est qu'il serait souhaitable de ne pas revenir sur un usage depuis longtemps consacré. – Observons seulement qu'il y a lieu d'éviter l'équivoque à laquelle prête le mot *original*, par ailleurs synonyme de *personnel* ou de *novateur*. En ce sens, on peut trouver plus d'"originalité" dans certaines gravures de reproduction que dans certaines gravures dites originales. Bien des artistes ont donné de leurs propres tableaux ou dessins des reproductions gravées qui ne sont que de plates traductions et n'apportent rien de neuf et de personnel à l'art de la gravure. Pour faire une *originale* à tous les sens du mot, un graveur doit penser en graveur et exécuter de même. » (p. 328).

7. Propos cités par Pierre Dautan dans « L'avenir de la gravure de reproduction », dans *La Gravure et la Lithographie Françaises*, 7^e année, septembre 1911, p. 461, cité par Bobet, 1999, cité n. 5, p. 727.

8. Auguste Rodin, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell (Paris, 1911), Paris, Grasset, 1986, p. 98.

9. « En ces trente dernières années, la gravure a nettement changé de caractère. L'art méthodique et scrupuleux des gravures au burin a beaucoup souffert de la concurrence inévitable qui résultait de l'application industrielle des procédés dérivant de la photographie. Il en est résulté une désaffection des artistes pour la gravure d'interprétation, qui n'est plus guère pratiquée maintenant que dans les institutions ayant pour mission de perpétuer la tradition classique. Les artistes indépendants se sont presque tous tournés vers la gravure originale qui a gagné, de ce fait, une large prépondérance. Les acquisitions récentes de la Chalcographie reflètent fidèlement cette évolution. » Paul Angoulvent, *La Chalcographie du Louvre : catalogue général*, Paris, Musées nationaux, 1933, p. 68-69.

10. En témoignent les intitulés des ouvrages consacrés au sujet. Citons, entre autres, Véronique Meyer, *Gilles Rousselet et la gravure d'interprétation au XVII^e siècle*, thèse, université Paris-Sorbonne, 1984 ; *Gravé d'après : la gravure d'interprétation du XVI^e au XXI^e siècle*, cat. exp. (Issoudun, musée de l'hospice Saint-Roch, 2004), Issoudun, musée de l'hospice Saint-Roch, 2004 ; *D'après les maîtres. La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy à Omer Bouchery*, cat. exp. (Lille, musée de l'hospice Comtesse, 2007), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2007. Véronique Meyer a défendu la pertinence du terme d'interprétation dans l'article « Gravure d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », dans *Travaux de l'Institut de l'Histoire de l'Art de l'Université de Lyon*, cahier 12, 1989, p. 41-46.

11. Angoulvent, 1933, cité n. 9, p. 70.

12. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1869, t. V, p. 11.
13. « Nulle erreur ne serait plus grave que de prendre la gravure de reproduction pour une copie servile, impersonnelle et inexacte tout ensemble. Les procédés de l'eau-forte, ses qualités, sa nature, sont en contradiction avec cet anonymat et cette nullité », Henri Focillon, « L'eau-forte de reproduction en France au XIX^e siècle », dans *Technique et sentiment. Études sur l'art moderne*, Paris, Henri Laurens, 1919, p. 127-128. Et sur l'eau-forte : « Elle est capable d'exprimer librement une personnalité, comme d'être une fidèle et brillante interprète. » (p. 127).
14. Daniel Arasse, « Lire "Vie des formes" », dans *Pour un temps / Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 164.
15. Focillon, 1919, cité n. 13, p. 127.
16. Henri Focillon, « Esthétique des visionnaires », dans *Maîtres de l'estampe*, Paris, H. Laurens, 1939, p. 200.
17. Voir Pierre-Michel Menger, « Art, politisation et action publique », dans *Société & Représentations*, février 2001, p. 169-204.
18. L'eau-forte, écrit-il, « est un art original et un art d'interprétation et, dans ce dernier cas, elle est encore originale. Interprète des maîtres, elle les transpose dans un autre ordre, qu'ils n'ont pas connu et où ils acquièrent des vertus particulières. » Henri Focillon, « Victor Focillon, 1849-1918 », extrait de *l'Annuaire de la Société des aquafortistes français*, Paris, 1927, p. 6. Focillon crédite Théophile Chauvel d'avoir amélioré, par ses interprétations gravées, l'art des paysagistes anglais du XIX^e siècle : « à cette école incertaine et peu personnelle, à ces conventions laborieuses d'esthéticiens mal préparés à l'art de peindre et gâtés par la vogue, à cette molle manière, il prête les qualités qui leur manquent et que l'eau-forte seule peut donner. » « Théophile Chauvel, 1831-1909 », dans Focillon, 1919, cité n. 13, p. 103.
19. Claude-Henri Watelet, article « Gravure », dans Denis Diderot (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton et Durand, t. VII (1757), p. 889.
20. Henri Focillon, *Entretiens 4. L'art et la réalité. L'art et l'État*, Paris, SDN, Institut international de Coopération intellectuelle, 1935, p. 59, cité par Laurence Bertrand Dorléac, « Sur le mode héroïque de la vie », dans Pierre Wat (dir.), *Henri Focillon*, actes de colloque (Paris et Lyon, 2004), Paris, Kimé / INHA, 2007, p. 24.
21. « Ils forment un ordre à part, singulier, confus, où prennent place des talents très divers et peut-être aussi des âmes inégales. » « Esthétique des visionnaires », dans Focillon, 1939, cité n. 16, p. 193.
22. Sur Léon Rosenthal, nous renvoyons à Vincent Chambarlhac, Thierry Hohl et Bertrand Tillier (dir.), *Léon Rosenthal, 1870-1932 : militant, critique et historien d'art*, Paris, Hermann, 2013.
23. Léon Rosenthal, *La Gravure*, Paris, H. Laurens (coll. Manuels d'histoire de l'art), 1909, p. 424-425.