

Artl@s Bulletin

Volume 12
Issue 1 *Europe and its Images*

Article 12

2023

Une Europe par les arts ? Les périodiques illustrés au-delà du Musée imaginaire

Béatrice Joyeux-Prunel
Université de Genève, Switzerland, beatrice.joyeux-prunel@unige.ch

Marie Barras
Université de Genève, Switzerland, marie.barras@unige.ch

Nicola Carboni
Université de Genève, Switzerland, nic.carboni@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the History of Art, Architecture, and Archaeology Commons

Recommended Citation

Joyeux-Prunel, Béatrice; Marie Barras; and Nicola Carboni. "Une Europe par les arts ? Les périodiques illustrés au-delà du Musée imaginaire." *Artl@s Bulletin* 12, no. 1 (2023): Article 12.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries.
Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

Une Europe par les arts ? Les périodiques illustrés au-delà du Musée imaginaire

Béatrice Joyeux-Prunel, Marie Barras, Nicola Carboni

Université de Genève

Résumé

Existe-t-il un musée imaginaire européen ? Cet article aborde la question par le biais des illustrations de presse des années 1880-1960. Dans les périodiques illustrés de cette époque, les images d'art traverseront mieux les frontières que les images non artistiques, en particulier en Europe. Mais plutôt que de conclure à un musée imaginaire européen, une étude multiscalaire plus fine incite à se pencher sur les facteurs sociaux, esthétiques, économiques et techniques de la circulation imprimée des images artistiques.

Abstract

Is there a European imaginary museum? Our article addresses this query by examining press illustrations from 1880 to 1960. During this period, artistic images transcended borders more effectively than non-artistic ones, particularly within Europe. However, instead of affirming the existence of a European imaginary museum, a more intricate multiscale analysis prompts an exploration of the social, aesthetic, economic, and technical aspects influencing the printed circulation of artistic images.

Béatrice Joyeux-Prunel est Professeure à l'Université de Genève. Historienne et spécialiste de la mondialisation artistique et visuelle, elle dirige le projet Visual Contagions (FNS 2021-2025). Elle a notamment publié une trilogie sur la mondialisation des avant-gardes entre 1848 et 1970 (Gallimard, 2016 et 2017, et CNRS Editions, 2021).

Marie Barras est doctorante à l'Université de Genève, au sein du projet Visual Contagions. Elle travaille sur la circulation des discours et des images de mode dans les périodiques illustrés entre 1858 et 1920.

Nicola Carboni est chercheur au sein du projet Visual Contagions à l'Université de Genève. Il est spécialiste d'analyse et de curation de données artistiques et culturelles. Il travaille sur l'intersection entre les graphes de connaissances, le big data visuel et l'interprétation culturelle.

Existe-t-il une culture européenne partagée ?... Entre le Charybde de la thèse homogénéisante et le Scylla des spécificités nationales, régionales, ethniques, religieuses ou locales, la discussion est omniprésente, en particulier dans la sphère publique. Comment l'aborder ? Multiplier les études de cas serait frustrant, faute de représentativité – d'où l'intérêt de la prendre par le biais des circulations culturelles de masse¹.

C'est ce que se propose de faire cet article, sur le cas particulier des images artistiques, tout en s'inscrivant dans un projet de recherche de plus grande envergure sur la mondialisation par l'image. Un des acquis de cette recherche est de montrer que les images d'art, dans la presse illustrée des années 1880-1960, ont mieux traversé les frontières que les images non artistiques, en particulier en Europe. À partir de ce constat, on peut s'interroger sur les œuvres qui circulèrent le plus, sur la géographie et la chronologie de leurs circulations. Un point de vue distant (pour citer Franco Moretti)² et strictement quantitatif, prompt à éluder les logiques matérielles, sociales et économiques de la circulation des images, pousserait à conclure à ce qu'André Malraux désignait comme un « musée imaginaire »³ européen. Or, notre approche s'y refuse : la méthode doit intégrer des paramètres sociaux, esthétiques, économiques et techniques dans l'étude de la circulation des images, mêler les points de vue et les échelles, les généralisations et les études de cas. À ce titre elle ouvre plus de questions que de réponses.

Le prisme des revues illustrées montre que des années 1880 au lendemain de la Seconde guerre mondiale, la culture artistique de l'élite européenne,

¹ Cette recherche est soutenue par le Centre d'excellence Jean Monnet IMAGO, financé entre l'École normale supérieure de Paris (ENS/PSL) et l'Université de Genève entre 2019 et 2021 par l'Europe (Programme Erasmus et de l'Union européenne) et par le Fonds national suisse pour la recherche (projet Visual Contagions, Université de Genève, 2021-2025 - FNS 192821). Nous remercions pour leurs relectures, leurs critiques et leurs conseils : Adrien Jeanrenaud, Catherine Dossin, Leora Auslander, Alba Irollo, et pour leur aide efficace Robin Champenois, Cédric Viaccoz, Thomas Gauffroy-Naudin, Mathieu Vonlanthen et Hugues Cazeaux.

² Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1 (February 2000). <https://newleftreview.org/issues/i11/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature> (consulté le 20.09.2023)

³ Violette Morin, "La culture majuscule : André Malraux," *Communications* 14, no. 1 (1969): 70-83, <https://doi.org/10.3406/comm.1969.1195>. Cité p. 74. Voir aussi Edson Rosa Da Silva, "André Malraux au Brésil : le rôle de l'art," *Revue de littérature comparée* no. 316, no. 4 (2005): 443-48, <https://doi.org/10.3917/rcl.316.0443>.

voyageuse et collectionneuse, était peu partagée socialement. L'étude met aussi en évidence une forte variabilité des œuvres et des artistes les plus reproduits. On va le voir, ce qu'on désigne aujourd'hui comme le canon artistique européen se forma plus dans les années 1920 qu'avant la Première guerre, et sa généralisation fut autant le résultat de facteurs techniques que de stratégies artistiques, médiatiques et marchandes.

Retracer la circulation européenne des images au tournant des XIX^e et XX^e siècle : une méthode multiscalaire et ses corpus.

Depuis une vingtaine d'années de nombreux historiens et historiennes se sont intéressés aux circulations de répertoires musicaux, littéraires, cinématographiques ou artistiques⁴. Les études comparatives confirment la diversité des pratiques, les appropriations variées des mêmes objets culturels, les enjeux politiques, économiques et sociaux du transfert d'un objet culturel d'un milieu ou d'un pays vers l'autre⁵. Si ces travaux indiquent aussi la réalité de répertoires communs aux régions européennes, ils montrent que leurs diffusions et réceptions furent diverses. Tout ne circule pas si facilement. La circulation et l'adaptation de ces répertoires furent portées ou empêchées par des entrepreneurs culturels transnationaux (possiblement nationalistes), à mesure que se développaient les technologies permettant la circulation des objets et des personnes : non seulement les transports (train, automobile, transport maritime, et bientôt aérien), mais aussi les technologies d'impression, de reproduction et de transport d'images, d'écrits et de sons. Elles furent aussi parfois contraintes justement par les nouvelles techniques en question.

Le cas des images, dont la circulation devient massive à la fin du XIX^e siècle avec l'affiche, la carte

⁴ On pourra voir un état de l'art dans Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, et Béatrice Joyeux-Prunel, eds., "Reintroducing Circulations in the History of Artifacts," in *Circulations in the Global History of Art* (New York: Routledge, 2017), 1-22.

⁵ Sur la mondialisation culturelle en général voir la synthèse efficace de Jérôme David et Thomas David, « Vers une uniformisation culturelle ? » dans Pierre Singaravéou et al., eds., *Une histoire du monde au XIXe siècle* (Paris: Fayard, 2017).

postale ou l'imprimé illustré, n'est étonnamment pas traité à grande échelle. Pourtant les théoriciens de l'image, dès Baudelaire, et jusqu'à Walter Benjamin, se préoccupaient du nouveau régime de l'image en série. Comment faire l'histoire du déluge visuel que les acteurs de l'époque eurent l'impression de vivre soudain en Europe, durant le dernier quart du XIX^e siècle ? Raconter l'expérience qu'ils firent du flot d'images dans la civilisation urbaine de la fin du XIX^e siècle, leur découverte de la vitesse, de la lumière et du transitoire dans le changement rapide du paysage visuel qui les entourait, est une première étape⁶. Mais il faut aussi faire l'histoire de ce qui était vu, ou pas vu ; des médias qui portèrent ces visibilités (pour utiliser le terme proposé par Marie-José Mondzain, par opposition à l'image⁷) ; des pratiques de consommation de ces images (individuellement ? en série ? selon quelles temporalités ?) ; il faut encore discerner lesquelles furent plus partagées que d'autres ; reconstituer la vitesse et les seuils des flots visuels en question, leurs canaux de circulation, les acteurs de leur régulation, etc.

Du côté de la circulation des objets d'art (peintures et sculptures essentiellement) des centaines d'études sont disponibles depuis longtemps⁸, même si le champ de recherche reste prometteur⁹. Cependant la question des circulations visuelles de masse est plus délicate, ne serait-ce que parce qu'elle relève d'un monde bien plus large que celui des œuvres d'art tangibles. Ici, il s'agit vraiment de circulations de masse. Or, même une approche quantitative est difficile. L'historien ou l'historienne ne dispose pas de listes exhaustives de revues et d'ouvrages illustrés (alors que l'historien de la littérature peut partir d'index bibliographiques et de catalogues d'éditeurs ou de librairies nationales) ;

⁶ Par exemple Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* (Editions Jacqueline Chambon, 1998); Vanessa R. Schwartz, *Jet Age Aesthetic: The Glamour of Media in Motion* (New Haven London: Yale University Press, 2020); Nicholas-Henri Zmelyt, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie, 1889-1905*, Les arts décoratifs (Paris: Mare & Martin, 2014). Voir aussi les travaux de Pascal Rousseau sur Robert Delaunay et la culture urbaine des années 1900.

⁷ Marie-José Mondzain and Pierre Lauret, « Sans image, il n'y a pas de logos ». Entretien avec Marie-José Mondzain, "Cahiers philosophiques" 113, no. 1 (2008): 52-63, <https://doi.org/10.3917/caph.113.0052>.

⁸ Voir à ce sujet pour une synthèse : Béatrice Joyeux-Prunel, "Circulation and Resemanticization: An Aporetic Palimpsest," *Art@s Bulletin* 6, no. 2 (September 29, 2017), <https://docs.lib.psu.edu/artlas/vol6/iss2/13>.

⁹ C'est le cas récent du livre issu des séminaires du Centre Imago (École normale supérieure et Université de Genève) : Léa Saint-Raymond, *La Circulation Des Images En Europe* (Paris: Mare & Martin Arts, 2023).

ni de répertoires biographiques d'illustrateurs (tandis que les écrivains dès le XIX^e siècle se fédéraient en associations) ; encore moins de liste établie des images vues selon les lieux et les temps (tandis que l'histoire de l'art peut partir de catalogues d'expositions, de catalogues de musées et de catalogues raisonnés). Constituer ce genre de liste, dans l'espace et le temps, est le défi principal du projet Visual Contagions¹⁰, et de son sous-projet européen IMAGO¹¹.

Visual Contagions est présenté en détail dans d'autres publications, auxquelles notre lectorat pourra se référer¹². Le projet traite de la circulation des images dans les périodiques illustrés, à l'échelle mondiale (et européenne pour sa partie intitulée IMAGO). Le côté novateur du projet, qui combine les méthodes et les corpus, est d'aider à mieux comprendre quelles images circulèrent le plus dans le monde (donc aussi en Europe), où elles circulèrent et ne circulèrent pas, et quels furent les facteurs de diffusion de certaines plutôt que d'autres. Nous pouvons parfois percevoir quelles images contribuèrent ou non à la diffusion d'une culture visuelle partagée dans l'espace et le temps, avec ou non des phénomènes d'homogénéisation, de domination et de subalternité, d'appropriation et de résistance, etc. C'est aussi l'occasion de se confronter à la question très contemporaine du déluge contemporain des images, cette fois dans les pratiques de recherche, et de peser les atouts et les limites de l'analyse de données en masse. Notre contribution montre l'utilité de cette dernière pour l'histoire de la mondialisation culturelle, notamment pour ouvrir des hypothèses susceptibles d'être approfondies à d'autres échelles. Mais elle souligne aussi en retour quelles œillères la disponibilité de sources en quantité inédite peut imposer

¹⁰ Visual Contagions est un projet de recherche dirigé par Béatrice Joyeux-Prunel à l'Université de Genève, financé par le Fonds national suisse pour la recherche (FNS) sur la période 2021-2025. Site web : <https://visualcontagions.unige.ch>.

¹¹ IMAGO est un projet fondé à l'ENS par Béatrice Joyeux-Prunel, dirigé ensuite depuis l'Université de Genève, et financé de 2019 à 2021 par l'Europe dans le cadre d'un Centre d'Excellence Jean Monnet. Archive du site web : <https://imago.ens.fr>.

¹² Béatrice Joyeux-Prunel et al., "Un œil mondial ? La mondialisation par l'image au prisme du numérique : le cas du projet Visual Contagions," *Sociétés & Représentations* 55, no. 1 (2023): 203-26, <https://doi.org/10.3917/sr.055.0203>; Marie Barras, Nicola Carboni, et Béatrice Joyeux-Prunel, "Pister Des Circulations Visuelles à l'échelle Mondiale," in *Humanistica 2023* (Genève, Switzerland: Association francophone des humanités numériques, 2023), <https://hal.science/hal-04094170>.

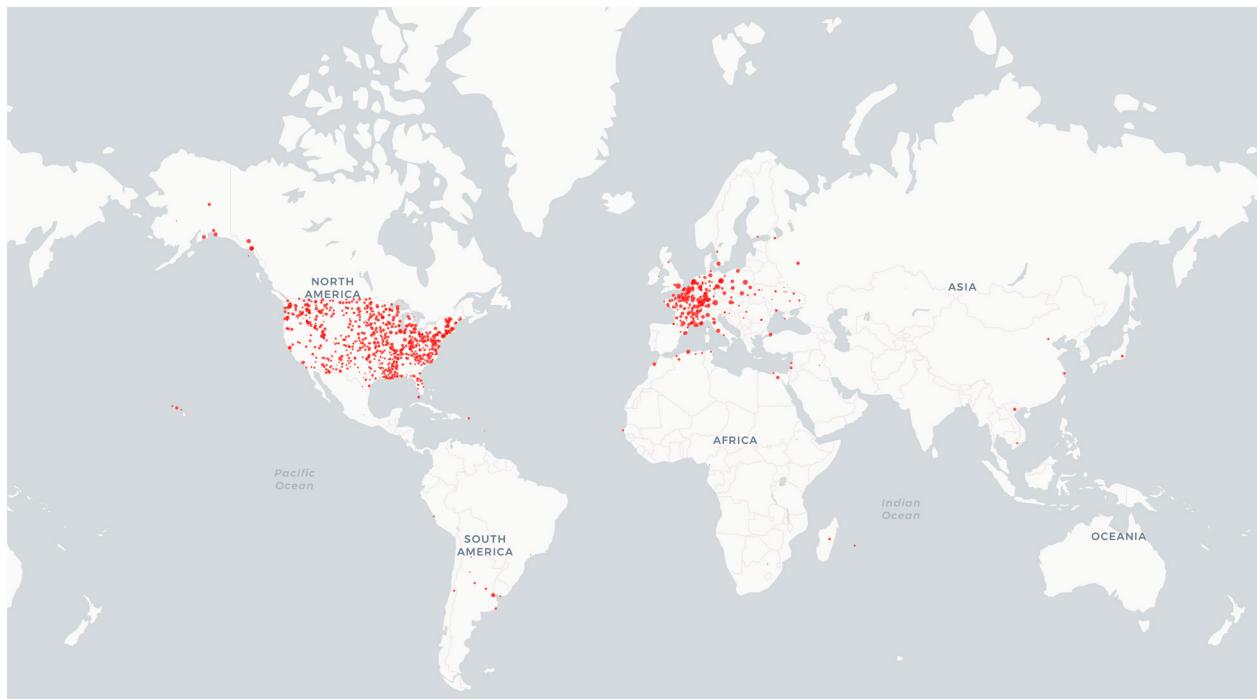


Figure 1. Cartographie des images analysées dans le Corpus Visual Contagions (septembre 2023). Images provenant de 4433 périodiques publiés dans 50 pays et 1179 villes.

au travail historien, notamment parce que l'étude quantitative de sources numérisées rend difficile l'accès aux logiques matérielles, technologiques, sociales et économiques de la circulation des images.

Le corpus du projet Visual Contagions a pu être constitué grâce à des numérisations de périodiques par milliers, et à la mise en ligne de ces périodiques par des institutions du monde entier. Il se constitue, à l'heure où nous écrivons ces lignes (septembre 2023), de 4 721 titres publiés dans 1 230 villes et 51 pays¹³, entre 1801 et 2021 – le corpus étant surtout représenté sur la période 1880-1960. Il est toujours difficile de constituer un corpus mondial – et même à l'échelle européenne, quelques collections ne font pas encore partie de notre corpus (Fig. 1)¹⁴. Certains pays manquent car leurs sources n'ont pas été numérisées ; tandis que d'autres ont pu réaliser ce travail mais n'ont pas mis en

ligne leurs documents selon le standard international (IIIF) qui permet d'automatiser la récolte de données (donc évite un travail fastidieux, incertain et chronophage à la main)¹⁵. Tout en augmentant notre corpus à mesure des moyens disponibles pour le faire, une étude numérique des images les plus reproduites dans ces périodiques reste cependant possible. À ce jour nous avons pu analyser des images provenant de 4 433 périodiques uniques publiés dans 50 pays et 1 179 villes du début du XIX^e siècle à nos jours, avec plus de données sur la période 1880-1950, pour des questions techniques et légales essentiellement.

Une chaîne computationnelle de traitement, reposant sur des algorithmes d'extraction et de comparaison d'images, permet de découper les illustrations de ces milliers de pages, puis de les regrouper par ressemblance¹⁶. 12,9 millions d'images ont été rassemblées à l'heure où nous rédigeons ce

¹³ Actuellement, les pays d'Europe représentés dans le corpus sont les suivants : Autriche, Belgique, Croatie, Tchéquie, Danemark, Espagne, Finlande, France, Allemagne, Hongrie, Italie, Monaco, Pays-Bas, Pologne, Irlande, Roumanie, Russie, Serbie, Slovaquie, Slovénie, Suède, Suisse, Ukraine, Royaume-Uni.

¹⁴ Les pays européens qui ne sont pas dans notre base de données actuellement sont les suivants : Albanie, Andorre, Arménie, Azerbaïdjan, Bélarus, Bosnie-Herzégovine, Bulgarie, Chypre, Estonie, Géorgie, Islande, Lettonie, Liechtenstein, Lituanie, Luxembourg, Malte, Moldavie, Monténégro, Macédoine du Nord, Norvège, Portugal, Saint-Marin, Turquie, Vatican.

¹⁵ <https://iiif.io/>

¹⁶ Chaîne présentée dans Robin Champenois et Béatrice Joyeux-Prunel, "Visual Contagions: extraire et tracer la circulation d'images dans des imprimés illustrés," in *Humanistica 2023* (Genève, Switzerland: Association francophone des humanités numériques, 2023), <https://hal.science/hal-04108205>; Barras, Carboni, et Joyeux-Prunel, "Pister Des Circulations Visuelles à l'échelle Mondiale."

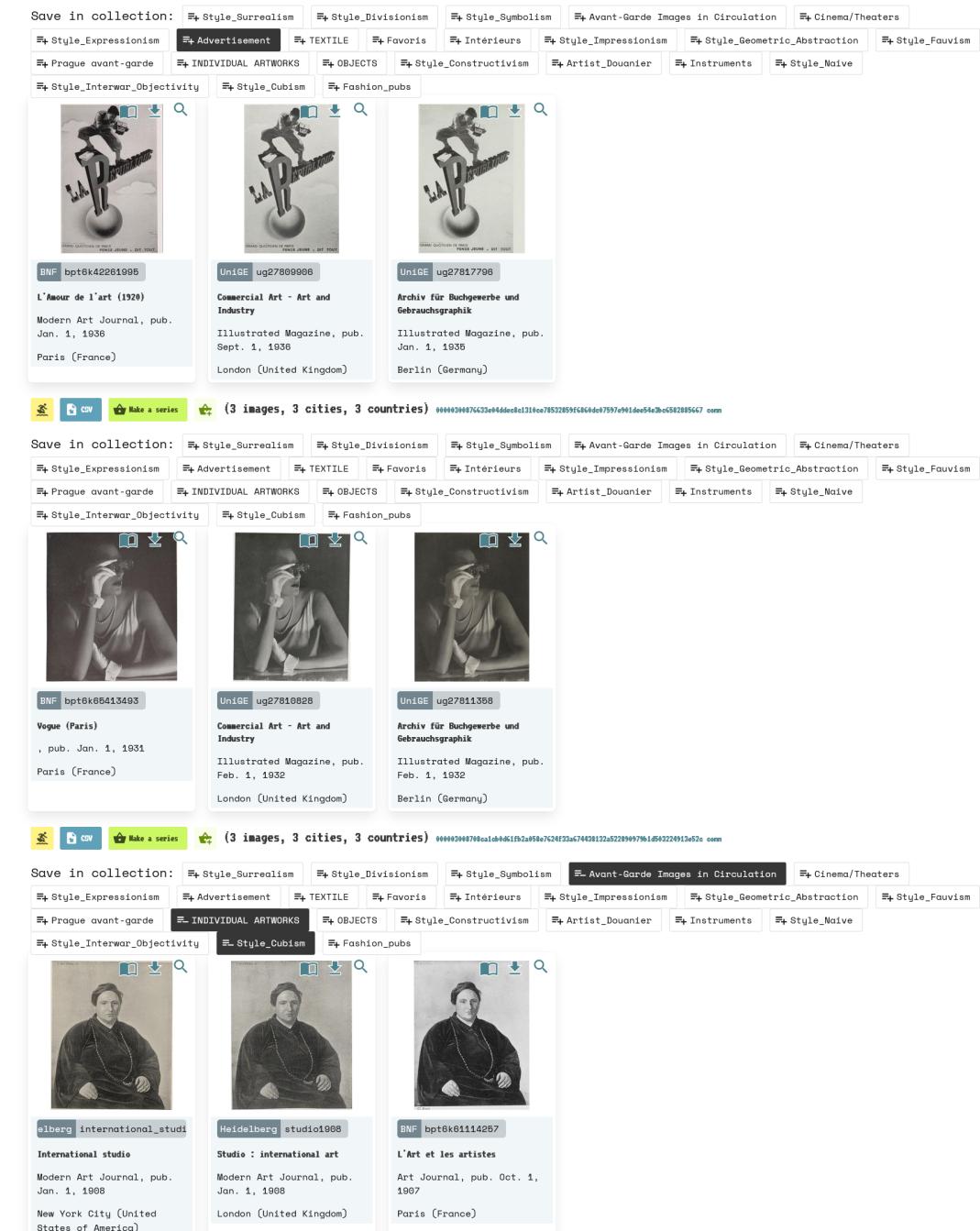


Figure 2. Capture d'écran de la plateforme Visual Contagions/Explore, à partir de laquelle les images extraites des périodiques du corpus du projet sont regroupées par similitude visuelle, et peuvent être traitées par l'équipe. On remarquera les outils d'étiquetage des groupements (type d'image, style, etc.)

texte. Ce corpus est accessible par grappes d'images visuellement proches, que l'équipe peut ensuite identifier, étiqueter et dater à partir d'une interface de travail collaboratif nommée Explore (Fig. 2)¹⁷.

¹⁷ Le corpus peut être consulté sur la plateforme Explore : <https://visualcontagions.unige.ch/explore/>

Le nouveau corpus ainsi généré, constitué de groupes d'images semblables et automatiquement rassemblées, a été vérifié, trié et nettoyé par nos soins, afin d'y injecter des informations sociales, culturelles, économiques et esthétiques dans une masse qui sinon ne permettrait de dire que des banalités voire des inepties. C'est ici que notre travail

prend ses distances avec ce qu'on appelle les « Cultural Analytics »¹⁸. Cette dernière approche prend des données telles-quelles, et semble parfois les considérer comme objectives. Elle ne recourt pas à une expertise historienne pour les enrichir d'informations susceptibles d'injecter plus de matérialité, de contexte et de diversité. Pour le projet Visual Contagions, nous assumons en outre la dimension construite de notre corpus. Nous assumons également être les personnes, expertes, qui ont décidé de sa structuration; que cette structuration répond aux besoins de notre recherche (et pas nécessairement aux besoins de toutes les recherches, même si nous mettons nos données à dispositions de la communauté scientifique) ; et qu'il faut en tenir compte lors de l'étape d'analyse. Nous tenons également pour insuffisante toute approche qui se contenterait de ce que semblent révéler des données prises quantitativement. La méthode doit être multiscalaire, et tenir les analyses « proches » et « distantes » pour complémentaires et indissociables.

Comment le corpus du projet Visual Contagions est-il décrit ? Nous avons commencé par repérer les registres divers représentés par les groupes d'images considérés : images religieuses, publicitaires, portraits (politiques, acteurs et actrices de théâtre et d'opéra, du cinéma...), images artistiques, de mode, etc. Puis nous avons rassemblé les groupements d'images par contenu : objets de consommation et de comportement spécifiques (comme le vin, l'automobile, le gramophone, la machine à écrire, la bicyclette, le bateau à vapeur, etc.) ; représentations de genre (notamment par le portrait photographique, la reproduction de bustes sculptés – hommes, femmes, enfants –, le portrait en peinture, la publicité et la gravure de mode) ; reprises de certaines images (couvertures de livres, images artistiques, motifs de broderie...); etc. L'étape suivante fut de comparer les circulations internationales de ces images selon leur type, avant de répartir et affiner le travail d'équipe sur des thèmes plus spécifiques (par exemple la circulation des images du cinéma, des images de mode,

des images artistiques, des images publicitaires, des motifs de broderie, des images d'automobile...).

Force était de constater l'internationalité beaucoup plus élevée de la diffusion des images artistiques, et notamment en Europe. Certes, les pays européens, au début du xx^e siècle en particulier, partagent de plus en plus une culture visuelle liée aux nouvelles consommations de l'époque (gramophone, machine à écrire, appareils photographiques, bicyclette, et bientôt l'automobile, etc.), en particulier dans les aires urbaines qui ont accès à ces objets et aux images qui en font la promotion. Il est clair aussi que les périodiques illustrés de notre corpus témoignent jusqu'en 1945 d'une visualité de type patriarcale partagée, où le portrait photographique masculin de tête prédomine, quels que soient les lieux de publication ; tandis que les femmes ne sont quasi jamais représentées de tête seulement, mais toujours avec des éléments d'identification sexuelle (poitrine ou corps entier). Mais dans ces deux cas, nous n'avons pas affaire à la circulation ou la diffusion d'objets ou d'images spécifiques, qui correspondent à des originaux donnés. Les pays ne partagent pas ou très peu leurs iconographies de presse. Au contraire, la circulation internationale des œuvres d'art reproduit des objets précis et identifiables. Elle franchit les frontières précoce-ment, avant la culture de consommation ; et elle franchit plus de frontières que toutes les autres images et toutes les iconographies.

Un sous-corpus d'images artistiques a donc été constitué, pour étudier le paysage visuel artistique des Européens et Européennes de la fin du xix^e et du premier xx^e siècles. Par 'paysage visuel artistique', nous entendons une quantité diverse d'images d'œuvres d'art, disponibles à une époque donnée, qu'il s'agisse d'artefacts originaux (objets tangibles et visibles dans des musées, des expositions, des collections privées, des ateliers, des galeries) ou de leur reproduction (tout aussi tangible, sous forme de gravures, dessins, copies peintes ou sculptées, photographies, diapositives, revues et journaux illustrés, cartes postales, catalogues illustrés, assiettes décorées, tissus imprimés, etc.). Les œuvres d'art du passé étaient accessibles dans

¹⁸ Lev Manovich, *Cultural Analytics* (Cambridge, Massachusetts ; London, England: The MIT Press, 2020).

des musées et des collections connues ; certaines étaient régulièrement exposés dans des Salons et des galeries d'art ; mais celles qui nous intéressent étaient reproduites dans des revues illustrées et la presse, et circulaient beaucoup plus¹⁹ – plus même que leurs équivalents sous forme de cartes postales, d'affiches, ou sur des objets du quotidien (comme ce fut le cas pour *l'Angélus* de Millet) – ne serait-ce que parce que les pratiques de lecture du tournant des XIX^e-XX^e siècle étaient partagées²⁰. La notion de ‘paysage visuel artistique’ est proche mais plus restreinte que la notion de ‘musée imaginaire’ consacrée par André Malraux. Le musée imaginaire désigne un paysage mental large, auquel les récits, les textes et l’actualité participaient, et pas seulement les images et leurs artefacts d’origine²¹. Par sa portée matérialiste, l’approche par la notion de ‘paysage visuel artistique’ évite d’interpréter un agrégat d’images en circulation comme une vision du monde collective. Reconstituer un paysage artistique interdit de s’arrêter au constat fragile d’un ‘musée imaginaire’ européen, lequel serait assimilable à une culture occidentale homogène dont on sait, au contraire, qu’elle fut construite²². Ce n’est que le premier pas d’une approche qui doit ensuite s’interroger sur l’expérience (ou la non-expérience) de ce paysage par les acteurs et actrices de l’époque.

Le paysage visuel artistique du tournant du XX^e siècle : premiers points de vue, leurs apports et leurs limites

Quelles furent, parmi les millions d’images regroupées par nos machines, les images d’art éventuellement les plus visibles dans la presse européenne des années 1880-1960 ? Peut-on discerner où, quand et quelles œuvres furent plus reproduites que les autres ? Est-ce un signe qu’elles furent

¹⁹ Voir notamment la « 4^e génération » de presse illustrée étudiée par Jean-Pierre Bacot, *La Presse illustrée au XIX^e siècle : Une histoire oubliée* (Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2005).

²⁰ Martyn Lyons, “11. La pratique de la lecture : nouvelles orientations,” in *Le Triomphe du livre, Histoire du livre* (Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 1987), 221-48, <https://www.cairn.info/le-triomphe-du-livre--9782903181581-p-221.htm>.

²¹ André Malraux, “Le Musée Imaginaire,” in *Psychologie de l’art*, vol. 1 (Genève: A. Skira, 1947).

²² Voir par exemple Chiara Vitali, “How to Build a World Art: The Strategic Universalism of Colour Reproductions and the UNESCO Prize (1953-1968),” *Artl@s Bulletin* 10, no. 1 (April 2, 2021), <https://docs.lib.psu.edu/artlas/vol10/iss1/6>.

appréciées ou promues plus que les autres à une époque donnée ? Et appréciées de qui ? Parmi ces images, quels artistes et quels styles eurent potentiellement plus de succès que les autres – soit qu’on jugeât l’illustration de leur travail incontournable, soit qu’ils fussent poussés par des marchands et des acteurs culturels convaincus de leur avenir ?

Des images plus vues que les autres

Nous avons commencé par étudier les images artistiques reproduites au moins deux fois dans au moins deux pays. Il nous a été plus ou moins aisé d’identifier toutes ces images, selon que les illustrations en question étaient ou non légendées dans les revues qui les contiennent²³. Chaque image identifiée a ensuite été l’objet d’une nouvelle recherche automatique dans le corpus, afin de récupérer d’autres duplicitas que la machine aurait pu manquer lors de son premier travail générique²⁴. Ce travail a permis de rassembler un corpus 344 œuvres uniques et leurs reproductions multiples dans plusieurs pays, qui circulèrent dans la presse illustrée entre 1840 et 1958.

On pourra s’étonner de la distance abyssale entre ce chiffre réduit d’images d’art internationales (344 originaux reproduits à 5 255 exemplaires) et les 12,9 millions d’images parmi lesquelles ces images ont été retrouvées. C’est dire, déjà, la distance entre l’impression d’un déferlement propre à la civilisation moderne et urbaine, dont Walter Benjamin témoignait dans *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*²⁵, et la réalité, finalement réduite (même si notre chiffre est minimal et non exhaustif) des circulations imprimées d’œuvres d’art. Entre le vécu des acteurs d’une époque, qui excède largement et certainement celui auquel donne accès un corpus de périodiques, et ce que nous transmet un décompte d’images et de pays brut et sans qualités, il y a un abysse que

²³ Même si dans la plupart des cas nous avons trouvé dans les pages des périodiques une légende pour au moins une reproduction, souvent la plus tardive.

²⁴ Souvent une ou deux reproductions supplémentaires sont trouvées – de moindre qualité fréquemment, d’où ‘l’oubli’ de la machine.

²⁵ “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,” in *Passagen-Werk*, by Walter Benjamin, 1. Aufl, Gesammelte Schriften / Walter Benjamin, 5. [Das Passagenwerk] 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 366-405.

seul l'approfondissement historique peut aider à combler. Mais ce décalage invite aussi à réfléchir sur les effets de seuil auxquels les observateurs du début du xx^e siècle, fils et filles des débuts de la reproduction industrialisée, pouvaient être confrontés. À partir de quand une image artistique, passée à l'anti-crible du régime de reproductibilité, était-elle susceptible de perdre ce que Benjamin appelait son 'aura' ? À partir de quand basculait-elle dans un régime de visibilité proche de celui de la publicité ? À quel moment une image issue d'un pays lointain pouvait-elle paraître familière à un consommateur de revues illustrées ? À partir de quel seuil les acteurs du passé pouvaient-ils savoir, ou au moins sentir, qu'ils rencontraient dans une revue une image connue par d'autres personnes nées à des milliers de kilomètres, et parlant une langue différente de la leur ? Ce n'est pas l'approche quantitative qui peut nous le dire, même si celle-ci peut indiquer des zones où diriger davantage nos recherches.

Pour aborder au mieux le rayonnement de notre corpus de reproductions d'œuvres d'art, nous avons ordonné les groupes d'images selon trois critères successifs : le nombre de pays dans lesquels une image était reproduite, puis le nombre de villes distinctes de reproduction, enfin le nombre d'images pour chaque lot. Le tout permet d'envisager un palmarès certes assez primaire, mais révélateur de la diffusion plus ou moins large de certaines images²⁶. Une trentaine d'œuvres originales se distinguent, illustrées dans la Figure 3. Les fichiers numériques listant les sources analysées et le code permettant le classement et l'analyse des œuvres correspondantes sont disponibles sur GitLab²⁷.

On le constate assez vite, les œuvres de maîtres anciens sont les premières du palmarès, à quelques exceptions près. Au premier rang *La Joconde* (1503-1519) de Leonard De Vinci – une circulation qui comprend aussi des variations (LHOOQ, publicités,

caricatures, etc.)²⁸. Celle-ci est suivie par *L'Angélus* de Jean-Baptiste Millet (1857-1859), deux gravures d'Albrecht Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable* (1513) et *Melencolia I* (1514), ainsi que des œuvres peintes par Rembrandt van Rijn (*La Petite tombe*, 1652), Fra Angelico (*Annonciation*, 1426), Jan Van Eyck (*la Vierge au Chancelier Rolin*, 1435), Raphaël (*L'École d'Athènes*, 1508-1512) et Sandro Botticelli (*Le Printemps*, 1478-1482). Outre *L'Angélus*, plusieurs autres œuvres d'artistes modernes se distinguent aussi cependant : du côté de l'époque des impressionnistes, le *Déjeuner* de Claude Monet (1868), la *Dame à l'Hermine* de Paul Cézanne (1885-86), *Sainte Geneviève en prière* de Pierre Puvis de Chavannes (1877) et le *Picador de Braüs* d'Ignacio Zuloaga sont sujettes à une diffusion comparable (5 pays), de même que deux œuvres un peu plus anciennes du même siècle, les *Jardins de la Villa d'Este* de Camille Corot (1843) et le *Stryge* de Charles Meryon (1853). Enfin, on est frappé par la présence dans ce palmarès de quatre œuvres associées à l'histoire des avant-gardes artistiques, et pourtant beaucoup plus tardives – dont la diffusion, donc, fut ramassée dans un temps plus court, donc a priori plus intense (si l'on peut parler à ce sujet d'intensité). Les œuvres en question sont *La Noce* du Douanier Rousseau (1905), le *Torse* d'Alexandre Archipenko (1914) et le *Monument à la Troisième Internationale* de Vladimir Tatline (1919). Nous avons ajouté à ce palmarès les œuvres néoplastistes de Piet Mondrian, souvent différentes mais semblables et regroupées dans une même série, d'où leur présence dans la première dizaine.

Cette liste ne permet guère de décrire le périmètre d'un prétendu musée imaginaire international. Elle permet en revanche d'envisager, au prisme des revues illustrées, une coexistence entre les maîtres du passé et les artistes du présent, entre la culture des musées et celle de l'image industrielle. Ces premières visualisations chuchotent à l'historien, l'historienne, que les images d'art des illustrés du passé s'inscrivaient dans une constellation

²⁶ Une première présentation de cette recherche, alors sur un échantillon de 3 millions d'images environ, a été faite par Marie Barras dans le cadre de la conférence internationale *Thinking Europe Visually : L'Europe par l'image et en images*, le 9 juin 2022 : "Visual Hits from the Past: Tracing the Global Circulation of Art Images from 1890 until 1990" (Centre IMAGO / École normale supérieure, Paris).

²⁷ <https://gitlab.unige.ch/visual-contagions/public>

²⁸ Sur ce sujet, voir Marie Barras, "Art blockbusters from the past" in Béatrice Joyeux-Prunel et Nicola Carboni, *The images that shaped Europe*, exposition numérique, European, 30 juin 2022, <https://www.europeana.eu/en/exhibitions/the-images-that-shaped-europe/art-blockbusters-from-the-past>.

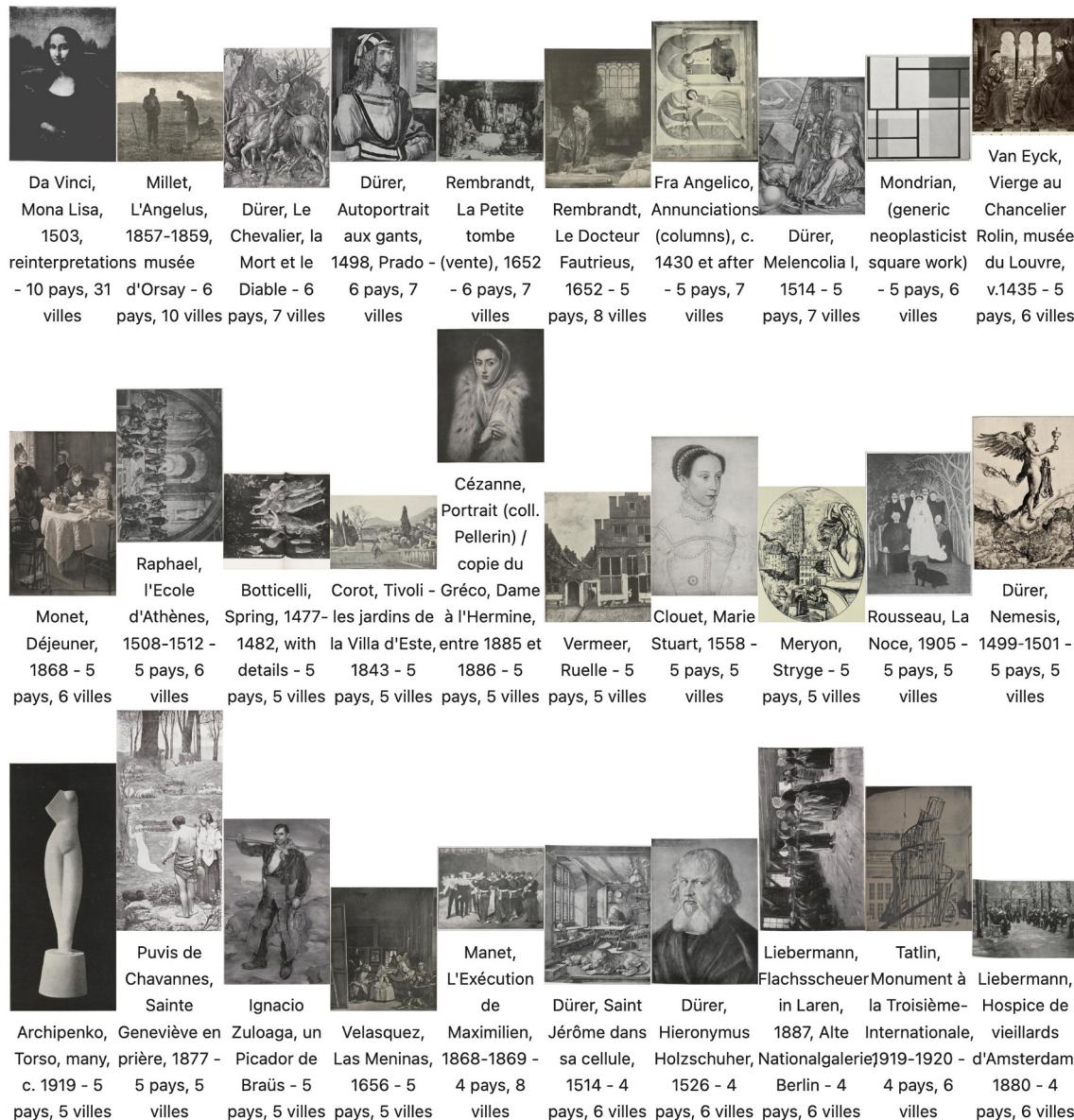


Figure 3. Images d'art dont la circulation entre 1840 et 1958, dans les imprimés illustrés du projet Visual Contagions, est la plus internationale (corpus total de comparaison : 12,9 millions d'images). Cette liste montre les 30 images les plus reproduites dans le plus grand nombre de pays. Chacune est suivie d'indications sur l'auteur de l'original, son titre, le nombre de pays et le nombre de villes dans lesquelles elle est reproduite.

symbolique qui dépasse notre habitude à séparer l'ancien du moderne, le passé du présent, le mort du vivant.

Artistes anciens, artistes modernes. Une coexistence régulière

On peut préciser le phénomène en travaillant à l'échelle des noms et des réputations des artistes. Ces réputations passaient autant voire plus par la circulation de noms, que par la diffusion d'images :

aux images, possiblement multiples, s'ajoutaient aussi souvent des articles au sujet de leurs auteurs (moins souvent leurs autrices). À nouveau, pour observer ces diffusions, mais uniquement à l'échelle des images (sans tenir compte, donc, des articles éventuels qu'elles accompagnent), nous avons tenté un classement des auteurs de nos 344 œuvres, selon le nombre de pays dans lesquels les reproductions sont publiées, pour des périodes successives. La coexistence des anciens et des modernes est vérifiée jusqu'aux années 1940, et si



Figure 4. Présence chronologique relative des artistes dans le corpus d’images artistiques du projet Visual Contagions. 3559 images artistiques reproduisant 344 œuvres uniques de 155 artistes, et réparties dans 219 périodiques illustrés parus dans 18 pays entre 1890 et 1945. La période antérieure n’est pas incluse, faute de données suffisantes. Les tailles relatives des noms d’artistes ne sont pas comparables d’un nuage de mot à l’autre. Le nombre total d’images artistiques reproduites pour la période relative à chaque nuage est cependant précisé.

une précision chronologique plus fine permet de repérer des changements générationnels, ceux-ci ne modifient pas cette coexistence de long terme. (Fig. 4).

Avant les années 1890, nos données sont trop peu nombreuses pour tenter quelque comparaison.

Certaines polémiques transnationales peuvent expliquer l’importance dans la presse de certaines œuvres (*L’Angélus* de Millet et *Olympia* de Manet en 1889, alors que deux polémiques sur l’avenir de ces deux œuvres « menacées » de partir vers l’Amérique préoccupent la presse nationaliste française, et que

la polémique trouve des échos de l'autre côté de l'Atlantique^{29).}

Pour les années 1890-1915, la circulation des images d'œuvres d'artistes modernes (parfois vivants) est plus importante et diverse que celle des maîtres anciens. Ce constat inattendu invite à s'interroger sur la construction relativement récente, au début du xx^e siècle, du canon des anciens, ultérieurement rattaché à un passé qui s'en souciait peut-être moins qu'on le croit aujourd'hui³⁰. Les noms d'artistes modernes les plus présents du paysage visuel de cette époque sont ceux d'une modernité relativement installée, dont les styles se sont déployés dès les années 1860 et 1870 ; une modernité déjà consacrée, réaliste ou impressionniste, plus ou moins symboliste. Les noms les plus représentés sont ceux de Giovanni Segantini, Édouard Manet, Edgar Degas, Henri Evenepoel, Max Liebermann, Ignacio Zuloaga, Charles Cottet, Paul Cézanne. De ces artistes, la réputation n'est plus à faire dans les années 1900. Pour certains décédés (Manet en 1883, Segantini et Evenepoel en 1899), ils ont fait l'objet dès les années 1880 d'expositions dans des galeries prestigieuses ; ils ont reçu des prix nationaux et internationaux. Ce juste milieu de l'art moderne international est alors soutenu par les revues d'art de prestige, favorables à l'art moderne – on pense aux revues sécessionnistes européennes, bien représentées dans notre corpus³¹. Cette diffusion dans les périodiques illustrés est aussi le résultat du travail, dès les années 1880, de médiateurs convaincus de l'importance de la presse et de la reproduction visuelle pour réussir la promotion d'un artiste. Trois cas l'illustrent bien, auxquels cet article consacre un chapitre un peu plus loin : plus connu et attendu, celui de Manet ; et deux autres, absents de l'histoire canonique de l'art moderne, Segantini et Evenepoel.

La période 1915-1918, quoique moins riche en illustrations que les précédentes, est surprenante car on s'attendrait à y trouver les noms des maîtres anciens plus représentés, en lien avec le retour à l'ordre culturel de l'Europe de l'époque. Il est possible que l'insistance des historiens de l'art sur le retour à l'ordre des années 1915-1918 ne soit valable que pour les pays, voire les scènes artistiques métropolitaines, effectivement étudiés sur cette question, c'est-à-dire Paris et les centres artistiques d'Allemagne. Même pour ces pays, ce qui, chez les avant-gardes artistiques de l'époque (anciens fauves, cubistes, futuristes) se manifeste par un engouement nouveau pour les maîtres anciens³², ne correspondait manifestement pas ou peu aux attentes des lecteurs de revues et de journaux plus traditionnels encore intéressés aux artistes modernes. Les journalistes de la Première guerre reviennent aux valeurs sûres de leurs *modernités* nationales : Degas, Manet et Cézanne pour la France, Hodler (pourtant suisse !) pour l'Allemagne ; elles évitent, justement, les maîtres anciens qu'il est souvent difficile de rattacher à une tradition nationale. Ces choix de la presse généraliste sont assez proches de ceux des propagandes culturelles et artistiques des belligérants de l'époque, qui après 1915 organisent à l'étranger des expositions de peinture nationale moderne – manière habile de montrer la modernité et l'ouverture culturelle du pays, donc de contrer les accusations de barbarie issues du camp ennemi³³.

Après la Première guerre le paysage change soudain. D'un côté, la presse illustrée met en valeur le travail d'une génération plus jeune, internationale, associée à l'avant-garde de l'époque, active au moment où ses œuvres sont reproduites. Le temps est à la fascination pour les maîtres – anciens comme Dürer, Vinci ou Rembrandt ; de l'avant-garde comme Picasso. Il nous faut éclaircir ces questions, et mieux comprendre comment la presse illustrée participa à la fabrication collective européenne au

²⁹ Sur Millet, on pourra voir le point de vue ironique de l'écrivain anarchiste Octave Mirbeau, « *L'Angélus* », *Écho de Paris*, 9 juillet 1889. Octave Mirbeau and Octave Mirbeau, 1893-1914, Combats esthétiques / Octave Mirbeau 2 (Paris: Seguier, 1993), 388. Sur Manet voir Daniel Wildenstein, *Monet ou Le triomphe de l'impressionnisme*, Taschen 25th anniversary special ed. (Köln Paris: Taschen, 2010), 256-68.

³⁰ Voir plus loin.

³¹ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Princeton University Press, 1996); Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-Gardes Artistiques 1848-1918: Une Histoire Transnationale*, Folio Histoire (Paris: Gallimard, 2015).

³² Kenneth Silver, *Vers Le Retour à l'ordre. L'avant-Garde Parisienne et La Première Guerre Mondiale* (Paris: Flammarion, 1990); Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-Gardes Artistiques 1918-1945: Une Histoire Transnationale*, Folio. Histoire 263 (Paris: Gallimard, 2017).

³³ Alexandre Kostka, "La Modernité Tronquée ? Quelques Aspects de La Propagande Artistique Allemande En Suisse," 20/21. Siècles, cahier thématique « Une grande guerre 1914 – années trente », sous la direction d'Annette Becker, no. 4 (Hiver -2006): 43-54.

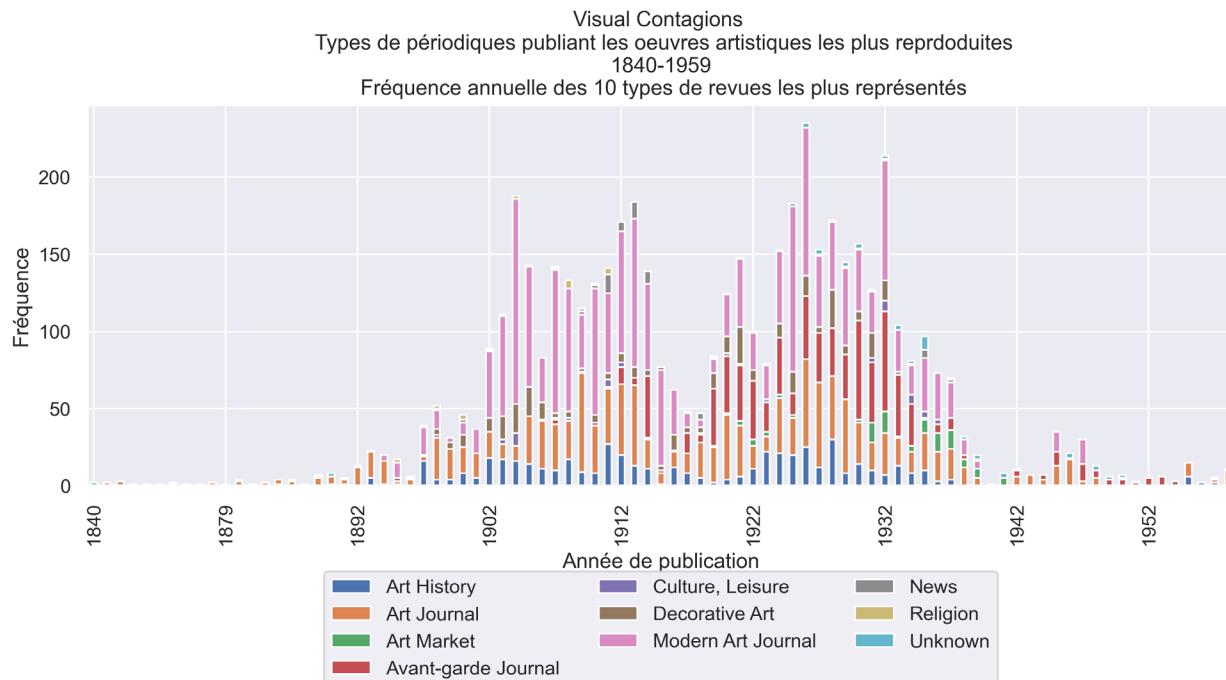


Figure 5. Répartition des revues publiant les reproductions d'œuvres d'art du corpus Visual Contagions (septembre 2023). Les revues ont été classées par types – on note la sur-représentation des revues d'art (revues d'art généralistes, revues d'art moderne, d'art décoratif, revues d'avant-garde)

même moment d'un canon ancien et moderne inseparables l'un de l'autre, et pourtant associés dans les discours l'un au passé, l'autre à l'avenir.

Un patrimoine pour l'élite, ses contraintes techniques

Avant d'aborder plus en détails le paysage visuel imprimé mis en exergue par nos machines, précisons quelques éléments sur les conditions sociales, économiques et techniques de sa construction.

Les illustrations d'art comme bien positionnel

Le paysage artistique que nous étudions ici est reconstitué à partir de périodiques illustrés. Or, les images artistiques qui nous intéressent circulent d'abord dans des revues d'art (Fig. 5), alors que la diffusion sociale des images du corpus complet du projet Visual Contagions est bien plus large socialement et thématiquement. Autant dire que les œuvres d'art, jusqu'aux années 1950, circulaient surtout dans des revues pensées pour

l'élite. Même, elles participaient à la différenciation sociale de ces revues – par le coût comme par l'apparence. Les revues d'art des années 1880 et 1890, par exemple, utilisaient la reproduction d'œuvres comme « marque de distinction »³⁴. Les abonnements les plus chers permettaient de recevoir des lithographies hors-textes – dont la revue précisait souvent que l'original, à l'huile ou à l'aquarelle, était à vendre et pour quel prix³⁵. Certes, plusieurs périodiques illustrés à destination du grand public reproduisaient des œuvres d'art, dans une perspective ostensiblement pédagogique. C'est le cas pour le Supplément illustré du *Petit Journal*, publié à partir de novembre 1890, et qui put rapidement se vanter de 3 millions de lecteurs et 1 million d'acheteurs³⁶. Mais les images

³⁴ Nathalie Froloff, "Le Centaure et ses modèles anglais *The Pageant* et *The Yellow Book*," in *L'Europe des revues, 1880-1920: estampes, photographies, illustrations*, by Évangélia Stead and Hélène Védrine, Histoire de l'imprimé, références (Paris: PUPS, 2008), 295–311. Voir aussi l'étude plus large et internationale d'Elisa Grilli, "Revues en réseaux et Renaissance (Grande-Bretagne, France, Italie, Espagne et Catalogne, 1890-1909)" (Thèse de doctorat (non publiée), Université Paris-Saclay, 2022), <https://www.theses.fr/2022UPASK001>.

³⁵ Par exemple dans la revue *L'Ermitage* (1890-1907).

³⁶ Jean-François Tétu, "L'illustration de la presse au XIX^e siècle," *Semen. Revue de sémiotique des textes et discours*, no. 25 (April 15, 2008), <https://doi.org/10.4000/semen.8227>.

artistiques qui y sont reproduites circulaient peu, voire pas à l'échelle internationale.

Culture artistique populaire nationale, culture artistique de l'élite internationale ? La diffusion sociale des images artistiques par la presse illustrée n'est pas nécessairement plus large à mesure des années. Les quotidiens illustrés et les périodiques d'actualité font une timide présence dans les années 1910. Le vol de la Joconde, en 1911, puis sa restitution deux ans plus tard, y contribua certainement : l'œuvre est beaucoup plus reproduite sur ces deux années, jusqu'aux Amériques et au Caire. Les images d'art de notre corpus apparaissent à nouveau dans une presse à destination de couches sociales plus larges pendant la Première guerre mondiale ; pour disparaître des époques ultérieures. Pendant les années 1920 et 1930, les œuvres d'art les plus reproduites le sont à nouveau essentiellement dans des magazines d'art généralistes, des revues d'avant-garde et des revues d'art moderne.

Les revues qui publient le plus souvent des images d'art s'adressent à une élite fortunée, capable d'acquérir dès les années 1890 une automobile³⁷. Pas d'annonces d'objets considérés comme populaires dans ces magazines : pas de pilules pour faire pousser les cheveux ou grossir les seins, ni de réclame à prix prétendument coûtant, qu'on trouve assorties de propositions de crédit dans les périodiques à destination des couches populaires³⁸. C'est dans les revues pour l'élite également qu'apparaissent des publicités pour les voyages transatlantiques, et dès les années 1950, des propositions de vols entre l'Europe et l'Amérique (publicités imprimées également dans les catalogues illustrés des biennales du début des années 1950).

³⁷ C'est d'abord dans les revues d'art que nous voyons apparaître les premières publicités pour l'automobile. Voir dans ce volume l'article de Nicola Carboni, *The Mediation of the Early Automobile: A Visual Analysis of the Illustrated Press in the late 19th and Early 20th century*.

³⁸ Sur les publicités de notre corpus, voir Béatrice Joyeux-Prunel, "Cet été, faites grossir vos seins et repousser vos cheveux" dans l'exposition en ligne Béatrice Joyeux-Prunel and Nicola Carboni [curation], "Contagions Visuelles. Les images dans la mondialisation," Exposition numérique, Jeu de Paume, Paris, 2022, <https://www.unige.ch/visualcontagions/expositions/jeu-de-paume-le-projet/v-canulars/cet-ete-faites-grossir>. Voir aussi Frédérique Pradier, "Advertise the Belle Epoque. Leisure and consumption for everyone !" dans l'exposition en ligne "The Images That Shaped Europe" sur Europeana : <https://www.europeana.eu/en/exhibitions/the-images-that-shaped-europe/advertise-the-belle-époque>

Seules des élites économiques et sociales pouvaient, de fait, acquérir des œuvres d'art. Dans les revues d'art qui leur sont proposées, les publicités placées par les galeries d'art sont plus nombreuses, à mesure surtout que les marchands d'art comprennent leur utilité, notamment dans les années 1920³⁹. Certaines images d'art circulent dans un cadre publicitaire : elles font la demi-page d'annonces de galeries dont les réseaux sont implantés entre les villes d'un même pays, voire de plusieurs (Fig. 6).

Certes, les réceptions et les consommations d'images ne sont pas solubles dans la création et la production, auxquelles une étude d'images de presse permet d'accéder. Pour citer Manuel Charpy :

il y a un écueil évident à considérer que si les images existent, elles sont vues, reçues dans leur totalité, consommées comme elles ont été créées. (...). Quels que soient les milieux sociaux, il faut tenter de revenir aux pratiques sociales, aux usages sociaux de ces images, en allant des bricolages très concrets – découpages, collages, encadrements – aux bricolages imaginaires, notamment parce que les individus possèdent des cultures composites⁴⁰.

Neill McWilliam, par exemple, s'est intéressé à cette diffusion, avec des sources très diverses comme la gravure sur bois d'œuvres de maîtres anciens ou de succès du Salon annuel, reproduites dans *Le Magasin pittoresque*, ou les reproductions en plâtre d'œuvres sculptées de l'époque⁴¹. Il faudrait ajouter à ce genre de corpus la carte postale, l'assiette imprimée, l'affiche de reproduction – nous les avons évoquées plus haut. Jusqu'aux années 1920 au moins, il semble que la presse illustrée ne soit pas un prisme suffisant pour évaluer la diffusion sociale des formes d'art consacré. C'est lorsque des

³⁹ Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930* (New York: Garland Pub., 1981); Joyeux-Prunel, *Les Avant-Gardes Artistiques 1918-1945*. Sur l'utilité des reproductions dans montée des prix Léa Saint-Raymond, *À la conquête du marché de l'art Le Paris(s) des enchères (1830-1939)*, 1, n° 14 in Bibliothèque de l'économiste 36 (Paris: Classiques Garnier, 2021), <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10819-1>.

⁴⁰ Quentin Deluermoz et al., "Le XIX^e siècle au prisme des visual studies," *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, no. 49 (December 1, 2014): 139–75, <https://doi.org/10.4000/rh19.4754>.

⁴¹ Neil McWilliam, "Peripheral Visions: Class, Cultural Aspiration and the Artisan Community in Mid-Nineteenth-Century France," in *Politics and Aesthetics in the Arts*, ed. Salim Kemal, Ivan Gaskell, and Neil McWilliam, Cambridge Studies in Philosophy and the Arts (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 140–73.

The page contains five distinct advertisements:

- Top Left:** An engraving by Delacroix of a woman in profile, resting her chin on her hand. Below it is the name "Delacroix".
- Top Right:** Ad for **Paul Vallotton, Lausanne**, located at 87 Galeries du Commerce. It lists "Gemälde Französischer Meister und Schweizer Meister aus dem neunzehnten Jahrhundert".
- Middle Left:** Ad for **GEBR. DOUWES**, founded in 1805, located at Rokin 46, Amsterdam. It lists "GEMÄLDE NIEDERLÄNDISCHER MEISTER" and provides a list of artists from the 17th and 19th centuries.
- Middle Right:** Ad for **J. GOUDSTIKKER**, located at Kalverstraat 73, Amsterdam. It lists "ALTE GEMÄLDE" and "EIN- UND VERKAUF EINZELNER GEMÄLDE UND GANZER KOLLEKTIONEN".
- Bottom Left:** Ad for **Seltene Graphik des XV.—XX. Jahrhunderts**. It features an engraving by Whistler of a figure in a doorway. Below it is the name "Whistler".
- Bottom Right:** Ad for **KUNSTSALON HERMANN ABELS**, located at Hohenzollernring 50, Köln a. Rh. It lists "Ankauf und Verkauf durch" and "Hohenzollernring 50 Hohenzollernring 50".

At the bottom left is the logo of the Universitätsbibliothek Heidelberg. At the bottom right is the URL http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1922_1923/0253.

Figure 6. Page publicitaire de la revue *Der Kunstmärterer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmärkte und Sammelwesen* — 4./5.1922/23, p. 213.
Source: Bibliothèque numérique de l'université de Heidelberg : <https://doi.org/10.11588/diglit.20303#0253>.

images artistiques gagnent la presse d'information quotidienne qu'il faut s'étonner.

Logiques de l'impression

Les contraintes techniques limitent, elles aussi, toute tentative d'embrasser un paysage visuel artistique à partir seulement d'imprimés illustrés. À la fin du XIX^e siècle surtout, elles poussent les éditeurs de revues à choisir d'imprimer certaines reproductions plutôt que d'autres.

Dans les années 1890, et jusqu'aux années 1910, la technique de reproduction la plus avancée reste la lithographie. Ainsi la revue anglaise *The Pageant* souligne-t-elle la qualité « professionnelle » de ses impressions : « the half-tone reproduction are by the Swan Electric Engraving Company » ; « See the eighteen half-tone blocks in this volume »⁴². Or, la technique lithographique ne permet pas de rendre toutes les nuances d'ombre, de lumière et de couleur d'une œuvre peinte aussi bien qu'elle le permet pour une gravure. Certes, il est toujours possible au graveur de retoucher sa copie pour augmenter les contrastes et les détails d'une œuvre qu'il transpose⁴³. Mais la reproduction dans les revues de gravures donnait toujours de meilleurs résultats visuels que les transcriptions de peintures ; d'où le probable succès des gravures de maîtres anciens, en particulier celles de Dürer, faites sur bois, pour lesquelles en outre aucun droit ni autorisation de reproduction n'était nécessaire, qu'elles soient anciennes ou contemporaines ; surtout lorsque les contrastes sur ces gravures étaient marqués, comme dans celles de Dürer. Si ces phénomènes techniques n'expliquent pas tout, ils éclairent en tout cas la reproductibilité plus facile des œuvres de Dürer, donc leur circulation plus fréquente.

En outre, retoucher des transpositions lithographiques de peinture pour en augmenter les contrastes, alourdissait les coûts des revues. C'est à

ces facteurs techniques et économiques qu'on peut relier probablement le nombre assez faible de paysages en circulation dans notre corpus, au contraire des représentations de figures. Toutes les peintures de portraits ou de figures recensées contiennent des contrastes colorés (ne serait-ce que celui d'un visage blanc sur un vêtement sombre, mais aussi fréquemment un vêtement, une robe aux tons clairs). En revanche les paysages sont peu représentés, même pour les artistes *a priori* connus comme paysagistes. Par exemple, comment comprendre que les œuvres de Claude Monet les plus reproduites dans notre corpus soient des peintures de figures et non des paysages (Fig. 7), alors que l'impressionniste réalisa beaucoup plus de vues d'extérieur et fut apprécié internationalement pour ses paysages ? Le fameux tableau *Impression, soleil levant* de 1874, par exemple, n'est pas retrouvé dans notre corpus sur la période étudiée. Il est possible qu'on touche là aussi les limites de notre algorithme, qui peine à retrouver les paysages qu'on lui soumet, outre les effets de la qualité parfois faible des numérisations disponibles.

Prenons cependant l'œuvre de Monet la plus reproduite dans notre corpus, *Le Déjeuner* de 1868 (Städel Museum, Frankfurt am Main). La toile fut reproduite en 1904 par le magazine anglais *The Studio* et son équivalent *The International Studio* publié aux États-Unis. L'article à l'occasion duquel elle est reproduite concerne un compte-rendu de l'exposition de l'*International Society of Sculptors, Painters and Gravers* de Londres. Cette exposition d'art moderne la plus sélective de Grande-Bretagne à l'époque, fondée par Whistler en 1898, partageait les mêmes noms (organisateurs et exposants) que ses équivalents la Société nationale des Beaux-Arts de Paris fondée en 1890, la Libre Esthétique de Bruxelles (1893), les Sécessions de Munich (1896), de Vienne (1897) et de Berlin (1899) ou le Monde de l'Art de Saint-Pétersbourg⁴⁴. Le paysage impressionniste y avait la part belle. Six années plus tard, la toile de Monet est à nouveau reproduite, cette fois dans la revue parisienne *L'art et les artistes*, puis en 1912 dans la revue d'art moderne de Leipzig *Der Cicéron*. Dans les deux cas, la reproduction concerne

⁴² *The Pageant*, volume I, 1896, IX, cité par Grilli, "Revues en réseaux et Renaissance (Grande-Bretagne, France, Italie, Espagne et Catalogne, 1890-1909)," 214-15.

⁴³ Michele H. Bogart, *Artists, Advertising, and the Borders of Art* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1997), 175, <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/A/b03626736.html>; Susan Lambert, *The Image Multiplied: Five Centuries of Printed Reproductions of Paintings and Drawings* (London: Trefoli Publications, 1987), 118.

⁴⁴ Joyeux-Prunel, *Les Avant-Gardes Artistiques 1848-1918*.

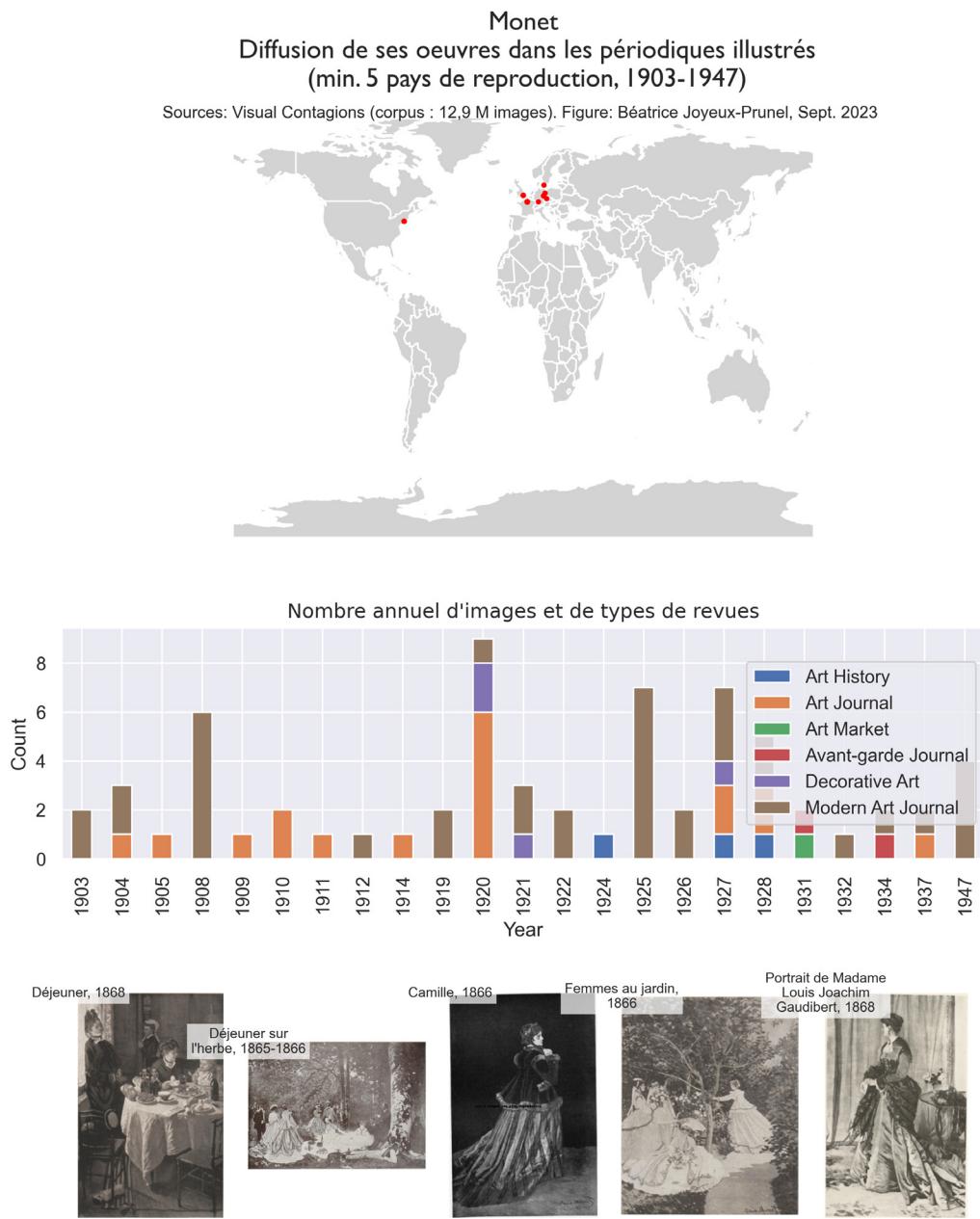


Figure 7. Diffusion internationale des œuvres de Claude Monet dans les périodiques illustrés du Corpus Visual Contagions (septembre 2023). Ce graphique n'indique pas les dates où certaines images auraient été reproduites en un seul exemplaire dans une revue donnée.

l'acquisition récente de l'œuvre par le Städel Museum. Les reproductions ultérieures, entre 1912 et 1928, dans des revues publiées à Leipzig, Stuttgart, Copenhague et surtout Paris, illustrent souvent des articles sur Monet (*Le Déjeuner* étant présenté comme l'une de ses œuvres de jeunesse les plus représentatives), ou des commentaires relatifs aux collections du Städel. Un article de trois pages à l'éloge de Monet, publié en Janvier 1925 dans *L'Art vivant* (Paris), décrit Monet comme "l'artiste représentant

l'impressionnisme avec le plus de puissance et de suite" à une époque où Monet, déjà en fin de carrière (il décède le 5 décembre 1926 à Giverny), a donné bien d'autres exemplaires de l'impressionnisme⁴⁵. L'article est illustré avec dans l'ordre une photographie du peintre, puis la reproduction de trois huiles : *Le Quai du Louvre* (c. 1867, Kunstmuseum Den Haag,

⁴⁵ Geffroy Gustave, "Claude Monet et l'impressionnisme" in *L'Art Vivant*, 01.01.1925, p. 1.

La Haye), *Le Déjeuner* et *La Débâcle à Vétheuil* (1881, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). On aurait pu attendre dans ce type d'article des reproductions d'œuvres plus récentes, ou au moins des œuvres de maturité. Étrangement, les œuvres choisies sont anciennes d'au moins 44 ans par rapport à leur date de publication, et même de 57 années pour *Le Déjeuner* et *La Débâcle à Vétheuil*. Plus surprenant, les articles commémorant la mort de Monet dans *La Gazette des Beaux-Arts* ou *L'Art vivant*, en 1927, n'utilisent que des reproductions d'œuvres datant d'avant 1900. Quant aux paysages que nous trouvons reproduits dans plusieurs revues, comme *La Débâcle à Vétheuil*, ils ne paraissent que dans des revues parisiennes. Dans tous ces cas, les œuvres reproduites sont des œuvres *lisibles*, compréhensibles dans une version en noir et blanc. Monet lui-même était conscient de la difficulté d'obtenir de bonnes reproductions⁴⁶. Le défi de la reproduction augmenta lorsque l'artiste se mit à peindre dans des tonalités encore plus brouillées, atteint après 1908 d'une cataracte. Ses nymphéas de l'époque n'étaient pas transférables au noir et blanc des périodiques illustrés.

Qui transmettait les reproductions aux revues ?

Les gravures puis les clichés de certaines reproductions, enfin, n'étaient pas toujours facilement accessibles pour les directeurs de revues qui devaient s'adresser aux artistes, voire aux marchands qui avaient fait graver ou photographier les œuvres. Dans le meilleur des cas, les revuistes obtiennent des gravures directement des artistes – mais il s'agit alors de gravures originales, non du transfert d'un medium vers un autre. Le peintre anglais William Rothenstein dans ses mémoires rappelle sa participation à la revue anglaise *The Pageant* menée par Charles Ricketts et Robert Shannon : « Shannon asked me to write to Whistler to induce him to give us a lithograph, and Verlaine for a poem; [...] Shannon was to have carte blanche in the matter of a

⁴⁶ Lionello Venturi et Paul Durand-Ruel, *Les archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissaro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents* (Paris: Durand-Ruel, 1939), vol. I, 336.

lithograph »⁴⁷. Malheureusement, c'est surtout sur ces cas de gravures originales que nous disposons de sources d'archives ; le plus souvent les correspondances des artistes, mieux préservées par le temps et la postérité que les archives de revues. Il reste à mieux comprendre comment les reproductions des œuvres peintes étaient choisies, qui les réalisait, comment les planches lithographiques associées circulaient entre les revues et les pays, et quelles conditions sociales (amitiés, alliances et correspondances entre revues) et économiques (droits éventuellement requis par les marchands) en régulaient la diffusion. Certaines correspondances entre artiste et galerie confirment le rôle décisif des marchands dans l'autorisation ou non de reproduire des œuvres dont ils contrôlaient la promotion. Monet écrit à Paul Durand-Ruel en 1906 : « Je ne vois aucun inconvénient à ce que le journal en question reproduise quelque chose de moi, si vous de votre côté voulez bien les autoriser »⁴⁸. Ce que confirme le crédit accordé aux galeries en légende de certaines illustrations des années 1910.

Manet, Segantini, Evenepoel : le rôle des reproductions illustrées dans la confirmation des réputations artistiques de la fin du XIX^e siècle

C'est avec ces préalables sur les conditions sociales, économiques et techniques de circulation des images que nous pouvons aborder les œuvres et les artistes les plus reproduits de notre corpus de périodiques. Commençons par les artistes modernes de la fin du XIX^e siècle. L'investissement des artistes de cette génération et de leurs soutiens (marchands et critiques) dans l'illustration imprimée est assez mal connu⁴⁹, alors que l'histoire de l'art s'est beaucoup plus intéressée à la promotion

⁴⁷ William Rothenstein, *Men and Memories. Recollections of William Rothenstein, 1872-1900*, Londres, Faber and Faber Ltd, [1931], chap. XIX, p. 226 in Grilli, "Revues en réseaux et Renaissance (Grande-Bretagne, France, Italie, Espagne et Catalogne, 1890-1909)," 333.

⁴⁸ Monet à Durand-Ruel, Mesnil-Beaufresne, [automne 1906], dans Venturi et Durand-Ruel, *Les archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissaro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, 122-23.

⁴⁹ On connaît plutôt grâce aux travaux de Stephen Bann le cas de la génération d'Ingres, avant les années 1860 : Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France* (New Haven: Yale University Press, 2001).

des artistes par l'exposition et la critique d'art. Le projet Visual Contagions peut mettre en exergue des questions qui mériteraient un approfondissement.

Le cas de Manet concerne celui d'une génération qui s'intéressa aux possibilités de reproduction par la gravure, comme ses prédécesseurs, mais dut assez vite convenir que la reproductibilité gravée ne permettait pas vraiment d'ouvrir de nouveaux marchés pour les artistes novateurs. Pour cette génération, la circulation des œuvres dans les périodiques illustrés fut l'objet d'un investissement stratégique relativement tardif, mais non moins conscient. Elle se déploya ensuite suite à la consécration symbolique des artistes concernés. Les cas de Segantini et Henri Evenepoel, en revanche, montrent un changement dans les années 1890, avec l'investissement du nouveau système marchand de l'art moderne dans la presse illustrée pour faire circuler la réputation d'artistes prometteurs.

Manet ou les promesses de la reproductibilité

Dès les années 1860 les critiques d'art, les marchands et les artistes envisagent l'illustration de presse pour la nouvelle école. Mais ils le font dans une perspective commerciale (vendre des gravures en reproduction limitée) plus que publicitaire (faire connaître le travail des artistes en reproduisant leurs huiles dans des affiches ou des périodiques). Une des raisons de ce faible intérêt pour la reproduction de presse est simplement technique : il faut alors, pour qu'une œuvre d'art puisse être reproduite, la faire passer par un processus de transformation gravée, soit un travail chronophage et coûteux dont le bénéfice ne pouvait venir que d'une vente directe. Aussi, la génération des peintres réalistes plaçait-elle beaucoup plus d'espoirs dans le renouveau du commerce de l'estampe, dont l'empire international de la maison Goupil était alors le plus bel exemple⁵⁰.

La Société des Aquafortistes, fondée par l'imprimeur Auguste Delâtre et le graveur et marchand

⁵⁰ Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle (Bordeaux, France), ed., *Etat Des Lieux [La Maison Goupil]* (Bordeaux: Le Musée, Conservatoire de l'image industrielle, 1994); Agnès Penot et Dominique Poulot, *La Maison Goupil: Galerie d'art internationale au XIX^e siècle*, Histoire de l'art (Paris: Mare & Martin Arts, 2017).

d'estampes Alfred Cadart associés au graveur Félix Bracquemond, promut jusqu'à sa dissolution en 1867 la gravure à l'eau-forte de type réaliste sur le marché de l'art, dans une perspective internationale⁵¹. Liée au développement du paysage d'après nature, l'initiative avait pour objectif d'élargir les débouchés des artistes, la gravure étant à la portée des bourses modestes et plus facile à expédier à l'étranger que les peintures. Les artistes qui y participaient revendiquaient aussi une place dans une société dont ils constataient chaque jour l'industrialisation (qu'ils dessinaient et peignaient eux-mêmes) et l'internationalisation (voyages plus faciles, correspondances plus rapides, époque des Expositions universelles). Les albums de la Société publièrent jusqu'en 1867 des œuvres d'une population artistique cosmopolite qui observait ces phénomènes autant qu'elle y participait⁵² : l'Américain James McNeil Whistler (Fig. 6), l'anglais Seymour Haden, les Français Félix Bracquemond, Édouard Manet, Henri Fantin-Latour, Alphonse Legros, le Néerlandais Johann Barthold Jongkind et le Belge Félicien Rops. Lorsqu'à la suite de dissensions entre Delâtre et Cadart la Société des aquafortistes fut dissoute en 1867, cette expérience ne resta pas sans effets. Deux ans plus tard Félicien Rops en reprenait l'idée, fondant à Bruxelles la Société *internationale* des Aquafortistes. Celle-ci fut active jusqu'en 1877, avant de devoir cesser ces activités face à un succès commercial décevant⁵³.

Si la gravure *en vente* n'était finalement pas une solution marchande suffisante ou autonome (la galerie Goupil, elle, diversifiait ses activités), l'illustration de presse fut vite perçue comme une chance à saisir pour faire connaître les artistes, à mesure que les progrès de l'imprimerie gagnaient l'industrie médiatique⁵⁴.

⁵¹ Janine Bailly-Herzberg, *L'eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle. La Société des Aquafortistes, 1862-1867*. (Paris: Leonce Laget, 1972).

⁵² Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914* (Paris: Musée d'Orsay / Nicolas Chaudun, 2009), chap. I.

⁵³ Voir Catherine Méneux, "La Société Internationale Des Aquafortistes," in Félicien Rops Au Château de Thozée, 1998, Cahier 8, https://www.fondsrops.org/archives_cahiers.html.

⁵⁴ Pour le cas français, voir Pierre Albert, "L'apogée de la presse française (1880-1914)," in *Histoire générale de la presse française*, ed. Claude Bellanger et al., vol. 3, 5 vols. (Paris: Presses univ. de France, 1972), 239-405, tome III "De 1871 à 1940"; Dominique Kalifa et al., *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de*

Édouard Manet, proche de l'écrivain et critique Émile Zola, était conscient comme ce dernier du rôle de la réclame dans une carrière artistique : « il n'y a que le silence qui tue »⁵⁵, aurait affirmé Zola bien avant les années 1880, et la caricature ne manquait pas de monter en épingle son recours à la réclame sous toutes ses formes⁵⁶. En 1867 Manet lui-même inséra une publicité pour son pavillon dans le catalogue de l'Exposition universelle⁵⁷. « Vous avez, Manet, la même célébrité que Garibaldi », lui aurait dit Degas à cette occasion⁵⁸. On a pu interpréter cette boutade comme une allusion au rôle unificateur de Manet pour le camp des modernes parisiens, à sa capacité comme Garibaldi à rassembler des soutiens nombreux à l'étranger⁵⁹. Mais l'étude de la circulation illustrée des œuvres de Manet dans la presse éclaire cette phrase d'un jour nouveau. Degas, en mentionnant Garibaldi, rappelait une figure dont la réputation circulait beaucoup par l'image, aussi bien dans la presse que dans des éditions populaires illustrées⁶⁰.

Manet, pour sa part, réfléchissait aussi *par la peinture* à l'importance des illustrations de presse. En 1868 il peint un portrait de Zola en train de feuilleter un imprimé illustré (Fig. 8). Aux murs de l'atelier de Zola, plusieurs reproductions tracent un lien direct entre les arts, les époques, les cultures et les techniques. *Bacchus*, l'image peinte d'une gravure d'après le tableau de Velázquez, est affiché près d'une reproduction d'*Olympia* et d'une gravure japonaise en couleur. Plus bas, sur le bureau de Zola, s'amoncèlent les livres et les articles,

⁵⁵ la presse française au XIX^e siècle (Nouveau Monde, 2011), 239–405, <https://www.numeriquepremium.com/content/books/9782847365436>.

⁵⁶ Edmondo De Amicis, *Souvenirs de Paris et de Londres* (Paris: Librairie Hachett et Cie, 1880), 205–6, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42517c>. Voir aussi Christophe Charle, *Le Siècle de La Presse, 1830–1930*, L'univers Historique (Paris: Seuil, 2004), 156.

⁵⁷ On en trouve de beaux exemples dans l'exposition numérique *Zola* de la BNF, <http://expositions.bnf.fr/zola/>, accessible le 28 septembre 2023.

⁵⁸ D'après Réunion des musées nationaux, Galeries nationales du Grand Palais, and Metropolitan museum of art, eds., *Manet: 1832–1883 Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 avril–1er août 1983, Metropolitan museum of art, New York, 10 septembre–27 novembre 1983* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983), 505.

⁵⁹ D'après Sophie Monneret, *L'Impressionisme et son époque: dictionnaire international*, Bouquins (Paris: R. Laffont, 1987), 481.

⁶⁰ Joyeux-Prunel, « Nul n'est prophète... »

⁶¹ Par exemple avec *The Illustrated Life and Career of Garibaldi, Containing Full Details of His Conduct, ... The Whole Supplied from Authentic Documents Supplied by Garibaldi* (London : Ward and Lock, 1860). https://books.google.fr/books/about/The_Illustrated_Life_and_Career_of_Garib.html?id=9HNZAAAACAA&hl=en&output=html_text&redir_esc=y. On pourra aussi voir une sélection d'articles illustrés relatifs à Garibaldi sur le site https://library.brown.edu/cds/garibaldi/resources/illustrated_press_articles.php?press=iju (consulté le 22 septembre 2023).

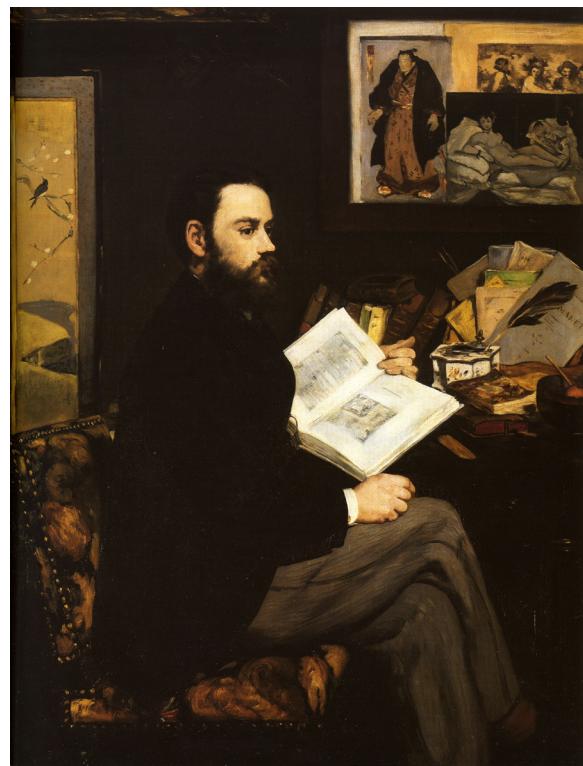


Figure 8. Édouard Manet (1832-1883), *Émile Zola*, 1868. Huile sur toile, 146,5 x 114 cm. Paris, Musée d'Orsay.

maintenus par une plume dont la vocation et l'aboutissement semblent être l'imprimé. Zola avait effectivement défendu Manet dans la *Revue du XXe siècle*, ainsi que lors de l'organisation de son pavillon personnel à l'Exposition universelle de 1867. Le tiré-à-part bleu placé derrière la plume serait une version republiée de l'article de 1866⁶¹. La toile de Manet montre l'alliance désormais nécessaire et bénéfique, à l'époque de la reproductibilité technique, de la plume et du pinceau, du texte et de l'image, tout en reproduisant cette alliance de manière non technique – avec son pinceau. La démarche est elle-même une manière malicieuse de redire l'importance de l'image sur le texte, justement en régime de reproductibilité technique. En effet c'est l'imprimé illustré qui est mis à l'honneur sur le bras de Zola, et semble occuper le regard visionnaire de l'écrivain. D'après le site du musée d'Orsay où le portrait est conservé, Manet fit

⁶¹ D'après Émile Zola, *Éd. Manet: étude biographique et critique ; accompagnée d'un portrait d'Éd. Manet par Bracquemond ; et d'une eau-forte d'Éd. Manet d'après "Olympia"* (Paris: E. Dentu, 1867), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6350838h>. D'après Zola, l'article aurait été publié dans *La Revue du XIX^e siècle* (1^{er} janvier 1867) ; il semble qu'il parut en fait dans *L'Artiste, revue du XIX^e siècle* (ed. Arsène Houssaye).



Figure 9. Édouard Manet, *Woman reading*, 1880-1881. Huile sur toile, 61,2 × 50,7 cm. Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial Collection, Chicago, Art Institute, Chicago.

probablement poser son ami avec à la main *L' Histoire des peintres* de Charles Blanc, avec laquelle il travaillait beaucoup⁶². Mais il est tout aussi possible de penser que Zola tient en main le volume relié d'une revue comme *L'Artiste*, où les illustrations ne manquaient pas.

Manet continua sa réflexion peinte sur l'illustration dans un tableau ultérieur, *La Lecture de l'illustré* de 1880-1881 (*Woman Reading*, 1880-1881, The Art Institute, Chicago, Fig. 9). Dans la tradition iconographique de la lecture féminine, lire était un acte contemplatif de vie intérieure ou à l'intérieur : celui des vierges en prière, ou le moment de transmission aimante d'une mère vers ses enfants. Or, la femme de Manet ne prie pas, pas plus qu'elle n'est en train de lire ; elle regarde des images, et elle en jouit seule, tête haute, habillée pour l'extérieur, et peut-être à la terrasse d'un café. Elle feuille une illustré. Le tableau de 1880, peint avant les réformes républicaines de l'éducation et leurs effets

⁶² <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/emile-zola-713>. Consulté le 25 septembre 2023.

sur l'alphabétisation des Français, prend discrètement position dans le débat levé par *Madame Bovary* de Flaubert (1857) sur les méfaits de la lecture féminine, cause de déclin des mœurs, en allant plus loin encore que d'approuver la lecture féminine. Il met en scène colorée une femme en train d'assumer un mode de lecture moderne, en public. En même temps, Manet insère sa propre peinture dans le nouveau mode de la reproductibilité technique. Derrière la femme, en fond de toile, est représenté un paysage qui semble peint pour représenter le domaine intérieur de la lectrice. Or ce paysage est la copie peinte d'une œuvre de Manet⁶³. Comme si la peinture de Manet avait pour vocation d'habiter le monde intérieur de tout un chacun (jusqu'aux femmes), et pouvait le faire par le medium privilégié de l'imprimé illustré.

Le voeu implicite de Manet, que sa peinture devienne monde illustré, fut-il réalisé ? et à quelle échelle ? Dans notre corpus, les œuvres de Manet semblent reproduites en nombre après 1884 seulement, après sa mort (Fig. 10). Il est peu probable que des œuvres uniques aient été reproduites plus tôt, dans la presse française en particulier, sans être reprises ensuite dans d'autres revues : quand on avait un cliché, on le réutilisait. On notera par ailleurs que la courbe de publication imprimée d'œuvres de Manet est assez proche de la fréquence du mot 'Manet' dans la presse française de la fin du XIX^e siècle, d'après les outils Gallicagram développés par Benjamin Azoulay et Benoît de Courson⁶⁴, même si, étonnamment, on aurait attendu dans notre corpus comme dans celui de Gallica une augmentation plus notable vers 1889 à l'occasion de la polémique autour de la vente d'*Olympia*.

Au-delà de l'étude de cas, nos machines nous permettent d'observer assez efficacement dans quel type de revues une image pouvait circuler ; or,

⁶³ "Manet, Cat. 19, Woman Reading: Tombstone," in *Manet Paintings and Works on Paper at the Art Institute of Chicago* (Art Institute of Chicago, 2017), <https://publications.artic.edu/manet/reader/manetart/section/140020L>.

⁶⁴ Fréquence du terme 'Manet' dans la presse de langue française numérisée par Gallica pour les années 1860-1950 (corpus : Gallica). Recherche par n-grammes, 78 657 occurrences trouvées. Source : gallica.bnf.fr. Affichage : Gallicagram par Benjamin Azoulay et Benoît de Courson. Voir aussi Benjamin Azoulay and Benoît de Courson, "Gallicagram : un outil de lexicométrie pour la recherche" (SocArXiv, December 8, 2021), <https://doi.org/10.31235/osf.io/84bf3>.

Manet
Diffusion de ses œuvres dans les périodiques illustrés
(min. 5 pays de reproduction, 1884-1950)

Sources: Visual Contagions (corpus : 12,9 M images). Figure: Béatrice Joyeux-Prunel, Sept. 2023

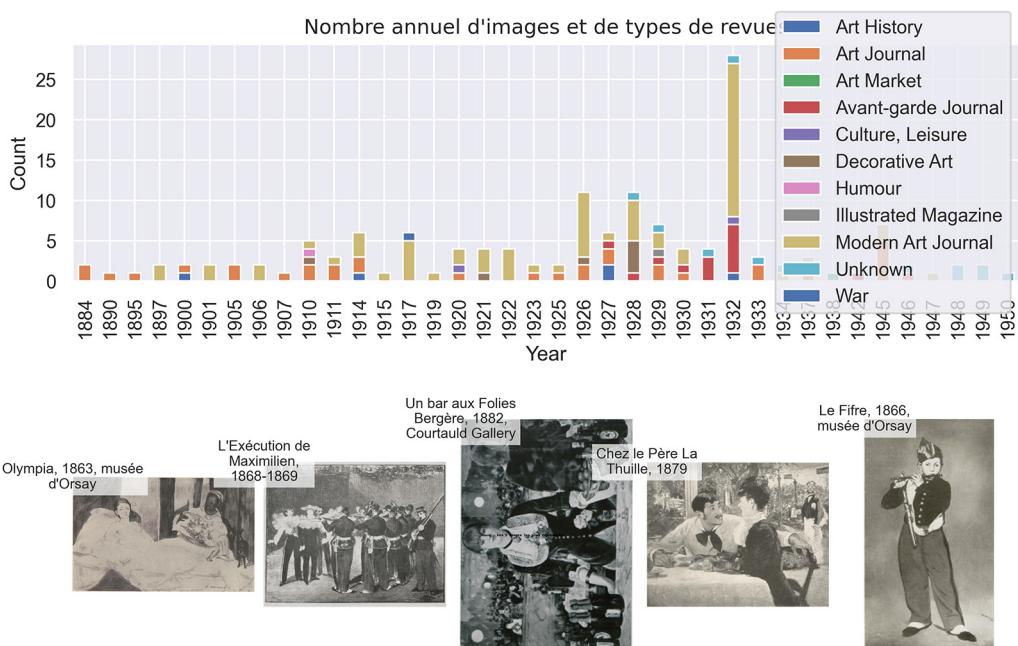


Figure 10. Diffusion internationale des œuvres d'Édouard Manet dans les périodiques illustrés du Corpus Visual Contagions (septembre 2023). Ce graphique n'indique pas les dates où certaines images auraient été reproduites en un seul exemplaire dans une revue donnée.

Olympia, l'œuvre la plus reproduite de Manet, semble avoir été reproduite quasi exclusivement (sauf caricatures) dans des revues artistiques (Fig. 11). Si la construction des réputations artistiques se fit, évidemment, d'abord dans la presse artistique, au XIX^e siècle, il semble qu'elle ait eu du mal à sortir vers des médias plus larges qui auraient eu potentiellement plus de public, même alors que Manet était largement canonisé, discuté puis reconnu dans la presse d'information, et ce, au-delà des années 1930.

Une communication difficile entre la presse artistique illustrée et la grande presse du tournant du XX^e siècle. Le cas de Giovanni Segantini

Est-ce à dire que la circulation des images (et des idées) entre le monde élitiste des images d'art et celui, plus populaire, de la presse des XIX^e et XX^e siècle, était particulièrement difficile ? Les cas de Giovanni Segantini (1858-1899) et Henri Evenepoel

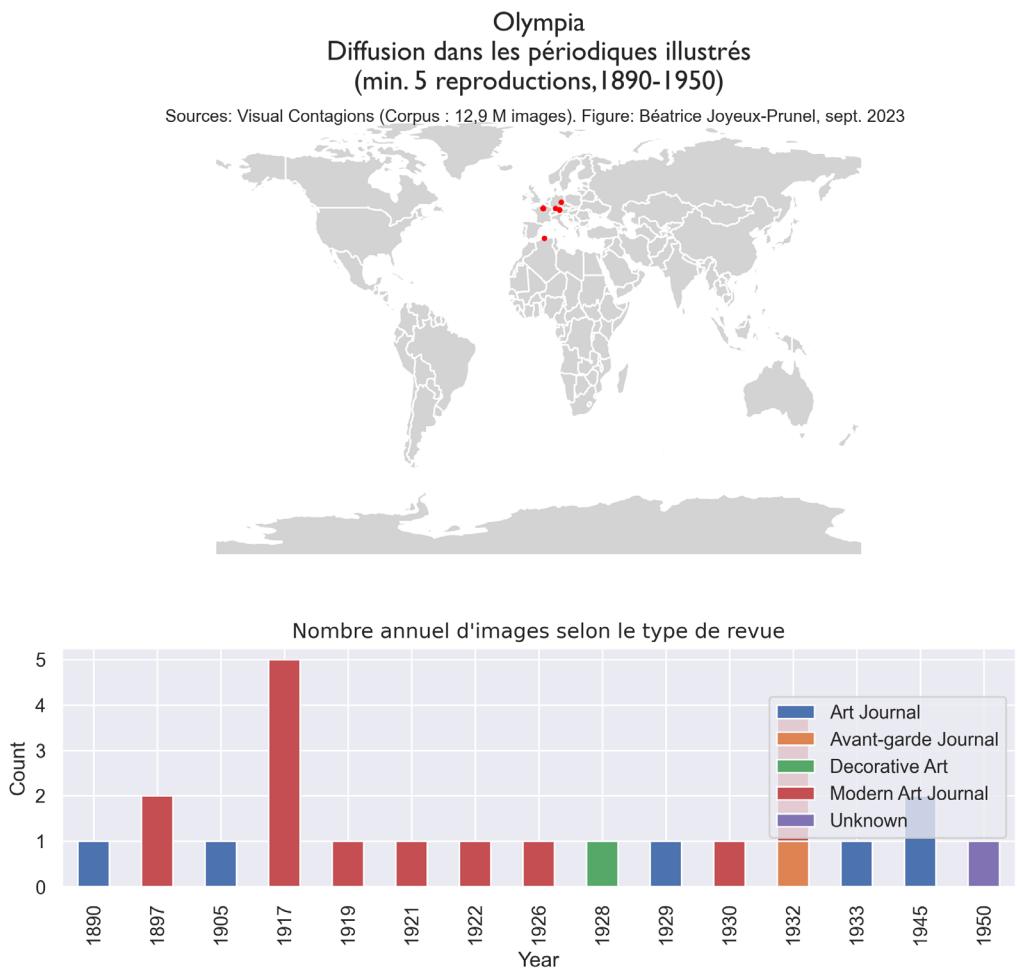


Figure 11. Circulation des reproductions d'Olympia de Manet dans la presse illustrée (corpus Visual Contagions, septembre 2023).

(1872-1899), deux peintres nés et entrés dans le champ artistique une génération après Manet, et arrivés jusqu'aux plus hautes sphères de l'actualité artistique internationale, montrent la difficile diminution des barrières entre les deux mondes, malgré l'investissement de leurs collaborateurs marchands et critiques dans la presse illustrée.

Segantini bénéficia dès les années 1880 du soutien de la galerie des frères Grubicy, et plus particulièrement de Vittore Grubicy de Dragon avec lequel un contrat fut signé en 1883. Dans les années 1880, Grubicy, chargé de représenter les intérêts du peintre, parcourt l'Europe et le fait connaître notamment aux Pays-Bas. En 1886, il entre comme critique d'art au journal *La Riforma*, où son réseau journalistique se développe. *La Riforma* avait été fondée en 1866 par Agostino Bertani, (1812-1886),

un patriote italien partisan de Garibaldi – bien au fait de l'intérêt des images dans la propagation d'une grande cause auprès du grand public. Dans *La Riforma* et dans *Cronaca d'Arte* (1890-1891), la plus importante revue d'art italienne de l'époque, Grubicy défend alors ses peintres préférés – dont Segantini⁶⁵. Les archives de Vittore et Benvenuto Grubicy montrent quel investissement la galerie Grubicy plaça dans la reproduction photographique et photo-mécanique des œuvres de Segantini⁶⁶. Si Grubicy quitte en 1889 la galerie de son frère, Segantini qui multiplie alors les prix artistiques entre

⁶⁵ La revue peut être consultée sur http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id_testata=74.

⁶⁶ C'est le thème d'une exposition du musée Alto Garda organisée en 2013 par Alessandra Tiddia. *Segantini. La memoria delle immagini*, MAG Arco, Galleria Civica G. Segantini. "Segantini. La memoria delle immagini," Giovanni Segantini (blog), September 10, 2014, <https://segantiniearco.it/mostra-e-eventi/segantini-la-memoria-delle-immagini/>.

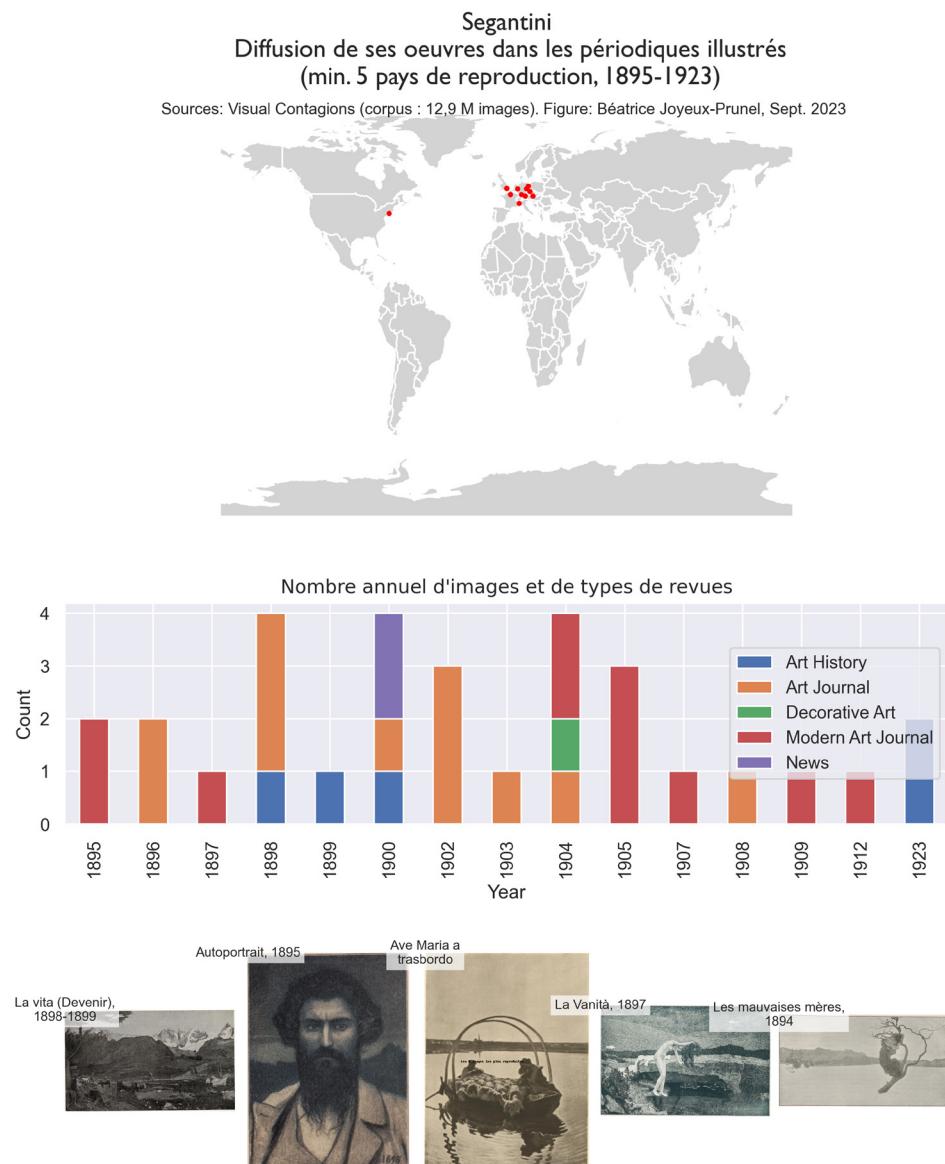


Figure 12. Diffusion internationale des œuvres de Giovanni Segantini dans les périodiques illustrés du Corpus Visual Contagions (septembre 2023). Ce graphique n'indique pas les dates où certaines images auraient été reproduites en un seul exemplaire dans une revue donnée.

assez vite en contact avec les marchands d'art berlinois Bruno et Paul Cassirer, hommes-clés de l'importation en Allemagne d'art impressionniste et postimpressionniste. Les Cassirer furent ensuite les piliers de la Sécession de Berlin mise en place à la fin des années 1890. Bruno Cassirer est connu surtout comme le fondateur et directeur de la revue (illustrée) *Kunst und Künstler* fondée en 1902.

La carrière artistique de Segantini n'était donc pas seulement portée par de belles expositions, des prix prestigieux et des critiques élogieuses ; elle gagnait

des territoires élargis grâce à la reproduction de ses œuvres dans la presse. Et si les reproductions d'œuvres de l'artiste restent éparses, leur nombre augmente et leur géographie s'étend (Fig. 12). En 1900, après la mort de l'artiste, la grande presse d'information est atteinte. Au contraire de la génération de Manet, les reproductions d'art commençaient à se répandre vers des publics plus larges, et ce en particulier pour des artistes attachés à représenter leur époque, donc susceptibles d'intéresser leurs contemporains.

Disparaître pour apparaître dans la grande presse ? La confirmation du cas Evenepoel

C'est ici qu'il nous faut réfléchir sur les facteurs qui permettaient aux œuvres d'un artiste de franchir la barrière de la grande presse illustrée. Mourir jeune, déjà célèbre, y contribuait manifestement. Rien de tel que de disparaître pour apparaître dans la grande presse ! On l'a vu pour les œuvres de Manet ; ce fut le cas aussi pour la Joconde en 1911. La mort de Segantini en 1899 fit de lui une figure de sacrifié, outre qu'elle limitait sa production et automatiquement faisait monter ses prix⁶⁷. La mort d'un artiste augmentait l'intérêt pour son œuvre, et stimulait des phénomènes de culpabilité ou de commisération collective – les cas de Van Gogh et Gauguin en sont les meilleurs exemples⁶⁸. On comprend qu'en 1900, plusieurs œuvres de Segantini soient reproduites dans la presse d'information. Tout n'était pas que le résultat de stratégies de promotion marchandes.

On observe un phénomène comparable avec le cas d'Henri Evenepoel, mort lui aussi en 1899, et dont la presse illustrée (de tous types) s'empare alors à son tour des œuvres, qu'elle illustre davantage autour de 1900. Deux toiles seulement de l'artiste circulèrent dans notre corpus, *L'Espagnol à Paris* et le *Dimanche au Bois de Boulogne* peints en 1899. Evenepoel les avait peintes l'année de sa mort, après une trajectoire comparable à celle de Segantini, partie des marges du champ de l'art, et parvenue, grâce à un réseautage intelligent dans système marchand et critique de l'époque, aux meilleures galeries de l'art moderne international. Ce camarade de Matisse à l'atelier de Gustave Moreau à la fin des années 1890, avait fini après plusieurs échecs dans la carrière académique par se faire remarquer dans la nouvelle génération de l'art moderne parisien. De la même génération que

⁶⁷ Annie-Paule Quinsac, *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del Divisionismo* (Milan: Skira, 2005). Beat Stutzer and Roland Wäspe, *Giovanni Segantini: Exhibition, Kunstmuseum, St. Gallen, 13 March - 30 May 1999, Segantini Museum, St. Moritz, 12 June - 20 October 1999* (Ostfildern: Hatje Cantz, 1999).

⁶⁸ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Collection "Critique" (Paris: Minuit, 1991). Béatrice Joyeux-Prunel, « « Les bons vents viennent de l'étranger » : la fabrication internationale de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2005/2 (n°52-2), p. 113-147. DOI : 10.3917/rhmc.522.0113. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2005-2-page-113.htm>

les fauves de 1905, il avait choisi une voie esthétique différente – celle d'un symbolisme mûti par l'impressionnisme. En 1894 il est accepté au Salon de la Société nationale des beaux-arts (SNBA), le prestigieux salon parisien et sélectif pour l'art moderne, et parvient à se placer dans le milieu qui en tient les commandes⁶⁹. Evenepoel fait notamment un portrait de Paul Baignières, ancien élève de Moreau, exposant fidèle de la SNBA et ami du peintre Jacques-Émile Blanche, qui lui permet de se faire connaître des meilleurs milieux artistiques parisiens, puis par ricochet, des amis étrangers de ce juste milieu moderne cosmopolite français⁷⁰. La correspondance du jeune peintre avec son père, d'une carte postale à l'autre, fait l'inventaire régulier des contacts et des conquêtes qu'il vient de faire dans l'élite de l'art moderne ; après Blanche, les Parisiens Adolphe Willette, Alfred Roll, Ernest Ange Duez, Édouard Dubufe, Henri Gervex, et bientôt le peintre belge Léon Frédéric; Sarah Bernhardt remarque son portrait de Baignières et la presse le cite. Le voilà arrivé, un pied dans le monde médiatique. En 1897 Evenepoel envisage déjà la possibilité d'un contrat avec la galerie Georges Petit, ainsi que des envois à la Sécession de Munich et en Russie⁷¹. En 1899 il écrit à son père qu'il a fait la connaissance de Charles Cottet et de Georges Clemenceau, lequel a promis de faire sa promotion – dans la presse, évidence pour ceux qui connaissaient Clemenceau⁷². Evenepoel faisait partie désormais comme Cottet des « peintres de talent »⁷³ dont nous retrouvons justement les noms dans les nuages la Figure 4. Mort trop tôt pour voir son *Espagnol à Paris* dans l'Exposition universelle de 1900, l'artiste put en même temps parvenir plus vite encore, grâce à sa disparition, à la consécration dans le champ international de l'art moderne.

⁶⁹ Lettre à Charles Didisheim, Paris, 18 novembre 1894, Fonds Didisheim, Archives de l'art contemporain, Bruxelles, inv. I/2.091. Plus généralement voir Joyeux-Prunel, « *Nul n'est prophète... , chapitres II et III* ».

⁷⁰ Lettre à Charles Didisheim, Paris, 18 novembre 1894, Fonds Didisheim, AACB, inv. I/2.091.

⁷¹ La Galerie Petit : Paris, 19 janvier 1897, Fonds De Mey, AACB, inv. 19352 ; Munich : carte à son père, Paris, 28 janvier 1897, AACB, inv. 19 354 ; la Russie : à son père, Chairières, 5 juillet 1898, AACB, inv. 19433.

⁷² Lettre à Charles Didisheim, Paris, 2 mars 1899, fonds Didisheim, I/2.136, Bruxelles, AACB.

⁷³ William Ritter, « Feux de la Saint-Jean », *L'Art moderne*, Bruxelles, XXI^e année, n° 38, 22 septembre 1901, au sujet de Charles Cottet.

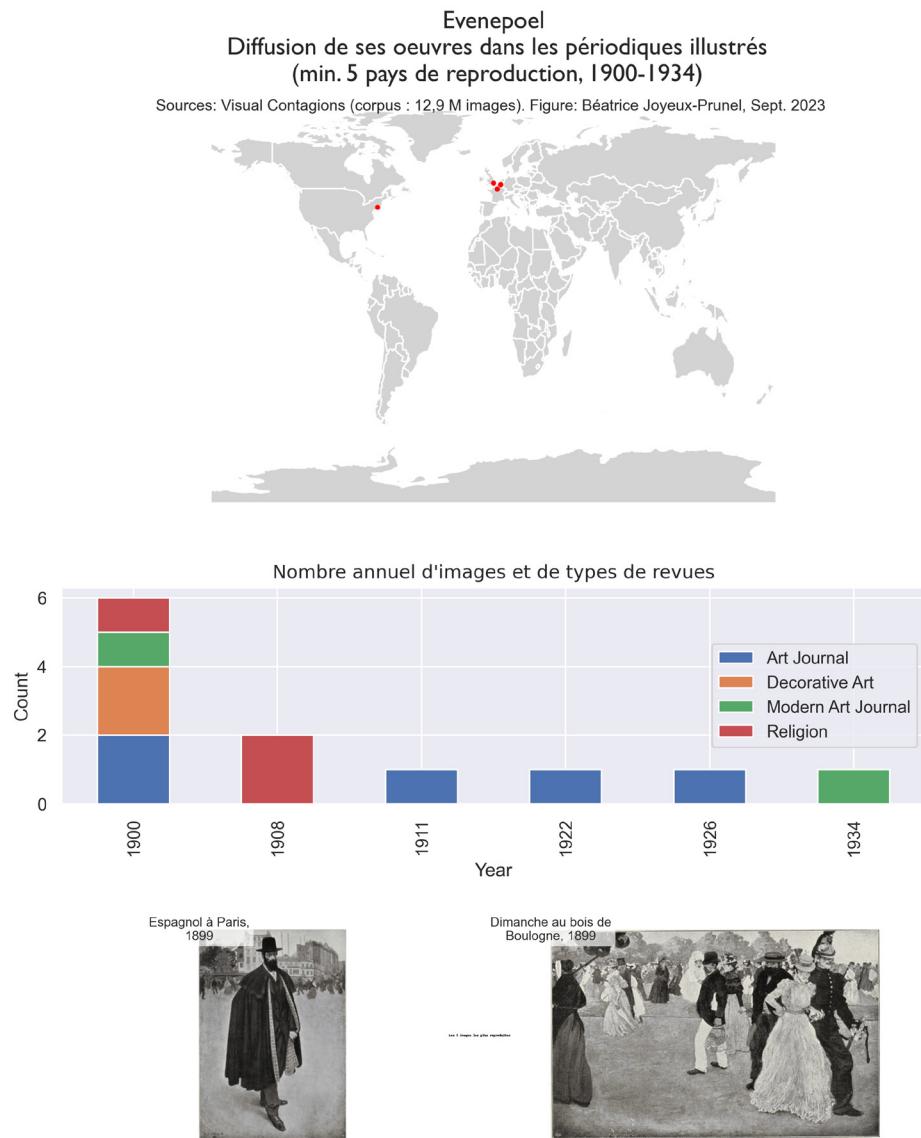


Figure 13. Diffusion internationale des œuvres d'Henri Evenepoel dans les périodiques illustrés du Corpus Visual Contagions (septembre 2023). Ce graphique n'indique pas les dates où certaines images auraient été reproduites en un seul exemplaire dans une revue donnée.

L'entre-deux guerres ou la fabrication des anciens et des nouveaux maîtres

On l'a dit, le palmarès des périodiques illustrés des années 1890-1918 fait se rencontrer les illustrations de maîtres modernes autant que celles de maîtres anciens. Il concerne, cependant, rarement de jeunes artistes qui ne seraient pas décédés. Les artistes modernes vivants qu'on y trouve illustrés sont largement consacrés depuis le milieu des années 1880 (Besnard, Degas, Hodler, Cézanne). Après la Première guerre, la rupture avec cet état de fait est

frappante. La presse illustrée reproduit désormais le travail d'une nouvelle génération d'artistes vivants, internationaux, associés à l'avant-garde des années 1910 et 1920. En parallèle s'affirme la référence aux maîtres anciens (Dürer, Vinci, Rembrandt). Comment comprendre cette fascination concomitante ? À cette époque sont fabriqués justement les « maîtres », anciens comme modernes – ce que ce dernier chapitre se propose d'aborder. La presse illustrée de l'entre-deux guerres, en particulier, contribue à construire simultanément un canon ancien et un canon moderne de l'art européen, inséparables l'un de l'autre,

malgré l'élaboration parallèle de discours prétenant « redécouvrir » et faire « revivre » l'héritage des premiers, et confier aux seconds l'avenir.

Les maîtres anciens et leur « renaissance » des années 1920. Le cas Dürer

L'ouvrage magistral de Francis Haskell, *La norme et le caprice: Redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*⁷⁴, raconte comment entre l'Angleterre et la France, jusqu'à la Première Guerre mondiale, la réputation des maîtres et de leurs « chefs d'œuvres » se constitua progressivement, à la faveur du travail des 'connaiseurs', d'expositions historiques, de la mise en valeur de collections privées et publiques, des progrès de l'histoire de l'art, ou de la révolution des techniques de reproduction, mais aussi de nouvelles manières de considérer le passé, dont l'art contemporain témoignait par son propre regard sur les œuvres anciennes. Aurait-il fallu que Haskell prolonge son enquête historique ? Nous constatons en effet, du côté des techniques de reproduction, que la présence visuelle des œuvres des maîtres anciens est beaucoup plus importante et répandue après qu'avant 1914.

Arrêtons-nous sur les gravures de Dürer, les plus reproduites des chefs d'œuvres anciens, à l'échelle la plus internationale et sur la chronologie la plus régulière. On en trouve dans des revues publiées à Berlin, Düsseldorf, Munich, Copenhague, Paris, Francfort, Leipzig, New York, Vienne, Washington D.C., Genève, Pittsburgh, Stuttgart, Utrecht et Düsseldorf. Treize de ses œuvres circulent dans notre corpus, reproduites dans un panel de périodiques très divers : revues d'histoire de l'art, revues d'art ancien ou moderne plus orientées vers l'actualité du marché et de la scène artistiques contemporaine, mais aussi revues et journaux humoristiques, revues de bibliophilie, de jardinage, de philanthropie, revues d'histoire, journaux quotidiens et revues d'actualité généraliste, journaux de l'époque de la guerre.

Le Chevalier, la mort et le diable et *Melencolia I* sont probablement les œuvres de Dürer les plus reproduites de notre corpus – 19 et 17 fois (Fig. 14). Leur premier pic de reproduction, les années 1900-1914, n'est pas limité au pays de naissance de Dürer, l'Allemagne, même si la publication en 1909 d'un volume spécial de la revue *Die Kunst dem Volke* fait considérablement augmenter nos (petites) statistiques. Certes, leur diffusion est à relier, comme le fait Haskell, au rôle des milieux artistiques, au développement de la recherche en histoire de l'art, des collections. Mais cette diffusion n'est pas uniquement celle d'œuvres de maîtres ; c'est aussi celle d'un paysage visuel européen à la fois partagé et nationalisé, au sens où les gravures de Dürer figurent immédiatement pour les observateurs la civilisation allemande voire l'Allemagne en plein conflit. En témoigne par exemple la réappropriation par une caricature de la revue anglaise *The Sketch* de la gravure *Le Chevalier, la mort et le diable* (Fig. 15). Le chevalier prend le visage du Kaiser, un nouveau-né empalé sur sa lance. En arrière-plan, au centre, la tour Eiffel et probablement résumé, à côté, la forme du Sacré-Cœur de Montmartre, permet d'identifier Paris. La monture du chevalier a pour tête celle de l'empereur François-Joseph d'Autriche-Hongrie, reconnaissable à sa couronne et sa moustache blanche. Entre les pattes du cheval court comme un lapin, dont la tête coiffée d'un fez rappelle celle du sultan Mehmet V de Turquie. La tête du cheval mort porte un casque d'officier allemand. Les seuls personnages copiés trait pour trait sur l'original de Dürer sont la mort et le diable, fidèles à eux-mêmes au-delà des temps et des conflits. La légende de l'image dit bien combien Dürer était devenu une référence artistique partagée, et en même temps celle d'un nationalisme douteux que l'auteur réprouvait : « A Cartoon by Sir Philip Burne-Jones: "The Fatherland" (With apologies to the shade of Dürer)". ».

Le second pic de reproduction des œuvres de Dürer correspond au 400^{ème} anniversaire de la mort de l'artiste, célébré en 1928. Outre les articles racontant l'histoire de l'artiste (illustrée souvent par son autoportrait), expliquant ses essais scientifiques, sa peinture et son art de la gravure, se multiplient aussi les comptes-rendus de la grande exposition

⁷⁴ Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion, and Collecting in England and France* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1976).



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MINNESOTA

Figure 14. « A Cartoon by Sir Philip Burne-Jones: "The Fatherland" (With apologies to the shade of Dürer) ». Caricature parue dans *The Sketch* (5 mai 1915, p. 103).

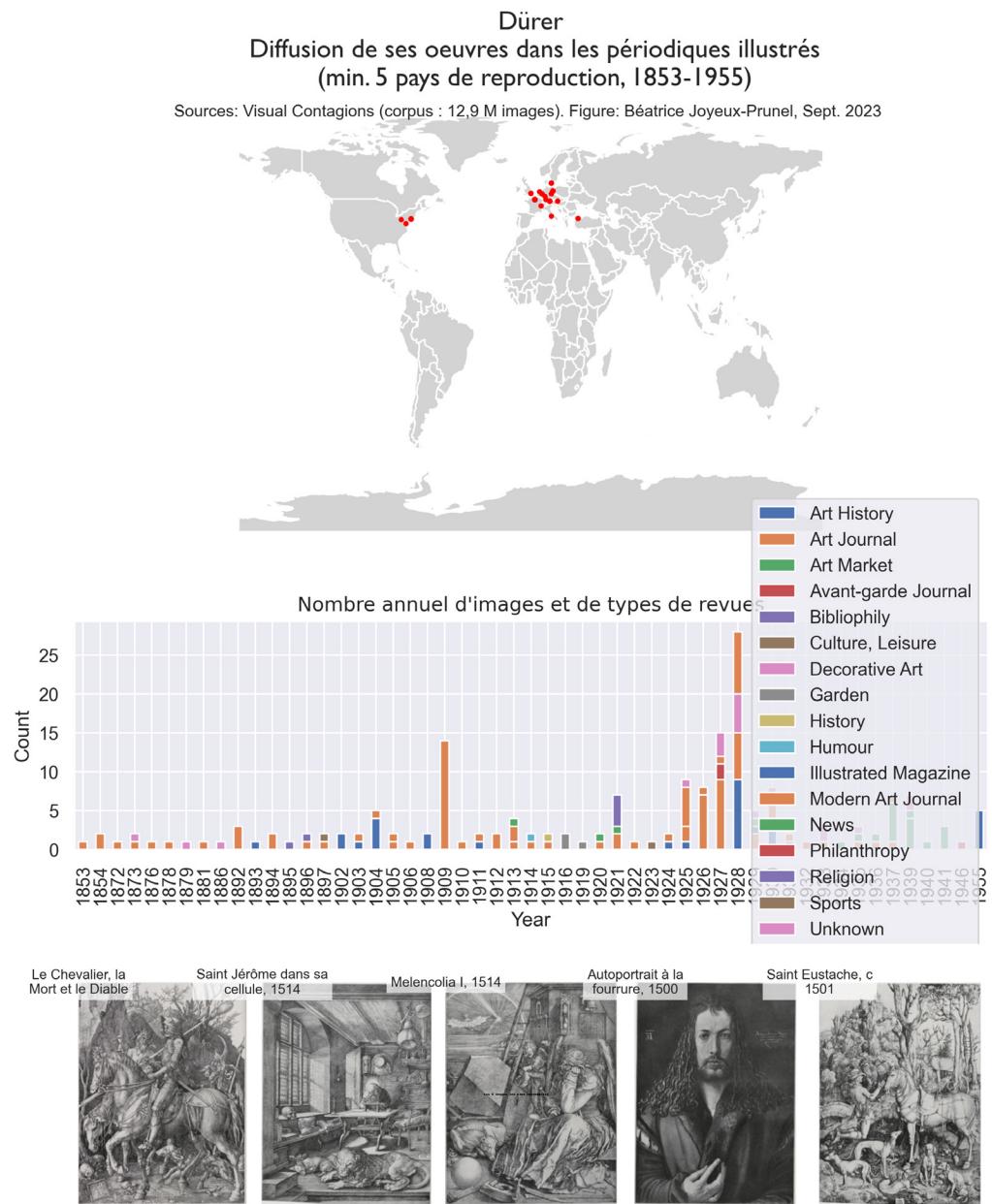


Figure 15. Diffusion internationale des cinq œuvres d'Albrecht Dürer les plus représentées dans les périodiques illustrés du Corpus Visual Contagions (septembre 2023). Ce graphique n'indique pas les dates où certaines images auraient été reproduites en un seul exemplaire dans une revue donnée.

ouverte à Nuremberg cette année-là pour commémorer le graveur. Il est trop tôt encore pour conclure à partir de ce cas à la consolidation de la notion de « maître ancien » dans les années 1920. On peut faire l'hypothèse, en tout cas, que la reproduction de presse joua un rôle non négligeable dans la diffusion auprès d'un public élargi, de ce dont Haskell a retracé la naissance avant 1914 dans les milieux plus restreints de l'art et de l'histoire de l'art.

Picasso, maître du premier XXe siècle

Terminons plus rapidement sur Picasso, un autre type d'artiste – et une diffusion imprimée qui méritera d'autres approfondissements. On a étudié ailleurs en détails la circulation internationale de ses œuvres avant 1914, et montré son importance pour la construction dès les années 1910 de la réputation internationale de l'artiste

espagnol⁷⁵. Cette réputation se construisit par l'exposition intelligente à l'étranger d'œuvres de la jeunesse de Picasso, alors que la réputation du cubiste l'avait déjà précédé. Au contraire des œuvres futuristes, qui depuis 1912 circulaient amplement – en cartes postales et en illustrations que l'équipe de Marinetti faisait circuler dans toute l'Europe⁷⁶ –, cette stratégie fut possible justement parce que le travail de Picasso n'était pas visible autrement que dans ses expositions internationales.

Après la Première guerre, la réputation de Picasso n'est plus à faire. Les revuistes s'arrachent ses reproductions – en obtenir fait partie des rêves de la plupart des éditeurs de revue d'avant-garde, on le voit dans leur correspondance. Ajoutons que contrairement aux œuvres de la génération impressionniste, celles de Picasso sont plus aisément reproductibles en « bonne qualité » grâce à la diffusion de la photogravure. Les reproductions sont plus nombreuses à la faveur des grandes expositions consacrées à l'artiste (Fig. 16). Celle de 1932 est une véritable consécration, avec la grande rétrospective que lui consacre la prestigieuse galerie Georges Petit à Paris en juin-juillet. Picasso apparaît alors comme un maître, dont la presse commente allègrement les succès, et dont la presse artistique illustre les périodes.

On notera bien-sûr la place de certaines œuvres-phares dans l'internationalisation des reproductions d'œuvres de Picasso, en particulier *Guernica* après 1937 – une œuvre envoyée en tournée dans le monde entier dès la fin des années 1930, puis en 1953⁷⁷. Notre corpus le montre mal : il est très difficile d'avoir accès à des revues qui reproduiraient des Picasso et seraient en libre accès, à cause de l'empire des héritiers Picasso prompts à exiger des droits sur la reproduction de n'importe quelle œuvre du maître. On touche ici aux limites des

« études visuelles numériques », et de toute quantification qui chercherait des tendances exactes et des rapports objectifs sur les données qu'elle compute.

Conclusion

Nous tenons pour acquis que les images sont des caméléons, capables de changer de sens d'un contexte et d'un médium à l'autre⁷⁸. Ainsi, une étude quantitative ne permet guère de statuer sur les réceptions des images, donc sur leur succès éventuel, même si elle ouvre la porte à des questionnements intéressants sur ces thèmes (ne serait-ce que parce qu'elle indique quelles réceptions doivent être étudiées, en quels endroits, et quelles absences de réception peuvent être interrogées). En revanche, outre qu'elle indique des images plus reproduites que d'autres, qu'elle met en évidence leurs canaux de circulation imprimée, et donc qu'elle peut confirmer l'hétérogénéité et les déséquilibres permanents de la prétendue mondialisation par l'image artistique, l'approche distante pousse à s'intéresser aux logiques qui ont permis la circulation de ce patrimoine d'images plus ou moins partagées : réseaux éditoriaux, marchands, artistiques et géopolitiques, mais aussi logiques très concrètes d'impression, logiques sociales ; et à sortir l'étude des images artistiques de logiques strictement visuelles, formalistes, stylistiques, ou artistiques.

Au seuil de ce travail, le refus de statuer sur un éventuel musée imaginaire européen est confirmé. En revanche, il semble périlleux de confirmer le point de vue souvent cité de Walter Benjamin, selon lequel l'aura de l'œuvre d'art aurait été mise en danger par la reproductibilité technique des œuvres. Nous constatons d'une part la contribution de la disparition des artistes (l'actualisation donc d'un éloignement, ce « lointain » qui chez Benjamin contribue à définir l'aura) à l'augmentation de la reproduction de leurs œuvres ; et d'autre part, la participation de la reproduction des œuvres à la construction ou

⁷⁵ Béatrice Joyeux-Prunel, “¿Exponer al Cubista Sin Cubismo? De Cómo Kahnweiler Llegó a Convencer a Alemania —e Incluso al Mundo Entero— Del Aura de Picasso Mediante Su Pedagogía Expositiva (1908-1914),” *Picasso - Registros Alemanes - Exh. Cat. Malaga, Museo Picasso, 19 Octubre 2015-21 Febrero 2016*, 2015, 258-73.

⁷⁶ Décrir notamment par Fanette Roche-Pézard, *L'aventure Futuriste, 1909-1916*, Collection de l'École Française de Rome 68 (Rome: École française de Rome, 1983). On pourra aussi se reporter, plus récent, à Giovanni Lista, *Qu'est-ce que le futurisme? suivi de Dictionnaire des futuristes*, Folio 610 (Paris: Gallimard, 2015).

⁷⁷ Gijs Van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*, 1. U.S. ed (New York [u.a]: Bloomsbury, 2004), 207-8.

⁷⁸ Joyeux-Prunel, “Circulation and Resemanticization.”

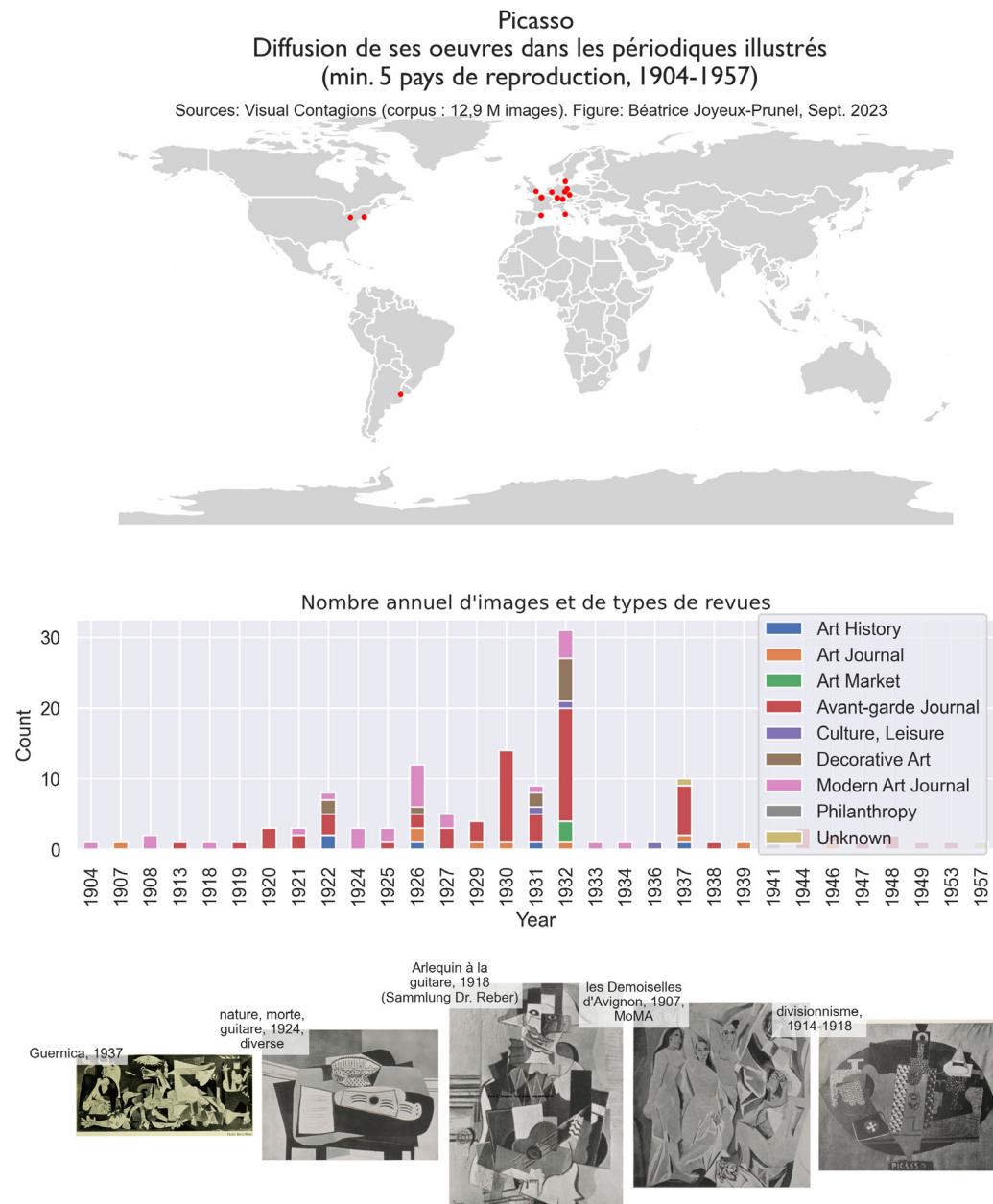


Figure 16. Les œuvres de Picasso les plus reproduites dans la presse illustrée du corpus Visual Contagions (septembre 2023).

l'augmentation de cette aura – désirée, même, par les artistes dès la génération de Manet.

C'est peut-être justement parce qu'avec la reproductibilité elles atteignaient le stade d' « images sans qualité »⁷⁹, que les œuvres d'art purent intégrer un canon, au-delà de la construction de ce canon par

⁷⁹ Paul-Louis Roubert, "L'image sans qualités: les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859," in *Temps & espace des arts* (Paris, Monum, Éd. du patrimoine, 2006).

l'histoire de l'art et les musées. Certes, il est possible que la reproductibilité en série ait risqué de rabattre les œuvres vers le registre (méprisable aux yeux de l'histoire de l'art traditionnelle) des images publicitaires. Mais comme le souligne Manuel Charpy, à l'époque de leur reproductibilité technique, « les œuvres sont nimbées à neuf d'une aura qui est justement produite par la reproductibilité technique. Les « chef-d'œuvre » sont inventés au XIX^e siècle parce qu'ils sont massivement

reproduits – la Joconde sur des boîtes de gâteaux, Millet sur des assiettes, etc⁸⁰. » Que la circulation de nos images d'art ait été circonscrite, le plus souvent, à des revues d'art destinées à l'élite, montre aussi que la culture visuelle artistique des XIX^e et XX^e siècle ne perdit jamais sa légitimité sociale. Voire, qu'elle fut d'autant plus susceptible

d'être imprimée, réimprimée et reproduite sous des supports variés, que du côté du monde de l'imprimé, l'image d'art ne sortait pas vers les sphères dangereuses de la presse populaire et restait confinée au le monde élitaire de l'écrit, dont les revues restaient le paragon.

⁸⁰ Manuel Charpy dans Deluermoz et al., "Le XIX^e siècle au prisme des visual studies."