



HAL
open science

Exposer l'estampe : l'exemple de l'exposition Fantastique!, Petit Palais, octobre 2015-janvier 2016

Marie-Laure Genelot-Depeyre

► To cite this version:

Marie-Laure Genelot-Depeyre. Exposer l'estampe : l'exemple de l'exposition Fantastique!, Petit Palais, octobre 2015-janvier 2016. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04479540

HAL Id: dumas-04479540

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04479540>

Submitted on 27 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Marie-Laure GENELOT

Exposer l'estampe

L'exemple de l'exposition *Fantastique!*,
Petit Palais, Octobre 2015 – Janvier 2016

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
En muséologie
présenté sous la direction
de M^{me} Cecilia HURLEY-GRIENER

Membre du jury : M^{me} Valérie SUEUR-HERMEL

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



SOMMAIRE

SOMMAIRE	3
AVANT-PROPOS	5
REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION	9
I : EXPOSER L'ESTAMPE, ENJEUX ET DEFIS	19
A - UN MEDIUM MAL CONNU	19
1 - <i>La grande variété du monde de l'estampe</i>	19
2 - <i>Un statut d'œuvre d'art ambigu</i>	24
3 - <i>Une technique qui paraît complexe</i>	27
B - UNE OEUVRE D'ART PARTICULIERE A EXPOSER	31
1 - <i>Exposer une œuvre fragile</i>	31
2 - <i>Exposer une œuvre multiple</i>	39
3 - <i>Exposer une œuvre technique</i>	42
C - QUEL TYPE D'EXPOSITION POUR L'ESTAMPE ?	49
1 - <i>Pas d'exposition permanente</i>	49
2 - <i>L'exposition temporaire, un dispositif essentiel</i>	51
3 - <i>Le rôle précoce de la Bibliothèque nationale : l'exposition de 1819</i>	57
II : L'EXEMPLE DE L'EXPOSITION FANTASTIQUE!	64
A - PRESENTATION DE L'EXPOSITION.....	64
1 - <i>Construction de l'exposition</i>	64
2 - <i>Juxtaposition ou complémentarité des deux expositions?</i>	78
3 - <i>Un lieu approprié?</i>	87
B - UNE MUSEOGRAPHIE ADAPTEE A L'ESTAMPE	90
1 - <i>Un double défi</i>	90
2 - <i>Des choix scénographiques pour valoriser l'estampe</i>	95
3 - <i>Médiation écrite et édition</i>	115
C - RECEPTION, COMMUNICATION, MEDIATION.....	122
1 - <i>Les traces numériques de l'exposition</i>	122
2 - <i>La réception de l'exposition par les visiteurs : le livre d'or</i>	127
3 - <i>Une communication importante, une médiation renforcée</i>	136
CONCLUSION	143
BIBLIOGRAPHIE	148

AVANT-PROPOS

L'estampe me passionne. J'ai un grand plaisir à visiter des expositions d'estampe et je m'y précipite pour le plaisir des yeux, des sens, pour un partage avec des artistes contemporains ou d'un autre temps, pour y trouver une source d'inspiration.

Pour autant, je suis bien consciente que ce plaisir n'est pas toujours partagé, que l'estampe apparait souvent comme un médium peu attractif et peu enthousiasmant, et moins intéressant à admirer qu'une peinture ou une sculpture. Une des difficultés semble être une méconnaissance de la technique. Cette question m'interpelle : vaut-il mieux la connaître pour apprécier l'œuvre ? Dans les expositions, j'entends souvent les visiteurs qui se posent des questions et ne savent pas toujours très bien ce qu'ils ont en face d'eux.

J'ai suivi la spécialité Histoire de l'estampe à l'Ecole du Louvre et je pratique la gravure en taille-douce depuis vingt ans. J'ai donc une approche à la fois pratique et historique de l'estampe. Quand j'ai souhaité traiter, pour mon mémoire de recherche de Master 2 en muséologie, d'un sujet dans le domaine de l'estampe, il m'a semblé intéressant d'y réfléchir sous l'aspect muséologique, c'est-à-dire de m'interroger sur le lien de ce médium au musée et à l'exposition. Quelle place l'estampe y-a-t-elle ? Comment l'expose-t-on ? Y a-t-il une muséographie particulière pour l'estampe, une façon spéciale de l'exposer ? De quels dispositifs de présentation spécifiques, qu'ils soient conceptuels, pratiques ou politiques, l'estampe a-t-elle besoin ?

Mon travail d'études s'inscrit dans la suite de mon mémoire de M1 réalisé à l'Ecole du Louvre, sous la direction de Michela Passini. Son sujet était l'étude de l'exposition organisée à Dijon en 1955 en hommage à Henri Focillon (1881-1943). Au travers de cette exposition, Pierre Quarré, jeune directeur du musée des Beaux-Arts, souhaitait restituer la carrière et la pensée de l'historien d'art et l'associer à celle de son père, Victor Focillon, graveur. Aussi l'estampe y tenait une large place, puisque l'exposition présentait des œuvres du père et montrait l'attachement du fils à ce médium et sa place dans la formation de sa pensée. Cette première recherche avait constitué en une restitution de l'exposition de 1955, à partir des archives conservées à Dijon.

Mon sujet est plus large aujourd'hui puisque je m'interroge sur l'exposition de l'estampe en général, tout en m'appuyant sur une exposition récente, que j'ai pu visiter à plusieurs reprises, il y a quelques années à Paris : l'exposition *Fantastique!* organisée à l'hiver 2015-2016 au Petit Palais.

Cette exposition m'a marquée car elle semblait s'affranchir des codes d'autres expositions de gravures anciennes ou d'estampe contemporaine. J'ai le souvenir du plaisir des visiteurs venus voir l'exposition du Petit-Palais. J'avais notamment visité l'exposition avec une amie ne connaissant pas le monde de la gravure, ou très peu, enthousiasmée par ce qu'elle voyait et par ce qu'elle découvrait.

Mes sources de recherche ont été variées. L'exposition a eu lieu il y a quatre ans. J'ai ainsi pu rencontrer les principaux acteurs de l'organisation de l'exposition, et les questionner. Je me suis appuyée également sur les archives conservées au Petit Palais. Le centre de documentation de l'établissement en conserve deux boîtes, versées par le service des expositions. J'ai pu consulter également les boîtes d'archives et documents personnels que les deux commissaires conservaient dans leur bureau, qui contiennent notamment de nombreux documents scénographiques, mais aussi leurs notes de travail personnelles. Cela m'a intéressée de travailler sur ces documents d'archives et d'y suivre la préparation de l'exposition.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici les personnes qui m'ont aidée à réaliser ce mémoire.

En premier lieu ma directrice de recherche, Cecilia Hurley-Griener, dont le cours sur l'Histoire des dispositifs, son enthousiasme, ses questionnements enrichissants m'ont beaucoup apporté.

Je remercie également les deux commissaires de l'exposition, Valérie Sueur-Hermel, conservateur en chef au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, responsable des collections du XIX^{ème} siècle, et Gaëlle Rio, alors conservatrice du patrimoine au Petit Palais et actuellement directrice du Musée de la Vie romantique, de leur disponibilité pour me recevoir, répondre à mes questions et partager leur documentation et leur goût pour l'estampe.

Au centre de documentation du Petit-Palais, Sylvie Colomb a été accueillante et bienveillante face à mes demandes, tout comme Fabienne Cousin et Catherine André, du Service des publics du musée. Qu'elles en soient toutes trois remerciées.

Ma discussion avec l'artiste contemporain Agnès Guillaume a été aussi intéressante que chaleureuse.

Ma reconnaissance va aussi au scénographe Didier Blin, que je n'ai pas pu rencontrer mais qui a accepté que j'utilise et que je reproduise ses documents de travail, ainsi qu'au photographe Bernard Fougeirol qui a accepté que j'utilise les photos officielles de l'exposition.

Je souhaite remercier également Johanna Daniel, enseignante en spécialité Histoire de l'Estampe à l'Ecole du Louvre, pour son ouverture sur le monde numérique et l'aide qu'elle a pu m'apporter, à divers moments.

Enfin, je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien lors de mes moments de doute, et notamment mon mari Olivier pour son encouragement constant et ses patientes relectures.

INTRODUCTION

Exposer l'estampe ? Il semble que cela n'aille pas de soi.

Les expositions d'estampe sont rares. Si l'on regarde, à un moment donné, le nombre et la nature des expositions proposées au public sur la place de Paris, il n'y a pas toujours une exposition d'estampe. Alors qu'il y a toujours, quelle que soit la période de l'année, plusieurs expositions de peinture. Il est généralement plus facile de trouver une exposition de photographie à visiter qu'une exposition de gravure. Parmi les beaux-arts, l'estampe semble être un médium confidentiel et peu montré. De plus, les expositions d'estampe sont rarement des « blockbusters », des expositions phares qui rythment la vie culturelle du pays, font couler beaucoup d'encre et se déplacent de nombreuses personnes. L'exposition consacrée à Hokusai au Grand Palais à l'automne 2014¹, dont l'estampe *La Grande Vague*² est mondialement connue, fait figure d'exception.

Dans un musée de Beaux-Arts, on ne peut pas voir d'estampes, sauf rare exception ou seulement à l'occasion d'expositions temporaires. Les collections des musées généralistes visibles en permanence sont les peintures et les sculptures. Or l'exposition des œuvres fait partie des cinq missions du musée définies par l'ICOM, le Conseil International des Musées : collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer les œuvres dont ils sont dépositaires³.

L'étymologie nous apprend que le terme *exposer* prend son origine dans le verbe *Exponere*, qui signifie « *mettre à la vue de* », « *présenter, expliquer* » mais aussi « *mettre à la merci de* »⁴. En effet, exposer c'est présenter son travail, sa collection, son action ou ses idées. C'est également s'exposer, c'est-à-dire s'offrir, se mettre à nu et risquer la critique. La notion de risque est donc incluse dans la racine du mot. Mais

¹ DALON Laure, NAKATA Seiji, Cat. d'exp. *Hokusai*, Paris, Grand Palais, 1er octobre 2014 - 18 janvier 2015, Paris, Flammarion, 2014.

² Katsushika Hokusai (1760-1849), *Sous la grande vague au large de la côte à Kanagawa*, série des Trente-six vues du mont Fuji, 1831-1834.

³ Site de l'ICOM : <https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 24 août 2019.

⁴ REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2012, tome 1, p.1294.

alors, quels risques prend-on à exposer l'estampe ? Et qui les prend : l'œuvre, l'organisateur, le visiteur, l'artiste ?

Si l'estampe est confidentielle, c'est avant tout car c'est un médium mal connu, qu'il convient ici de définir.

Pour parler simplement, une estampe est une image multipliable imprimée sur papier.

Plus précisément, c'est une image imprimée sur du papier à l'aide d'un élément d'impression (une matrice) préalablement préparé et encré. Ainsi, une estampe s'obtient à partir d'un élément d'impression, appelé matrice. C'est un point fondamental : « *une estampe est le résultat d'une impression⁵* », et il n'y a pas d'estampe sans matrice. La matrice est un bloc de bois, de métal (cuivre ou zinc), de pierre. Elle est travaillée avec une intention artistique créative. En fonction de la nature de son matériau, l'image est apposée différemment sur la matrice. Il y a aujourd'hui, et depuis le XIX^{ème} siècle, trois manières de faire différentes, trois types de techniques, qui définissent trois familles d'estampes : la technique en relief, la technique en creux, la technique à plat.

Les deux premières techniques sont des techniques de gravure proprement dite, car on a creusé ou incisé - et donc gravé - la matrice. On parle alors de « gravure », pour désigner la technique comme le résultat. La troisième famille de techniques est, comme son nom « à plat » l'indique, une technique où l'on reste en surface de la matrice, sans rien graver. Il est alors délicat de parler de gravure. C'est le cas de la lithographie, technique mise au point vers 1798 par l'allemand Aloys Senefelder et utilisée à partir du début du XIX^{ème} siècle. C'est le cas également de la sérigraphie ou de la linogravure, utilisées au XX^{ème} siècle. Le terme « estampe » désigne l'ensemble des techniques : il est plus large que celui de « gravure ». C'est un terme générique qui s'applique à l'ensemble des procédés, qu'il y ait ou non une action de graver la matrice.

⁵ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg, 1998, p.12.

Il est utile de distinguer le terme « estampe » de celui de « gravure ». Car une gravure est une estampe mais une estampe n'est pas toujours une gravure. La distinction n'est pour autant pas toujours claire. Or cette confusion peut être gênante. D'une part car elle souligne une imprécision et une incompréhension. D'autre part car elle peut embarrasser, donnant l'impression que les choses ne sont pas claires.

Il est intéressant de noter qu'aujourd'hui le terme « gravure » est mieux compris que celui d'« estampe ». Est-ce parce qu'il renvoie à une action que nous comprenons plus facilement? Est-ce parce que le terme d'estampe est souvent associé à l'adjectif « japonais » et donne l'impression d'une catégorie à part ? Est-ce parce que le terme d'estampe semble suranné ou vieillot, comme le souligne Dominique Brême, directeur du Musée de Sceaux (92) et commissaire d'une récente exposition d'estampes⁶ : « *Dans une société saturée d'images - fixes ou animées, analogiques ou numériques, imprimées ou lumineuses -, le mot 'estampe' semble d'un autre temps. Le langage courant, qui le juge désuet, lui préfère celui de 'gravure' »*⁷. De fait, note-t-il, « *il est souvent remplacé par le terme gravure* ».

La distinction entre « gravure » et « estampe » est importante et a du sens. Elle peut être dérangentant quand on n'en perçoit pas la logique et que l'on n'identifie pas les objets. Et c'est bien compréhensible, car ce n'est pas toujours bien expliqué. Il ne s'agit pas pour autant d'un jargon, au sens où l'entend Jean Galard: « *il y a jargon quand on n'a pas fait l'effort de trouver un synonyme*⁸ ». Ici, chacun des termes évoqués a une signification précise. Il existe une langue de l'estampe, un vocabulaire précis, que l'on apprend en pratiquant cet art. Si cette langue est mystérieuse et peut dérouter, elle correspond à des gestes précis qu'il faut pouvoir nommer. Cela ressemble au vocabulaire des marins, qui paraît incompréhensible au néophyte mais a une véritable raison d'être et des origines anciennes.

⁶ Exposition *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Dominique Brême, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier - 21 avril 2019.

⁷ Cat. d'exp. *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Dominique Brême, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier - 21 avril 2019, Gand, ed. Snoeck, 2019, p.6.

⁸ Jean Galard a été responsable du service culturel du Musée du Louvre, qu'il a créé, et il a enseigné à l'École du Louvre, dans le cadre du séminaire de médiation écrite, master 1, 2017-2018. Notes de cours personnelles du 12 février 2018, citées en accord avec Jean Galard.

Différencier « estampe » et « gravure » est toutefois récent. Ainsi le CNE, Comité national de l'estampe, instance majeure destinée à promouvoir et faire connaître l'estampe française, fondé en 1938, n'a changé son nom qu'en 2012. Il s'appelait jusqu'alors Comité national de la gravure française, alors qu'il intégrait la technique lithographique, technique à plat et non gravée, mise au point au siècle précédent.

Ajoutons que cette définition générale recouvre une multitude d'artefacts, aux natures et usages divers, qui font que l'estampe ne se laisse pas saisir avec une simple définition. Il conviendra donc de revenir plus précisément sur ce qu'est l'estampe⁹.

L'estampe ainsi définie, revenons à l'idée de l'exposer. Plusieurs questions se posent. Comment l'estampe est-elle exposée ? Comment s'expose-t-elle ? Que signifie faire une exposition d'estampe ? Quelles estampes expose-t-on ? Qui en organise ? Dans quels lieux ? Dans quel contexte ? Quel public est visé ? Quel public visite ces expositions ? Quelles sont les contraintes matérielles ? Quelles difficultés particulières se présentent ?

Nous nous intéresserons principalement à l'exposition des images imprimées, de ce que l'on appelle, dans la langue de l'estampe, les *épreuves*. L'épreuve est l'exemplaire d'une estampe obtenu à partir de la matrice. C'est ce qui est généralement présenté quand l'estampe est exposée. Toutefois, s'interroger sur l'exposition de l'estampe pose aussi la question de l'exposition de ce qui fait l'estampe, à savoir la matrice et la technique utilisée. Le statut patrimonial de la matrice a déjà fait l'objet d'un mémoire de recherche¹⁰, où la question d'exposer la matrice était posée. L'idée d'exposer les techniques de l'estampe en même temps que les épreuves est aussi très fréquente. Cela se pratique de plus en plus. Est-ce pour autant nécessaire ? Et qu'expose-t-on quand on montre les techniques ? Ce questionnement a une part importante dans notre recherche. En effet, selon Maxime Préaud, « dès que l'on parle d'estampe à un public assez large, on est contraint de faire intervenir des notions techniques, alors que la création paraît aller de soi pour le dessin et la peinture ; en tous cas, bien rares sont les expositions de dessins et de peintures où l'on étudie la technique. Mais

⁹ Cf p. 20.

¹⁰ DANIEL Johanna, *La matrice d'estampe, un objet patrimonial ?*, sous la dir. de HURLEY-GRIENER Cecilia, Mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2013.

*l'estampe semble l'exiger, sans doute en partie à cause des mystères de l'impression inversée et de la multiplication qui lui sont inhérents. Toutefois, on se contente le plus souvent d'expliquer globalement les procédés de l'eau-forte, par exemple, ou de la lithographie, ou l'impression en taille-douce, sans pour autant engager une réflexion sur les influences que peuvent exercer sur les compositions mêmes les contraintes techniques*¹¹ ». Une estampe ne se crée ni comme un dessin ni comme une peinture et il est sans doute important de l'expliquer. Ce qui est alors en jeu est le rôle de la technique dans la conception même de l'estampe.

J'ai limité ma recherche à ce qui m'entoure : ce qui se passe aujourd'hui, en France. C'est donc un regard contemporain et hexagonal que je pose sur le sujet.

S'intéresser à l'estampe sous l'angle de son exposition s'inscrit dans une démarche d'ouverture. En effet, exposer signifie partager, transmettre. Si l'estampe est souvent étudiée sous l'angle de l'histoire des arts ou de l'histoire des techniques, il semble important de réfléchir à l'estampe sous son aspect muséologique, c'est-à-dire de s'interroger sur son lien au musée. Quelle place l'estampe y-a-t-elle ? Comment l'expose-t-on ? Y a-t-il une muséographie particulière pour l'estampe, c'est-à-dire un « *art [ou des techniques] de l'exposition* » spécifiques à ce médium¹² ? De quels dispositifs de présentation spécifiques, qu'ils soient conceptuels, pratiques ou politiques, l'estampe a-t-elle besoin ?

Or, l'exposition de l'estampe a fait l'objet de relativement peu d'études jusqu'à présent. L'estampe elle-même est pourtant un sujet de recherche. La littérature grise que représentent les mémoires d'étudiants de l'École du Louvre montre que l'estampe est un sujet régulièrement traité en histoire de l'art, avec au moins un sujet de recherche par an depuis 2010. Cela contraste avec les années précédentes, tout à fait atones, où un seul sujet a été traité en vingt ans. Ces recherches existent aujourd'hui, mais elles sont généralement menées sous l'angle de l'histoire des collections, d'une technique, d'un artiste, ou d'une typologie d'œuvre. Elles portent également sur le

¹¹ PREAUD Maxime, « Saint Antoine, morsures et remorsures », in *Cat.exp. Jacques Callot, 1592-1635.* », P. Choné (dir.), Nancy, Musée historique lorrain, juin-septembre 1992, Paris, RMN, 1993, p.415.

¹² DESVALLEES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 321.

marché de l'art ou la conservation préventive. L'exposition elle-même n'est pas réellement abordée.

En faisant des recherches bibliographiques, on relève de nombreux catalogues d'expositions particulières, ainsi que des ouvrages concernant l'histoire des œuvres et des artistes, l'histoire du médium, la compréhension pratique de ses techniques et leur évolution. Là encore, la démarche générale d'exposer l'estampe n'est pas abordée en tant que telle. Or l'estampe est peu traitée comme sujet spécifique en muséologie et en muséographie, dont les ouvrages, qu'ils soient conceptuels ou pratiques, restent assez généraux.

Il existe pourtant une réelle demande par les professionnels du patrimoine d'une information et d'une réflexion générales sur l'exposition de ce médium particulier, qui irait au-delà d'un simple mémento pratique. C'est à cette attente que répond l'Institut national du patrimoine (INP) en organisant des séminaires de formation continue à destination des responsables de la vie culturelle¹³, qu'ils soient conservateurs, régisseurs, documentalistes... Nous y reviendrons.

Une initiative prise par des conservateurs de la région lilloise retient également l'attention¹⁴. L'opération *Feuille-à-feuille* s'est déroulée sur une période de cinq ans, et a mobilisé des conservateurs et des universitaires de la région qui ont souhaité, d'une part, « révéler la richesse et la diversité¹⁵ » de leurs fonds d'estampes, et d'autre part « sensibiliser les publics à ce domaine artistique encore trop méconnu, souvent négligé et pourtant si fascinant¹⁶ ». Le projet est basé sur le travail en réseau des conservateurs des musées régionaux et un partenariat avec les universités. Durant toutes ces années, un travail d'inventaire a été effectué, recensant 25.000 estampes réparties dans les différents musées. A partir de l'automne 2006, onze expositions ont été organisées dans la région autour du médium, sur des thèmes variés. En 2007, à

¹³ « Faire vivre un cabinet d'arts graphiques », Institut National du Patrimoine, Paris, 29-30 novembre et 1er décembre 2017. « Connaître et identifier l'estampe artistique aux XIX^es et XX^e », Institut National du Patrimoine, 2018. Une nouvelle session a été organisée les 21-22-23 mai 2019.

¹⁴ Association des conservateurs du Nord-Pas-de-Calais, opération feuille à feuille : <https://www.musenor.com/association/projets-passes>. [consulté le 14 mai 2018].

¹⁵ RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.13.

¹⁶ Ibid.

la fin de la période, un colloque a été organisé, se proposant de réfléchir au statut de l'image imprimée. Le sujet n'est donc pas directement l'exposition de l'estampe. Cela a toutefois été interrogé. Les journées de travail ont réuni un collège international et interdisciplinaire, mêlant conservateurs, chercheurs, étudiants, économistes, historiens. La question de l'exposition y a été naturellement évoquée à plusieurs reprises. Ce colloque va de pair avec des expositions ayant donné lieu à des catalogues et à des programmes spécifiques de médiation. L'ensemble du projet, par son aspect collectif et son ambition, comme par son aspect pluridisciplinaire réunissant conservateurs et universitaires, est tout à fait intéressant. Il montre en effet une dynamique nouvelle pour exposer l'estampe et s'interroger sur les questions que cela soulève aujourd'hui.

Il y a peu d'expositions d'estampes mais les fonds à exposer sont importants. Ce n'est donc pas la matière qui manque. Il n'est toutefois pas facile de répondre à la question « où voir de l'estampe ? ». Il n'est en effet pas aisé aujourd'hui de dresser une cartographie précise des fonds d'estampe. A Paris, les principaux fonds d'estampes sont la Bibliothèque nationale de France, le Musée du Louvre avec son Département des Arts Graphiques, la Fondation Custodia. Leurs collections sont toutefois de taille bien différente. La Bibliothèque nationale de France est le plus grand fonds français, avec six millions d'estampes. Il est comparable, mais bien plus conséquent, à celui du British Museum à Londres (deux millions d'estampes¹⁷) et du Musée de l'Albertina à Vienne (900.000 estampes¹⁸). Au Louvre, 40.000 estampes sont conservées au sein de la collection Edmond de Rothschild, principal fonds d'estampes du cabinet d'arts graphiques. La fondation Custodia conserve quant à elle 30.000 gravures. Il est important de remarquer qu'il s'agit de trois institutions de nature différente : une bibliothèque, le cabinet d'arts graphiques d'un musée et une fondation privée. Cette triple nature des origines des collections d'estampe est importante car elle conditionne leur exposition. Les écoles des beaux-arts sont aussi un réservoir précieux d'images imprimées. L'inventaire des fonds d'estampes réalisé dans les musées de la région des Haut-de-France, dont nous parlons plus avant, présente 25.000 numéros.

¹⁷ https://www.britishmuseum.org/about_us/departments/prints_and_drawings.aspx. [consulté en juin 2019].

¹⁸ Selon Mme Barbara Rossi, Head of Collection Management and Studyroom service, Albertina, Vienne, Autriche, mail du 2 septembre 2019.

Ajoutons qu'il est possible de voir également des estampes chez les marchands d'art. A Paris, la galerie Paul Prouté fait référence en la matière. La galerie Maeght, qui est aussi éditeur, organise régulièrement des expositions. De nouvelles galeries, plus modestes mais tout aussi actives, voient le jour à Paris, pour défendre l'estampe contemporaine. Citons par exemple la galerie L'Echiquier ou la galerie Arts d'Australie qui représente notamment le travail de graveurs océaniens, dont Dennis Nonna. De nombreuses estampes de grande qualité sont visibles et vendues lors de ventes aux enchères, comme celles de Drouot ou de la galerie Ader Nordmann, qui organisent des ventes d'estampes anciennes et modernes plusieurs fois par an. La tradition ancienne des bouquinistes, sur les quais de la Seine, semble en voie de disparition : les estampes populaires et bon marché qui y étaient proposées sont en passe d'être remplacées par des babioles touristiques.

Même si elles sont peu fréquentes, les expositions d'estampe existent en France. Parmi les fonds d'estampe, c'est-à-dire les collections ou ensembles d'œuvres, celui de la Bibliothèque nationale de France est, nous l'avons dit, de loin le plus considérable. Avec le Musée du Louvre, l'institution est ainsi le plus gros exposant d'estampes en France, et à l'origine de la plupart des expositions : « *90% des expositions d'estampes sont produites en France par la Bibliothèque nationale ou le Musée du Louvre*¹⁹ ».

La Bibliothèque nationale de France a co-organisé, avec le Petit Palais, une exposition qui a eu lieu en 2015-2016. Il s'agit de l'exposition *Fantastique!*, qui a retenu notre attention. Elle est en effet remarquable à plus d'un titre. Par son ampleur tout d'abord. Plus de quatre-cent œuvres, et uniquement des estampes, toutes de grande qualité, de techniques variées et d'origine différente, ont été exposées. Par sa fréquentation ensuite. Plus de 100.000 personnes sont venues la visiter. Il semblerait donc que le public ne rechigne pas à venir voir de l'estampe. Par son sujet également. Articulée autour du thème du fantastique, elle était le support d'une vision thématique de l'estampe. Le fantastique est « *l'imaginaire humain, ce qui n'existe qu'à l'intérieur de*

¹⁹ D'après Valérie Sueur-Hermel, entretien du 24 octobre 2018.

*l'esprit*²⁰ », et il est intéressant de voir comment l'image imprimée traite de l'invisible, du fantasme, du rêve, du cauchemar, de l'imagination, des visions.... Par son caractère à la fois classique et atypique enfin. L'exposition est, en effet, le regroupement de deux expositions d'estampes en une. Etaient présentées d'une part des collections nationales, en noir et blanc et, d'autre part, des estampes japonaises en couleur d'une collection privée inédite en France. La manifestation présentait donc une dimension biculturelle de l'estampe. De plus, cette exposition a pris place dans un contexte favorable à l'estampe. Au moment de l'exposition, en décembre 2015, Colin Lemoine remarque que « *l'art de l'estampe revient doucement, mais sûrement, en grâce* »²¹. Il souligne que l'actualité du moment est riche en événements liés à la gravure en France. Il pointe deux biennales (Saint-Maur et Sarcelles), un salon marchand (*Soon*, le Salon de l'œuvre originale numérotée, à la Bastille), cinq expositions (*L'image du Grand Siècle, l'estampe française au temps de Louis XIV*, à la Bibliothèque nationale de France - site François Mitterrand, *Matisse et la gravure, l'autre instrument*, au Musée Matisse de Cateau-Calbreisis (59), *Per Kirkeby, images gravées du Grand Nord*, au Musée des Beaux-arts de Caen (14), *Anselm Kiefer, l'alchimie du livre* à la Bibliothèque nationale de France - site François Mitterrand, ainsi que la double exposition *Fantastique!* Au Petit-Palais) et un livre d'art (*Buffon-Picasso*, coédition Bibliothèque nationale de France/Seuil).

Nous avons retenu cette exposition, relativement récente mais pas trop proche dans le temps, pour illustrer notre propos et notre réflexion sur la monstration de l'estampe.

Notre question principale est donc ce qu'exposer l'estampe veut dire. Pour mener cette étude, notre propos s'organise en deux parties principales. Nous traiterons tout d'abord de la question de l'exposition de l'estampe en général, pour cerner les singularités de ce médium. Nous nous attacherons à comprendre pourquoi il est mal connu, en quoi il est singulier à exposer et verrons l'importance de l'exposition temporaire. Puis nous analyserons l'exposition *Fantastique!*, pour voir en quoi elle fait écho ou non au questionnement général précédent. Pour cela nous nous attacherons

²⁰ TODOROV Tzvetan, in SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. exp. *Fantastique! L'estampe visionnaire de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, préface, p.13.

²¹ LEMOINE Colin, « Une histoire de l'estampe », *L'Oeil Magazine*, rubrique L'art de l'estampe, n° 685, décembre 2015, p.71.

à présenter cette exposition et ses deux composantes, avant d'en étudier les points muséographiques notables pour l'estampe et d'en scruter des éléments de médiation et de réception.

I : EXPOSER L'ESTAMPE, ENJEUX ET DEFIS

A - UN MEDIUM MAL CONNU

1 - La grande variété du monde de l'estampe

L'estampe en tant que médium est mal connue, et cela peut créer des réticences ou des difficultés quand on souhaite l'exposer. L'estampe recouvre une diversité d'objets. C'est tout un monde dont les frontières apparaissent comme étant assez floues. D'où la difficulté, fréquente, à reconnaître une estampe.

Le public connaît mal l'estampe et y voit une image, sans toujours savoir faire une différence avec un dessin ou une peinture. De plus, c'est un médium qui l'attire peu. En effet, une estampe est généralement une image de petit format, donc peu visible de loin, souvent en noir et blanc, donc moins attractive pour le regard qu'une image colorée, avec une grande richesse de détails qui nécessite de passer du temps pour la regarder. Elle peut paraître ennuyeuse, poussiéreuse, et d'un autre âge. Elle peut sembler également réservée à un public de connaisseurs, d'érudits, qui possède des clés de lecture que tout le monde n'a pas. C'est ce que rappelle Colin Lemoine quand il affirme que le monde de l'estampe est perçu comme « *un monde obscur, prisé par de rares amateurs dénichant dans les cartons des antiquaires des planches oubliées, souvent jaunies et piquées par l'humidité. Distinguer une taille d'épargne d'une taille-douce demandait une connaissance éprouvée du médium. Différencier une gravure originale d'une gravure de reproduction nécessitait un œil. Et il fallut des combats ardents pour que l'estampe fut reconnue en vertu des compétences et de la virtuosité de ses auteurs, associés à tort à de vulgaires artisans, ou contrefacteurs, en noir et blanc*²². » L'estampe est souvent assimilée à une pratique ancienne et l'on oublie facilement, par méconnaissance, la vitalité de la création contemporaine, ainsi que la créativité de ce médium depuis ses origines.

Comme le grand public, les professionnels des musées sont parfois mal à l'aise avec les estampes : s'ils savent mieux discerner la catégorie de cette image, ils peuvent être

²² LEMOINE Colin, « Une histoire de l'estampe », *L'Oeil*, rubrique L'art de l'estampe, n° 685, décembre 2015, p.71.

gênés par des spécificités de l'estampe, car ils ont en tête qu'elle n'est pas à traiter comme un autre artefact de leur collection. Ainsi, le directeur d'un musée généraliste pourrait être inquiet à l'idée d'intégrer des estampes dans une exposition car il sait que des précautions particulières sont à prendre pour protéger les oeuvres. De même, le responsable d'une collection qui comporte des estampes pourrait souhaiter les présenter pour les faire connaître mais ne sait pas bien distinguer les techniques de ces œuvres, ou ne connaît pas l'histoire de cet art et ses enjeux. Un autre pourrait être embarrassé par l'ambiguïté du statut de l'estampe : est-ce une œuvre originale ou une œuvre de reproduction ? Une bibliothèque qui a un fonds important peut se demander comment le valoriser ? Et quel directeur de musée, qui a aujourd'hui des objectifs de fréquentation de public pour son institution, va organiser une exposition d'estampe si cette dernière n'attire pas le public ?

L'Institut National du Patrimoine (INP) souhaite répondre à ce besoin, comme nous l'avons signalé en introduction. L'établissement, qui forme les conservateurs et les restaurateurs du patrimoine en formation initiale, propose chaque année un séminaire de formation continue de trois jours pour mieux connaître les arts graphiques en général et l'estampe en particulier. Ces séminaires s'adressent aux professionnels du patrimoine, qu'ils travaillent dans des musées, des bibliothèques, des structures culturelles publiques ou privées. Chaque participant a ses propres attentes. Toutefois, pour chacun d'eux, la mission d'exposition du musée ou de l'institution auxquelles ils appartiennent, est centrale. Il s'agit de mieux connaître ses collections afin, notamment, d'être mieux à même de les exposer. L'existence de ces formations souligne que même les professionnels des musées ne connaissent pas toujours bien le médium spécifique qu'est l'estampe.

Qu'est-ce que l'estampe ?

Nous l'avons dit, une estampe est une image imprimée sur du papier à l'aide d'un élément d'impression, appelé matrice, préalablement préparé et encré. Il est important de comprendre qu'il n'y a pas d'estampe sans matrice et donc sans possibilité de multiplier. C'est ce que résume cette définition : *« l'estampe est une image multipliable obtenue par tirage d'un support gravé ou dessiné, tel qu'une planche de bois, une plaque de métal ou une pierre lithographique. Cette matrice, encrée et passée sous une presse, est imprimée sur une feuille de papier ou un autre support. Le terme*

*s'applique à toutes les techniques : gravure sur bois, taille-douce et lithographie*²³ ». Ainsi, quand on parle d'estampe, on parle d'un ensemble comportant une image sur papier, pouvant exister en plusieurs exemplaires, d'une matrice et d'une technique particulière pour obtenir cette matrice.

L'estampe n'a pas toujours existé. Elle apparaît en Asie au début de notre ère. Elle naît d'abord en Chine, au II^{ème} siècle, avec l'estampage de textes sacrés gravés sur bois et transcrit sur papier. Elle arrive en Occident au XV^{ème} siècle, quand elle est mise au point et développée, en parallèle à l'imprimerie, dans un souci de reproduction et de diffusion. « *Jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, l'estampe était traditionnellement le résultat de l'impression d'une planche gravée, en bois ou en méta*²⁴ ». On a alors parlé de gravure, pour les procédés comme pour l'image obtenue par ces procédés. Puis apparaissent des techniques non gravées, comme la lithographie et la sérigraphie, et, comme nous l'avons dit en introduction, il fut plus correct de parler d'estampe que de gravure, même si cela prit du temps et que ce vocable a toujours du mal à s'imposer.

L'estampe recouvre une multitude d'artefacts, aux usages, modes de fabrication et fonctions très divers. De l'image pieuse achetée au Moyen Âge en souvenir d'un pèlerinage à la reproduction d'un château du Roi-Soleil, d'un bois de Dürer à une affiche de Toulouse-Lautrec, d'une estampe japonaise à une eau-forte de Rembrandt, l'éventail de ces images est large. Cette variété rend les choses difficiles pour savoir ce qu'est une estampe, la reconnaître. Néanmoins, elles ont toutes en commun d'être multipliables, et c'est un point essentiel.

En effet, l'estampe résulte d'une impression, « *c'est ce qui la distingue d'un dessin, d'un texte manuscrit ou d'une peinture*²⁵ ». Or toute image imprimée n'est pas pour autant une estampe. « *Quelle définition donner alors à l'estampe pour la distinguer, dans le monde multiple des techniques d'impression actuelles ?*²⁶ » s'interroge André Béguin.

²³ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, glossaire, p.178.

²⁴ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1988, p. 8.

²⁵ Idem, p.12.

²⁶ Id., p.8.

Selon lui, s'il est « *impossible d'en donner une définition absolue*²⁷ », il retient pour l'estampe deux critères qui précisent la définition générale : d'une part l'idée de « *création d'artiste*²⁸ », c'est-à-dire l'intention de l'artiste de faire une œuvre, et d'autre part, la réalisation manuelle et artisanale, qui s'oppose à la reproduction mécanique.

A l'origine, un rôle de reproduction

Longtemps, l'estampe était le seul moyen de reproduire des images. Ce n'est qu'à la moitié du XIX^{ème} siècle, quand la photographie a été inventée, qu'elle a perdu ce rôle de reproduction. En ce sens, elle est révolutionnaire dans le monde des idées, des connaissances et de l'image : « *le rôle premier de l'estampe a été la multiplication et la diffusion de celles-ci [les images] à une échelle inédite, cette révolution technologique n'ayant eu d'égale que celle de l'imprimerie dans le domaine de l'écrit*²⁹ ». Cette dimension reproductive est fondamentale pour l'estampe, qui a beaucoup servi à diffuser des idées et des images.

Elle en explique aussi la grande variété. Ainsi, « *dans ce cadre, l'estampe a rempli un certain nombre de fonctions qui peuvent être documentaires (illustrations de livres, de revues, dessins de presse...), religieuses (images pieuses...), politiques, pédagogiques ou récréatives (Images d'Épinal), publicitaires (affiches,...), etc....*³⁰ ». La dimension esthétique des estampes n'est pas oubliée pour autant. Elle a été toutefois considérée différemment selon les époques. Aujourd'hui, sa finalité esthétique a pris le pas sur les autres usages, et les choses sont plus claires.

Des qualités esthétiques propres

L'estampe a très vite été appréciée pour ses qualités esthétiques. Dès son apparition au XV^{ème} siècle, une partie de sa production était le fait de grands artistes, souvent des peintres, désireux de pratiquer ce nouveau médium et de s'emparer des possibilités inédites qu'il proposait. C'est le cas de grands maîtres comme Martin Schongauer (1450-1491) ou Albrecht Dürer (1471-1528), pour qui l'estampe était un

²⁷ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1988, p.8.

²⁸ Ibid.

²⁹ *L'estampe, art du multiple*, Bibliothèque nationale de France, introduction à la Bibliographie sélective, novembre 2011. <https://www.bnf.fr/fr/departement-estampes-et-photographie>, [consulté le 3 juin 2018].

³⁰ Ibid.

moyen d'expression autonome à l'égal de la peinture ou du dessin, qu'ils n'ont eu de cesse d'explorer. A cela s'ajoutait la possibilité de reproduction offerte par ce nouveau médium, qui leur a permis, de façon inédite, de diffuser leur œuvre, mais aussi de connaître les œuvres de leurs contemporains, elles-mêmes reproduites par l'estampe. En effet, contrairement aux tableaux ou aux retables, l'estampe voyage et, avec elle, les idées, les styles et les modèles. Cette reproductibilité donne à l'estampe un statut particulier et la fait apprécier des artistes. Ainsi, « *elle a tout de suite été pratiquée par de grands artistes désireux non seulement de diffuser largement leurs œuvres mais également d'explorer les ressources particulières de ce médium original, celui-ci leur servant également à s'informer de la production de leurs contemporains*³¹ ». L'estampe, par ses singularités techniques et les effets qu'ils permettent, est un art à part entière.

Un rôle particulier dans l'histoire de l'art

Le rôle pédagogique de l'estampe dans la connaissance des arts est indéniable. C'est l'estampe qui a permis de diffuser les œuvres d'art uniques, inamovibles ou inaccessibles, et d'en permettre la connaissance. En effet, elle a permis de reproduire et de diffuser des dessins, des tableaux, des sculptures, des architectures.... Il s'agissait de reproduire en image des œuvres existantes, créées par d'autres. Longtemps appelée « estampe de reproduction », cette partie de l'estampe qui a perduré du XV^{ème} siècle au XIX^{ème} siècle, est maintenant appelée « estampe d'interprétation ». Le glissement sémantique est important : il indique l'importance du travail de traduction que doit effectuer le graveur, pour passer d'un médium à l'autre. Interpréter un tableau en gravure implique par exemple de traduire les couleurs par les seuls noir et blanc, et le plus souvent de changer d'échelle pour un format plus petit. Interpréter un dessin, un pastel ou un lavis d'encre implique de retranscrire la texture du crayonné, la granularité du bâton de pastel, la légèreté de l'aplat de l'encre plus ou moins diluée, de jouer avec l'encre et le papier, de n'utiliser que le noir et le blanc. Même si la gravure de reproduction a été longtemps le seul moyen de reproduire des images, « *il ne s'agit pas, [en effet], d'un fac-similé que seule donnerait la*

³¹ *L'estampe, art du multiple*, Bibliothèque nationale de France, introduction à la Bibliographie sélective, novembre 2011. <https://www.bnf.fr/fr/departement-estampes-et-photographie>, [consulté le 3 juin 2018].

photographie, mais du passage d'une langue en une autre », dit, au XIX^{ème} siècle Henri Chabeuf³². Remarquons toutefois que l'estampe permet le fac-similé. André Béguin le définit comme la « *reproduction exacte d'un dessin original par l'estampe*³³ ». Mais cet usage de l'estampe est rare et limité. Ce qui est fréquent, en revanche, c'est la capacité créative de l'estampe d'interprétation, qui met en œuvre son propre langage pour traduire une œuvre réalisée dans un médium différent. La gravure d'interprétation, qui a en quelque sorte rendu célèbre l'estampe avant l'invention de la photographie, n'est pas seulement le moyen de reproduire et diffuser les œuvres uniques, même si elle a en cela beaucoup apporté à l'histoire de l'art pour la connaissance des œuvres³⁴. Elle est aussi un art original, car elle nécessite une grande capacité de traduction et, par là même d'inventivité, qui sont l'apanage des graveurs talentueux.

Néanmoins, une production en masse d'estampes de qualité médiocre, reproduisant des œuvres célèbres, a fait beaucoup de tort à l'estampe, considérée alors comme un simple outil de reproduction. Son statut en est d'autant dévalorisé, et son exposition en pâtit.

2 - Un statut d'œuvre d'art ambigu

Une reconnaissance tardive

L'estampe, parce qu'elle est un moyen de diffusion mais aussi de création, a vite séduit les artistes. Pour autant, son statut d'œuvre d'art a mis du temps à s'imposer. En 1648, quand l'Académie de peinture et de sculpture est créée les graveurs n'y sont pas admis. Ce n'est que quinze ans après, en 1663, que les premiers graveurs y font leur entrée. En 1661, l'estampe avait pourtant acquis sa liberté, par l'Edit de Saint-Jean-de-Luz : elle était considérée comme un art libre, et non une production artisanale, et n'était pas soumise aux règles des corporations. Le statut des graveurs n'est pas établi de façon pérenne pour autant. Ainsi Jean Laran rappelle, en 1948, ce qu'écrivait Quatremère de Quincy en 1791³⁵ : « *La gravure n'est point et ne saurait jamais devenir un art... C'est un procédé ingénieux de dessin sur cuivre ou tout autre matière, qui par*

³² H. Chabeuf, « Victor Focillon », *Revue de Bourgogne*, 1918, p. 352.

³³ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1988, p. 137.

³⁴ Jacques Thuillier, « De l'intérêt de l'estampe pour l'histoire de l'art », in Serge Lemoine, *Jacques Thuillier, Une vie pour l'histoire de l'art : les écrits de Jacques Thuillier*, Dijon, Faton, 2014, p. 215-217.

³⁵ LARAN Jean, *Les estampes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 1948, p.5.

le moyen de l'impression, multiplie le dessin... Elle n'est qu'un essai ou un diminutif de la peinture ». Et Jean Laran d'ajouter : « *C'est ce que beaucoup ont dit ou pensé, disent ou pensent encore [...] de l'estampe qui est, au sens large du mot, l'image imprimée sous toutes ses formes*³⁶ ». Cette ambiguïté de l'estampe, née de son identité originale de multiple et de sa longue tradition de gravure d'interprétation, n'est-elle pas encore à l'œuvre aujourd'hui ? Le débat paraît dépassé, surtout depuis que la photographie ou les autres moyens de reproduction modernes permettent de multiplier les images. Pourtant, l'estampe est-elle exposée au même titre qu'une peinture ou qu'une sculpture ?

Qu'est-ce qu'une estampe originale ?

La notion d'originalité doit être précisée pour l'estampe. En effet, une estampe est souvent le fruit d'un travail collectif aux acteurs multiples. Définir un seul auteur de l'œuvre n'est pas toujours possible. Ainsi, il est fréquent qu'une estampe ne soit pas créée par une seule « main » du début à la fin du processus de création.

On parle d'estampe originale quand l'artiste réalise lui-même le motif de la matrice. Cette définition a été précisée récemment par le service des Douanes qui souhaitait éclaircir ce point pour des raisons de taux d'imposition à déterminer. « *Le décret français du 17 février 1995, qui définit l'estampe à l'intention des douaniers et des services fiscaux, dispose ainsi que, pour être considérée comme « originale », une estampe doit être exécutée par la main de l'artiste et tirée à un petit nombre d'exemplaires*³⁷ ». Remarquons que ce « petit nombre » n'est pas précisé.

La notion d'estampe originale s'applique notamment aux peintres-graveurs qui, dès le XIX^{ème} siècle, ont été nombreux à s'emparer des techniques de l'estampe comme moyen d'expression à part entière, et ont créé eux-mêmes leurs matrices. Elle s'oppose également à la notion de gravure d'interprétation, ou gravure de reproduction, dont nous avons parlé plus haut, qui a brouillé les pistes. Ces différents cas de figure induisent une confusion pour qui s'intéresse à l'estampe, qui apparaît comme une œuvre non-originale, et par là une œuvre réduite, inférieure, subalterne.

³⁶ LARAN Jean, *Les estampes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 1948, p.5

³⁷ MELOT Michel, Introduction, in RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.24.

« *L'originalité d'une estampe ne préjuge ni de sa qualité ni de sa valeur*³⁸ » précise André Béguin, qui signale « *à l'opposé, combien de médiocres estampes 'originales'*³⁹ ». Pourtant, la notion d'originalité, ou de non-originalité, est un sujet de méfiance vis-à-vis de l'estampe qui n'apparaît pas, y compris s'agissant des feuilles des grands maîtres et non des simples tirages commerciaux, comme une œuvre d'art à part entière. Cela influe sur son statut, la valeur qu'on lui accorde, et donc son exposition.

Une méfiance face au multiple

Outre la notion d'originalité, c'est la notion de multiple qui peut faire du tort à l'estampe. C'est ce qu'affirme Dominique Brême, commissaire d'une récente exposition de portraits gravés du XVII^{ème} siècle : « *l'estampe souffre également de son statut de 'multiple'* ⁴⁰ ». Ce faisant, l'estampe bouscule la traditionnelle notion d'unicité de l'œuvre d'art. Comme l'affirme Séverine Lepape, conservateur de la Collection Rothschild au Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, « *L'estampe rompt avec l'économie de l'unique qui caractérisait jusqu'alors l'art du Moyen Âge*⁴¹ ».

Importance de la reproductibilité dans l'histoire de l'art

La reproductibilité de l'estampe en fait un jalon majeur dans l'histoire de l'art et dans les arts visuels. Non seulement l'estampe permet à chacun, ou tout au moins au plus grand nombre, d'accéder à l'image, dès le XV^{ème} siècle en Europe, mais elle induit l'idée que l'unique n'est plus la règle en matière artistique. Ainsi « [...] *l'estampe a constitué une révolution capitale dans l'histoire de la culture visuelle et de la perception de l'œuvre d'art : l'idée de graver un sujet sur une matrice, puis de l'imprimer en de multiples exemplaires, a totalement bouleversé les notions d'originalité et d'unicité de l'œuvre traditionnellement attachées à l'œuvre d'art*⁴² ». Ce bouleversement fait écho

³⁸ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1988, p. 10.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ BREME Dominique, Cat. d'exp. *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier – 21 avril 2019, Gand, ed. Snoeck, 2019, p.6.

⁴¹ Exposition *Les origines de l'estampe en Europe du Nord (1400-1470)*, Séverine Lepape, Paris, Musée du Louvre, 17 octobre 2013-13 janvier 2014, communiqué de presse, p.3. https://www.louvre.fr/sites/default/files/DP_Origines%20de%20l'estampe_def.pdf [consulté le 10 juillet 2019].

⁴² RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.14.

à l'art moderne et à l'art contemporain, où la sérialité et la notion d'œuvre multiple sont fréquentes. Il s'inscrit dans la théorie développée dès le début du XX^{ème} siècle par Walter Benjamin (1892-1940), et publiée dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*⁴³, édité à titre posthume en 1955.

La « double nature de l'estampe ».

Selon Michel Melot⁴⁴, la « *double nature*⁴⁵ » de l'estampe est au cœur de toute réflexion sur l'estampe. « *La dimension symbolique de cette double nature apparaît immédiatement : œuvre unique et produit de reproduction, c'est notre condition humaine, car nous sommes tous uniques et tous fruits d'une reproduction, dont on se demande encore jusqu'où remontent ses origines*⁴⁶ ». La vision qu'a Michel Melot du monde de l'estampe n'est pas qu'affaire d'érudits et d'historiens de l'estampe. La réalité double de l'estampe, au carrefour de la création artistique et de la reproduction commerciale, est fascinante mais aussi troublante et n'aide pas à sa compréhension. L'estampe est multiple et unique à la fois. Sa complexité vient de ce qu'elle est image qui « *nait d'une matrice qui est déjà une image*⁴⁷ ».

3 - Une technique qui paraît complexe

Les techniques de l'estampe sont très variées et, surtout, elles paraissent ardues à comprendre pour le profane. Il est vrai que leur appréhension n'est pas immédiate : il n'est pas facile, par exemple, de savoir « comment c'est fait » en face d'une eau-forte. Il est encore plus difficile, une fois que l'on a compris les bases du procédé, de distinguer en quoi cela est différent d'un burin ou d'une lithographie. C'est une difficulté à laquelle se mesure le praticien qui doit être formé en atelier, met du temps à s'y retrouver et à acquérir les gestes et le vocabulaire.

⁴³ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Ed. Allia, 2003.

⁴⁴ Michel Melot est une figure majeure pour l'histoire de l'estampe. Né en 1943, il a été conservateur puis directeur au Département de la Bibliothèque nationale de France, de 1967 à 1983

⁴⁵ RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 18.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Idem, p. 24.

Une technique indirecte qui nous est peu familière

L'incompréhension - ou la difficile compréhension - des techniques de l'estampe tient au fait que nous avons rarement eu une expérience personnelle de ces procédés, qui sont tous basés sur l'empreinte. Mis à part notre expérience d'enfant de poser un doigt imprégné de peinture sur une feuille de papier et d'en voir la trace, rares sont nos expériences d'empreinte. Au contraire, le dessin, la peinture ou le modelage nous sont plus familiers. Ils sont plus pratiqués. Ils sont aussi des procédés directs et donc plus facilement compréhensibles : le trait que je trace au crayon ou au pinceau est visible de suite, comme la forme que j'ai créée en modelant de la terre. Il n'en n'est pas de même pour l'estampe, qui est un procédé indirect de création d'image par l'intermédiaire d'une matrice. Il n'y a pas d'immédiateté dans la création, pas de résultat visible de suite. En cela, la compréhension des techniques de l'estampe est comparable à celle de la sculpture en fonte, avec son moule intermédiaire.

Nous expliquerons ici rapidement les différentes techniques de l'estampe, car les connaître a une importance dans la compréhension - ou l'incompréhension - même du médium.

Des procédés variés

Si les techniques de l'estampe sont nombreuses, le principe général de production des estampes est commun à toutes, car elles s'obtiennent à partir d'une impression. Définir la technique d'une estampe, c'est donc définir comment le motif à imprimer est apposé sur la matrice, et comment l'encre va être disposée à sa surface. Il s'agit en effet de différencier, « *les parties [de la matrice] qui reçoivent l'encre et celles qui ne doivent pas la recevoir, principe essentiel de toute impression⁴⁸* ». A partir de là, trois familles de techniques principales sont distinguées, selon trois modes de préparation de la matrice et leurs modes d'encre associés. La première est la technique en relief, ou taille d'épargne : le motif est sur « le haut », sur le relief de la matrice qui a été creusée pour enlever de la matière. L'encre est sur le relief de la matrice. Il s'agit de la gravure sur bois - ou xylographie - et de la linogravure - gravure sur plaque de linoléum. La seconde famille de techniques est une technique en creux, sur métal, appelée taille-douce : le motif est gravé dans la matrice, l'encre est dans les creux. Le motif qui

⁴⁸ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1988, p.12.

apparaît sur le papier n'est pas en surface mais dans les creux de la matrice. On parle alors de « taille ». La gravure de la plaque peut se faire de manière directe, quand le graveur grave directement le métal à l'aide d'outils spécialisés : c'est le cas du travail au burin, à la pointe sèche ou de la manière noire. La matrice peut également être préparée de façon indirecte : ce n'est pas la main du graveur qui creuse la plaque, mais un acide, autrefois appelé « eau-forte » : la plaque, préalablement préparée avec le motif, est trempée dans un bain d'acide pour y être creusée - on dit « mordue ». C'est le cas des techniques de l'eau-forte - qui a emprunté son nom à l'ancienne appellation de l'acide - de l'aquatinte, du vernis mou. Enfin, la dernière technique n'est pas à proprement parler une gravure : la plaque n'est plus gravée, en creux ou en relief, mais travaillée en surface. On parle d'impression à plat. Elle est basée sur le principe de répulsion de l'encre grasse et de l'eau. Le motif est dessiné en surface, comme un dessin sur un papier. Il s'agit de la lithographie, quand la matrice est en pierre. Il s'agit de la sérigraphie, avec une matrice en tissu.

On compte ainsi dix techniques principales différentes, qui sont les plus utilisées aujourd'hui. Certaines sont anciennes, existant depuis les origines de l'estampe, d'autres plus récentes, à l'instar de la lithographie qui n'existe pas avant le XIX^{ème} siècle. Ces techniques sont très variées et on peut les mixer, avec une matrice de même nature : c'est tout un univers qui s'ouvre devant le graveur, dans lequel il plonge avec délice. Toutes respectent le principe de l'inversion lié au système de l'empreinte: le motif imprimé apparaît inversé par rapport à celui que l'on voit sur la matrice.

« Des techniques parfois plus simples à pratiquer qu'à expliquer »

Cette diversité des techniques nécessite un apprentissage plus ou moins long pour le praticien, certaines techniques étant plus difficiles que d'autres à maîtriser. Elle nécessite aussi un apprentissage de l'amateur, du marchand ou du conservateur qui souhaitent s'y retrouver.

C'est le propos de différents livres de vulgarisation, qui proposent des aide-mémoires ou des glossaires pour donner les définitions de chacune des techniques principales. Le *Dictionnaire des techniques d'estampe*⁴⁹, que nous avons déjà cité plusieurs fois,

⁴⁹ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1998.

est aujourd'hui le plus complet. Publié en 1977, il a été revu et augmenté pour une édition en 1998. Son auteur, André Béguin, l'a écrit au fil du temps, à partir de ses notes de praticien - il est graveur - mais aussi car il a été fournisseur de matériel et enseignant, pour répondre à un besoin de clarification pour qui s'intéresse à l'estampe aujourd'hui. Il souhaite faciliter la compréhension de l'estampe par un meilleur entendement de ses techniques. Sous forme de dictionnaire, l'ouvrage ne contient pas moins de mille entrées et compte de nombreux schémas. S'il est très complet et illustré, il reste toutefois assez aride pour des non-spécialistes. Comme le souligne André Béguin, ce sont des techniques « *parfois plus simples à pratiquer qu'à expliquer*⁵⁰ ». C'est une expérience que peuvent confirmer de nombreux graveurs. Même s'ils maîtrisent bien les techniques, ils ne sont pas toujours à l'aise pour les expliquer à des novices en la matière.

Est-ce nécessaire de connaître les techniques ?

Au vu de la complexité et de la variété des techniques, se pose la question de la nécessité de connaître chaque technique importante. Est-ce une façon d'améliorer notre relation au médium qui souffre souvent de méconnaissance ? Connaître et comprendre les différentes techniques de l'estampe permet de mieux les appréhender, et, de là, de mieux apprécier l'œuvre, que ce soit l'image imprimée ou la matrice. Il ne s'agit pas de devenir un spécialiste de l'estampe, un œil expert, mais de se sentir plus familier avec l'estampe en comprenant son univers. C'est le rapport à l'œuvre qui en sera modifié : l'estampe deviendra ainsi plus proche et plus parlante. Cela peut lever une gêne, un malaise, éprouvé face à un monde inconnu.

Connaître les techniques, c'est également entrer dans l'univers du graveur, la technique choisie reflétant son intention et renseignant sur l'artiste. C'est ce que défend Dominique Brême : « *La connaissance des techniques et des enjeux de l'estampe compte pour beaucoup dans l'intérêt que l'on peut se découvrir soudain à sa fréquentation*⁵¹ ». Le commissaire d'exposition entend la technique au sens large, en y associant l'ensemble du procédé de création. Cela nécessite, selon lui, d'aller dans ce qui a précédé l'image, sa production, l'intention du graveur, les conditions de

⁵⁰ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1998, p. 7.

⁵¹ BREME Dominique, Cat. d'exp. *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier - 21 avril 2019, Gand, ed. Snoeck, 2019, p. 8.

réalisation. Il cite la célèbre *Sainte Face* de Claude Mellan, un portrait du Christ exécuté d'une seule ligne gravée au burin, comme une unique spirale⁵². C'est un exemple extrême mais fameux, qui explique que « *l'art de l'estampe porte en lui, par son exigence de maîtrise technique et par la concentration particulières qu'il requiert de l'esprit, quelque chose d'incomparable que les amateurs [...] ressentent profondément* ⁵³ ». Ce qui l'intéresse, et qu'il souhaite partager avec les visiteurs de l'exposition, c'est non seulement une découverte des œuvres et de leurs techniques diverses, mais surtout de l'émotion particulière permise par ces procédés spécifiques, distincts des autres procédés picturaux. Les techniques de l'estampe permettent en effet de créer des images dans une esthétique à nulle autre pareille, que l'on ne retrouve ni dans le dessin ni dans la peinture. La connaissance technique permet, par ailleurs, de mesurer la virtuosité des artistes. L'exposition organisée par Dominique Brême a présenté une collection privée d'un descendant de la famille Colbert, devenu collectionneur d'estampes à partir des œuvres héritées de ses aïeux. Pour lui, distinguer une technique est une manière supplémentaire d'apprécier une œuvre et lui donne une nouvelle dimension. « *Au début, un portrait était pour moi une illustration, maintenant il devient une œuvre d'art parce que je suis capable de comprendre la prouesse technique et artistique qu'est le travail du graveur sur sa planche de cuivre*⁵⁴ ».

B - UNE OEUVRE D'ART PARTICULIERE A EXPOSER

1 - Exposer une œuvre fragile

L'estampe est une œuvre sur papier.

A ce titre, elle appartient à la famille des arts graphiques, comme les dessins, les pastels, les miniatures, les livres et les manuscrits. La fragilité du support fait que beaucoup d'épreuves n'ont pas été conservées.

Si l'origine du papier est ancienne en Asie, ce matériau est relativement récent en Occident, où il ne supplante le parchemin qu'au XIV^{ème} siècle. Mis au point en Chine

⁵² Claude Mellan (1598-1688), la Sainte-Face, burin, 1649.

⁵³ BREME D. op.cit. p. 8.

⁵⁴ Idem, p. 14.

vers le II^{ème} siècle av. J.-C à partir de fibres végétales, le papier se répand dans le reste de l'Asie au III^{ème} siècle de notre ère avant de gagner le monde arabe au VIII^{ème} siècle. Via l'Afrique du nord et l'Espagne, il arrive en Europe, où il est présent aux alentours de 1200⁵⁵. En Occident, le composant principal de la pâte à papier, d'où est issu le papier par pressage et séchage, est la cellulose. Jusqu'au XIX^{ème} siècle, la pâte à papier s'obtient à partir de chiffons, grâce à une fabrication manuelle puis mécanique. Puis la fabrication s'industrialise au XIX^{ème} siècle, avec l'invention de machines (machine Fourdinier, 1803) et l'utilisation de pâte à bois.

La faiblesse mécanique du support

Par la nature de son support papier, l'estampe est intrinsèquement fragile. Le papier est un matériau mince et souple, de faible résistance mécanique, qui peut facilement être plié, déformé, déchiré, dégradé ou tâché s'il est manipulé sans précaution ou pollué. Ces détériorations mécaniques sont difficiles voire impossibles à restaurer. Cela est valable quelle que soit la nature du papier : papier d'origine végétale, ou papier issu de chiffons ou de bois. Il s'agit donc de prendre des précautions particulières dans la conservation et la manipulation du papier, mais cela n'empêche nullement d'exposer une œuvre sur papier.

Sensibilité aux conditions climatiques : humidité et température, poussière

Le papier est également sensible à la sécheresse. Il ne doit pas être complètement sec et doit conserver un taux d'humidité de 5% ⁵⁶. Il doit être conservé dans des conditions hygrométriques particulières. Selon l'Afnor, « *les matières organiques, constituants majeurs des documents graphiques et des photographies, sont hygroscopiques, ce qui les rend particulièrement sensibles aux variations climatiques*⁵⁷ » : un air humide entraîne des moisissures, un air trop sec racornit le papier, des températures variables en accélèrent les dégradations chimiques. Des conditions stables sont donc nécessaires, avec un taux d'humidité relative de 50% et une température idéale oscillant entre 16-18°C. Ajoutons que le papier est fragilisé par

⁵⁵ Pour les explications techniques concernant la composition du papier et ses altérations, se reporter à la documentation pédagogique du séminaire de formation continue « *Comment conserver, exposer, prêter une estampe* », Madame Belon-Slougui, INP, mai 2018, Archives INP.

⁵⁶ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1988, p.92.

⁵⁷ AFNOR, Norme NF 740-010, *Prescriptions de conservation des documents graphiques et photographiques dans le cadre d'une exposition*, Paris, AFNOR, 2002, p.17.

la pollution de l'air et la présence de poussières, qui véhiculent des micro-organismes pouvant altérer les estampes.

Là encore, ces contraintes de conservation et d'exposition ne sont pas un frein majeur et n'empêchent pas de montrer des estampes si les précautions adéquates sont prises

L'hypersensibilité à la lumière

Le principal ennemi du papier, et donc de l'estampe, bien plus que sa fragilité mécanique constitutive et sa sensibilité à l'environnement, est toutefois la lumière. Si elle est nécessaire pour regarder les œuvres, la lumière est agressive pour celles qui y sont sensibles. La lumière se définit comme « *l'ensemble des radiations électromagnétiques auxquelles l'œil humain est sensible* ⁵⁸ ». Un objet est visible et coloré parce qu'il absorbe certaines de ces radiations. Cette absorption entraîne des interactions avec les matériaux constitutifs, qui sont sources de dégradations possibles, selon la nature de l'objet. Or, parmi les objets patrimoniaux, les arts graphiques en général, et l'estampe en particulier, sont classés parmi les artefacts les plus détériorés par l'action lumineuse. Le papier, comme le textile, sont des matériaux organiques et sont, « *plus sensibles que la peinture [à la lumière], qui elle-même, est plus fragile que la sculpture* ⁵⁹ ». Quand le granit n'a aucune sensibilité à la lumière, la soie et les documents graphiques en ont une très élevée. Sous l'effet des rayons lumineux absorbés, les liaisons moléculaires du papier sont cassées et le matériau se décolore, jaunit et devient cassant. La lumière est constituée d'ondes, dont une partie seulement est la lumière visible. Le rayon lumineux est en effet également constitué d'ondes à ultra-violet (UV) et d'ondes à infra-rouges (IR). Ce sont les ultra-violets qui sont le plus nocifs pour les œuvres et sont à éliminer en priorité, même si les ondes infra-rouges sont dommageables également. En effet, les rayons ultra-violets font jaunir le papier et font perdre la coloration des pigments, tout en rendant le papier moins souple. Les rayons infra-rouge accentuent la chaleur et entraînent la déshydratation du papier, qui se fragilise et perd en longévité.

La matière picturale est aussi fragilisée par la lumière

⁵⁸ LAVEDRINE Bertrand, PESME Christel, GILLET Martine, « les conditions d'exposition des œuvres sensibles à la lumière », *Musées et collections publiques de France*, n°251, 2007, p.56.

⁵⁹ Idem., p.60.

L'action de la lumière peut également être néfaste pour la matière picturale que sont les encres d'imprimerie, qu'elles soient noires ou colorées. Les encres sont aussi sensibles, dans une moindre mesure, aux frottements : il convient d'en tenir compte pour la conservation, le transport et l'exposition des oeuvres.

Un dilemme à dépasser

L'hyper-sensibilité à la lumière est un souci pour la conservation des estampes, comme pour leur présentation : il est crucial de conserver les estampes à l'abri de la lumière, pour les préserver. Pour autant, il n'est pas question de les cacher des regards, de les rendre inaccessibles. Or présenter une estampe, c'est l'exposer conjointement aux regards et à la lumière. Il y a là un dilemme à dépasser, auquel se confrontent les conservateurs de collections d'estampes, dans leur double mission de préservation et de présentation des œuvres. Les estampes peuvent être montrées dans l'intimité des cabinets d'arts graphiques, à une échelle confidentielle. Mais les conservateurs d'arts graphiques aspirent aujourd'hui à une présentation de leur collection à un public plus large. Il s'agit donc de trouver un juste milieu entre un niveau d'éclairage suffisant pour avoir une bonne vision de l'œuvre et un niveau bas évitant de la détériorer, afin de montrer les estampes sans que cela ne se fasse au détriment de leur conservation. Les alternatives envisageables à l'exposition de l'œuvre imprimée elle-même, dans son meilleur état ne sont guère satisfaisantes : un fac-similé n'est pas l'original, l'existence de tirages multiples ne permet pas de « sacrifier » un exemplaire.

Les préconisations de l'Afnor : une aide aux expositions

L'Association Française de Normalisation, AFNOR, a rédigé à l'intention des responsables de collections d'arts graphiques, confrontés à la question contradictoire de l'exposition des estampes, des « *Prescriptions de conservation des documents graphiques et photographiques, dans le cadre d'une exposition* »⁶⁰. Il s'agit de les aider à mener à bien des expositions en réduisant les facteurs de dégradations, au cours des différentes étapes de leurs projets (gestion administrative, prêts et assurances, transport et conditions d'exposition) : le document s'attache à la chaîne entière de

⁶⁰ AFNOR, Norme NF 740-010, *Prescriptions de conservation des documents graphiques et photographiques dans le cadre d'une exposition*, Paris, AFNOR, 2002.

préparation de l'exposition, en amont comme en aval, et insiste sur la nécessaire concertation de l'ensemble des acteurs (chargé de collections, commissaire, scénographe, régisseur, restaurateur...). Ces prescriptions concernent les estampes, mais aussi les livres, les archives et les photographies. Elles ont été jugées utiles au vu du nombre croissant d'expositions de documents graphiques : « *le développement actuel de la valorisation des collections publiques et privées par des expositions fait progresser de manière parallèle les risques de dégradation encourus par les documents et œuvres exposées, alors que ces fonds patrimoniaux, graphiques et photographiques, sont par essence extrêmement fragiles*⁶¹ ».

La norme Afnor est un document pratique qui, tout à la fois, souligne et accompagne l'essor des expositions d'estampes. Il vise également à mieux former ceux qui préparent des expositions, et notamment les conservateurs traitant d'arts graphiques, pour favoriser la qualité de leurs échanges et la synergie de leur travail : chacun étant mieux informé, les relations sont facilitées.

Le document met ainsi en évidence un mouvement notable de développement des expositions d'arts graphiques, et une certaine urgence à ce que les paramètres de conservation soient pris en compte. En effet, « *la durée et les conditions d'exposition influencent directement [leur] état de conservation*⁶² » : les risques et les dégradations sont amplifiés lors de l'exposition et incitent à une plus grande vigilance. Selon l'Afnor, exposer les arts graphiques en général, et l'estampe en particulier, c'est s'exposer à des risques que la conservation dans les réserves *ad hoc* prévient : l'éclairage est obligatoire, les variations climatiques sont inévitables (par les portes ouvertes et la présence humaine), les œuvres peuvent être fragilisées par la manipulation et les contraintes de présentation.

C'est un tableau plutôt inquiétant qui est ainsi dressé dans le document de l'Afnor, quant à la préservation des œuvres. Il s'accompagne naturellement de préconisations. Puisque « *les détériorations engendrées par la lumière sont irréversibles*⁶³ », il

⁶¹ AFNOR, Norme NF 740-010, *Prescriptions de conservation des documents graphiques et photographiques dans le cadre d'une exposition*, Paris, AFNOR, 2002, p.5.

⁶² Idem, p.6.

⁶³ Id., p.18.

convient d'en limiter les effets, de plusieurs façons. Tout d'abord en limitant la lumière du jour, en éliminant le rayonnement ultra-violet et infra-rouge par un éclairage par LED ou fibre optique, en utilisant des cadres avec des verres filtrant les rayons nocifs. Il est possible également de maîtriser le rayonnement visible, en tenant compte de la dose totale d'exposition (DTE) qui est le volume d'éclairage reçu sur la durée totale de l'exposition : « *la DTE, exprimée en Lx.h/an, correspond au produit de l'éclairement (en lux) par la durée totale d'exposition (en heures) sur une année*⁶⁴ ». La lumière reçue par l'œuvre est mesurée à l'aide d'un luxmètre⁶⁵, qui capte l'intensité lumineuse en un point donné. L'unité de mesure est le lux (lx) : « *un lux est l'éclairement d'une surface qui reçoit, d'une manière uniformément répartie, un flux lumineux d'un lumen par mètre carré* »⁶⁶.

Les effets néfastes de la lumière sont cumulatifs et irréversibles. Une estampe peut perdre ses noirs et ses couleurs et voir son papier tomber en poudre. Les précautions prises actuellement, et depuis quelques décennies, réduisent fort heureusement cette mise à mort de l'œuvre imprimée.

La norme Afnor distingue six classes de sensibilité à la lumière : insensible / sensible / très sensible / fortement sensible / très fortement sensible / extrêmement sensible. Les trois dernières classes sont celles dont font partie les arts graphiques, avec une dose totale d'exposition (DTE) maximale admise allant de 84.000 à 12.500 Lxh/an⁶⁷. A titre de comparaison, une œuvre peut ne pas être du tout sensible (DTE nulle) et une œuvre sensible, comme une peinture, a une DTE de 600.000 Lxh/an. Concernant l'estampe, les papiers à pâte mécanique et les encres de couleurs sont extrêmement sensibles à la lumière, se dégradant plus rapidement que les papiers à pâte chiffon et les encres noires. En outre, le document indique que « *tout document très dégradé est à classer dans la catégorie la plus sensible*⁶⁸ ».

⁶⁴ AFNOR, Norme NF 740-010, *Prescriptions de conservation des documents graphiques et photographiques dans le cadre d'une exposition*, Paris, AFNOR, 2002, p. 20.

⁶⁵ Voir photo en annexe, p.13.

⁶⁶ Lux : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lux_\(unité\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Lux_(unité)) [consulté le 3 juin 2019].

⁶⁷ AFNOR, Op. cit., p. 20.

⁶⁸ Idem, p. 19.

Une bonne pratique d'exposition : 50 lux, 3 mois, 3 ans

Cette forte sensibilité à la lumière implique des conditions d'exposition particulières. La pratique actuelle en France est de présenter les œuvres à une lumière de 50 lux maximum, de limiter leur exposition à trois mois, avec un temps de mise en réserve dans le noir de trois ans après l'exposition. C'est ce qui est préconisé par la norme Afnor dont nous venons de parler. Il s'agit d'un principe de précaution, pour se donner des repères et anticiper au mieux la conservation des œuvres. Les études actuelles montrent qu'il existe des grandes différences d'un papier à l'autre et d'une époque à l'autre⁶⁹. L'histoire matérielle de l'œuvre est également à prendre en compte. Certaines œuvres sont très détériorées et ne peuvent plus être exposées. Ainsi, les risques sont à relativiser en fonction de la matérialité de l'œuvre et de son état, et à évaluer au cas par cas.

Au Japon, une pratique encore plus draconienne

Il est à noter que la pratique japonaise en matière d'accrochage de l'estampe est différente, notamment concernant l'éclairage, dont le maximum d'intensité est abaissé à 30 lux.

La pénombre

Un éclairage de 50 lux sur l'œuvre est très faible : cela protège l'image imprimée, mais cela entraîne l'obscurité de l'espace où elle est exposée, avec une visibilité problématique. En effet, *« on ne peut pas dire que l'on ait une visibilité « complète » à 50 lux, même si l'on voit la plupart des couleurs et des détails. On comprend ainsi que prétendre réduire les risques associés à une exposition, en abaissant systématiquement l'intensité d'éclairage est une approche sage, mais qui peut s'avérer extrêmement réductrice, et risque de ne satisfaire ni le public, ni le muséographe⁷⁰ »*. A titre de comparaison, un poste de travail en entreprise est éclairé à 300 lux. A 50 lux, la muséographie est un enjeu majeur. Le muséographe doit éclairer moins et différemment les œuvres, et éviter une *« compétition visuelle autour des œuvres peu éclairées⁷¹ »* car il est nécessaire que l'œil s'habitue à la pénombre pour

⁶⁹ Voir le cours de Conservation-Préventive de Philippe Goerguen, C2RMF, dispensé à l'Ecole du Louvre, 2017-2018.

⁷⁰ LAVEDRINE Bertrand, PESME Christel, GILLET Martine *« les conditions d'exposition des œuvres sensibles à la lumière »*, *Musées et collections publiques de France*, n°251, 2007, p. 58.

⁷¹ Ibid.

mieux percevoir. Cette situation entraîne une contrainte pour le visiteur, qui doit se déplacer dans un espace peu éclairé et voit moins les œuvres exposées. De plus, les estampes sont généralement des œuvres de petit format, dont les techniques produisent des images précises et riches de détail. Elles seront donc encore plus difficiles à admirer dans un environnement peu éclairé.

Œuvre sur papier, l'estampe est fragile car particulièrement sensible à la lumière. Œuvre de petit format, elle est naturellement moins lisible qu'une œuvre monumentale. Ces faiblesses entraînent des contraintes en matière d'exposition qui peuvent être un facteur limitant pour organiser des présentations et freiner les projets des organisateurs. Nous verrons dans la deuxième partie quelles réponses ont été apportées à ces questions lors de l'exposition de 2015.

La fragilité peut elle-même s'exposer

La sensibilité du papier à la lumière, si elle est contraignante pour exposer l'estampe, peut aussi être source d'inspiration pour certains artistes. Ainsi, Charbel-Joseph H. Boutros a présenté au Musée d'Arts de Nantes deux œuvres sur ce thème, dans le cadre de l'exposition d'art contemporain *En Chemin*⁷², qui s'inscrit dans l'édition 2019 du *Voyage à Nantes*.

L'œuvre *Le Socle de l'exposition* (2019)⁷³ est une fine feuille de papier journal vierge, exposée au soleil de Nantes durant les journées de montage de l'exposition. Elle présente au centre un rectangle protégé des rayons du soleil et resté blanc, tandis que le reste du papier est jauni. Pour l'artiste, elle représente le passage du temps, celui de la durée d'installation de la manifestation. Elle illustre également l'action de la lumière sur l'œuvre en papier. Cette action se poursuit durant l'exposition, puisque l'œuvre est présentée sans protection, sur un support de métal, recevant directement les rayons du soleil du patio du musée récemment restauré, qui laisse abondamment entrer la lumière naturelle. Grâce à ce dispositif, l'œuvre continue de se créer durant l'exposition. L'artiste présente également une seconde œuvre basée sur l'action du soleil sur le papier. Intitulée *Days Under their Own Sun*⁷⁴, elle appartient à la série *Sun*

⁷² Exposition collective, *En chemin*, 28 juin - 25 août 2019, Musée d'Arts de Nantes.

⁷³ Charbel-Joseph H. Boutros, *Le socle de l'exposition*, 2019, papier, soleil de Nantes du 11 au 26 juin 2019, Musée des Arts de Nantes. Cf photo en annexe p.18.

⁷⁴ Charbel-Joseph H. Boutros, *Days under their own sun*, 2013-2019, papier, Musée des Arts de Nantes. Cf photo en annexe p.18.

Works. L'artiste s'intéresse aux effets de la lumière sur le support papier, comme représentation du temps. Il s'agit d'un ensemble de cinq pages d'un calendrier libanais, chacune exposée en un lieu différent et donc à un soleil différent, selon la date du jour: chaque feuillet de l'éphéméride a été exposé « *au soleil qui a fait ce jour : le lundi au soleil de lundi, le mardi au soleil de mardi...*⁷⁵ » indique l'artiste. De plus, chaque page a été insolée en un lieu différent, indiqué dans le cartel : à Beyrouth, à Paris, au Mont Liban, à Maastricht, à Fraya-Mont Liban. Les pages sont ainsi colorées de manière variée, selon l'intensité lumineuse reçue, créant une gamme de cinq jaunes différents. L'artiste libanais nous rappelle ainsi, de façon poétique et esthétique, la grande sensibilité du papier aux rayons lumineux.

2 - Exposer une œuvre multiple

Le multiple est ce qui existe en plusieurs exemplaires. Il s'oppose à l'unicité.

L'estampe est un multiple

L'estampe est reproductible à partir de sa matrice : c'est son essence même. On a ainsi plusieurs épreuves (plusieurs feuilles imprimées) identiques à partir d'une seule matrice originelle. C'est le cas de figure le plus général, il est rare qu'une estampe n'existe qu'en un seul exemplaire⁷⁶.

Le multiple, une notion dévalorisante ?

La notion de multiple dévalorise-t-elle l'estampe ? Ou pourrait-on au contraire la mettre en valeur et la considérer comme faisant partie de l'œuvre ?

Le marché de l'art privilégie la rareté, comme la loi générale de l'offre et de la demande: ce qui est plus rare vaut plus cher. Ainsi, « *tout ce qui ramène à l'unicité augmente la valeur de l'estampe*⁷⁷ ». C'est pourquoi une estampe « en tirage limité » ou des épreuves d'état antérieur à l'état final se vendent plus cher. A titre d'exemple,

⁷⁵ BISMUTH Léa, « Charbel-Jospeh H. Boutros, Introducing », Art Press, n° 425, septembre 2015, p.63.

⁷⁶ A l'exception du monotype, qui est un cas à la limite de la définition de l'estampe, puisque la matrice dont le monotype est issu ne conserve pas le motif. L'estampe est donc imprimée en un exemplaire unique, qui ne peut être reproduit.

⁷⁷ BONNAFOUS-MURAT Hélène, « Comprendre la valeur de l'estampe », *Le Journal des Arts*, n° 519, 15-28 mars 2019, p. 38.

des gravures annotées « bon à tirer » et signées de Picasso s'achètent entre 7000€ et 15.000 €, soit près du double d'une épreuve de tirage ordinaire⁷⁸. Pour cette raison, le monde de l'estampe a limité le nombre d'exemplaires imprimés. « *La limitation volontaire des tirages (100 ou 50 épreuves) apparaît dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, quand la photographie a pris le pas sur l'estampe pour reproduire le monde* »⁷⁹. C'est une notion moderne, comme de signer une œuvre imprimée, qui ne concerne pas les gravures anciennes, mais témoigne de la volonté de maîtriser la valeur de l'estampe.

Suivant la même logique financière, le multiple est aussi ce qui rend l'œuvre plus abordable. Il est ainsi plus facile d'acheter une lithographie d'un peintre qu'un de ses tableaux. C'est parce qu'une création est connue pour exister en plusieurs dizaines ou centaines d'exemplaires qu'elle est moins chère qu'une œuvre unique. De nombreuses collections d'amateurs commencent de cette façon. C'est le cas de Joseph de Colbert, dont la collection des portraits gravés de ses ancêtres vient d'être présentée récemment au Musée départemental de Sceaux⁸⁰. Il est grand amateur d'histoire et de peinture mais une collection de tableaux coûte trop cher et il ne pouvait l'envisager : « *Je suis un passionné de peinture, mais constituer aujourd'hui une collection de tableaux serait hors de mes moyens*⁸¹ ».

Plus d'œuvres à présenter ?

L'estampe existant, par définition, en plusieurs exemplaires, il peut sembler plus facile d'avoir des œuvres à exposer car elles sont plus nombreuses. Cela a parfois sauvé les estampes : c'est la raison pour laquelle, par exemple, de nombreuses gravures anciennes, fragiles par leur support, sont néanmoins parvenues jusqu'à nous car elles ont existé en de multiples exemplaires.

⁷⁸ BONNAFOUS-MURAT Hélène, « Comprendre la valeur de l'estampe », *Le Journal des Arts*, n° 519, 15-28 mars 2019, p. 38.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ BREME Dominique, Cat. d'exp. *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier - 21 avril 2019, Gand, ed. Snoeck, 2019, p.10.

⁸¹ BREME Dominique, Cat. d'exp. *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier - 21 avril 2019, Gand, ed. Snoeck, 2019, p. 14.

Le multiple, une notion à exposer

Les expositions expliquent rarement cette notion de multiple. Les visiteurs savent-ils que les images qu'ils regardent existent en plusieurs exemplaires ? Cela est rarement indiqué, explicité. Pour le savoir et connaître les autres exemplaires, il convient de se référer aux répertoires spécialisés pour les graveurs les plus anciens, ou aux catalogues raisonnés pour les graveurs plus récents. Cela est donc affaire de spécialiste ou d'amateur chevronné. Pourtant cette notion est fondamentale car elle est dans l'identité même de l'estampe. De plus, elle renvoie à un débat intéressant sur la notion d'œuvre d'art. Michel Melot questionne ainsi cette notion de multiple : « *L'attention portée aux estampes a changé d'esprit*⁸² » : il ne s'agit plus de considérer une estampe seulement selon les questions traditionnelles de l'attribution, de la datation, de l'histoire des techniques, mais de réfléchir sur « *la fonction de l'art et la place paradoxale qu'y ont prises les œuvres multiples*⁸³ ».

Faut-il exposer les matrices d'estampe ?

De la même façon qu'il conviendrait d'expliciter la notion de multiple, il serait souhaitable de considérer qu'exposer une estampe - l'œuvre imprimée, appelée épreuve - c'est exposer le résultat d'un processus créatif. Il est intéressant en effet de considérer l'œuvre dans sa globalité, de penser que l'estampe est un ensemble, constitué de l'épreuve mais aussi de la matrice et des autres exemplaires identiques imprimés. Aujourd'hui, la matrice tend à être considérée elle-même comme une œuvre patrimoniale et non comme un outil et à être exposée⁸⁴. Le musée du Louvre a récemment présenté une collection de matrices du XVII^{ème} siècle, dans une exposition intitulée « *Graver pour le roi, collection de la chalcographie du Louvre* »⁸⁵. Son propos était de montrer au public une soixantaine de matrices de cuivre, parmi les 14.000 conservées par le musée à l'abri des regards, afin d'interroger leur rôle dans la diffusion de l'image, et notamment de l'image du roi, et de mieux faire connaître le

⁸² RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.17.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Voir à ce sujet DANIEL Johanna, *La matrice d'estampe, objet patrimonial?*, 2013, Mémoire de M2, Muséologie, Ecole du Louvre, sous la direction de Cécilia Hurley-Griener.

⁸⁵ Exposition *Graver pour le roi, collection de la chalcographie du Louvre*, Musée du Louvre, du 21 février au 20 mai 2019, Jean-Gérald Castex commissaire.

travail des graveurs. L'originalité de cette exposition, même si elle n'est pas inédite, est à souligner. Elle fait écho à notre interrogation sur l'exposition de l'œuvre imprimée.

3 - Exposer une œuvre technique

« L'estampe est fille de la technique »

La technique fait partie de l'estampe, plus que pour un autre médium, car elle la définit. L'estampe hérite directement d'un procédé technique, celui de la reproduction. C'est ce que dit Jean Laran, en préambule de son ouvrage général sur l'estampe : « *L'estampe est fille de la technique*⁸⁶ ». En effet « *le pouvoir de multiplier un original a été la raison d'être initiale de l'estampe*⁸⁷ ». Aussi, on ne saurait transmettre des connaissances sur ce médium sans parler de technique.

Non seulement la technique de l'estampe se distingue de celle de la peinture, du dessin ou de la sculpture, mais elle crée une esthétique nouvelle : « *Par un singulier paradoxe, les procédés de praticiens qui la destinaient à être la chose de plus grand nombre - le dessin pour tous - sont devenus, entre les mains des artistes, la source de sensations neuves, exquises, accessibles seulement à une élite. Mérites un peu secrets et qui peuvent échapper même à des connaisseurs en peinture ou en dessin, s'ils n'ont les yeux fins, attentifs à la nuance et exercés par une initiation qui peut être assez longue*⁸⁸ ». Jean Laran nous dit ici deux choses importantes. D'une part, il souligne en quoi les techniques de l'estampe sont singulières et n'appartiennent à aucun autre art plastique. Il présente ce qui fait la richesse intime de l'estampe et que les graveurs ont découvert et exploré au cours des siècles : la vaste gamme des noirs, l'utilisation du blanc en réserve, le trait précis et incisif issu de la rigueur du métal, le trait plus rond né de la morsure de l'acide, les nuances des teintes permises par l'aquatinte, l'effet de la pression de la presse, la vivacité et la présence du trait du crayon gras lithographique sur la pierre.... Jean Laran mentionne, d'autre part, la difficulté de connaître ces différentes techniques, de les reconnaître. Ce texte date de 1959. Pour lui, à l'époque, cette connaissance était réservée à une élite. Les choses ont-elles changé aujourd'hui, dans la connaissance des techniques par le public ? Le

⁸⁶ LARAN Jean, ADHEMAR Jean, PRINET Jean, *L'estampe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, 2 volumes, tome I, p.XV.

⁸⁷ Idem, p.IX.

⁸⁸ Id., p.XV.

grand public rassemble les personnes qui ne connaissent pas, qui ne sont pas spécialistes ou informées. Que sait-il de la technique ?

On peut constater, depuis une vingtaine d'années, une démarche d'explication des techniques de l'estampe en regard des œuvres. Dès 1992, l'exposition *Les Lautrec de Lautrec, les estampes et les affiches de la Bibliothèque nationale* présentait une presse lithographique et des démonstrations de tirage de lithographies⁸⁹. Son commissaire, Claude Bouret, était lui-même graveur sur bois⁹⁰. De la même façon, l'exposition *Daumier, l'écriture du lithographe*, présentée en 1998 au Grand Palais et organisée par Valérie Sueur-Hermel, montrait une presse lithographique dans une partie de l'espace consacrée à recréer l'atelier du lithographe⁹¹. La presse était prêtée par le Musée des Arts et Métiers⁹². D'autres éléments étaient également présentés dans cet espace, qui avait pour but de présenter les étapes de la réalisation d'une lithographie : des matrices lithographiques en pierre, des dessins préparatoires, des épreuves présentant les états successifs d'une planche, les phases successives de la préparation de l'image et de la création de sa légende avant le passage devant la censure et la publication finale dans la presse. Il est à noter que les pierres lithographiques sont rarement conservées. En effet, « *pour avoir été le plus souvent réutilisées après le tirage et négligées ensuite, les pierres lithographiques préservées sont extrêmement rares*⁹³ ». Concernant l'œuvre de Daumier, « *la Bibliothèque nationale de France en conserve trois, toutes réalisés en 1862*⁹⁴ » et présentées dans l'exposition.

L'idée de présenter la technique est aussi à l'œuvre au Musée de la maison de Rembrandt à Amsterdam où, dans l'ancien atelier du maître, une presse taille-douce est toujours utilisée face au public qui voit ainsi le geste d'impression.

Une demande du public de mieux connaître les techniques

⁸⁹ D'après Valérie Sueur-Hermel, entretien du 24 octobre 2018. BOURET Claude, cat. d'exp. *Les Lautrec de Lautrec, les estampes et les affiches de la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, du 18 février au 15 mai 1992, Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

⁹⁰ Biographie de Claude Bouret : https://data.bnf.fr/11893428/claude_bouret/

⁹¹ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, 4 mars - 8 juin 2008, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, Remerciements p.145.

⁹² Idem, p. 7.

⁹³ Id. p.151.

⁹⁴ Ibid.

Cette volonté nouvelle d'expliquer la technique va de pair avec une demande du public de mieux connaître la matérialité de l'œuvre. Les visiteurs s'intéressent de plus en plus à la production des œuvres, aux coulisses des musées, aux questions de la conservation. On peut ainsi constater le succès des opérations portes-ouvertes dans les ateliers d'artistes, des journées des Métiers d'art, de l'ouverture des ateliers lors des Journées européennes du Patrimoine. Le public veut voir et connaître comment l'art se fait.

Mon expérience personnelle confirme cet intérêt actuel du public. J'ai en effet été contactée dans le cadre de l'exposition « *Delacroix et Eugène, l'homme derrière l'artiste*⁹⁵ » pour mener une visite-conférence sur les techniques de gravure utilisées par le peintre. L'exposition était organisée par des étudiantes de Master 2 de l'École du Louvre qui ont eu carte blanche dans le musée pour monter une présentation des facettes intimes de Delacroix et de sa personnalité, à partir de son journal personnel, qui a servi de base de travail. Les commissaires ont souhaité animer l'exposition par des soirées en nocturne, sur des thèmes variés. L'une de ses soirées portait sur la présentation des techniques chères à Delacroix, hors de la peinture à l'huile : l'aquarelle a été présentée lors d'une conférence donnée par Marie-Pierre Salé, conservatrice au département des arts graphiques du musée du Louvre, tandis que j'ai réalisé une visite commentée des techniques de lithographie et eaux-forte utilisées par le peintre, devant les œuvres de l'artiste présentées dans l'exposition⁹⁶. Au grand étonnement des organisatrices et du mien, le public a répondu très nombreux à l'appel et j'ai dû accueillir un groupe d'une cinquantaine de personnes, venues pour entendre parler de technique ! Pour autant, les visiteurs accueillis ce soir-là n'avaient pas une idée précise de ce qu'est une estampe. Beaucoup ont fait référence à l'estampe japonaise comme seule idée que le terme « estampe » leur évoquait. Cet exemple illustre l'intérêt croissant des visiteurs de musées et d'expositions pour l'explication de la réalisation pratique des œuvres en général, et des œuvres graphiques en particulier, ainsi que de la méconnaissance de ce médium. De nombreuses questions m'ont été posées à la fin de ma visite, et le public a apprécié de pouvoir voir et toucher les outils

⁹⁵ Exposition *Delacroix et Eugène, l'homme derrière l'artiste*, Paris, Musée national Eugène Delacroix, 7 Février - 6 Mai 2019.

⁹⁶ Cf <http://www.musee-delacroix.fr/fr/actualites/evenements/before-delacroix-un-artiste-aux-nombreux-talents>

de gravure et les matrices de cuivre que j'avais apportés, en plus de la matrice d'eau-forte présentée sous vitrine dans le musée.

Un intérêt scientifique renouvelé pour l'étude des techniques

Outre l'intérêt nouveau du public pour les estampes, la matérialité des œuvres est une part de plus en plus importante de la recherche en histoire de l'art, et va un cran plus loin que la simple connaissance des techniques de production. Séverine Lepape, commissaire d'une récente exposition sur la gravure en clair-obscur du XVI^{ème} siècle au Musée du Louvre l'affirme : « *Les historiens de l'estampe sont de plus en plus soucieux de développer une approche plus matérielle de la gravure, considérant que cette dernière n'est pas le véhicule d'un grand peintre ou d'un dessinateur génial mais un médium artistique en tant que tel, avec ses spécificités*⁹⁷ ». Il s'agit non seulement de connaître les modes de fabrication des estampes, mais aussi les éléments techniques qui la composent, comme l'étude des encres -leur composition, leur palette-, des filigranes de papier, des impressions différentes d'une même planche et ses variations au tirage. Ces « *caractéristiques déterminantes* » sont considérées aujourd'hui comme « *aussi importantes à prendre en compte que le tracé d'une taille ou la manière de graver des hachures*⁹⁸ ».

Signalons qu'une partie des résultats de cette recherche menée par Séverine Lepape, travail de longue haleine qui a nécessité une collaboration internationale, a été partagé avec le public. Des informations issues de la recherche étaient en effet présentées dans l'exposition, de façon pédagogique : les pigments des encres étaient visibles dans des petits flacons de verre, une animation multimédia montrait la préparation du papier et l'inclusion du filigrane qui y est faite. Il s'agissait donc d'exposer non seulement les techniques mais aussi la recherche récente à ce sujet.

Comment utiliser l'exposition pour transmettre la technique de l'estampe ?

L'exemple précédent de l'exposition sur les estampes en clair-obscur du XVI^{ème} siècle montre l'usage de l'exposition non seulement pour présenter les œuvres habituellement peu visibles des collections, mais aussi pour en montrer la matérialité

⁹⁷ LEPAPE Séverine (dir.), Cat. d'exp. *Gravure en clair-obscur, Cranach, Raphaël, Rubens*, Paris, Musée du Louvre, 18 octobre 2018 - 14 janvier 2019, Paris, LienArt et Louvre éditions, 2018, p. 13.

⁹⁸ Ibid.

et les savoir-faire. Il y a une nouvelle perspective ici, qui est de partager l'état de la recherche qui se porte beaucoup aujourd'hui sur les éléments techniques des œuvres.

Comment l'exposition peut-elle transmettre les techniques de l'estampe, dans leur variété et leurs spécificités ? Nous distinguerons trois éléments de réponse.

La description des techniques est le premier point à souligner. Il s'agit de transmettre, à bon escient et de façon adéquate, c'est-à-dire pour se faire comprendre sans perdre le visiteur, une partie du vocabulaire de la gravure, en se faisant traducteur. Il est notamment important que les techniques soient mentionnées et expliquées, d'une façon ou d'une autre, par des mots : sur les cartels, sur un panneau de glossaire figurant dans l'exposition et dans le catalogue. C'est fréquemment le cas aujourd'hui, mais cela est assez récent. Il est intéressant de noter que le catalogue de l'exposition organisée en hommage à Henri Focillon et à son père graveur à Dijon en 1955, ne contenait pas de lexique expliquant les termes techniques de la gravure⁹⁹. Il comportait une liste des œuvres de Victor Focillon, en précisant leur technique (eau-forte principalement) et en distinguant les gravures originales des gravures d'interprétation. Mais aucune explication n'était donnée quant aux termes employés. Était-ce évident pour le public de l'époque ? Ou n'était-ce pas jugé important de partager ce savoir ? De plus, en partageant les mots de l'estampe, les spécificités de son langage, on en transmet la poésie. On peut par exemple expliquer que les tissus utilisés sur la presse pour en atténuer la pression, au moment où l'œuvre est imprimée et nait à nos yeux, sont appelés des *langes*. Les termes techniques de l'estampe sont aussi précis et obscurs pour les non-initiés que le vocabulaire marin pour un terrien. Expliciter les plus importants est une invitation à entrer dans un univers méconnu.

Il s'agit de dire mais aussi de faire voir. C'est là le deuxième point important. En montrant ce qui est utilisé par le graveur, les matériaux et les outils. En montrant le geste, par des démonstrations en direct ou des vidéos prises dans les ateliers. Il y a une fascination pour le savoir-faire manuel des praticiens, notamment celui, virtuose, du buriniste, ou celui, solennel, de l'imprimeur.

Après l'avoir dit et l'avoir montré, un troisième point dans la médiation des techniques est de faire faire. Pratiquer, faire soi-même, même à une petite échelle, est le meilleur

⁹⁹ QUARRE Pierre, Cat. d'exp. *Victor Focillon et Henri Focillon*, Dijon, Musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, novembre 1955, Dijon, Musée de Dijon, 1955.

moyen de comprendre et de s'approprier une technique comme celle de l'estampe. Ce n'est pas toujours possible matériellement, l'estampe demandant des moyens pratiques importants, mais cela reste une manière formidable de se rapprocher de ce médium.

La salle de médiation des techniques du Musée du Louvre

La nouvelle salle de médiation des techniques d'arts graphiques du Musée du Louvre est un exemple intéressant de monstration des techniques. Ouverte à l'automne 2018, cette vaste salle - elle mesure 150 m² - a pour ambition de mieux faire connaître les arts graphiques. Elle s'appuie sur les expositions qui seront régulièrement organisées dans l'espace voisin, autour de la rotonde Sully. Xavier Salmon, directeur du Département des Arts Graphiques du musée, qui a mené le projet, affirme que « *la réalité technique de l'œuvre d'art constitue l'un des aspects qui ont toujours fasciné le public car elle permet à la fois de mieux la comprendre mais aussi de découvrir les gestes qui ont permis de la créer*¹⁰⁰ ». Il est donc important de transmettre cette connaissance, et de « *donner aux visiteurs du musée un certain nombre de clés*¹⁰¹ », afin de distinguer les techniques. Il souhaite un « *propos didactique*¹⁰² », complété par l'exposition temporaire voisine du moment. Le public est pris en compte dans sa diversité et son niveau de connaissances des différents procédés graphiques : « *la salle a été pensée afin de permettre à chacun d'acquérir des repères généraux ou d'approfondir ses connaissances*¹⁰³ ». Sur les murs, des techniques du dessin, de pastel, de la miniature et de l'estampe sont présentées en permanence, à côté d'œuvres sélectionnées et changées régulièrement. L'explication de la technique est illustrée par l'exemple d'une œuvre mise en regard. Pour l'estampe, seules les techniques de gravure en creux (métal) et en relief (bois) sont présentées. Un exposé des techniques à plat est prévu, avec la lithographie, sans doute en lien avec une future exposition. Des vitrines complètent les explications murales, avec des objets et des matériaux à regarder, certains à toucher (reproduction de plaque gravée, burin).

¹⁰⁰ SALMON Xavier, in LEPAPE Séverine (dir.), Cat. d'exp. *Gravure en clair-obscur, Cranach, Raphaël, Rubens*, Paris, Musée du Louvre, 18 octobre 2018 - 14 janvier 2019, Paris, LienArt et Louvre éditions, 2018, préface, p. 7.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ SALMON Xavier, « Tout savoir sur les matériaux, les gestes et les techniques », *Grande Galerie*, n°45, automne 2018, p. 80.

Deux dispositifs tactiles ont été installés, qui concernent l'estampe : l'un sur la fabrication du papier traditionnel, l'autre sur la gravure au burin. Il s'agit notamment, pour les mal-voyants comme pour les autres, de ressentir physiquement le trait gravé sur la matrice. Des vidéos d'artiste contemporain au travail sont aussi présentées : pour l'estampe il s'agit d'un buriniste. Son geste spectaculaire est filmé de près et cela est apprécié par le public qui n'est pas familier de ce type d'image. Il est dommage toutefois que l'artiste montre un geste potentiellement dangereux : il place en effet sa main devant l'outil, ce qui est peu recommandé car il risque de se transpercer la main avec le burin affuté.

Comprendre les techniques... ou non...

Apporter un soin particulier à expliquer les techniques quand on expose l'estampe apparaît ainsi une heureuse idée. Le visiteur est toutefois libre de s'y intéresser ou non. Il peut être saisi par l'émotion esthétique pure de l'estampe, sans connaître le processus technique qui est à l'œuvre derrière l'image. C'est ce que suggère André Béguin lui-même, pourtant auteur d'un dictionnaire technique complet sur le sujet, et qui fait référence : « *Bien sûr, il est intéressant de connaître la technique utilisée. Et tout d'abord, s'agit-il d'une gravure sur bois, sur métal, d'une lithographie ou d'une sérigraphie ? L'examen des procédés employés permet d'approfondir l'enquête : pour une gravure, par exemple, s'agit-il d'une attaque directe à l'outil ou d'une morsure à l'eau-forte ? Le caractère de l'impression indique la volonté de l'artiste, de l'éditeur ou, parfois, de l'imprimeur ; ainsi, un essuyage nature pour une taille-douce et un essuyage enveloppé ont presque une signification graphologique : le premier est exigé par un puriste, le second par un romantique.... Le choix du papier, son épaisseur, sa teinte, la préférence du noir ou l'intervention des couleurs, l'importance des mariages, l'emplacement de l'image dans la feuille, les mentions manuscrites, les remarques, le nombre total des exemplaires imprimés, tout est à analyser. Mais après tant d'interrogation, il reste à aimer.... A moins qu'on ait aimé tout de suite et que cela suffise¹⁰⁴. »*

¹⁰⁴ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1998, p. 11.

C - QUEL TYPE D'EXPOSITION POUR L'ESTAMPE ?

1 - Pas d'exposition permanente

Comme les autres arts graphiques, la fragilité des estampes, et notamment leur sensibilité à la lumière, oblige à les conserver à l'abri dans des réserves. Il n'est pas possible de les exposer en permanence, dans un lieu ouvert où nous pourrions venir les voir comme bon nous semble.

Le Musée de Gravelines, une exception

Le Musée de Gravelines¹⁰⁵, près de Calais, est une exception : il propose d'exposer de façon permanente sa collection d'estampes originales. En réalité, s'il est possible de voir en permanence des estampes exposées, celles-ci sont présentées par rotation à un rythme de trois mois par an, afin de les protéger et d'assurer leur conservation dans le temps. C'est un compromis qui permet de proposer au public un lieu permanent où voir de l'estampe. La solution prend le joli nom d'« *exposition (im)permanente* », donné par les commissaires de l'institution. Leur intention est de « *mettre constamment en lumière la richesse des collections*¹⁰⁶ » dans une présentation continue, soit pour présenter l'histoire de l'estampe et de ses procédés, soit pour mettre en valeur un artiste ou un thème iconographique. Il s'agit d'allier la permanence d'un musée à la périodicité des expositions. Le musée se présente comme unique en France et a développé une activité de médiation intéressante, avec notamment des stages de pratique de la gravure et des résidences d'artistes.

Au Musée du Louvre, des collections jusqu'à présent peu accessibles

Au Musée du Louvre, la situation était jusqu'à présent plus traditionnelle. Le Département des Arts Graphiques est l'un des huit départements de l'institution mais il est en quelque sorte invisible. En effet, les œuvres - dessins, estampes, pastels et miniatures - sont conservées à l'abri, dans des réserves dont elles ne sortent que pour être consultées à la demande ou lors d'expositions temporaires. Le département

¹⁰⁵ Le Musée du dessin et de l'estampe originale de Gravelines (59) se présente comme le seul « musée permanent » de l'estampe. <https://www.ville-gravelines.fr/expotemp/02-%20PAGE%20WEB/Pages/Index.html> [consulté le 8 juillet 2019].

¹⁰⁶ Ibid.

fonctionne donc à la manière d'une bibliothèque qui ne serait pas en libre-service. La salle de consultation est accessible sur rendez-vous préalable. Les estampes que l'on souhaite voir nous sont alors apportées. Ainsi, il est nécessaire de savoir ce que l'on veut regarder. Cette organisation ne permet pas, ou très peu, de faire des découvertes, de flâner parmi les œuvres et d'en voir de nouvelles. La diffusion de l'estampe s'en trouve limitée. Il est presque plus facile d'aller voir des estampes dans des magasins ou des galeries, comme la galerie Prouté¹⁰⁷ : les albums qui renferment les estampes sont sur des étagères visibles dès l'entrée du magasin, et l'on peut lire ce qu'ils contiennent sur leur tranche et demander à voir ce qu'ils renferment. De plus, la galerie présente régulièrement des feuilles dans ses vitrines sur la rue, disposées à l'ombre. De fait, la salle de consultation du Musée du Louvre n'est accessible qu'aux chercheurs ou amateurs et d'un accès limité. Un réel effort d'information est fait toutefois aujourd'hui pour inciter le public à venir voir les œuvres en direct, avec une information donnée dans les nouvelles salles de médiation des arts graphiques ouvertes au sein du musée, et l'organisation régulière d'expositions temporaires dont nous parlerons plus loin.

Les cabinets d'arts graphiques

Les cabinets d'arts graphiques de nombreux musées fonctionnent de la même manière, avec un accès qui reste en pratique limité et qui semble réservé aux initiés. Le terme même de cabinet indique un espace réduit, restreint. André Beguin, dans son *Dictionnaire technique de l'estampe*, rappelle l'origine mobilière d'un cabinet qui a par la suite désigné l'espace de conservation des œuvres puis la collection elle-même : « *A l'origine, le cabinet était un meuble dans lequel on enfermait les objets de curiosité; puis le mot a désigné la pièce où se trouvait la collection et, par extension, à partir du XVII^{ème} siècle, il désigna le lieu et la collection elle-même*¹⁰⁸. » Pour l'estampe, on a pu ainsi parler du « Cabinet de Monsieur Crozat », grand collectionneur de dessins et éditeur d'estampes, pour désigner à la fois sa collection et là où l'on pouvait la voir. La Bibliothèque nationale comportait aussi un Cabinet des estampes, devenu aujourd'hui le Département des Estampes et de la Photographie. Le fonds photographique est toutefois un fonds séparé de celui des estampes. La plupart des musées de province

¹⁰⁷ Site de la galerie Prouté : <https://galeriepaulproute.fr/>

¹⁰⁸ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1998, p.75.

ont un Cabinet d'arts graphiques, dont la collection est souvent méconnue et peu mise en valeur, et donc totalement inconnue du public.

Ainsi, il n'est pas aisé pour le grand public de voir des estampes, qui sont naturellement conservées dans un espace peu accessible. Il semble que voir des estampes nécessite d'être initié, de demander, d'être acteur. Comme si l'estampe ne se dévoilait pas facilement, ne venait pas facilement à son public, à l'exception bien sûr des estampes d'illustration que le lecteur découvre aisément lors de sa lecture ?

2 - L'exposition temporaire, un dispositif essentiel

Pour les raisons que nous venons d'évoquer, l'organisation d'expositions temporaires apparaît comme cruciale pour montrer des œuvres imprimées. C'est ce que rappelle l'organisation du Département des arts graphiques au Louvre : « *L'impossibilité d'exposer en permanence les dessins et les gravures explique l'importance que revêt l'organisation de présentations temporaires dans l'activité du département des Arts graphiques*¹⁰⁹ ».

L'exposition temporaire est une solution essentielle pour faire connaître l'estampe.

Il est amusant de noter que dans son *Dictionnaire technique de l'estampe*, André Beguin ne se préoccupe pas des expositions d'estampe dans un sens muséal. A l'onglet « Exposition », il définit le terme uniquement dans son sens physico-chimique, celui qui justement est dommageable à l'œuvre sur papier et limite son exposition : « *EXPOSITION. Présentation d'une surface sensible à l'action d'un rayonnement lumineux. A l'origine de la photographie, l'exposition se faisait au soleil, d'où le terme d'insolation, encore employé abusivement pour nommer l'exposition à une lumière artificielle*¹¹⁰ ». Ainsi, par le double sens du mot « exposition », exposer l'estampe c'est présenter à la lumière des œuvres qui la redoutent, c'est aussi, et surtout, porter au regard, à la sensibilité du public, amateur ou profane, averti ou non. De là découlent les précautions d'usage dont nous avons déjà parlés.

¹⁰⁹ Site du Département des arts graphiques du musée du Louvre : <https://www.louvre.fr/departments/arts-graphiques> [consulté le 8 juillet 2019].

¹¹⁰ BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1998, p.134.

Un dispositif en soi

Dans le cas de l'estampe, l'exposition temporaire est elle-même un dispositif de présentation. Elle est, dès son projet, un outil pour rendre visible ce qui est ordinairement caché aux regards. Tandis que la recherche s'intéresse de plus en plus aux dispositifs de présentation des collections comme sujet d'étude en histoire de l'art, au sein des musées et des expositions, l'exposition temporaire est déjà un dispositif de présentation en ce qui concerne les arts graphiques en général et l'estampe en particulier.

Qu'est-ce qu'un dispositif ? Le terme peut être défini, dans un sens premier, comme « *un ensemble d'éléments agencés en vue d'un but précis*¹¹¹ ». L'exposition temporaire de l'estampe répond à cette définition. Il s'agit en effet de répondre à l'impossibilité de dévoiler de façon permanente ces œuvres que l'on souhaite montrer, en les rassemblant, pour une durée limitée, dans un espace donné avec des conditions spécifiques et selon un propos particulier.

Au Louvre, un nouvel espace permanent pour exposer les arts graphiques

Faute de pouvoir présenter de façon permanente ses collections d'arts graphiques, contrairement au reste de toutes ses collections, le Musée du Louvre a décidé de leur consacrer des espaces, pour des accrochages ponctuels ou des expositions temporaires. Cela se faisait depuis des années dans deux espaces dédiés, mais assez excentrés : au deuxième étage de l'aile Sully, dans les salles 20 à 23, et au premier étage de l'Aile Denon, dans la salle Mollien. Si la seconde salle est dans le parcours traditionnel de visite du musée, non loin de la Grande Galerie, les salles 20 à 23 sont plus à l'écart et peu fréquentées : il fallait chercher ces salles. Or, le plus grand musée du monde a décidé récemment d'aller plus loin dans sa politique en faveur des arts graphiques. C'est un signe indéniable de l'intérêt croissant du public pour ces œuvres d'un genre particulier, et de la volonté de l'institution de valoriser ses riches collections et de les sortir du Cabinet où elles sont conservées à l'ombre. Depuis 2018, le musée consacre, de façon continue, deux grandes salles aux arts graphiques, situées à

¹¹¹ HURLEY-GRIENER Cecilia, « Jalons pour un histoire du dispositif », *Culture & Musées* n° 16, 2010, (R)Evolution des musées d'art, p. 207.

l'entrée de l'aile Sully, tout près de la pyramide et donc d'un accès aisé¹¹². L'espace est vaste, de plus de 600m², dont les trois quarts sont dévolus aux expositions temporaires, organisées neuf mois par an. Le quart restant est la salle de médiation sur les techniques de l'estampe évoquée plus haut. Ce nouveau dispositif est donc très complet : il propose, d'une part d'admirer les plus belles œuvres dans une présentation temporaire thématique organisée par un commissaire spécialisé sur un sujet de recherche ou d'actualité mettant en valeur ses collections, et d'autre part de donner des clés de compréhension des techniques et des matériaux. « *Ainsi les arts graphiques seront-ils en permanence dans le musée*¹¹³ » précise Xavier Salmon, directeur du Département des arts graphiques.

Cet espace a de quoi faire des envieux dans le monde de l'estampe. La Bibliothèque nationale de France, par exemple, ne dispose pas aujourd'hui d'un tel lieu sur son site historique de Richelieu. Selon Valérie Sueur-Hermel, conservateur chargée des estampes du XIX^{ème} siècle au sein de l'institution, les conservateurs d'estampes souhaitent avoir un espace réservé où ils seraient libres de proposer un accrochage, plus réduit qu'une exposition¹¹⁴. Cet espace existe au British Museum à Londres, à l'entrée du Cabinet des estampes. Or ce lieu d'accrochage n'existe pas à Paris et n'est pas à l'ordre du jour. Un projet de musée existe néanmoins au sein de la Bibliothèque nationale de France, mais il sera un espace à partager avec l'ensemble des autres départements¹¹⁵. On y verra, de fait, peu d'estampes.

La position au cœur du musée du Louvre de ces nouveaux espaces consacrés aux arts graphiques, près de l'entrée, facilite l'accès à l'estampe au plus grand nombre. Celui qui veut voir des œuvres graphiques peut venir plus facilement, celui qui n'en avait pas l'intention peut faire une heureuse rencontre. Cela pose toutefois question : en pratique, on peut constater que de nombreuses personnes entrent dans ces salles par hasard, pensant que c'est l'entrée du musée, et en ressortent rapidement. La signalétique les a pourtant informés de la spécificité de ces espaces, mais n'a souvent

¹¹² A l'emplacement des anciennes salles sur l'histoire du Palais, qui ont pris place dans le Pavillon de l'Horloge.

¹¹³ SALMON Xavier, « Arts graphiques, une nouvelle salle de médiation », *Grande Galerie*, n°45, automne 2018, p. 80.

¹¹⁴ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 24 octobre 2019.

¹¹⁵ Voir à ce sujet : <https://www.bnf.fr/fr/le-nouveau-musee-de-la-bnf>

pas été vue ou comprise. S'agit-il d'une limite, sans doute peu importante au regard de ce que les arts graphiques en général et l'estampe en particulier ont à gagner en visibilité ? Le temps et des études de public à mener nous le diront.

L'exposition temporaire, un phénomène récent et dynamique

Les expositions temporaires sont un phénomène récent, qui n'a pas toujours existé. Il s'est développé considérablement depuis l'après-guerre, quand les musées ont cherché une nouvelle voie pour renouveler le public. Depuis une quarantaine d'années, ce secteur s'est développé et professionnalisé, comme en témoignent les nombreux guides et manuels à l'usage des acteurs toujours plus nombreux qui participent de ce phénomène.

La dynamique d'une exposition temporaire est particulière et diffère de celle de la gestion des collections permanentes. Ce type de manifestation apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle et prend son essor dans l'entre-deux-guerres. Après le second conflit mondial, il est un élément essentiel de la vie du musée, mais aussi l'occasion d'écrire une page de l'histoire de l'art. En effet, c'est le propre d'une exposition temporaire que de participer à l'historiographie : à chaque exposition un état des connaissances est dressé, des recherches sont faites, des restaurations sont menées, des questions sont posées et des réponses apportées. Cela correspond à un nouveau besoin des conservateurs, mieux formés, avec un métier plus professionnalisé, intégrant une dimension de recherche. Cela correspond également à une nouvelle attente du public et renouvelle sa visite au musée. Plus encore que dans la gestion des collections permanentes du musée, une exposition temporaire pose une question et fait des choix. Aussi, l'exposition de l'estampe par le biais des expositions temporaires est plus qu'une façon cruciale de faire connaître ce médium, il est un support de la recherche et de la vivacité de ce domaine de l'art.

Quelles expositions d'estampe ? Des prêts d'estampes en hausse constante

Avec la hausse constante du nombre des expositions organisées, l'estampe est de plus en plus visible. Il est néanmoins important de distinguer les expositions où l'estampe est présente à titre de complément, des expositions où l'estampe est présentée pour elle-même.

Valérie Sueur-Hermel, constate une hausse constante des prêts d'estampe demandés à la Bibliothèque nationale de France¹¹⁶. De plus en plus de commissaires d'exposition font appel à son département pour exposer des œuvres. Avec six millions de pièces, l'institution est le plus important conservateur d'estampes en France mais aussi le plus gros prêteur, avec deux mille œuvres prêtées par an, en France et dans le monde¹¹⁷. Parmi celles-ci, la moitié environ concerne des présentations monographiques de graveurs ou ont pour sujet la gravure au sens large. L'autre moitié est constituée de prêts pour des expositions de sujets divers, pour lesquelles l'estampe sert d'illustration, de documentation. Une estampe peut aussi être demandée à la place d'un tableau qui n'a pas pu être obtenu : c'est le cas en particulier des estampes d'interprétation, nombreuses au XIX^{ème} siècle, dont le but était de traduire par l'estampe un tableau existant afin de le diffuser. L'estampe est alors exposée mais sert de complément ou de substitut. Ce phénomène est intéressant car il permet de voir globalement plus d'estampes. Toutefois, si l'on trouve aujourd'hui des estampes dans la plupart des expositions, l'estampe n'est pas encore assez exposée pour elle-même, comme un média autonome et à part entière. Selon Valérie Sueur-Hermel, « *il n'est pas facile d'imposer l'estampe comme un médium en soi, pour sa valeur intrinsèque*¹¹⁸ », même si les choses évoluent. Elle constate un effet boule de neige des expositions d'estampes : de plus en plus fréquemment, des œuvres lui sont demandées en prêt suite à une exposition qu'elle a réalisée.

Ces expositions où l'estampe est exposée de façon marginale, additionnelle, contribuent-elles à une meilleure connaissance du médium ? Sait-on mieux ce qu'est une gravure ? Ou bien, au contraire, desservent-elles l'estampe en la présentant comme une image non identifiée ? En la réduisant à un rôle documentaire ? En entretenant la confusion à son sujet ? La question se pose, notamment si la présentation n'est pas accompagnée d'un cartel informatif. En effet, il n'est pas toujours évident de distinguer une estampe d'une autre technique sur papier comme un lavis ou un dessin. Quand on reconnaît une estampe, est-on sûr de sa technique et de faire la différence entre une eau-forte, un burin, un bois ou une lithographie ? Les techniques d'estampe ne sont pas faciles à identifier, le médium n'est pas évident à

¹¹⁶ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 24 octobre 2018.

¹¹⁷ Idem, le 10 juillet 2019.

¹¹⁸ Ibid.

reconnaitre pour les non avertis. Mêmes les connaisseurs d'histoire de l'art peuvent être perdus face à la variété du monde de la gravure. Un conservateur spécialiste de peinture peut ainsi avoir une méconnaissance du médium et proposer un cartel erroné. Toujours selon Valérie Sueur-Hermel, les conservateurs d'estampe et de peinture appartiennent à deux mondes différents, entre lesquels le dialogue ne se fait pas toujours¹¹⁹. Il y a un vrai travail à réaliser pour sensibiliser à l'estampe les commissaires d'expositions de peinture, qui dominent l'offre des expositions de beaux-arts, et pour être associé à leurs projets. Cela peut se faire notamment par une coopération au niveau de la notice de l'œuvre. C'est sans doute la raison pour laquelle l'Institut National du Patrimoine, INP, organise tous les ans des séminaires de formation continue à l'attention des professionnels des collections, pour les former ou sensibiliser au monde et au vocabulaire de l'estampe.

Les expositions présentant l'estampe pour elle-même

Les grandes expositions dont le sujet est l'estampe sont essentiellement organisées en France par la Bibliothèque nationale de France et le Musée du Louvre. Cela est à mettre en lien bien évidemment avec la richesse de leurs fonds. Le Petit Palais a également compté dans l'organisation d'expositions majeures. Il a organisé, dès sa réouverture en 1986, après une longue période de travaux, des expositions d'estampes à partir de ses fonds issus de la collection Dutuit, sous la houlette de Sophie de Bussière. L'exposition *Rembrandt, eaux-fortes* a été inaugurale pour le bâtiment nouvellement restauré¹²⁰. Le Grand Palais, qui n'est pas un musée et n'a pas de collections propres, est aussi un organisateur important pour l'estampe sur la place de Paris : la rétrospective consacrée à Hokusai (1760-1849) organisée en 2014 présentait 500 œuvres de l'artiste dont une grande partie d'estampes¹²¹. La fondation privée Custodia, avec son important fonds d'arts graphiques, organise aussi des expositions d'estampes remarquables, à l'instar de la récente présentation d'œuvres d'artistes japonais modernes, *Vagues de Renouveau, estampes japonaises modernes*

¹¹⁹ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 24 octobre 2019.

¹²⁰ BUSSIERE (de), Sophie, Cat. d'exp. *Rembrandt, eaux-fortes*, Paris, Musée du Petit Palais, 6 février 1986-20 avril 1986, Paris, Paris-Musées, 1986.

¹²¹ DALON Laure, NAKATA Seiji, Cat. d'exp. *Hokusai*, Paris, Grand Palais, 1er octobre 2014 - 18 janvier 2015, Paris, Flammarion, 2014.

(1900-1960)¹²². Selon Séverine Lepape, conservateur de la collection Edmond de Rothschild au sein du département des arts graphiques du Musée du Louvre, il y a une nouvelle génération de jeunes conservateurs d'estampes qui souhaitent partager leur collection avec le grand public, les non-spécialistes, de faire connaître ce médium¹²³. Il s'agit pour eux de faire des expositions pour tous et non seulement pour ses pairs, même quand le propos est pointu ou lié à la recherche.

3 - Le rôle précoce de la Bibliothèque nationale : l'exposition de 1819

La Bibliothèque nationale de France est aujourd'hui le principal lieu de conservation des œuvres imprimées en France. Le département des Estampes et de la Photographie rassemble quinze millions de documents, dont six millions d'estampes au sein du Cabinet des Estampes. Le noyau historique de cette collection est celle de l'Abbé de Marolles, rassemblée au XVII^{ème} siècle et achetée par Colbert pour le roi Louis XIV en 1667. 120.000 œuvres sont alors acquises. A cette époque, Colbert fait installer la bibliothèque du souverain, et son cabinet d'estampes, rue Vivienne. La collection ne va, dès lors, cesser de s'enrichir au cours des siècles suivants, pour le compte du roi, puis de l'Etat. Ces estampes ont-elles été exposées ? A partir de quand et de quelle façon ?

Une exposition dès 1819

La Bibliothèque nationale de France a joué un rôle précoce dans l'organisation d'expositions d'estampes, avec notamment une exposition organisée il y a tout juste deux-cents ans dans ses murs. En 1819, en effet, cent soixante et une estampes étaient exposées, à l'initiative de Jean Duchesne¹²⁴, alors conservateur au Cabinet des estampes et auteur du livret de l'exposition, intitulé « *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi*¹²⁵, contenant des recherches historiques et des

¹²² GRISON Marie-Noëlle, Cat. d'exp. *Vagues de renouveau, estampes japonaises modernes (1900-1960)*, Paris, Fondation Custodia, 6 octobre 2018 - 6 janvier 2019, Paris, Custodia, 2018.

¹²³ Entretien avec Séverine Lepape, le 22 octobre 2018.

¹²⁴ Biographie de Jean Duchesne : https://data.bnf.fr/12524172/jean_duchesne/

¹²⁵ En 1819, sous la Restauration de Louis XVIII, la Bibliothèque est à nouveau royale

*critiques sur ces estampes et leurs auteurs*¹²⁶ ». Ce texte est un document précieux pour nous aujourd'hui, pour comprendre pourquoi et comment cette exposition s'est organisée.

Le fascicule compte une petite centaine de pages, sans illustrations. On y apprend, en préambule, que M.Joly fils, qui a succédé à son père Hugues-Hadrien Joly comme garde du Cabinet des Estampes en 1792, avait déjà organisé une présentation d'estampes, dans un but historique et didactique : c'est en effet à lui que revient, selon Jean Duchesne, « *l'agrément de voir exposer un Choix d'Estampes, qui peut donner une idée de l'Histoire de la Gravure, depuis son origine jusqu'à nos jours*¹²⁷ ». Aussi l'exposition de 1819 n'était pas la première, mais c'est la première qui ait fait l'objet d'une notice et qui est donc bien documentée.

La notice de 1819 nous apprend également que le but de la présentation était de familiariser le public avec ces œuvres, dans une optique assez générale. Elle s'adressait en effet à un public varié, mais érudit, à qui l'on proposait de voir de l'estampe sous toutes ses formes et pour des raisons diverses : « *Son utilité est universellement reconnue, et par les amateurs qui y admirent un grand nombre de Pièces rares, et par les artistes qui y viennent s'y inspirer en parcourant les œuvres des grands Maîtres, par les gens de lettres qui y trouvent des renseignements exacts sur les costumes, les monuments et les pays dont ils traitent dans leurs ouvrages, et par les savants qui y voient réunis les diverses figures, médailles ou pierres gravées dont ils ont besoin pour orner leurs dissertations et leurs mémoires*¹²⁸ ». C'est donc le plaisir esthétique que l'on vient chercher à travers ces estampes, mais aussi l'approfondissement de ses connaissances. L'exposition ne s'adresse pas à un public large et populaire mais à celui qui, à l'époque, visite les musées. Les horaires d'ouverture sont étendus afin d'accueillir d'autres visiteurs que les lecteurs habituels de la Bibliothèque. En 1820, l'exposition est en effet accessible aux lecteurs de la

¹²⁶ DUCHESNE Jean, « *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi, contenant des recherches historiques et des critiques sur ces estampes et sur leurs auteurs* », Paris, Leblanc et Delaunay éditeurs, 1819. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64646731/f25.image.textelimage>. [consulté le 13 juillet 2019]. Delaunay éditeurs, 1819.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64646731/f25.image.textelimage>. [consulté le 13 juillet 2019].

¹²⁷ Idem, p. VII.

¹²⁸ Ibid.

bibliothèque « *tous les jours de 10h à 2h* » et « *pour les curieux, les mardi et vendredi aux mêmes heures*¹²⁹ », selon Véronique Meyer. Cette dernière précise que l'affluence est telle que, au bout de quelques années, l'on est obligé de restreindre le nombre de visiteurs car beaucoup sont jugés indésirables. Le lieu doit en effet rester propice à la contemplation ou à l'étude, et l'espace n'est pas très grand : en 1819, ce sont deux espaces qui sont utilisés, le Salon et la Galerie, avant le déménagement en 1855 dans la nouvelle galerie Mazarine¹³⁰.

Cette exposition de 1819 a été novatrice. Les gravures, présentées au mur, étaient en effet plus accessibles qu'en salle de lecture, où il fallait en faire la demande et attendre la présentation de l'œuvre sur un pupitre vertical posé devant soi, selon une pratique qui pouvait s'avérer intimidante et qui était par nature moins facile. Il s'agit de rendre publique une partie des collections, habituellement non visibles, dans un but de connaissance de l'histoire de la gravure. Il s'agit aussi sans doute de montrer l'importance des collections de la bibliothèque et d'en justifier les achats comme l'analyse Véronique Meyer¹³¹. La présentation n'est pourtant pas exhaustive. « *Le choix de cette exposition fait voir que l'on a voulu montrer au Public, non seulement les plus belles Estampes au burin, mais aussi celles que l'ancienneté ou la rareté rendent très curieuses ; on y a joint quelques Gravures à l'eau-forte, pour faire connaître l'esprit, la finesse, et la légèreté que plusieurs Peintres ont su donner ce travail; enfin on y trouve aussi des Estampes modernes qui complètent l'histoire de l'art*¹³² ». Si le burin est alors considéré comme la technique la plus noble et la plus aboutie de la taille-douce, il existe une réelle volonté de montrer la gravure en creux en général, en présentant aussi des eaux-fortes. Il est à noter que la gravure sur bois n'est pas représentée, pas plus que la lithographie, mise au point vingt ans plus tôt et encore peu répandue. « *Ainsi, quoiqu'il en dise, Duchesne propose une histoire*

¹²⁹ MEYER Véronique, « Les premières expositions permanentes au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale puis Impériale », *Nouvelles de l'Estampe*, 2019, p.22. Accessible sous ce lien : <http://nouvellesdelestampe.fr/wp-content/uploads/2013/09/Meyer-Duchesne.pdf>. [Consulté le 13 juillet 2019].

¹³⁰ Idem, p.7.

¹³¹ Id., p.10.

¹³² DUCHESNE Jean, « *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi, contenant des recherches historiques et des critiques sur ces estampes et sur leurs auteurs* », Paris, Leblanc et Delaunay éditeurs, 1819, p. XVIII. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64646731/f25.image.textelimage>. [consulté le 13 juillet 2019].

*tronquée de la gravure, tributaire des goûts de son époque*¹³³ » remarque Véronique Meyer.

Une exposition permanente

L'exposition de 1819 fut un succès, comme sa notice, et elle fut suivie de trois autres publications similaires jusqu'en 1855 qui étaient tout autant originales. « *Ce sont les premiers [catalogues] qui furent consacrés intégralement à une exposition de gravures par un musée ou une bibliothèque, en France comme dans le reste de l'Europe* » souligne Véronique Meyer¹³⁴. L'analyse qu'elle a faite de ces expositions et de leurs livres montre que ces expositions n'étaient pas temporaires mais permanentes. De surcroît, l'accrochage n'a guère varié entre les dates des différents catalogues. Il n'y a donc pas eu de rotation des œuvres, dont certaines sont restées exposées des dizaines d'années ! A la mort de Duchesne, l'exposition permanente perdure. Ce n'est qu'à la toute fin du siècle, en 1898, que cette pratique d'accrochage permanent cessa. C'est Henri Bouchot, alors conservateur du Cabinet qui en décida l'arrêt. « *On venait de découvrir l'effet nocif de la lumière sur les estampes. Certaines épreuves étaient exposées depuis près de quatre-vingt ans sans discontinuer : la plupart furent irrémédiablement perdues, alors qu'elles comptaient parmi les plus remarquables de la collection*¹³⁵ ». Véronique Meyer s'étonne de cette prise de conscience tardive, rappelant les débats de 1796 sur un possible éclairage zénithal de la grande galerie du Louvre et les avis qui avaient déjà été émis à l'époque sur la dangerosité de la lumière pour les tableaux, soulignant toutefois que la question n'avait pas été posée pour les dessins, et, par extension, pour les gravures. Elle précise que c'est seulement à partir de 1849 au Louvre que « *la lumière est identifiée comme l'un des facteurs majeurs de détérioration des dessins et des estampes*¹³⁶ ». Aussi, si le projet de Duchesne a été intéressant pour les estampes, en présentant un premier catalogue d'exposition et en ouvrant ce médium au public, il a été catastrophique pour de nombreuses œuvres. On rejoint ici, de façon cruelle pour les gravures, le dilemme qui se pose entre l'exposition des œuvres et leur conservation.

¹³³ MEYER Véronique, « Les premières expositions permanentes au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale puis Impériale », *Nouvelles de l'Estampe*, 2019, p.15. Accessible sous ce lien : <http://nouvellesdelestampe.fr/wp-content/uploads/2013/09/Meyer-Duchesne.pdf>. Consulté le 13 juillet 2019.

¹³⁴ Idem, p.4.

¹³⁵ Id., p.26.

¹³⁶ Ibid. Véronique Meyer cite ici le travail de Nathalie Coural.

Un accrochage étonnant qui suit les murs et les fenêtres, les piliers et le plafond

La présentation des estampes dans le livret suit le parcours de visite. Il nous apprend ainsi comment les estampes étaient disposées. Chaque œuvre est numérotée et accompagnée d'une présentation sommaire (nom de l'œuvre, auteur, date) ainsi que d'un commentaire qui porte sur l'iconographie, le contexte de création, la biographie du graveur, sa technique particulière, le tableau en lien s'il s'agit d'une gravure d'interprétation. Il n'y a pas d'illustration, le visiteur doit se rapporter au numéro, dont on imagine sans peine qu'il était répété à côté de chaque estampe présentée au mur. Outre le numéro, une autre indication est donnée au visiteur dans le fascicule : ses chapitres, en effet, ne sont pas thématiques mais organisés selon les espaces des salles : pilastre, fenêtre porte d'entrée... Les éléments décoratifs et architecturaux des salles servent ainsi de repères pour classer les œuvres dans le guide de visite, qui sont regroupées par zone spatiale : à la « *deuxième fenêtre à droite*¹³⁷ », se trouvent l'œuvre *Bataille* de Martin Schongauer et des estampes de Jean Duvet et de Marc-Antoine Raimondi. « *Duchesne cherche la variété et le plaisir de l'œil; il favorise les correspondances et les comparaisons*¹³⁸ ».

En 1819, « *l'accrochage était assez pittoresque car Duchesne cherchait avant tout des rapprochements thématiques et techniques*¹³⁹ ». Il apparaît que les œuvres se trouvaient près d'une source de lumière naturelle. Elles étaient aussi présentées selon un accrochage serré, sur deux ou trois rangées, ce qui ne facilite pas leur lisibilité. Certaines sont même placées très en hauteur « *au-dessus de la porte d'entrée*¹⁴⁰ » et ne devaient pas être très visibles. D'autres, de grand format, sont disposées, de façon pour le moins étonnante, au « *plafond de la galerie*¹⁴¹ » : il s'agit d'estampes, en une

¹³⁷ DUCHESNE Jean, « *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi, contenant des recherches historiques et des critiques sur ces estampes et sur leurs auteurs* », Paris, Leblanc et Delaunay éditeurs, 1819, p.15. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64646731/f25.image.textelimage>. [consulté le 13 juillet 2019].

¹³⁸ MEYER Véronique, « Les premières expositions permanentes au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale puis Impériale », *Nouvelles de l'Estampe*, 2019, p.18. Accessible sous ce lien : <http://nouvellesdelestampe.fr/wp-content/uploads/2013/09/Meyer-Duchesne.pdf>. [Consulté le 13 juillet 2019].

¹³⁹ Idem, p.16.

¹⁴⁰ DUCHESNE Jean, Op. cit., p.62.

¹⁴¹ Idem, p.73.

ou plusieurs feuilles, représentant des grands décors, parfois déjà disparus à l'époque¹⁴².

Une méthodologie de classement proposé pour les autres collections

En plus d'accompagner le visiteur dans la présentation de chacune des estampes exposées, le document présente la méthodologie de classement des estampes élaborée par Duchesne. Ces informations ne présentent pas directement les dispositifs d'exposition des œuvres et s'éloignent de notre propos. Ils sont toutefois intéressants car le classement des œuvres est en amont de l'exposition : avant d'exposer, il est nécessaire d'avoir une collection ordonnée. Duchesne propose une méthodologie qui facilitera l'exposition des estampes en étant plus accessible aux conservateurs. Or la clarté du classement laisse à désirer. C'est ce que rappelle Jean Laran en 1938, qui le déplore : « *Selon une tradition qui était naguère très en faveur, il fallait dix ans d'exercice à un bibliothécaire au Cabinet des Estampes pour qu'il commençât à y rendre des services*¹⁴³ », tant le classement était confus.

La collection dont Jean Duchesne avait la charge était colossale : elle comptait alors 120.000 estampes, réparties dans quelques 6.000 volumes ou portefeuilles. Aussi un plan de classement était-il indispensable. Duchesne met au point une « *méthode claire et précise*¹⁴⁴ » rapporte le livret, qui en donne les grandes lignes afin d'être utile à des collections plus petites. Il précise que son plan de classement est issu de celui publié en 1771 par M. De Heinecken, pour le Cabinet de Dresde. Il organise la collection en 24 classes, au lieu des 12 utilisées à Dresde, afin d'affiner le classement, et propose un ordre différent. Chaque classe de documents est identifiée par une lettre majuscule, les sous-parties par des minuscules. A titre d'exemple, la classe A regroupe les « *Galleries, Cabinets de collection des Souverains et des Particuliers, Singularités de l'Art du Dessin et de la Gravure* », tandis que ses sous-classes sont les zones

¹⁴² Les estampes présentaient : le décor de la Coupole du Château de Sceaux, estampe en 5 feuilles, décor peint par Charles le Brun et gravé par Audran (château détruit en 1795), le décor du Grand Escalier de Versailles, peint par Charles Le Brun et gravé par Baudet (escalier détruit en 1754), la coupole du Val-de-Grâce, estampe en 6 feuilles gravée par Audran d'après l'œuvre de Pierre Mignard.

¹⁴³ LARAN Jean, *Remarques sur l'organisation du Département des Estampes*, février 1938-mars 1939, document dactylographié, Bibliothèque nationale de France, Réserve, site Richelieu, YE-314-4, p.II.

¹⁴⁴ DUCHESNE Jean, op cit. p.VII.

géographiques. Les casses B, C et D proposent un regroupement par écoles (respectivement italiennes, germaniques et françaises), la classe E regroupe les graveurs, la classe F la Sculpture, c'est-à-dire les recueils d'œuvres sculptées. Plusieurs classes sont consacrées aux diverses sciences et aux arts et métiers, aux portraits, aux costumes, à l'histoire ou à la mythologie. Il devient ainsi plus aisé de s'y retrouver parmi les nombreuses œuvres sur papier conservées dans la collection.

L'exposition de 1819 à la Bibliothèque nationale apparaît donc comme un premier jalon dans la volonté de l'institution de montrer des estampes « au mur », sur des cimaises et non dans les recueils ou les portefeuilles. L'institution, qui possède la collection la plus grande et la plus variée de France, souhaite porter à la vue de tous des œuvres gravées, dans ses locaux. Cette initiative est à rapprocher du Salon qui se tient au musée du Louvre, tous les ans ou tous les deux ans, depuis le XVIII^{ème} siècles et qui est la seule occasion pour les artistes contemporains de l'époque d'exposer leurs œuvres et de montrer leur travail. Le salon de 1819 compte une section « gravure », qui n'a pas de visée historique - retracer l'histoire de la gravure - mais expose les graveurs contemporains.

Les expositions temporaires de la Bibliothèque nationale de France, principal organisateur d'expositions d'estampes en France aujourd'hui, s'inscrivent dans cette continuité. Elles prennent le relais de cette exposition pionnière d'il y a deux siècles, avec des expositions et des catalogues de qualité, mais sans mettre en péril la durée de vie des œuvres.

II : L'EXEMPLE DE L'EXPOSITION *FANTASTIQUE!*

Nous l'avons vu dans la première partie de cette recherche, exposer l'estampe n'est pas sans difficultés : méconnaissance du médium et faible attractivité de la part du public, fragilité du support, statut de multiple, technique mal perçue. « *Une exposition d'estampes dans un musée généraliste de Beaux-arts est un pari*¹⁴⁵ » nous dit Gaëlle Rio. C'est ce défi que nous allons étudier dans cette seconde partie, au travers de l'exemple de l'exposition qu'elle a co-organisée, il y a quatre ans, avec Valérie Sueur-Hermel. L'exposition *Fantastique!* est ici étudiée du point de vue de notre réflexion sur l'exposition de l'estampe. Nous verrons en quoi les décisions prises et les solutions apportées répondent ou non aux questions soulevées dans la première partie de l'exposé.

A - PRESENTATION DE L'EXPOSITION

1 - Construction de l'exposition

L'exposition *Fantastique!* s'est tenue au Petit Palais à l'hiver 2015-2016. Elle a duré trois mois et demi, du 1^{er} octobre 2015 au 17 janvier 2016. En outre, des accrochages inédits d'estampes ont été présentés parmi les collections permanentes du musée¹⁴⁶ et une autre exposition a été associée, au musée de la Vie romantique¹⁴⁷. L'exposition temporaire du Petit Palais est intéressante à étudier d'un point de vue de la muséographie de l'estampe. Il s'agit en effet d'une manifestation d'envergure, réunissant plus de quatre-cents œuvres imprimées, japonaises et françaises, qui a été vue par un public nombreux. De plus, le Petit Palais a pris le parti de montrer ce médium pour lui-même. C'est ce qu'il annonce dans le communiqué de presse, qui titre : « *Fantastique! Deux expositions sur l'estampe fantastique au XIX^{ème}*¹⁴⁸ ».

¹⁴⁵ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

¹⁴⁶ Expositions-dossiers *Sabbat et tentations, Dürer, Callot et Desmazière*, en salle 25 du Petit Palais et *Japonisme et arts de la table*, avec des estampes et de la céramique, en salle 21.

¹⁴⁷ Exposition *Visages de l'effroi, violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, musée de la Vie romantique, du 3 novembre 2015 au 28 février 2016.

¹⁴⁸ Communiqué de presse de l'exposition *Fantastique!*, juin 2015, p.1.

http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-releases/cp_fantastique_fr_0.pdf

L'estampe en est bien le sujet principal. La dualité de l'exposition est également exprimée d'emblée : il s'agit de deux expositions d'estampe et non d'une seule.

Un titre à double sens, des sous-titres parlants

L'exposition s'intitule *Fantastique!* et joue sur les mots. L'adjectif « fantastique », en effet, a un double sens. Il désigne d'une part, selon le dictionnaire¹⁴⁹, « *ce qui est créé par l'imagination* » et d'autre part, « *ce qui atteint un très haut degré, qui a de grandes qualités* ». L'adjectif nous est présenté avec un point d'exclamation, comme une injonction à entrer dans un monde chimérique ou inquiétant mais aussi extraordinaire, incroyable, magnifique. Le substantif « fantastique » fait, lui, référence à « *une oeuvre littéraire, artistique ou cinématographique décrivant l'irruption du surnaturel et de l'irrationnel dans la réalité quotidienne*¹⁵⁰ ». Nous sommes donc invités à entrer dans le monde du fantastique, avec la promesse d'y découvrir des choses extraordinaires, réjouissantes. « C'est fantastique » nous promet le titre, en accroche d'une exposition d'estampes. Voilà qui rompt avec l'image poussiéreuse et vieillotte que peut avoir le médium.

Les deux sous-titres qui suivent le titre principal sont explicites quant à l'estampe, comme on peut le voir sur l'affiche de l'exposition¹⁵¹. Il s'agit de « *Kuniyoshi, le démon de l'estampe* » d'une part et de « *l'estampe visionnaire de Goya à Redon* » d'autre part. Le nom du médium n'est pas utilisé seul mais il est clairement annoncé. Dans un cas il est associé à « démon » et à l'idée de folie créatrice, comme dans le surnom d'Hokusai « le fou de dessins ». Dans l'autre cas, il est suivi par l'adjectif « visionnaire » qui désigne le genre des œuvres présentées, accompagné du nom de deux artistes connus. Ainsi, titre et sous-titres sont clairs et programmatiques : il s'agit d'une exposition d'estampes qui traite de sujets fantastiques.

Il est intéressant de noter l'utilisation, dans le choix du nom de l'exposition, d'un vocabulaire non technique le mot « fantastique », accompagné d'un terme technique, le mot « estampe », associé de mots plus parlants, voire accrocheurs. Cela n'est sans doute pas facile pour un conservateur qui présente, au travers de l'exposition, les résultats d'un travail scientifique dont le titre devrait être un reflet exact. Cependant,

¹⁴⁹ Dictionnaire Larousse, 2009.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Voir en annexe, p. 3.

pour exposer l'estampe et qu'elle soit vue, c'est sans doute un point à accepter : il est nécessaire d'être précis dans le vocabulaire employé, d'appeler une estampe une estampe, tout en mettant en avant également des termes parlants au plus grand nombre. C'est le cas ici avec le titre « fantastique », mais aussi avec les termes « démon » et « visionnaire », comme avec les noms d'artistes « Goya » et « Redon », qui bornent la deuxième partie de l'exposition dans le temps et rassurent le public sur la qualité des œuvres présentées. Il n'est évidemment pas question que le titre ne soit qu'un élément de communication, trop éloigné de la démarche de recherche du commissaire de l'exposition, et qui mentirait sur le propos et le contenu de ce qui est exposé. Mais, particulièrement pour exposer l'estampe, le titre et les sous-titres qui l'accompagnent méritent une attention particulière. Trouver un juste milieu entre un titre précis et proche du propos scientifique et un titre parlant au grand public et attractif est primordial si l'on veut faire venir les visiteurs. Le cas de la récente exposition sur la gravure en clair-obscur organisée au musée du Louvre est à cet égard intéressant¹⁵². L'intention de la commissaire, Séverine Lepape, est de montrer les collections de gravures sur bois du musée présentant cette technique très particulière du XVI^{ème} siècle, mise au point dans un contexte de recherche technique stimulée par une vive concurrence. Il s'agissait de pousser loin la technique de xylographie pour obtenir des effets de teinte inédits en gravure. Comment nommer cette exposition ? Le terme de « gravure sur bois » est trop réducteur. Selon la commissaire, il est même « *problématique* » car « *il ne dit rien de l'esthétique particulière à l'œuvre dans ses images*¹⁵³ », obtenues à partir de matrices gravées en bois, faites d'ombres et de lumières, en bichromie ou trichromie, sans que les couleurs ne soient réalistes ou illusionnistes. Elle impose donc le terme de « clair-obscur » qui nomme la technique tout en étant suffisamment parlant - voire poétique - pour évoquer un univers au public. En complément, des noms d'artistes célèbres - Cranach, Raphaël et Rubens - indiquent que tout ne se passe pas en Italie mais également au nord de l'Europe.

Concernant l'exposition *Fantastique!* on peut également remarquer que c'est le terme « estampe » qui est employé. C'est le terme le plus approprié car il inclut toutes les

¹⁵² Exposition *Gravure en clair-obscur, Cranach, Raphaël, Rubens*, Paris, Musée du Louvre, 18 octobre 2018 - 14 janvier 2019.

¹⁵³ LEPAPE Séverine (dir.), Cat. Exp. *Gravure en clair-obscur, Cranach, Raphaël, Rubens*, Paris, Musée du Louvre, 18 octobre 2018 - 14 janvier 2019, Paris, LienARt et Louvre éditions, 2018, p. 11-15.

techniques de création d'estampe qui sont présentées dans l'exposition. Il est pourtant moins connu que le terme de « gravure », qui parle plus au grand public. Pour cette raison, le terme estampe est rarement présent dans des titres d'exposition. Consulter les titres et sous-titres des expositions d'estampe organisées par la Bibliothèque nationale est parlant : la plupart préfèrent les termes « gravure » ou « gravé » à celui d'estampe. Ce dernier serait donc banni ? C'est ce que remarque Valérie Sueur-Hermel¹⁵⁴, pour qui il y a une sorte d'effet repoussoir qui tend à éviter ce terme dans les titres, pour sa trop grande précision ou technicité. Or comment exposer l'estampe si l'on ne peut annoncer son nom ? Voilà une difficulté à surmonter, illustrée par le compromis trouvé pour l'exposition de 2015.

Réunir les deux expositions : la genèse du projet

L'exposition de la Bibliothèque nationale de France, intitulée *L'estampe visionnaire, de Goya à Redon* devait être présentée seule au Petit Palais. L'exposition, dont l'idée est née en 1999 comme nous l'avons dit, n'avait jamais pu être organisée au sein de sa propre institution : le sujet était jugé trop confidentiel et élitiste. Il a notamment fait partie de la programmation de l'établissement en 2003-2004 mais n'a pas été retenu¹⁵⁵. Or les manifestations sur ce thème se sont multipliées depuis une vingtaine d'années, comme le rappelle la commissaire dans l'avant-propos du catalogue¹⁵⁶. Aussi l'accord du directeur du Petit Palais, Christophe Lérubault, pour ce projet était le bienvenu, d'autant que les travaux du site Richelieu de la Bibliothèque nationale de France semblaient bloquer toute exposition pour quelques années.

A cette exposition initialement prévue s'est ajoutée l'exposition des œuvres de Kuniyoshi, sur une décision de Christophe Lérubault. Le directeur du Petit Palais a en effet eu l'opportunité de présenter cette collection privée japonaise. L'entreprise japonaise Nikkei, grand groupe de presse mais aussi organisateur d'expositions, et représentant du propriétaire de la collection, est venue lui présenter des projets d'exposition, à son arrivée à la tête de l'établissement en 2012. Parmi ces projets, la

¹⁵⁴ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 10 juillet 2019.

¹⁵⁵ Idem, le 22 novembre 2018.

¹⁵⁶ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 11.

collection des œuvres de Kuniyoshi a enthousiasmé le nouveau directeur, féru de Japon et spécialiste d'arts graphiques¹⁵⁷. Cet accord a été validé, en 2012, par le réseau Paris-Musées dont dépend le Petit Palais. Les Japonais étaient satisfaits, car ils souhaitaient exposer dans un musée généraliste parisien, à forte fréquentation. Les musées Guimet et Cernuschi, qui auraient pu également accueillir la collection, ont été jugés trop spécialisés sur l'art asiatique. De plus, le prestige du lieu et la situation géographique du Petit Palais ont été très appréciés. Il s'agit donc d'un intérêt bien compris des deux parties : l'attrait du site et la bonne fréquentation du Petit Palais, qui peut s'appuyer sur un public fidèle d'une part, et d'autre part l'intérêt d'une collection inédite japonaise qui, par sa modernité, pouvait à la fois intéresser le public traditionnel des expositions temporaires du musée et drainer un nouveau public de jeunes et de familles attiré par la culture visuelle japonaise connu par les mangas ou le cinéma d'animation. Or le Petit Palais travaille avec une politique d'objectifs de fréquentation fixés pour chaque événement au niveau du réseau de Paris Musées.

Dans un premier temps, les deux expositions devaient être présentées en parallèle mais séparément, avec une entrée pour chacune. Puis la décision fut prise de les réunir, avec une entrée commune et dans un ensemble cohérent. Le directeur du Petit Palais a souhaité présenter en même temps la collection japonaise et l'exposition de la Bibliothèque nationale, pour leur médium commun et en les réunissant sous le thème du fantastique. Ce thème était déjà présent et central dans l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, dont le titre « *L'estampe visionnaire de Goya à Redon* » a été conservé. Le thème du fantastique pouvait également convenir aux œuvres de Kuniyoshi qui présentent, pour beaucoup d'entre elles, une vision irrationnelle et terrifiante du monde et de ses personnages, notamment les guerriers légendaires. Ainsi un thème commun relie les deux expositions, en plus de l'époque et du médium. Il a été gardé pour le titre et est devenu l'accroche principale de l'exposition.

Deux expositions en une

Il s'agit d'une particularité de cette exposition : deux parties la composent. Nous présenterons donc ci-après de chacune des expositions.

¹⁵⁷ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

L'EXPOSITION *KUNIYOSHI, LE DEMON DE L'ESTAMPE*

L'exposition *Kuniyoshi Le démon de l'estampe* présente deux cent cinquante gravures en couleurs du japonais Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), qui sont issues pour l'essentiel d'une collection privée japonaise et inédites en France. Aucune œuvre ne provient du Petit-Palais, qui n'en possède pas. Le visiteur est ainsi invité à visiter l'univers coloré, tonique et foisonnant de l'artiste japonais, à apprécier son « *génie dramatique* » et « *sa beauté expressive* »¹⁵⁸. Pour le public, il s'agit d'une découverte. L'artiste est en effet resté inconnu en France, à son époque et jusqu'à aujourd'hui, contrairement à ses quasi-contemporains Hokusai (1760-1849) et Hiroshige (1797-1858). Quelques prêts de musées français complètent toutefois la présentation, témoignant de l'intérêt d'amateurs avant-gardistes comme Claude Monet ou Auguste Rodin, qui ont acheté des feuilles de l'artiste¹⁵⁹.

L'intention de l'exposition est de montrer une collection d'estampes qui n'a jamais été présentée en France et de faire connaître un artiste qui mérite d'être mieux connu en Occident, notamment car il occupe une place notable aujourd'hui au Japon. « *L'exposition explicite la fonction de cette imagerie et son importance dans la culture japonaise, l'œuvre de Kuniyoshi ayant largement influencé depuis l'art du manga et du tatouage*¹⁶⁰ ». Il s'agit de faire découvrir des estampes jamais vues en France et un univers particulier, mais aussi d'en souligner l'écho avec le monde contemporain. Ces « *œuvres qui entrent en résonance avec le Japon contemporain ont marqué de leur empreinte les domaines du manga et du tatouage*¹⁶¹ ».

¹⁵⁸ Dossier de presse, septembre 2015, p.3.

<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf> [consulté en novembre 2018].

¹⁵⁹ RIO Gaëlle et IWAKIRI Yuriko, Cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015 - 17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015, p. 27.

¹⁶⁰ Dossier de presse, septembre 2015, p.3.

<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf> [consulté en novembre 2018].

¹⁶¹ RIO Gaëlle, « Kuniyoshi, le démon de l'estampe », *L'Objet d'art*, hors série n° 93, septembre 2015, p. 38.

Le manga, comme le tatouage, sont des ressorts importants de l'exposition

Kuniyoshi est un grand inspirateur des mangas contemporains et des tatouages. Son univers graphique est souvent repris dans ces genres picturaux modernes. Il est donc attractif pour un certain public qui aime ces univers graphiques. Les mangas sont des bande-dessinées japonaises au graphisme épuré et généralement en noir et blanc. Ils sont extrêmement populaires, au Japon comme en Occident. Leur origine est liée à la gravure : leur nom vient en effet d'un ensemble de quinze livres de dessins publiés par Hokusai, et destiné à qui souhaitait apprendre à dessiner, appelé *La Manga*¹⁶². Kuniyoshi a excellé dans l'illustration de livres populaires, notamment dans la représentation de guerriers, qui a inspiré les personnages de manga. Il s'est inspiré en particulier d'un roman, très populaire à l'époque au Japon, intitulé *Au bord de l'eau*. Ce roman, d'origine chinoise, a été traduit en japonais au début du XIX^{ème} siècle et publié en 1806 avec des illustrations de Hokusai. Kuniyoshi publie, vers 1827, une série d'estampes indépendante, représentant les héros de l'histoire. Cette série est intitulée *Cent huit héros de la version populaire du roman au bord de l'eau*. La publication rencontre un grand succès et lui apporte la célébrité. Elle reprend les scènes principales du roman, dans une esthétique inédite, bien différente des représentations de guerriers qui existaient à l'époque, par son expressivité, ses cadrages, sa composition. « *Dans les scènes qu'il choisit de représenter, Kuniyoshi montre souvent des personnages surnaturels ou combattant au corps à corps. Son génie excelle à traduire l'imaginaire. Il sait tirer parti des lignes droites comme des courbes pour exprimer la force, le mouvement, la vitesse. Les moyens dont il use pour faire apparaître ce que les yeux ne peuvent voir offre bien des traits communs avec les mangas modernes*¹⁶³ ». Les héros de ces estampes sont des « *hors-la-loi tatoués, en lutte contre les autorités corrompues*¹⁶⁴ », dont les corps sont couverts d'immenses images qui symbolisent leur force. Kuniyoshi « *tire ainsi parti de la vogue du tatouage à l'époque, particulièrement marquées chez les artisans, et qui se répand même au-delà du Japon. Aujourd'hui encore, de nombreux motifs de tatouage s'inspirent des estampes réalisées par Kuniyoshi et témoignent ainsi de la popularité de ces*

¹⁶² KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Les estampes japonaises*, Paris, Nouvelles Ed. Scala, 2014, p.94.

¹⁶³ RIO Gaëlle et IWAKIRI Yuriko, cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015, p. 35.

¹⁶⁴ RIO Gaëlle, « Légendes, guerriers et dragons », *L'Objet d'art*, hors série, n° 93, septembre, p. 46.

œuvres¹⁶⁵ ». C'est cette influence contemporaine que le Petit Palais a souhaité mettre en avant en organisant, le 30 octobre 2014, un défilé de personnes tatouées¹⁶⁶.

Présenter une collection privée japonaise

La collection présentée au Petit Palais appartient à un collectionneur privé japonais, vivant, M. Maseo Takashima. Agé d'une cinquantaine d'années, il a constitué lui-même sa collection d'estampes, qui a déjà été présentée à Londres et récemment au Japon, à Tokyo et Osaka¹⁶⁷. Homme discret, il est venu au vernissage mais son nom n'est pas cité dans l'exposition : il apparaît néanmoins dans le catalogue, à la page des remerciements¹⁶⁸. Il n'y a pas de contact direct entre le Petit Palais et le collectionneur, dont les intérêts sont représentés par une société privée, le groupe de presse Nikkei Inc., qui a développé une activité d'organisation d'exposition. C'est une pratique courante au Japon mais très rare en France. Ainsi le prêt des œuvres ne se fait pas de musée à musée, mais d'une entreprise privée agissant pour le compte d'un collectionneur privé à un musée. C'est un cas de figure rare. Il pose la question de l'intérêt du collectionneur : le Petit-Palais, en acceptant de l'exposer, ne fait-il pas monter la cote de sa collection ?

L'organisation de la présentation des œuvres

L'exposition est monographique mais organisée de façon thématique, en cinq sections: légendes, guerriers et dragons / les grands acteurs du Kabuki / les plaisirs d'Edo / paysages au bord de l'eau / jeux et caricatures¹⁶⁹. Une introduction présente l'artiste au public occidental, en donnant des clés de lecture de son œuvre, comme des estampes japonaises en général, et en rappelant sa réception limitée en France au XIX^{ème} siècle, malgré l'intérêt de quelques avant-gardistes. Le terme de ukiyo-e, littéralement « images du monde flottant », et désignant les estampes japonaises, est présenté, comme leur arrivée en Europe dans les années 1860. Puis cinq sections thématiques organisent la présentation de l'œuvre gravée de Kuniyoshi, qui était

¹⁶⁵ RIO Gaëlle, « Légendes, guerriers et dragons », *L'Objet d'art*, hors série, n° 93, septembre, p. 48.

¹⁶⁶ Voir plus d'éléments dans le chapitre II - C - 3.

¹⁶⁷ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

¹⁶⁸ RIO Gaëlle, IWAKIRI Yuriko, cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015, p. 301.

¹⁶⁹ Dossier de presse, septembre 2015, pp.5-7.

<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf> [consulté en novembre 2018].

d'abord un peintre : on y comprend la variété de son inspiration et de sa production gravée, et comment elle appartient à son temps. L'artiste a en effet excellé dans les estampes représentant des guerriers et des monstres, très populaires à l'époque, issus de l'histoire de l'archipel comme de ses légendes. Il a aussi beaucoup produit des portraits d'acteurs célèbres, connus de tous, et dont les images gravées, bon marché, ont été largement diffusés au Japon. Il a également produit des représentations de la vie quotidienne de son temps et des plaisirs de la ville qui sont magnifiés à cette période d'urbanisation rapide : représentations des quartiers de plaisirs, des courtisanes et de leur grande beauté, de scènes de jeux d'enfants. Kuniyoshi a aussi réalisé des estampes de paysages. Elles s'inscrivent dans la tradition japonaise des cadrages inédits qui ont tant surpris et inspirés les artistes occidentaux. Enfin, ses estampes caricaturales mettant en scène avec ironie et poésie des figures animales anthropomorphes (chats, poissons ou oiseaux) nous invitent dans son époque. Créées pour déjouer la censure, elles font écho au travail d'Honoré Daumier (1808-1879) et sont une source d'inspiration majeure pour les créateurs de mangas contemporains. On le voit donc, la production de Kuniyoshi est d'une grande variété, et elle répond à des sujets et des usages variés. Elle nous apparaît foisonnante, aux vives couleurs et dans des formats souvent grands pour des estampes.

Format des œuvres

Les formats japonais sont très codifiés pour l'estampe, avec une appellation précise. Le format Oban mesure 39x26,5 cm : c'est le format le plus fréquent. Il peut être utilisé en deux ou trois éléments associés, formant des triptyques de format supérieur, double ou triple, et de forme oblongue, ce qui est grand et rare pour une estampe. Les œuvres sont au format horizontal ou vertical. Le format nishiki-e uchiwa est un format particulier, joliment arrondi, et utilisé pour décorer les éventails avec une estampe.

Un artiste peu connu mais d'une grande modernité

« Ses estampes sont caractérisées par l'originalité de leur inspiration et des cadrages, la violence dans les séries de monstres et de combattants, l'humour dans les séries

*d'ombres chinoises, les caricatures et les représentations de la vie des chats*¹⁷⁰ » rappelle l'institution qui les présente au public français. Le thème du fantastique ressort à travers l'imaginaire débridé de l'artiste, et notamment dans ses scènes de guerriers irréalistes et inquiétants. Néanmoins, il n'est pas central dans la présentation de la collection, qui met tout autant en avant l'originalité et la modernité de l'artiste. Kuniyoshi inspire aujourd'hui les créateurs de mangas et de tatouages, dans un univers où les super-héros foisonnent. Les guerriers de Kuniyoshi ont également inspiré le jeu vidéo. Ainsi, la série Suidoken, sortie sur PlayStation en 1995, est un jeu de rôles dont les personnages sont directement inspirés de la série d'estampes de Kuniyoshi. Fort de son succès, le jeu a connu plusieurs versions, dont la dernière, Suidoken V, est sortie en 2006.

Au XIX^{ème} siècle, Kuniyoshi était très célèbre dans son pays, avant de tomber dans l'oubli. En Occident, il est passé inaperçu, à l'exception de quelques amateurs qui ont apprécié son œuvre. Il n'a pas véritablement fait partie de la vague du Japonisme, ce mouvement qui a traversé les arts européens après l'ouverture du Japon et la découverte de ses productions artistiques, quand les artistes se sont emparés et inspirés de ces nouveautés formelles et plastiques. Si Siegfried Bing a vendu ses estampes, Kuniyoshi est resté peu connu. Son nom n'avait pas été identifié à l'époque, et son art était déconcertant. Le propos de l'exposition est avant tout là : faire découvrir des estampes dont l'univers imaginaire et audacieux est étonnant, donner des clés de lecture de ce monde qui ne nous est pas familier, même si la culture japonaise est très présente dans notre univers visuel aujourd'hui, et partager la modernité de l'art de Kuniyoshi. Il s'agit de présenter une œuvre inattendue plutôt qu'un tenant de l'art fantastique, même si la démesure et la violence effrayante de ses guerriers s'inscrivent dans une vision fantastique surgissant dans le quotidien.

Absence d'estampes érotiques

Appelées Shunga, les estampes érotiques japonaises du XIX^{ème} siècle sont très célèbres en Occident et ont fait l'objet d'une production large au Japon. Aussi Gaëlle Rio s'est interrogée sur leur absence dans la collection proposée pour l'exposition¹⁷¹.

¹⁷⁰ Dossier de presse de l'exposition *Fantastique!*, septembre 2015, p. 3.

<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf>

¹⁷¹ Mail du 4 décembre 2014 adressé à Saiko Ito, Cultural Affairs Department, Nikkei Inc.

En effet, Kuniyoshi, à l'instar de ses homologues peintres, en avait produit et Gaëlle Rio savait que la collection en comportait. Elle mentionne ainsi, dans le catalogue, l'influence qu'a pu avoir une estampe érotique de Kuniyoshi dans la composition du tableau *L'origine du Monde* de Gustave Courbet¹⁷². Il ne s'agissait évidemment pas de vouloir proposer un sujet racoleur au public, mais plutôt de s'étonner que la collection ait été proposée tronquée et que ses estampes particulières aient été ôtées du prêt. Si le collectionneur était d'accord pour les prêter, le refus est venu de la commissaire scientifique, Mme Iwakiri, qui a répondu par l'intermédiaire de sa correspondante au sein de l'entreprise Nikkei, Mme Saiko Ito¹⁷³. Son refus s'appuie sur l'idée que l'estampe érotique japonaise a été beaucoup montrée en Europe et qu'il est nécessaire d'en montrer d'autres aspects. Malgré l'insistance de la commissaire et du directeur du Petit Palais, le refus japonais est sans appel. Ainsi une partie de la collection manque et un aspect du travail de Kuniyoshi est absent. Les estampes érotiques ne répondent pas directement au thème de l'exposition. Toutefois cet argument n'a pas été invoqué par Mme Iwakiri. Il y a là une différence culturelle intéressante de perception de l'intégrité de la collection et de la nature de certaines œuvres. Sans doute y-a-t-il réticence de la part des japonais pour exposer ces estampes. En effet, « *si elles [les shunga ou estampes japonaises] font l'objet d'expositions dans les musées nationaux occidentaux, elles commencent tout juste à être reconnues au Japon comme un genre important, mais les japonais hésitent encore à leur consacrer la place qu'elles méritent au sein de l'histoire de l'art de cette époque, en particulier lors d'expositions sur les estampes*¹⁷⁴».

L'EXPOSITION L'ESTAMPE VISIONNAIRE, DE GOYA A REDON

L'exposition *L'estampe visionnaire de Goya à Redon* n'est pas monographique mais thématique. Elle propose cent soixante-dix estampes, en noir et blanc, autour des visions fantastiques d'une cinquantaine d'artistes de l'histoire de l'estampe du XIX^{ème} siècle et quelques-uns de leurs illustres prédécesseurs et inspirateurs. Les œuvres sont toutes issues des collections publiques françaises, conservées au Département

¹⁷² RIO Gaëlle, IWAKIRI Yuriko, cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015, p. 25.

¹⁷³ Selon Gaëlle Rio, entretien du 18 juillet 2019.

¹⁷⁴ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Les estampes japonaises*, Paris, Nouvelles Ed. Scala, 2014. p. 107.

des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France. Il s'agit essentiellement de gravures en taille-douce et de lithographies, ainsi que de gravures sur bois.

L'intention de l'exposition est de montrer qu'il existe une tradition de représentation fantastique liée à l'estampe, car celle-ci est un médium privilégié d'expression des visions délirantes des artistes. Il s'agit de présenter « *le monde terrifiant de l'estampe fantastique et visionnaire*¹⁷⁵ ». « *Du macabre au bestiaire fantastique, ou au paysage habité, jusqu'à la représentation du rêve ou du cauchemar : le triomphe du noir !*¹⁷⁶ » annonce le site de l'exposition. Le propos du commissaire d'exposition, Valérie Sueur-Hermel, conservateur au Département des estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale de France et chargée des estampes XIX^{ème} siècle, est de proposer une relecture du romantisme par l'estampe : « *plus que d'un romantisme noir, il s'agit d'un romantisme du noir*¹⁷⁷ » que souhaite montrer l'accrochage. L'estampe est désignée comme le « *passeur des valeurs fondamentales du romantisme* » et « *l'agent de transmission des thèmes et des motifs du fantastique*¹⁷⁸ », par le double phénomène de la diffusion des épreuves et de la richesse de son langage en noir et blanc, particulièrement adapté à l'expression de l'imaginaire des artistes.

Un patient travail de recherches

La tenue de cette exposition au Petit Palais est l'aboutissement, pour la commissaire, d'un travail de recherches qui a débuté il y longtemps et est le résultat de « *quinze années de recherches passionnées*¹⁷⁹ ». C'est en effet en 1999 « *qu'a germé [...]*

¹⁷⁵ Dossier de presse de l'exposition *Fantastique!*, septembre 2015, p. 10.

<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf>

¹⁷⁶ Site de l'exposition *Fantastique!, l'estampe visionnaire de Goya à Redon* :

<http://www.petitpalais.paris.fr/expositions/fantastique-l-estampe-visionnaire> [consulté en juin 2018].

¹⁷⁷ SUEUR-HERMEL Valérie, « un fantastique en noir et blanc », *L'Objet d'art*, hors-série exposition, *Fantastique!*, n° 93, septembre 2015, p. 9.

¹⁷⁸ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 23.

¹⁷⁹ DANIEL Johanna, « Du noir et de l'effroi », *Les Nouvelles de l'estampe*, n° 253, hiver 2015-2016, p.73.

*l'idée d'une exposition réunissant les estampes fantastiques du XIXème siècle*¹⁸⁰. ». Cette idée s'est vue depuis confortée par de nombreuses expositions sur ce thème, témoignant de l'intérêt que lui porte le public. Faute d'avoir pu présenter auparavant son projet, déjà abouti, les recherches sur le sujet de la commissaire n'ont jamais cessées et se sont enrichies au fil du temps. L'exposition qui s'ouvre en 2015 présente donc le résultat d'une démarche scientifique aboutie. C'est important à souligner, quand elle s'accompagne d'une exposition qui - si elle a été scientifiquement préparée - est d'abord née d'une opportunité conjoncturelle pour le Petit Palais. Il y a donc deux temporalités différentes dans la préparation de l'exposition *Fantastique!* au Petit Palais.

Format des œuvres

Les œuvres présentées sont toutes en noir et blanc et de petit format. Leur taille moyenne est d'environ 20x30 cm. La plus petite mesure 14x11 cm¹⁸¹, la plus grande 71x122 cm¹⁸². Certaines estampes présentées sont très célèbres, d'autres non. Elles nous sont plus familières car elles font référence à notre univers visuel occidental. De plus, le genre du fantastique est connu par la littérature.

L'organisation de la présentation des œuvres

Le choix du conservateur pour présenter les œuvres a été de suivre une logique chronologique : trois temps sont distingués au travers de trois sections, incarnés par trois générations d'artistes qui démarrent et poursuivent le mouvement romantique¹⁸³. Il s'agit tout d'abord des années 1830, avec l'œuvre gravée d'Eugène Delacroix, dans la première section intitulée « *Entre inspiration littéraire et fantasmagorie populaire*¹⁸⁴ ». Puis les années 1860, avec la production autour de Gustave Doré dans une vague néo-romantique, forment la deuxième section « *Le fantastique à l'assaut*

¹⁸⁰ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 11.

¹⁸¹ Max Klinger (1857-1920), *Le rapt*, 1881, Eau-forte, 9x22 cm.

¹⁸² Fortuné-Louis Méaulle (1844-1901), *Le Burg à la croix*, d'après Victor Hugo, 1880, Gravure sur bois, 71x122 cm.

¹⁸³ Dossier de presse de l'exposition *Fantastique!*, sept. 2015, pp. 8-9.

<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf>

¹⁸⁴ Ibid.

du réalisme¹⁸⁵ ». Enfin, les vingt dernières années du siècle avec les peintres-graveurs, dont Odilon Redon, qui poursuivent la veine fantastique qui semble enterrée en littérature et remplacée par le Réalisme. Elles définissent la dernière section, « *Germinations symbolistes et visions macabres*¹⁸⁶ ».

L'exposition débute par des œuvres d'artistes qui sont des « *figures tutélaires*¹⁸⁷ », que sont Dürer, Callot, Rembrandt, Piranèse et Goya. Est ainsi rappelé que les estampes présentées s'inscrivent dans une tradition européenne, notamment issue de l'œuvre gravée de Francesco de Goya (1746-1828) et de ses *Caprices*¹⁸⁸. Un point d'orgue de la présentation, peu avant la fin du parcours, est la présentation d'une série d'Odilon Redon qui forme un ensemble complet issu de son album *Dans le rêve*¹⁸⁹. Goya et Redon sont les artistes qui bornent chronologiquement l'exposition. Présents dans le sous-titre, ils sont aussi des « têtes d'affiche » dont les noms sont connus du public et qui lui donnent envie de venir voir l'exposition.

Présence de l'art contemporain

Une vidéo d'art contemporain de l'artiste Agnès Guillaume, prend place en tout début d'exposition, après l'introduction. Intitulée *My Nights*¹⁹⁰, elle présente, en boucle, une vision cauchemardesque de vol d'oiseaux sombres sur fond clair qui hantent les nuits d'insomnie de l'artiste, dont le visage apparaît légèrement en toile de fond. C'est une volonté du directeur du Petit Palais, Christophe Lérubault, d'inviter l'art contemporain à dialoguer, en noir et blanc, avec les estampes du XIX^{ème} siècle : « *Afin de proposer aux visiteurs une immersion dans cet univers étrange et fantastique, votre vidéo contemporaine convoquant dans un ballet les oiseaux noirs des nuits d'insomnie serait un apport important à notre démonstration*¹⁹¹ ». C'est ce qu'explique Valérie Sueur-Hermel quand elle rappelle que la vidéo, qui présente des tourterelles blanches filmées

¹⁸⁵ Dossier de presse de l'exposition *Fantastique!*, sept. 2015, pp. 8-9.
<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf>

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Francesco de Goya (1746-1828), *Caprices*, série de quatre-vingts gravures, 1799, Eau-forte.

¹⁸⁹ Odilon Redon (1840-1916), *Dans le rêve*, album de dix planches et une couverture frontispice, 1879, Lithographie.

¹⁹⁰ Agnès Guillaume, *My nights*, vidéo, 2014.

¹⁹¹ Lettre de Christophe Lerubault à Agnès Guillaume pour demande de prêt, 9 juin 2015, Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, dossier « l'estampe visionnaire de Goya à Redon ». [consulté le 23 mai 2018].

en négatif, et avait été créée antérieurement, « *fait écho au travail de la manière noire lithographique, qui part du noir pour faire venir le blanc*¹⁹² ».

2 - Juxtaposition ou complémentarité des deux expositions?

Réunir les deux expositions est une valeur ajoutée en termes d'exposition de l'estampe. Et ce, pour plusieurs raisons.

Une présentation d'envergure

La présentation de l'estampe prend ici des proportions exceptionnelles. Ce sont en effet plus de quatre cents estampes du XIX^{ème} siècle, de techniques diverses, qui sont présentées au Petit Palais, dans les salles d'exposition temporaire du rez-de-jardin, sur 1200 m². C'est un ensemble conséquent par le nombre, mais aussi par la qualité des œuvres présentées et l'excellence de leur qualité d'impression et de conservation. A titre de comparaison, et sans préjuger de la qualité des œuvres, l'exposition *Hokusai*¹⁹³, organisée un an auparavant au Grand Palais et qui avait beaucoup attiré l'attention, réunissait 500 œuvres. Mais toutes n'étaient pas des estampes. L'exposition *Images du Grand Siècle, l'estampe française au temps de Louis XIV*¹⁹⁴, présentait, à la Bibliothèque nationale de France François Mitterrand, et à la même période, 160 pièces. La récente exposition *Gravure en clair-obscur, Cranach, Raphaël, Rubens*¹⁹⁵, organisée au musée du Louvre, présentait quant à elle 120 estampes.

Un panorama complet des techniques

Toutes les techniques de l'estampe qui ont cours au XIX^{ème} siècle sont représentées. Signalons que la lithographie est une technique qui vient d'apparaître en Europe au XIX^{ème} siècle. Mise au point vers 1796 en Allemagne, elle s'est vite répandue à travers tout le continent. Elle connut beaucoup de succès, car elle alliait la reproductibilité du médium à une manière très simple et souple de préparer la matrice de pierre. Elle est donc, au XIX^{ème} siècle, une technique toute récente.

¹⁹² Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 22 novembre 2018.

¹⁹³ Exposition *Hokusai*, Paris, Grand Palais, 1er octobre 2014 - 18 janvier 2015.

¹⁹⁴ Exposition *Images du Grand Siècle, l'estampe française au temps de Louis XIV (1660 - 1715)*, 3 novembre 2015 - 31 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand.

¹⁹⁵ Exposition *Les origines de l'estampe en Europe du nord : 1400-1470*, Paris, Musée du Louvre, 2013, 17 octobre 2013 - 13 janvier 2014.

Un thème populaire

Le fantastique est une notion courante dans notre culture occidentale. Il est représenté depuis l'Antiquité par les artistes. Aujourd'hui, il est le plus souvent associé au courant littéraire du XIX^{ème} siècle. On pense ainsi aux Contes d'Hoffman, qui ont inspiré l'opéra éponyme de Jacques Offenbach (1819-1880). On pense également aux écrits de Prosper Mérimée (1803-1870), de Gérard de Nerval (1808-1855), de Guy de Maupassant (1850-1893), ainsi qu'au *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1854-1900). Tsvetan Todorov, qui préface le catalogue de l'exposition, définit ainsi le fantastique : « Le terme « fantastique » [...] est à entendre au sens large, comme le synonyme d' « imaginaire », comme l'opposé du visible¹⁹⁶ ». ¹⁹⁷. Il est à distinguer de l'étrange et du merveilleux, même si la confusion est fréquente. Pour Roger Caillois, « il est important de distinguer entre ces deux notions proches et trop souvent confondues. Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel¹⁹⁸ ». La féerie, peuplée de dragons, de licornes et de fées, est un univers qui coexiste avec le monde réel, qui lui est parallèle et ne l'inquiète pas. De par son éloignement d'avec le monde réel, la féerie n'est pas menaçante et l'annonce d'emblée, avec son préambule « il était une fois » qui marque la distance. Le fantastique quant à lui est plus effrayant : « Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible¹⁹⁹ », poursuit Roger Caillois. En effet, « la démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni²⁰⁰ ». Cette apparition effrayante de l'irrationnel sous forme de visions terrifiantes est un genre littéraire, mais aussi plastique : on trouve des œuvres fantastiques dans la peinture et dans l'estampe.

Le fantastique est un thème populaire, au sens où il intéresse un public large, où il plait au plus grand nombre. S'il s'est beaucoup développé au XIX^{ème} siècle, il attire

¹⁹⁶ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 13.

¹⁹⁷ Dictionnaire Larousse, 2009.

¹⁹⁸ CAILLOIS Roger, *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, Collec. Blanche, Tome I, 1966, p.8.

¹⁹⁹ Idem, p.11.

²⁰⁰ Ibid.

toujours aujourd'hui, sous des formes différentes, comme l'Heroic Fantasy ou la science-fiction. Il porte en lui de l'interdit, de l'indicible, de l'impossible, de l'inexplicable et, pour cette raison, est attirant. De plus, en France, la littérature fantastique est enseignée au collège, en classe de 4^{ème}, en lien avec le programme d'histoire qui traite de la société au XIX^{ème} siècle.

Au Japon, le fantastique est lié aux forces surnaturelles. Le Yôkai, par exemple, est une entité surnaturelle, plutôt négative, incontrôlable par les humains, qui prend l'apparence d'un démon ou d'un fantôme²⁰¹. Sorcières, monstres et guerriers aux forces surnaturelles peuplent la littérature et les légendes. Kuniyoshi, avec ses estampes de guerriers, appartient au genre fantastique. Ce sont ces types d'estampe qui le rendent célèbre. Comme il est interdit de représenter les samouraïs vivants, les images de guerriers présentent des personnages historiques ou légendaires. Par ces images, comme par celles montrant des sorcières ou des monstres, Kuniyoshi appartient au genre fantastique, par l'irruption de l'irrationnel de façon conflictuelle et effrayante dans la vie réelle. Il est très novateur, par les poses dynamiques des combattants, les couleurs ou la grande taille des formats. Comme le remarque Gaëlle Rio, « *la puissance surhumaine de ses personnages, dont le mouvement emplît toute l'image, suscite un élan enthousiaste pour l'artiste qui s'impose comme le maître du genre*²⁰² ». Les combats de héros surnaturels sont fantastiques, servis par une mise en page moderne et des formats monumentaux pour l'estampe issus de la multiplication des modules de base, avec des diptyques et des triptyques d'ôban. L'exposition consacrée à Kuniyoshi présente des représentations fantastiques mais aussi des portraits d'acteurs ou de courtisanes et des paysages qui n'ont rien d'irrationnel ou de surnaturel, et pour lesquelles le terme de fantastique est trop large ou à entendre au sens de « extraordinaire » ou « hors du commun ». Au contraire, l'exposition de la Bibliothèque nationale est organisée autour des visions fantastiques des artistes, le thème est l'essence même de son propos.

Que ce soit en France ou au Japon, l'estampe est un support privilégié pour le thème du fantastique. Au Japon, l'estampe permet la diffusion à grande échelle de ce thème

²⁰¹ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Yôkai, Fantastique art japonais*, Lyon, Nouvelles Ed Scala, 2017.

²⁰² RIO Gaëlle, « Légendes, guerriers et dragons », *L'objet d'art*, hors-série exposition n° 93, p.51.

populaire. En France, cela va plus loin encore ; l'estampe est, par sa technicité propre, un médium privilégié pour les artistes français de la veine fantastique, pour s'exprimer et partager leurs expressions, il est « *l'agent de transmission des thèmes et des motifs du fantastique*²⁰³ ». En effet, « *L'estampe est à la fois le médium même du fantastique et un multiple qui se diffuse et se transmet facilement d'une génération à l'autre*²⁰⁴ ».

Une fréquentation record

Cette exposition double a attiré 102.000 visiteurs²⁰⁵, ce qui est beaucoup pour une exposition d'estampes. Ce taux de fréquentation élevé est sans doute une conséquence de la réunion des deux expositions. La moyenne de ce type de manifestation est plutôt de 30 à 40.000 personnes²⁰⁶. L'objectif de fréquentation de l'exposition *Fantastique!*, fixé par Paris Musées et par le Petit Palais, était de 50.000 visiteurs²⁰⁷ : si l'objectif était fixé un peu au dessus de la moyenne, le nombre de visiteurs est donc le double de celui attendu. A la même époque, l'exposition *Images du Grand Siècle, l'estampe française au temps de Louis XIV*²⁰⁸, qui a présenté, sur le site François Mitterrand de la Bibliothèque nationale de France, un panorama de l'estampe en France sous le règne de Louis XIV, a été visitée par 10.000 personnes seulement. Le ratio entre ces deux expositions entièrement consacrées à l'estampe est donc de un à dix en terme de fréquentation. Le prix du billet d'entrée n'explique pas cet écart important de fréquentation, car ils sont comparables. Le billet pour l'exposition *Fantastique!* s'élevait à 10€ (plein tarif) ou 7€ (tarif réduit), avec une gratuité jusqu'à 17 ans inclus. Le billet de l'exposition *Images du Grand Siècle* était de 9 euros (tarif réduit : 7 euros). Une des explications possibles à cette différence de fréquentation est le lieu d'exposition. Le site François Mitterrand, dans le XIII^e arrondissement de Paris, a pu être jugé excentré. De plus, il s'agit d'une bibliothèque et non d'un musée, surtout fréquentée par des chercheurs et des étudiants. A l'inverse, le Petit Palais est situé au cœur de la capitale, dans les circuits touristiques entre les

²⁰³ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p. 23.

²⁰⁴ ESCARD-BUGAT Myriam, « Un fantastique en noir et blanc », entretien avec Valérie Sueur-Hermel, *L'objet d'art*, hors série, n° 93, septembre 2015, p. 8.

²⁰⁵ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, boîte 1, chemise « communication ».

²⁰⁶ Selon Valérie Sueur-Hermel, entretien du 24 octobre 2018.

²⁰⁷ Selon Gaëlle Rio, mail du 20 août 2019.

²⁰⁸ Exposition *Images du Grand Siècle, l'estampe française au temps de Louis XIV (1660 - 1715)*, 3 novembre 2015 - 31 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand.

Champs Elysées, le Louvre et les Tuileries. C'est un musée reconnu comme tel, qui a su fidéliser son public, avec une fréquentation annuelle qui dépasse aujourd'hui le million de visiteurs. Le nombre de visiteurs est tout à fait remarquable pour l'exposition *Fantastique!* et a surpris les organisateurs. Ce chiffre élevé pour une présentation d'estampes reste toutefois en-deçà d'une autre exposition d'arts graphiques organisée au Petit Palais, sur la collection de pastels du musée, et dont le succès public a été également une heureuse surprise, y compris pour sa commissaire Gaëlle Rio. L'exposition *L'art du pastel, de Degas à Redon*²⁰⁹ a été visitée par 240.000 visiteurs, alors que son objectif de fréquentation était de 36.000 visiteurs. Il est intéressant également de rapprocher le nombre de visiteurs de l'exposition *Fantastique!* de celui de l'exposition *Hokusai*, organisée un an auparavant par le Grand Palais voisin, qui a attiré plus de 350.000 visiteurs²¹⁰. C'est plus de trois fois plus de visiteurs, attirés par la « tête d'affiche » que représente le maître japonais, sa notoriété et ses œuvres devenues iconiques. L'estampe était largement présentée dans cette exposition, même si elle n'était pas le seul médium exposé car de nombreux dessins et peintures y été également visibles.

La fréquentation remarquable de l'exposition *Fantastique!* induit une bonne visibilité de l'estampe. Plus de 100.000 personnes ont vu un large panorama d'estampes du XIX^{ème} siècle. Sans doute tous ne sont pas venus pour cela, mais attirés par le thème. Il n'en reste pas moins que c'est une vraie rencontre avec le médium qui s'est produite, la pose d'un « pont » entre le public et l'estampe. Qu'en ont-ils retenu ou compris en termes de connaissance de l'estampe ? Sans étude de public, et quatre ans après l'exposition, il est difficile de le dire. Nous verrons plus loin quels ont pu être les commentaires des visiteurs, au travers de l'analyse du livre d'or. Sans doute l'exposition des collections françaises, située en deuxième partie du parcours et sur un plus petit espace, a pâtit de sa situation. Mais elle a sans doute aussi été vue par un plus grand nombre de personnes que si elle avait été présentée seule. Elle a également bénéficié de l'importante communication du Petit Palais. A l'inverse, l'exposition des œuvres de Kuniyoshi a été vue par les visiteurs venus voir les œuvres

²⁰⁹ Exposition *L'art du pastel, de Degas à Redon*, Paris, Petit Palais, 15 septembre 2017 - 8 avril 2018.

²¹⁰ Exposition *Hokusai*, Paris, Grand Palais, 1^{er} octobre 2014 - 18 janvier 2015. Fréquentation : 357.217 visiteurs exactement, soit 4087 visiteurs par jour. Source : <http://presse.rmngp.fr/cloture-de-lexposition-hokusai-au-grand-palais/>. [Consulté le 25 août 2019].

de la Bibliothèque nationale de France, que l'on peut imaginer ayant un regard plus pointu, de connaisseur, et qui découvriraient eux aussi l'esthétique du maître japonais. Quoi qu'il en soit, le fait est là : l'estampe a été vue. L'exposition comme dispositif en soi a rempli son rôle de lien, de mise en rapport, de médiation, de l'estampe et du public. Son impact est toutefois difficile à estimer.

Les commissaires ont toutes deux ressenties un effet de cette double exposition dans leur travail. Elles ont ainsi été plus sollicitées par d'autres professionnels pour des prêts ou pour intervenir sur le sujet de l'estampe, par des collectionneurs ou des artistes qui souhaitaient s'inspirer des œuvres vues.

De fait, les deux expositions, au-delà de leurs points communs, présentent des différences importantes.

Nous en avons déjà évoqué quelques-unes et les rappelons ci-dessous.

Des ensembles d'œuvres très différentes

Les œuvres des deux expositions présentent des différences notables. Les estampes japonaises sont colorées, avec des grands formats et des compositions inconnues en Europe, tandis que les œuvres européennes privilégient le noir et le blanc et sont de format réduit. Le choc chromatique entre les deux parties de l'exposition est important, comme la variété des univers. Le visiteur de 2015 est face à deux ensembles très différents. L'un, issu de la culture japonaise, est très coloré et porte la marque de la culture particulière de son pays. L'autre, de culture occidentale, présente des représentations qui se nourrissent du noir et blanc pour s'exprimer. Aujourd'hui, ces deux cultures, bien différentes, se connaissent et s'inspirent. Au XIX^{ème} siècle, elles se rencontrent pour la première fois. En cela, la réunion des deux expositions est tout à fait intéressante. Elle rappelle ce moment crucial dans l'histoire de l'art où les artistes européens se sont ouverts à la culture japonaise grâce à l'ouverture de ce pays, qui a aussi permis à la culture occidentale d'y pénétrer plus avant.

Des techniques différentes

Les techniques diffèrent également. La xylographie japonaise est une technique spécifique, qui diffère de la gravure sur bois occidentale. Elle est très ancienne, organisée en atelier, avec des métiers bien spécifiques, et une mise en couleurs qui se pratique tôt dans son histoire. Les œuvres imprimées japonaises n'ont été connues en Occident qu'après l'ouverture du Japon à l'Occident, à la moitié du XIX^{ème} siècle, et la technique est longtemps restée inconnue et a beaucoup intrigué les contemporains. Elle est souvent encore mal connue en France, sans doute plus encore que le reste des techniques d'estampe, qui souffrent, nous l'avons dit, d'une méconnaissance réelle.

Des collections d'origine différente

Les origines des œuvres de l'exposition diffèrent. Il s'agit d'une part d'une collection privée étrangère et, d'autre part, d'une collection publique nationale. Les œuvres de Kuniyoshi appartiennent à un collectionneur japonais contemporain qui les met à disposition du Petit Palais, par l'intermédiaire d'une entreprise privée, Nikkei Inc., chargée d'organiser des expositions. La collection de la Bibliothèque nationale est prêtée par l'institution, dans un processus plus conventionnel de prêt de musée à musée.

Des propos de perspective différente

Les propos de chaque partie de l'exposition ne sont pas dans la même perspective. Il s'agit, d'une part, de présenter une collection constituée. L'intérêt de cette présentation est avant tout de faire découvrir en France un artiste inconnu. Il s'agit, d'autre part, de présenter l'aboutissement d'un travail de recherche. Les optiques sont ainsi différentes: faire découvrir et apprécier un artiste inconnu et faire avancer l'état des connaissances sur cet œuvre, soutenir une thèse, un propos, sur le rôle de l'estampe dans la création fantastique occidentale du XIX^{ème} siècle et sa place dans le courant romantique. Ainsi, la réunion des deux expositions apparaît comme une juxtaposition de deux ensembles.

« Un parcours maladroitement bivalve » ? : la dualité de l'exposition

Les deux expositions n'ont pas été conçues ensemble, car les projets sont arrivés par deux canaux différents et à des moments différents. On l'a dit, l'exposition pilotée par Valérie Sueur-Hermel était prête depuis longtemps quand s'est présentée l'opportunité d'exposer la collection d'estampes de Kuniyoshi. La conception de la double exposition ne s'est donc pas faite de concert dès le départ mais a porté sur la réunion des deux ensembles. Si le travail s'est fait de façon collective, avec des réunions multiples qui réunissaient à Paris les acteurs des deux parties, ceux-ci étaient nombreux. D'après les commissaires, l'entente était bonne, mais le travail collectif s'est fait, par la force des choses, après la phase première de conception.

Un travail doublement collectif

Un commissariat collégial a piloté la manifestation. L'exposition française est conduite par Valérie Sueur-Hermel, conservateur au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, chargée des collections du XIX^{ème} siècle. L'exposition japonaise est placée sous la direction de Christophe Leribault, directeur du musée, qui en assure le commissariat général. Gaëlle Rio, conservateur, responsable du département des arts graphiques du Petit Palais, et Yuriko Iwakiri, historienne de l'art japonaise et spécialiste de Kuniyoshi, sont les commissaires scientifiques. En pratique, c'est surtout Gaëlle Rio qui a mené la préparation de l'exposition. Pour la partie japonaise, les relations se sont déroulées généralement à distance, à l'exception des voyages au Japon de Gaëlle Rio et de Christophe Leribault. La commissaire scientifique n'est jamais venue à Paris et ne parlait ni français ni anglais. L'interlocuteur de Gaëlle Rio était Saiko Ito, de la société Nikkei, pour des raisons linguistiques, mais aussi car c'est l'entreprise qui est l'organisme prêteur des œuvres. Le contrat de prêt est en effet établi entre la société Nikkei et Paris Musées, établissement public et structure gestionnaire du Petit Palais depuis sa création en 2012²¹¹.

Pas de correspondance entre les deux expositions

²¹¹ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Archives personnelles de Gaëlle Rio, boîte 1, chemise « organisation / contrat ».

Le travail commun a porté sur la réunion des expositions et non sur la définition d'une exposition commune. D'où cette impression de juxtaposition des deux expositions, d'un « *parcours maladroitement bivalve*²¹² », comme le signale Colin Lemoine. Ainsi, d'un point de vue de l'histoire de l'art, il n'y a pas de complémentarité. Il y avait pourtant de quoi confronter les deux ensembles, notamment en se posant la question des différences culturelles entre ces estampes ou les échos possibles entre les oeuvres et les artistes au cours de ce XIX^{ème} marqué par le courant du Japonisme. Mais cela eut voulu dire déconstruire chacune des expositions et ce n'était pas envisageable. Les expositions sont réunies mais elles ne se font pas écho. Elles ont été conçues de façon indépendante, chacune de son côté. Chaque partie de l'exposition a fait l'objet d'un catalogue indépendant.

Une juxtaposition féconde

La réunion de ces deux entités spécifiques, dont l'une n'est pas subordonnée à l'autre, est une juxtaposition. Juxtaposer est défini dans le dictionnaire²¹³ comme « *poser, placer côte à côte, dans une proximité immédiate* ». Le terme dérive du latin *juxta* qui signifie « à côté de ». Les deux expositions n'ont pas été rassemblées par hasard, mais par une volonté du directeur du Petit Palais, Christophe Leribault, et par la cohérence d'un propos centré autour de l'estampe du XIX^{ème} siècle. Par leurs différences marquées, les expositions présentent chacune un visage qui lui est propre. Cette décision prise dans la définition même de l'exposition - qui l'a fait passer d'une seule entité à deux parties qui se suivent plutôt que deux parties disjointes - est également un dispositif, une façon volontaire de présenter les estampes des deux collections.

La juxtaposition apporte la richesse d'un rapprochement. Dans le cas de l'exposition *Fantastique!*, celui-ci se fait dans le contexte cohérent d'un même médium, à la même époque, autour d'un thème fédérateur. Il est à retenir que la réunion des deux expositions a apporté une dynamique indéniable dans la transmission de l'estampe. C'est la variété de l'estampe qui a été présentée au Petit Palais, grâce à la dualité de la proposition. La diversité est source de découverte. Une exposition entraîne l'autre.

²¹² LEMOINE Colin, « D'une estampe l'autre », *L'Oeil*, n° 684, novembre 2015, p. 100.

²¹³ Larousse, 2009.

C'est un apport qui a eu un effet multiplicateur. Ainsi, le Petit Palais a su tirer parti de la dualité de sa proposition pour proposer une exposition marquante, qui a pu à la fois servir le propos scientifique et faire découvrir à un public nombreux l'univers de l'estampe. Rappelons en effet que le public visitait l'ensemble des deux expositions.

3 - Un lieu approprié?

Le Petit Palais n'a pas vocation à exposer de l'estampe. L'édifice a été construit pour l'Exposition universelle de 1900 au cœur de la capitale, comme son grand frère et voisin le Grand Palais, pour présenter une rétrospective des arts décoratifs depuis 1800. Conservé après l'exposition, l'édifice est affecté à la ville en 1901 et en devient le Palais des Beaux-Arts, chargé de conserver et de présenter les collections municipales, c'est-à-dire les œuvres achetées et commandées par la ville depuis le XIX^{ème} siècle, et d'organiser des expositions permanentes. Puis, rapidement, de nombreux dons et legs enrichissent ses collections, dont le legs des frères Dutuit en 1902, qui compte de nombreuses œuvres anciennes. Aujourd'hui, le Petit Palais est le musée de Beaux-Arts généraliste de la capitale, présentant essentiellement des peintures, des sculptures et des objets d'art : *« les œuvres du musée données par des collectionneurs passionnés et éclectiques sont d'une grande diversité. Dans une même salle, peintures, sculptures et objets d'art permettent des rapprochements qui illustrent les principaux courants artistiques depuis l'Antiquité grecque jusqu'à la guerre de 1914-18 »*²¹⁴.

Le Petit Palais a toutefois déjà organisé des expositions majeures d'estampe, à partir de son riche fonds d'art graphique et notamment de la collection du legs Dutuit : deux expositions *Rembrandt, eaux-fortes* ont été organisées à vingt ans d'intervalle (1986 et 2006), et une exposition *Goya, graveur* s'est tenue en 2008.

En 2015, l'accent est à nouveau mis sur l'estampe à travers deux expositions conjointes, réunies sous le thème du fantastique. L'initiative en revient à Christophe Leribault, le directeur du Petit Palais, arrivé trois ans auparavant, en novembre 2012. Conservateur général du patrimoine, il est notamment spécialiste d'arts graphiques et

²¹⁴ Site du Petit Palais : <http://www.petitpalais.paris.fr/le-petit-palais/histoire-des-collections-et-expositions> [consulté le 3 juin 2019].

a été adjoint au directeur du Cabinet des Arts Graphiques du Louvre en 2006. Il souhaite donner une nouvelle dynamique au musée à partir de ses propres collections, en présentant des expositions de qualité, accessibles à tous. La presse généraliste résume ainsi sa démarche : « À son arrivée fin 2012, l'image du musée est brouillée : on peut y voir des expositions sur les Incas, le zen ou la mode. Mais l'on s'y perd. [...] Christophe Leribault entend recentrer les expositions sur les périodes et domaines des collections permanentes du musée. Cela donnera des accrochages parfois pointus mais joliment scénographiés et toujours accessibles au grand public : "Les Bas-Fonds du baroque", "Oscar Wilde", "Paris 1900" (plus de 200.000 visiteurs)²¹⁵ ». L'exposition *Fantastique!* s'inscrit dans cette impulsion nouvelle, cherchant la cohérence des expositions, suscitant la curiosité et la fidélité du public, et faisant une place remarquable aux arts graphiques. Cette volonté est couronnée de succès publique puisque la fréquentation est plus que doublée entre 2012 et 2017, passant de 450.000 visiteurs annuels au million.

Le communiqué de presse précise : « *Le Petit Palais propose à l'automne une saison sur le thème du Fantastique à travers deux grandes expositions d'estampes. La première, Kuniyoshi, le démon de l'estampe rassemblera près de 250 estampes [...] de l'artiste, provenant pour l'essentiel d'une collection particulière japonaise. La seconde, L'estampe visionnaire, de Goya à Redon, présentera plus de 170 œuvres issues des collections du département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France*²¹⁶ ». Il s'agit donc de deux expositions de grande ampleur, réunies en une seule, et ne présentant que de l'estampe²¹⁷.

Une présentation hors-les-murs

Il s'agit d'une présentation hors-les-murs pour les collections japonaise et française, au Petit Palais, ce dernier ne présentant aucune œuvre de ses collections. Néanmoins, si le lieu est majestueux et prestigieux, le Petit Palais n'est pas qu'un simple écrin, ou

²¹⁵ KLEIBER Marie-Anne, « Christophe Leribault, directeur d'un Petit Palais qui voit grand », *Le Journal du dimanche*, 12 janvier 2018, <https://www.lejdd.fr/JDD-Paris/christophe-leribault-directeur-dun-petit-palais-qui-voit-grand-3544352> [consulté le 3 juin 2019].

²¹⁶ Communiqué de presse de l'exposition *Fantastique!*, septembre 2015, p.1. http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-releases/cp_fantastique_fr_0.pdf. [consulté le 3 juin 2019].

²¹⁷ A l'exception de quelques peintures sur soie dans l'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, d'une vidéo d'art contemporain et d'un dessin dans l'exposition *L'estampe visionnaire, de Goya à Redon*.

une simple « adresse » pour recevoir cette exposition double, car la présentation de cette double collection y fait sens : le musée se recentre autour de ses collections du XIX^{ème} siècle et dispose d'une collection importante d'arts graphiques. Il ne s'agit donc pas d'une exposition « parachutée » dans le musée, mais héritée de la volonté de son directeur d'exposer de l'estampe.

Une sorte de relation tripartite s'est instaurée autour de cette exposition, entre le Petit Palais, le collectionneur japonais représenté par Nikkei, et la Bibliothèque nationale de France. Cette relation est-elle égalitaire, notamment du point de vue de la connaissance de l'estampe ? La collection japonaise y a gagné car elle a été présentée à un public occidental nombreux, en bénéficiant du prestige du lieu. L'exposition française a pu enfin prendre corps et exister. Le Petit Palais a bénéficié de la caution scientifique de la Bibliothèque nationale de France. Il semblerait que la relation soit équilibrée. Toutefois la présence de la Bibliothèque nationale de France aurait-elle pu être plus marquée, afin que sa mission de conservateur principal des estampes en France soit soulignée ?

B - UNE MUSEOGRAPHIE ADAPTEE A L'ESTAMPE

Nous avons vu la construction intellectuelle de la double exposition nommée *Fantastique!*. Nous étudierons dans ce chapitre sa mise en espace, soit « *l'ensemble des techniques d'aménagements d'une thématique à partir d'expôts et de supports dans un volume donné*²¹⁸ », les « expôts » devant être entendus ici comme les estampes.

L'espace pour exposer est vaste. L'exposition prend place sur l'ensemble des espaces dévolus aux expositions temporaires, dans l'aile sud du musée, sur un seul niveau - celui du jardin - et sur 1200 m². Les volumes sont importants, avec des hauteurs sous plafond conséquentes de six mètres.

1 - Un double défi muséographique

Deux notes d'intention pour un appel d'offres

Chaque commissaire a adressé une note d'intention aux scénographes, pour cette exposition particulière qui en réunit deux. Gaëlle Rio a souhaité s'appuyer sur l'univers coloré et foisonnant de Kuniyoshi pour « *casser les codes de présentation des cabinets d'arts graphiques*²¹⁹ » et « *rompre avec la présentation classique et linéaire du cabinet d'estampes*²²⁰ ». Elle voulait également rendre accessible à tous des éléments de la culture japonaise qui, s'ils sont très attirants, ne sont pas toujours familiers ou compris. Valérie Sueur-Hermel, quant à elle, souhaitait mettre en valeur la finesse et la subtilité du noir de l'estampe des œuvres sélectionnées, et montrer comment le choix par les artistes de l'époque de ce médium porte une vision fantastique du monde. Elle souhaitait également mettre en évidence des filiations entre artistes et l'émulation qui en résulte, pour défendre l'idée de la place essentielle du noir de l'estampe dans l'art romantique.

Le scénographe a pour mission de répondre aux intentions spécifiques de chaque exposition, mais aussi de les réunir. Il s'agit de mettre en espace les deux conceptions

²¹⁸ MERLEAU-PONTY Claire, EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.190.

²¹⁹ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

²²⁰ Note d'intention scénographique, Gaëlle Rio, 17 novembre 2014. Archives de Gaëlle Rio, « Exposition Kuniyoshi », boîte 2.

intellectuelles des commissaires, en les rassemblant : les deux expositions ont été pensées à part, le scénographe intervient pour les unir. Son travail consiste à les faire coexister, en gardant à chacune sa particularité mais en les articulant en un propos général cohérent et compréhensible. Il s'agit de différencier chaque exposition tout en les rapprochant, en proposant une continuité entre les deux. C'est un projet de scénographie particulièrement intéressant : non seulement il s'agit de mettre en espace des collections d'estampes, mais également de relier deux collections qui se juxtaposent, sans être en correspondance directe, mais dans une direction commune. Il s'agit de présenter plus de quatre cent œuvres, en respectant le caractère propre de chaque exposition mais en les intégrant dans un ensemble cohérent pour une visite fluide. S'ajoute à cela une difficulté de taille : l'estampe est un médium mal connu qui n'attire généralement pas les foules. C'est une gageure d'organiser une exposition autour de ce médium dans un musée qui souhaite tenir des objectifs de fréquentation et proposer des expositions grand public, généralistes, non spécialisées.

Importance accordée à la scénographie au Petit Palais

Les scénographies du Petit Palais sont souvent remarquées, différentes de ce que l'on peut voir ailleurs. Il y a une réelle volonté politique en ce sens. En effet, Delphine Lévy, directrice de Paris Musées, organe qui chapeaute les expositions des musées de son réseau, dont fait partie le Petit Palais, porte une attention particulière à la qualité de la médiation et, par là, à celle de la scénographie²²¹. Ainsi de nombreux séminaires ou réunions de travail sur le sujet sont organisés en interne. Il s'agit pour les musées de ce réseau, qui sont généralement plus petits et moins visibles que les musées nationaux, d'en faire un outil de conquête du public. Par comparaison, le musée du Louvre en a moins besoin.

Didier Blin, muséographe

Un appel d'offres a été lancé, auquel ont répondu dix entreprises. Trois finalistes ont été sélectionnés. C'est l'architecte-muséographe Didier Blin et son équipe²²² qui ont

²²¹ Entretien avec Gaëlle Rio, le 18 juillet 2019.

²²² Didier Blin (D.B.A. Sarl). Didier Blin architecte-muséographe mandataire, assisté d'Alice Sabatier. Akari-Lisa Ishii (I.C.O.N.), conceptrice lumière. Noémie Lelièvre co-traitante, avec Arnaud Sergent (COREGONE), graphistes.

été retenus, en mars 2015, soit sept mois avant l'ouverture de l'exposition, ce qui est un délai court.

Didier Blin se définit comme « muséographe » : il préfère ce terme à celui de scénographe. Cette distinction est intéressante, notamment pour l'estampe qui est une œuvre d'art particulière, avec ses enjeux d'exposition spécifiques, qu'il n'est pas si simple de mettre en espace. En effet, la muséographie s'entend comme une notion plus large, et spécifique du monde des musées. Elle est « *l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition*²²³ » : elle est donc la partie pratique ou appliquée de la science des musées, la muséologie. Le muséographe se présente comme un professionnel de musée, au même titre qu'un conservateur, même s'il peut être travailleur indépendant. Il « *tient compte des exigences du programme scientifique et de gestion des collections, et vise à une présentation adéquate des objets sélectionnés par le conservateur. Il connaît les méthodes de conservation ou d'inventaire des objets de musée. Il scénarise les contenus en proposant une mise en discours incluant des médiations complémentaires susceptibles d'aider à la compréhension, et se soucie des exigences des publics en mobilisant des techniques adaptées à la bonne réception des messages*²²⁴ ». En résumé, l'exposition est son univers de travail, il en est partie prenante. La scénographie, quant à elle, est « *l'ensemble des moyens techniques, plastiques et picturaux qui permettent la création d'une image, d'un environnement dans l'espace; donne une place primordiale à l'esthétique*²²⁵ ». Elle ne concerne qu'en partie l'exposition pour traiter aussi d'autres espaces, comme celui du théâtre. Toutefois, ces distinctions de vocabulaire ne sont pas figées et sont en pleine définition, qui va de pair avec l'importance croissante de ces nouveaux métiers. Aussi nous parlerons beaucoup ici du travail scénographique de Didier Blin. Ce dernier est un homme de musées. Ses références sont diverses et ne concernent pas toutes

²²³ DESVALLEES André, MAIRESSE François (dir.), *Concepts-clés de muséologie*, ICOM, Paris, A. Colin, 2011, p. 53. <https://www.icom-musees.fr/ressources/concepts-cles-de-museologie>. [consulté le 3 juin 2018].

²²⁴ Idem, p.54.

²²⁵ MERLEAU-PONTY Claire, EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.193.

l'estampe : il est intervenu notamment au musée de la céramique de Rouen qui a réouvert en 2012 après trois ans de travaux, il a fait la muséographie de l'exposition du centenaire de la mort de Rodin organisée en 2017 au Grand Palais²²⁶, ou celle consacrée à Andy Warhol, également au Grand Palais, en 2009²²⁷.

Volonté d'une scénographie simple, moderne et colorée

L'étude du dossier technique fourni par Didier Blin aux commissaires de l'exposition donne de précieuses informations quant à ses propositions²²⁸. Pour exposer l'estampe, le scénographe souhaite remodeler l'espace monumental du lieu, pour s'adapter à l'échelle des œuvres. Aussi a-t-il imaginé des cimaises périphériques et autonomes, devant les murs existants, d'autres cimaises autonomes au milieu ou entre les salles et du matériel de présentation supplémentaire qui lui permettent d'être indépendant et de ne pas accrocher les estampes le long du mur du bâtiment. Il s'affranchit ainsi du volume général, imposant, qui allait écraser les œuvres, et se rapproche de la taille des œuvres. Il s'agit de moduler les proportions de l'espace, pour permettre une plus grande proximité du regard, dans une intimité voulue, tout en prenant en compte la contrainte d'un éclairage limité. Son plan suit la courbure générale de l'espace, afin de ne pas perdre en surface : en courbe le long du jardin, selon trois axes pour la première exposition, rectiligne pour la seconde. L'idée générale de Didier Blin est de s'inspirer des œuvres qu'il doit mettre en scène, de faire directement référence à leurs univers et d'en reprendre les codes, sans pour autant proposer une expérience immersive de reconstitution d'un univers japonais ou d'une ambiance du dix-neuvième siècle parisien. Le parti-pris du scénographe est d'allier simplicité et modernité pour donner à voir des œuvres du XIX^{ème} siècle dans leur contemporanéité, de jouer sur les couleurs et le rythme pour éviter la monotonie d'une présentation importante d'œuvres de petit format.

Pour l'exposition des œuvres de Kuniyoshi, dont, selon le scénographe, « *l'œuvre stimule le regard et la curiosité* », Didier Blin propose une scénographie « *comme un*

²²⁶ Exposition *Rodin, l'exposition du centenaire*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 mars - 31 juillet 2007.

²²⁷ Exposition *Le grand monde d'Andy Warhol*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 mars - 13 juillet 2009.

²²⁸ BLIN Didier, dossier technique, non daté, Centre de documentation du Petit Palais, Archives personnelles de Gaëlle Rio, Boité 1, chemise « montage expo 2015 ». Les citations de Didier Blin qui suivent dans le texte sont tirées de ce document.

espace en soi », pour révéler l'univers de l'artiste, avec sa « *cohorte de personnages, de figures, sa plastique, ses paysages, ses visions de la société...* ». Foisonnement, couleurs et exubérance : Didier Blin choisit une mise en espace sobre et contemporaine, mais très colorée. Il se dit « *inspiré par les principes de l'architecture traditionnelle japonaise, avec ce qu'elle véhicule de modernité et de simplicité, afin d'établir un dialogue entre l'œuvre de l'artiste et la scénographie* ». Il s'agit de faire référence au contexte de création et à l'esthétique des estampes de Kuniyoshi, sans tomber dans une reconstitution envahissante et de vouloir « *japoniser* » l'espace. Il souhaite avoir un volume simple, mais varié, « *typique de l'architecture japonaise* », dans ce parcours qui ne va pas en ligne droite, qui est tout à la fois sinueux et orthogonal.

Pour l'exposition des œuvres de la Bibliothèque nationale de France, Didier Blin souhaite une scénographie « *moins narrative et plus abstraite* » que dans la première partie de l'exposition. La scénographie est linéaire, avec l'idée d'un « *espace-temps* » : une ligne de temps qui suit la longue galerie où prend place la collection. Cela s'adapte à la présentation des œuvres organisées par la commissaire selon un déroulé chronologique. Cela s'adapte également à la rectitude de la galerie Seine, où sont présentées les œuvres. Le parcours est ici plus droit. Pour souligner la finesse des traits gravés, en noir sur blanc, et l'abondance des détails, les lignes sont épurées. Des meurtrières sont créées dans les cloisons pour inciter l'œil à regarder plus loin. Les couleurs ont également une forte présence, tout en étant adoucies. Elles servent ici comme « *marqueurs des grandes périodes chronologiques et des tendances artistiques* ». Le scénographe souhaite utiliser l'idée d'une cartographie pour créer « *des territoires* » dans chaque section, par des regroupements d'œuvres ou d'artiste qui sont choisis par la commissaire. Comme dans la première partie de l'exposition, les longs lutrins placés au centre des salles « *accentuent la perception d'horizontalité de l'espace* », qui casse le grand volume vertical du lieu et favorise « *la proximité du regard* ».

Pour réunir les deux expositions, Didier Blin prend le parti de l'unité dans la différence. « *Il nous a paru indispensable de conduire simultanément la réflexion sur la scénographie des deux expositions [...] et d'en avoir une approche globale. Chacune des deux expositions a sa propre personnalité mais il s'agit d'établir certains*

liens ou points de contact que nous avons d'emblée intégrés à la conception du plan » dit-il. Ces points sont une circulation fluide pour enchaîner la visite des deux expositions successivement, un espace commercial commun, l'ambiance générale et particulière donnée par le graphisme, une mise en relation visuelle entre les deux espaces d'explication des techniques - qui devaient être en un seul point mais ont été séparés pour des raisons d'espace - et des liens esthétiques visuels évidents pour « apporter harmonie et parenté » que sont la ligne de mobilier commune, des détails de construction et de matériaux, le principe général de la couleur traitée en contrepoint d'une exposition à l'autre. La mise en lumière muséographique est particulièrement soignée, compte tenu de la fragilité des estampes à la lumière. Signalons enfin une volonté affichée du muséographe de favoriser le développement durable, notamment par la ré-utilisation du matériel du musée.

Au-delà de cette présentation générale de l'intention de Didier Blin pour cette double exposition d'estampes, voyons quels choix muséographiques spécifiques à l'estampe ont été opérés.

2 - Des choix scénographiques pour valoriser l'estampe

L'ambiance générale

Les salles d'exposition sont placées dans une relative obscurité, sans lumière naturelle car les fenêtres ont été obturées, à l'exception de celle donnant sur le jardin et qui se trouve dans un espace sans œuvres²²⁹. Cette pénombre est adaptée à la présentation de l'estampe, pour mieux les protéger et les conserver. De plus, elle s'accorde parfaitement au thème du fantastique, pour lequel on imagine un univers sombre et terrifiant plutôt qu'une ambiance baignée de lumière. Cela permet également une coupure avec le monde de la ville autour, pour proposer un véritable voyage dans l'espace de la visite. On entre dans l'exposition comme dans un espace spécifique, autonome, pour entrer dans l'univers des estampes, en se coupant du reste du monde.

²²⁹ Cf en annexe, photo 2 p. 5.

Le parcours

Le parcours est long. Plus de quatre-cents estampes sont présentées. Cela peut signifier une fatigue pour le visiteur. De plus, comment éviter la monotonie, la répétition, l'ennui?

L'analyse du parcours présenté dans les documents de travail du scénographe sont instructifs²³⁰. Les deux expositions se suivent : il faut visiter la première pour aller dans la seconde. Le parcours se compose de onze salles et d'un passage de neuf mètres de long entre les deux parties. Il n'y a pas « d'effet-couloir » du parcours car, s'il faut obligatoirement passer par chaque salle pour avancer, le parcours fait une sorte d'aller-retour, avec une forme « en N ». Des cimaises non orthogonales et disposées différemment dans chaque pièce, qui ont été montées spécialement pour l'exposition, rythment la marche du visiteur. Dans la première partie, le visiteur entre ainsi dans chaque salle par la gauche, par le centre ou par la droite. Dans la seconde partie, l'entrée est toujours au centre de la pièce, mais des cimaises centrales évitent qu'on ne voie la succession des salles en enfilade.

L'espace est modulable : mis à part la grande hauteur sous plafond, l'architecture intérieure du Petit Palais est remodelée, avec des cimaises de 3,60 m de haut, qui créent un espace intérieur nouveau et moins volumineux que l'espace initial, surdimensionné par rapport à la taille des estampes. On peut ainsi oublier que l'on est au Petit Palais.

L'entrée de l'exposition est monumentale²³¹. Elle est l'unique entrée de l'exposition, dans le hall sud du musée : elle donne accès à l'exposition Kuniyoshi, la seconde exposition n'ayant pas sa propre entrée. Ses grandes fenêtres ont été recouvertes d'images reprenant des détails d'œuvres présentées dans les deux expositions, dans un format issu de la mise en page des mangas et de ses cases cernées de noir. L'entrée est théâtralisée, avec des images agrandies des œuvres, comme une page de livre illustrée géante devant laquelle les visiteurs seraient de la taille des personnages.

²³⁰ BLIN Didier, exposition *Fantastique!*, APD (Avant-projet définitif), 18 mai 2015, Centre de documentation du Petit Palais, boîte 1, chemise 03. Le plan général est reproduit en annexe, p. 17.

²³¹ Cf en annexe, photo 1 p. 4.

L'accrochage : mur, lutrins et vitrines

L'accrochage est pensé très en amont par le commissaire et le scénographe, qui échangent à partir de documents de travail papier et de plans. Il est toutefois susceptible d'être modifié lors du montage de l'exposition, quand les œuvres sont réellement mises en place dans les salles. Un reportage a été effectué lors du montage de la deuxième partie de l'exposition, qui permet d'entrer dans les coulisses de la préparation. « *À l'épreuve de l'espace, on se rend compte que, finalement, telle œuvre va mieux à côté de telle autre, que tel groupe est totalement dissonant ou encore qu'il y a un meilleur effet de surprise en inversant deux artefacts. Parfois ce sont des contraintes purement matérielles qui entraînent un changement d'accrochage : un reflet parasite, un problème de circulation du public, une cimaise plus petite que prévue...* »²³².

Le mur est le support principal pour présenter les œuvres.

L'accrochage mural est différent de celui de la peinture : le petit format des estampes permet un accrochage serré, ce qui ne se ne ferait pas avec des tableaux. On obtient ainsi un « *effet sériel et livresque*²³³ », qui donne une certaine intimité avec l'œuvre. Cela rappelle le livre : on s'approche de l'œuvre gravée pour la regarder, en voir les détails, comme on prend le temps de regarder l'illustration d'un ouvrage.

Les estampes sont présentées en ligne, dans des cadres de bois discrets, constitués de simples baguettes de bois, donnant à première vue un effet sériel et répétitif. Toutefois, des regroupements d'œuvres sont opérés. Cette organisation permet d'éviter un effet trop continu que donnerait des estampes accrochées toutes au même niveau, à la file, et inciterait les visiteurs à se ranger en file indienne les uns derrière les autres, chacun attendant son tour pour se trouver devant l'œuvre. Certaines sont regroupées par groupes de deux, trois ou huit, tandis que d'autres sont isolées et que les grands formats cassent l'effet de ligne horizontale. Ces ensembles cassent un rythme trop régulier et créent une respiration. Cela peut être pour mettre en évidence

²³² DANIEL Johanna, « Dans les coulisses d'une exposition : l'accrochage de « Fantastique ! » », <http://peccadille.net/2015/09/28/coulisses-exposition-fantastique-estampe-petit-palais-accrochage/>, [consulté le 10 octobre 2018].

²³³ Selon Valérie Sueur-Hermel, entretien du 24 octobre 2018.

une œuvre particulière, entourée d'œuvres qu'elle a inspirées, pour des œuvres appartenant à une série ou présentant des analogies. Cela peut-être également pour donner une vision d'ensemble d'une thématique ou pour permettre des comparaisons. Par leur format réduit, les estampes permettent cette souplesse d'accrochage et une plus grande liberté dans le parcours de chaque visiteur. De plus, l'autonomie que cela procure au visiteur lui permet de mieux s'approcher des œuvres et de prendre le temps d'en regarder les détails.

L'axe médian horizontal des estampes est positionné à une hauteur de 1,50 m du sol, soit à hauteur d'yeux d'un adulte de taille moyenne. C'est plus bas que pour un tableau, qui est généralement exposé à une hauteur de 1,60m. Cette hauteur choisie pour l'estampe rapproche l'œuvre des yeux d'un visiteur de taille moyenne. Elle reste toutefois haute pour un enfant ou une personne en fauteuil roulant. Elle se situe sous la zone de lecture la plus facile pour tous, qui est comprise entre 90 cm et 1,40m du sol²³⁴.

Le scénographe a choisi d'utiliser, outre l'accrochage mural, des vitrines et des lutrins. Placés le long des murs ou au centre des salles, les lutrins et les vitrines sont utilisés par Didier Blin pour accentuer la perception d'horizontalité de l'espace. Ces dispositifs permettent également un autre type de présentation que l'affichage mural traditionnel, habituel et somme toute attendu. Une vitrine présente des œuvres à l'horizontale sous une boîte de verre. Le lutrin présente des œuvres, encadrées sous verre, sur un plan incliné. Tous deux changent l'axe du regard du visiteur sur l'œuvre. Les supports de présentation mêlent ainsi horizontalité et verticalité. Vitrines et lutrins permettent également d'augmenter les surfaces d'exposition. Utilisés dans chaque salle, placés au centre des salles, ils donnent également du rythme à la visite et permettent au visiteur de se créer son propre parcours, sans suivre un parcours linéaire le long des murs. Ils sont plus présents visuellement dans la deuxième partie de l'exposition, car l'espace est moins vaste. Dans l'exposition japonaise, il eut été possible d'en mettre

²³⁴ Ministère de la culture et de la communication, Culture et handicap, Guide pratique de l'accessibilité, février 2007. <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Developpement-culturel/Culture-et-handicap/Guides-pratiques/Culture-et-handicap.-Guide-pratique-de-l-accessibilite-2007>. [consulté le 14 mai 2019].

plus au centre des salles, mais le muséographe ne l'a pas souhaité, afin de traduire le vide si cher à la culture japonaise.

L'accrochage est serré mais rythmé, jouant sur la bi-dimensionnalité. Comme les pages d'un livre, le visiteur s'approche pour regarder les espaces au mur, de façon plus intime que quand il regarde de plus loin un tableau. Les lutrins et les vitrines lui proposent une vision par au-dessus, ce qui modifie son regard.

Toutes les œuvres sont présentées sous verre et encadrées.

La mise sous verre

La mise sous verre est une obligation pour les estampes, avec un verre anti-UV limitant les effets nocifs de la lumière. Un passe-partout évite que l'estampe ne soit directement en contact avec le verre. Le verre est indispensable également pour protéger de la saleté due inévitablement au passage des visiteurs. En effet, selon Valérie Sueur-Hermel, les verres des cadres sont couverts de poussière et de postillons des visiteurs qui ont simplement parlé devant les œuvres, à la fin des expositions²³⁵. Outre la nécessaire protection à la lumière, il est donc impensable, pour la commissaire, de ne pas protéger les estampes en les mettant sous verre : « *le papier est beaucoup plus fragile qu'une peinture et le moindre incident est plus difficile à réparer*²³⁶ ». Pourtant, le verre crée une distance en rajoutant un élément intermédiaire avec l'œuvre et modifie notre regard sur l'œuvre - malgré la performance des traitements anti-reflets. Une estampe vue en direct, sans intermédiaire, apparaît différemment. C'est une expérience que l'on a en allant consulter les estampes dans les cabinets d'estampe, quand on se retrouve face à l'œuvre sur papier, ou chez les marchands quand l'œuvre n'est pas présentée sous verre ou sous cellophane. C'est ainsi que les amateurs regardaient les estampes autrefois, en feuilletant leurs cartons à dessins ou les albums contenant leurs collections. Une estampe présentée en portefeuille, non encadrée, donne un rapport de proximité à celui qui la regarde. Ainsi, l'exposition *L'Estampe à Paris 1900, élitiste et populaire*, présentée au musée d'Amsterdam, avait souhaité reconstituer l'ambiance de la vie des amateurs

²³⁵ Entretien du 10 juillet 2019.

²³⁶ Ibid.

d'estampes de l'époque, dont les plus fortunés possédaient des meubles spécialement conçus pour présenter leurs collections ²³⁷. Ces meubles étaient présentés dans l'exposition, comme les riches reliures des albums quand les estampes étaient conservées reliées. Des porte-documents contemporains étaient également mis à disposition des visiteurs, qui pouvaient feuilleter des fac-similés des œuvres. Cette initiative est intéressante car elle cherche à retrouver ce rapport intime et personnel de l'amateur à l'œuvre. Elle présente toutefois un gros inconvénient : les fac-similés ne sont pas l'œuvre originale. Ce n'est pas le verre mais le Plexiglas qui a été retenu par les Japonais pour la présentation des estampes de leur collection, ce qui n'a pas satisfait la commissaire Gaëlle Rio, qui trouve que ce matériau donne un « *aspect velouté* » aux images²³⁸.

L'encadrement

L'encadrement revêt lui aussi une importance capitale car il garantit la bonne présentation et la bonne conservation des œuvres. Les cadres sont sobres, faits de quatre baguettes de bois, pour les deux expositions. La question de l'encadrement est, selon Gaëlle Rio, une vraie question car elle met en avant une différence culturelle importante dans le monde de l'estampe²³⁹. Pour l'exposition Kuniyoshi, la mise sous cadre a été réalisée à Paris par l'équipe japonaise venue spécialement du Japon, après que les cadres aient été fabriqués sur place par les ateliers du Petit Palais, selon les directives japonaises. Les japonais ont en effet fait voyager les estampes non encadrées, ce qui ne se fait pas en France. Le chêne a été choisi par l'équipe japonaise pour les baguettes des cadres, qui ont été faits sur mesure pour chaque estampe. La méthode japonaise de mise sous cadre présente des différences culturelles intéressantes, rapportées par la commissaire d'exposition : les japonais ne portent pas de gants pour manipuler les estampes - ce qui paraît impensable en France - mais des masques - ce qui ne se fait guère dans l'hexagone. La méthode d'encadrement est particulière : les japonais n'utilisent pas de passe-partout pour séparer la vitre de l'œuvre, mais des pièces de coton placés aux angles de la feuille. Concernant l'exposition française, les cadres sont également en bois, de trois teintes

²³⁷ ROOS ROSA DE CARVALHO Fleur, Cat. d'exp. *L'Estampe à Paris 1900, élitiste et populaire*, Amsterdam, Musée Van Gogh 3 mars - 11 juin 2017, Bruxelles, Fonds Mercator, 2017, p.40 et p.98, et visite personnelle de l'exposition.

²³⁸ Entretien avec Gaëlle Rio, le 18 juillet 2019.

²³⁹ Ibid.

différentes : de l'acajou, très foncé et presque noir, du chêne teinté en noir, du chêne clair. Ces trois couleurs ont été utilisées dans cet ordre, pour signifier les trois temps des œuvres de l'exposition. La Bibliothèque nationale prête ses œuvres avec ses propres cadres. Valérie Sueur-Hermel a imposé le système utilisé par son institution, et qui s'est généralisé depuis, de pattes invisibles : au lieu d'être placées sur le côté du cadre et repeintes de la couleur du mur comme on le voit souvent, les pattes d'accrochage sont placées derrière celui-ci, et complètement invisibles. La présentation en est plus élégante et plus légère. Des passe-partout ont été utilisés, de couleur crème, pour maintenir l'œuvre et l'écarter du verre.

Les couleurs

La mise en couleur des salles est sans doute l'un des apports les plus importants du travail du scénographe. Le « *Plan général de la répartition des couleurs* » est un document de travail précieux pour comprendre les décisions prises en matière chromatique²⁴⁰. Les couleurs des murs participent en effet à l'immersion subtile voulue par le scénographe, à l'effet de modernité de l'exposition et elles pallient le manque d'éclairage. Didier Blin a travaillé les couleurs en binôme, avec une couleur par section avec, à chaque fois, deux teintes en camaïeu, l'une claire et l'autre foncée. Il a appliqué ce principe à l'ensemble de l'exposition, en inversant la répartition des deux couleurs: pour la première exposition, la teinte claire se retrouve sur les cimaises périphériques et la teinte plus foncée sur le mobilier muséographique, tandis que le procédé est inversé pour la seconde exposition. Ce jeu dans la couleur est subtil. Toutes les couleurs sont issues de la palette des estampes de Kuniyoshi. Le choix de leur emplacement est fonction des sujets de chaque salle, avec des couleurs vives et acidulées pour la première exposition et des couleurs plus pastel et neutres pour la seconde. Didier Blin rompt ainsi avec les codes des mises en espace d'exposition d'estampes. En effet, si les murs colorés sont de plus en plus fréquents dans les expositions d'arts graphiques, c'est souvent le blanc ou le crème qui dominant. Ces derniers s'accordent bien, il est vrai, avec le noir et blanc habituel des œuvres. Or les œuvres de Kuniyoshi, que le visiteur découvre dès l'entrée de sa visite, sont très colorées et le choix de doter les murs de couleurs, qu'elles soient vives et acidulées

²⁴⁰ Plan général de la double exposition *Fantastique!* avec répartition des couleurs, présenté en annexe, p.17.

dans la première partie de la présentation, ou plus discrètes dans la seconde, renforce la vivacité chromatique de cet ensemble et aiguïsent le regard.

La couleur de l'entrée générale de l'exposition est audacieuse et nous place d'emblée face à ce parti-pris du muséographe. Il s'agit d'un duo ocre-orangé vif, sans doute jamais vu dans une exposition d'estampes, que ces dernières soient en couleur ou en noir et blanc. Didier Blin a remarqué ces couleurs emblématiques de la palette des estampes de Kuniyoshi, souvent utilisées de façon juxtaposées, et a souhaité les utiliser dès le début de l'exposition. Ce duo coloré invite immédiatement le visiteur dans un univers joyeux et pétillant, loin de l'ambiance parfois empesée ou stricte des expositions d'estampe.

Le parcours se poursuit par l'entrée dans l'exposition japonaise, avec des couleurs tout aussi joyeuses. La première section, consacrée aux légendes et aux guerriers, a également gardé le duo coloré initial. La deuxième section, celle des portraits d'acteurs, adopte deux tons de gris, chauds et lumineux, pour signifier l'intériorité du théâtre. La troisième section présente des scènes de vie en ville : ses murs sont colorés en bleu, toujours dans un ton clair et un autre foncé, pour rendre une ambiance atmosphérique²⁴¹. La quatrième section montre des estampes de paysage: le vert y domine les murs²⁴². Les deux tons sont rabattus et grisés afin de ne pas trop interférer avec l'univers très coloré de cet espace, qui présente notamment des marines aux bleus profonds. La cinquième et dernière section de cette première partie traite de sujet humoristiques ou caricaturaux. Ses murs sont dans deux verts-jaunes et anisés, pour respirer la joie de vivre²⁴³. Didier Blin a remarqué que le jaune est utilisé de façon ponctuelle dans les estampes de Kuniyoshi, généralement pour donner une note tonique ou humoristique.

Les couleurs des murs de la deuxième partie de l'exposition, qui présente exclusivement des estampes en noir et blanc, sont plus douces et moins vives. Les tons sont plus discrets et plus sourds, mais néanmoins toujours très présents et tout

²⁴¹ Cf annexe, photos p. 6.

²⁴² Cf annexe, photo 1 p. 7.

²⁴³ Cf annexe, photo 2 p. 7.

aussi étonnants²⁴⁴. Le principe d'un choix de couleur en binôme pour chaque salle est le même que dans la première partie, mais inversé pour s'accorder mieux avec des œuvres en noir et blanc. Ainsi, le ton le plus foncé et dense est réservé aux cimaises, celui plus clair et plus léger, en camaïeu du premier, est utilisé pour le mobilier muséographique, les cimaises autonomes, les bancs. La salle d'introduction présente un duo bleu-violet foncé, qui peut être perçu comme un noir²⁴⁵. Cette première salle se trouve à la suite du couloir de neuf mètres qui est le passage d'une exposition à l'autre et qui est très sombre afin d'y présenter des images projetées et colorées. Il était donc nécessaire que l'entrée dans la première salle de cette deuxième partie soit dans la pénombre afin que l'œil ne soit pas ébloui et gêné par une couleur murale trop claire. Cette salle d'introduction marque aussi le début du deuxième parcours, qui s'ancre autour de la thématique du noir dans le fantastique et du noir pour le fantastique. La thématique du noir est omniprésente ici, où, selon Didier Blin, « *l'estampe pose la question du noir*²⁴⁶ ». Dans cette exposition consacrée à l'Estampe visionnaire, Didier Blin souhaite, plus que dans l'autre exposition, alterner des couleurs intenses avec des couleurs moins intenses, qu'il appelle des « *non-couleurs*²⁴⁷ », afin de « *ne pas saturer l'œil, de permettre au regard de s'équilibrer et de s'ajuster d'une section à l'autre, pour garder une perception subtile des gravures*²⁴⁸ ».

La première section de cette exposition traite de l'estampe romantique des années 1830. Ses murs sont peints d'un rouge carmin profond, facilement associé à la période²⁴⁹. Il s'accorde bien avec l'estampe noir et blanc : « *le rouge soutenu valorise les aspects de matière, les dégradés de gris ou, au contraire, les contrastes de valeurs*²⁵⁰ » note Didier Blin. La deuxième section est consacrée aux estampes néo-romantiques des années 1860. La couleur choisie par le muséographe est un brun-

²⁴⁴ Cf Plan général de la double exposition *Fantastique!* avec répartition des couleurs, présenté en annexe, p. 17.

²⁴⁵ Cf annexe, photo 2 p.10.

²⁴⁶ BLIN Didier, Dossier technique, non daté, Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Archives de Gaëlle Rio, boîte 1, chemise « montage expo septembre 2015 ».

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Cf annexe, photo 1 p.11.

²⁵⁰ BLIN Didier, Op.cit.

taupé, chaud, qu'il qualifie de non couleur²⁵¹. Elle contraste avec celle de la première section par sa douceur, et met en valeur les atmosphères nocturnes et les éclairages théâtralisés des œuvres. La troisième et dernière section est colorée d'un vert-olive²⁵². Elle présente les œuvres des peintres-graveurs de la fin du siècle, avec un espace distinct, de forme oblongue, consacré entièrement à Odilon Redon. Le vert a été choisi par le muséographe car il est, selon lui, souvent ambigu. Il valorise bien le mystère des lithographies de Redon, et est aussi associé au sentiment macabre, très présent dans cette section. De plus, toujours selon Didier Blin, il valorise la gradation des valeurs de noirs et de gris et favorise une lecture des détails.

La vivacité et la présence forte des couleurs pallient le manque de lumière. Les œuvres graphiques doivent être exposées en France à moins de 50 lux, ce qui est une luminosité faible. La pratique japonaise est encore plus draconienne, avec une limitation à 30 lux. Cette contrainte nipponne a été évidemment respectée au Petit Palais qui accueillait la collection des œuvres de Kuniyoshi. Or la pénombre ne s'est pas fait sentir dans l'exposition, ni dans la première partie, ni dans la seconde. De ma visite de l'exposition, j'ai le souvenir, notamment dans la première portion du parcours, de salles non seulement colorées mais lumineuses. Or ce n'était pas le cas en réalité puisque l'éclairage était faible. C'est le coup de maître de ces vives couleurs murales, en plus du travail précis et fin d'éclairage, dont nous parlerons un peu plus loin. Paradoxalement, l'espace de la deuxième partie de l'exposition m'était apparu plus sombre que la partie précédente, alors que l'éclairage maximum reçu par chaque œuvre y était de 50 lux et non de 30.

La forte présence des couleurs apporte également la sensation d'être plongé dans un monde à part, hors du temps puisque que les couleurs de la ville autour ne sont plus visibles. La notion de « voyage » a souvent été évoquée dans le livre d'or de l'exposition²⁵³ : elle fait référence en premier lieu aux œuvres elles-mêmes, qui invitent à voyager dans les univers et les imaginaires des artistes, mais aussi à l'expérience d'une visite dans ces univers délimités par les murs colorés.

²⁵¹ Cf annexe, photo 2 p.11.

²⁵² Cf annexe, photo 2 p.12.

²⁵³ Cf partie II-C.

Deux autres propositions muséographiques bien différentes

Il est intéressant de comparer la muséographie proposée par Didier Blin avec les deux autres offres, finalistes de l'appel d'offres, qui n'ont pas été retenues mais dont les propositions ont été conservées dans les archives²⁵⁴. En termes de rôle accordé à la couleur des murs, la différence est en effet frappante. Didier Blin a fait le choix de la couleur tout au long des deux parties de l'exposition : elle fait le lien entre les deux expositions, dans des palettes différenciées, mais toujours présente, comme un continuum. Les deux autres projets opposent les expositions en leur assignant deux univers opposés, avec d'une part des murs blancs ou des murs aux couleurs vives, et d'autre part un noir sombre et caverneux. En privilégiant la couleur, y compris dans la seconde partie, Didier Blin assure une transition, et non une opposition, entre les diverses estampes des deux parties, qu'elles soient en couleur ou en noir et blanc. N'est-il pas judicieux de ne pas les opposer par l'ambiance de l'espace ?

A l'encontre de la scénographie japonaise

Il a fallu « *convaincre les interlocuteurs japonais* », selon Gaëlle Rio²⁵⁵, pour adopter ces couleurs vives au mur. En effet, l'usage japonais est d'exposer l'estampe sur des murs blancs et crème d'une grande neutralité. En cela, l'exposition du Petit Palais contraste avec l'exposition *Hokusai* organisée par le Grand Palais un an auparavant²⁵⁶. Les murs y étaient colorés mais d'une couleur sombre, neutre, pour ne pas dire terne. De façon générale, cette exposition, qui présentait cinq-cents œuvres du maître japonais, dont une majorité d'estampes, était bien plus classique que celle du Petit-Palais. Avec ses longues rangées d'œuvres accrochées aux murs sur une seule ligne, ou ses vitrines volumineuses et chargées, elle laissait un sentiment de monotonie et d'ennui, et d'une visite ardue, malgré la richesse et la beauté des œuvres. Gaëlle Rio avait, en vue de sa prochaine exposition, suivi une partie des préparatifs de cette exposition auprès de son homologue du Grand Palais, Laure Dalon. D'après Gaëlle Rio²⁵⁷, le commissariat partagé entre la France et le Japon s'était moins bien passé que pour l'exposition *Fantastique!*, sans doute du fait de la présence marquée du spécialiste japonais d'Hokusai, Saigi Nagata, un homme âgé et

²⁵⁴ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Archives de Gaëlle Rio, boîte 1, chemise « montage expo septembre 2015 ».

²⁵⁵ Entretien du 3 décembre 2018.

²⁵⁶ Exposition *Hokusai*, Paris, Grand Palais, 1er octobre 2014 - 18 janvier 2015.

²⁵⁷ Entretien du 3 décembre 2018.

réputé, soucieux du respect hiérarchique très prégnant dans la culture japonaise, qui a beaucoup imposé sa manière d'exposer, notamment par une scénographie stricte et peu créative.

L'éclairage

L'éclairage est crucial dans une exposition d'estampe : il s'agit de bien voir les œuvres tout en les maintenant dans une certaine pénombre pour les protéger.

La mise en lumière muséographique, pour Didier Blin, vise également à créer une ambiance, en plus de rendre les œuvres visibles. Pour cela, il joue avec l'intensité et la couleur de la lumière, en distinguant des nuances de blanc : pur, chaud... Il intègre également dans son travail les contrastes et la qualité des ombres, comme la direction de l'éclairage. Pour cette double exposition, il était important d'avoir un éclairage harmonieux : cela fait partie de la scénographie qui vise à réunir les deux ensembles exposés. La lumière devait exprimer à la fois la continuité et la différence entre les deux expositions, avec une ambiance gaie pour la première partie et une ambiance calme pour la seconde. L'éclairage est multiple : les salles n'étant pas éclairées naturellement, il y a un éclairage général de l'espace par une lumière d'ambiance qui se superpose à un éclairage des œuvres par des spots directionnels. Le plafond des salles est blanc, comme les murs du bâtiment que l'on peut voir au-dessus des cimaises colorées²⁵⁸. Cela éclaire l'espace, sans que les œuvres ne reçoivent directement la lumière. Chaque œuvre ne doit pas recevoir plus de 30 lux selon la norme japonaise ou 50 selon la norme française, ce qui la place, de fait, dans la pénombre. Un appareil de mesure, le luxmètre²⁵⁹, a été placé près de chaque œuvre lors du montage de l'exposition, afin de vérifier que cette dose de lumière était respectée. Pas moins de trois jours pleins ont été nécessaires pour finaliser la mise en lumière des salles, menée par une éclairagiste spécialisée, Akari-Lisa Ishii, de l'entreprise I.C.O.N. Active depuis quinze ans, elle se présente comme une « conceptrice-lumière » et travaille dans des secteurs très divers, allant des boutiques du luxe aux mises en lumière de site ou de musée. Elle a réalisé, avec sa mère, les 13 et 14 septembre 2018, la mise en lumière de la Tour Eiffel à l'occasion du lancement de la manifestation *Japonisme 2018*, année de mise à l'honneur du Japon et du

²⁵⁸ Cf en annexe photo 2 p. 4.

²⁵⁹ cf en annexe, photo 1 p. 13.

Japonisme en France²⁶⁰. Sur la tour éclairée en blanc apparaissait un cercle rouge qui semblait se lever sur la structure, présentant à la capitale le symbolique drapeau japonais.

Franco-japonaise, Akari-Lisa Ishii n'a pu être insensible au délicat travail d'éclairage d'estampes fragiles à mettre en lumière et à offrir au regard des visiteurs dans l'exposition du Petit Palais. Son travail précis sur chaque œuvre a permis de bien voir chacune des estampes et d'en savourer l'ensemble comme les détails. Son travail d'ensemble, couplé aux vives couleurs murales qui soutiennent l'éclairage, a permis aux visiteurs de ne pas trop être gênés par l'éclairage faible et d'habituer progressivement leurs yeux aux différentes pénombres, par une modulation de l'éclairage. C'est le cas notamment du travail effectué dans le passage entre les deux expositions, qui est quasiment dans l'obscurité, seulement éclairé par une veilleuse et des projections d'images, et qui permet de quitter une exposition aux murs colorés de tons vifs à une partie aux murs colorés de teintes plus neutres.

Là aussi, comme pour le mobilier muséographique réutilisé, le souci de développement durable se fait sentir. Didier Blin a souhaité utiliser en priorité le matériel du musée, et d'utiliser un éclairage de basse consommation, à bas de LED et d'halogène haute efficacité pour les appareils supplémentaires, comme des spots très précis.

On le voit, les normes de protection des estampes ont été respectées tout en permettant au visiteur de contempler les œuvres à son aise : le dilemme de cacher et de montrer, de conserver et d'exposer a été dépassé dans des conditions satisfaisantes. On peut toutefois remarquer que le respect de la norme peut souffrir d'une exception. En effet, les estampes de la seconde partie de l'exposition, *L'estampe visionnaire de Goya à Redon*, ont été exposées à nouveau dans la foulée de l'exposition parisienne. Une opportunité intéressante permettait en effet d'exposer au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, durant l'été 2016²⁶¹. Les œuvres seront alors

²⁶⁰ Présentation du travail d'Akari-Lisa Ishii : <https://www.filiere-3e.fr/2018/09/05/japonismes-2018-13-et-14-septembre/>. [Consulté en juin 2018].

²⁶¹ Exposition *L'estampe visionnaire de Goya à Redon*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, du 30 juin au 26 septembre 2016. L'exposition propose la même sélection qu'au Petit Palais, avec l'ajout de

prises en réserve pour une durée plus longue et ne pourront pas être exposées de sitôt. Cela conforte le fait que la norme Afnor citée plus avant est une préconisation, et qu'il est nécessaire de s'adapter au cas par cas.

Les passages

Les transitions ont été particulièrement soignées dans cette exposition réunissant deux collections. Il s'agit de permettre un passage aisé et logique entre les deux expositions, mais aussi d'accompagner le visiteur au sein de chaque partie de l'ensemble et de bien l'accueillir dans un parcours long. L'exposition compte ainsi un certain nombre de passages, qui tiennent compte des spécificités des œuvres présentées : l'entrée et son seuil monumental, les seuils entre les salles de présentation des estampes, le couloir qui mène d'une exposition à l'autre. L'exposition compte aussi des espaces spécifiques, qui ne sont pas des passages car ils ont leur fonction propre. Ils s'agrègent aux salles principales et classiques de présentation des estampes : une salle de lecture de mangas et de repos, une salle dédiée à une vidéo d'art contemporain, deux salles pédagogiques de présentation des techniques d'estampe.

L'entrée est commune aux deux expositions. Comme nous l'avons déjà dit, elle est monumentale et théâtralisée avec des détails agrandis d'œuvres de l'exposition, présentés dans une trame reprenant celle d'une page de manga²⁶². Le scénographe joue sur l'effet d'échelle en donnant à voir, avant même de pénétrer dans l'exposition et de regarder les œuvres réelles, une partie agrandie de celles-ci. Le visiteur peut ainsi, s'il s'arrête au seuil de l'entrée ou s'il y stationne dans la file d'attente, se familiariser avec les techniques et formes plastiques variées qu'il pourra admirer à l'intérieur. De plus, cette porte monumentale donne un aspect solennel, architectural, qui vient en contre-poids au format réduit des œuvres exposées. Elle sert de préambule et invite à franchir le pas pour entrer dans un univers d'estampes fantastiques.

quinze gravures de Goya (mort à Bordeaux en 1828), dont l'unique épreuve connue du *Combat de taureaux*. Le catalogue est le même que celui de Paris. Source : entretien avec Valérie Sueur-Hermel du 10 juillet 2019.

²⁶² Cf en annexe photo 1 p.4.

L'entrée de chaque salle est mise en valeur. Une cloison conçue sur-mesure sépare chaque nouvel espace, dans lequel on pénètre par un seuil qui est décoré, y compris dans sa profondeur, par un détail agrandi d'une estampe²⁶³.

Le passage de la première à la deuxième exposition se fait par un couloir, long de neuf mètres sur un peu plus de trois mètres de large. Il est animé d'images projetées des deux expositions. Le corridor est sombre, le visiteur est dans l'obscurité et des images lui apparaissent en continu, éclairant l'espace. Il s'agit d'extraits d'œuvres présentées dans les salles, celles de l'exposition qu'il quitte tout d'abord, puis celles de l'exposition où il va entrer. Ces détails sont agrandis et projetés en mouvement, invitant le spectateur à regarder les œuvres d'une autre façon. Une visiteuse en témoigne ainsi: « *Le visiteur passe [...] par un étroit couloir, en rêveur ou en enfant, les yeux levés vers deux écrans où de courts dessins d'animation condensent les sources d'inspiration de l'un et des autres, maître nature pour le Japonais, fantasmagories aériennes, nocturnes et urbaines des Occidentaux*²⁶⁴ ».

Les jeux d'échelle

L'estampe est généralement une œuvre de petit format. La scénographie de l'exposition présente un jeu intéressant de changement d'échelle, à différents niveaux: par des détails des œuvres agrandies, par un jeu de grandes images rétro-éclairées, par la projection sur grand écran d'une vidéo d'art contemporain, par des citations au mur. Jouer avec les tailles est une idée générale annoncée par Didier Blin pour exposer l'estampe, qui est très intéressante.

Dès l'entrée, une reproduction géante de détails d'œuvres accueille le visiteur, à la manière d'une porte surdimensionnée²⁶⁵. Trois visuels de 220 cm de haut se superposent sur toute la hauteur, créant un ensemble de plus de six mètres, pour une largeur de 130 cm.

²⁶³ Cf en annexe photo 1 p.7.

²⁶⁴ CHAGNIOT Claire, *Fantastique!*, <https://serd.hypotheses.org/431> [consulté en juillet 2019].

²⁶⁵ Cf en annexe photo 1 p.4.

A chaque entrée de salle de chacune des deux expositions, les textes de présentation de la section sont positionnés sur des détails agrandis²⁶⁶. Les seuils sont habillés de détails d'estampes en gros plan, la précision de l'estampe accompagne ainsi le visiteur.

Le plus spectaculaire est sans doute l'agrandissement de la célèbre planche 42 des Caprices de Francesco de Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, qui date de 1799²⁶⁷. Cette estampe a été choisie car elle est une œuvre clé pour les artistes du XIX^{ème} siècle présentés dans l'exposition, qui ont beaucoup admiré le travail du maître espagnol, et dont un exemplaire figure dans la salle d'accueil de la seconde partie de l'exposition. C'est ce qu'explique la commissaire de l'exposition : « *En 1799, lorsque Francisco de Goya place sa suite de quatre-vingts gravures, les Caprices, sous le signe du Sommeil de la raison [qui] engendre des monstres, cette fameuse planche numérotée 43, il entend bien bousculer les consciences de ses contemporains, usant du prétexte du songe pour dénoncer travers et hypocrisies de son époque, mais il ne se doute pas qu'il ouvre une brèche qui n'est pas près de se refermer. La veine fantastique, les caprices en tout genre, vont hanter l'imaginaire des trois générations d'artistes qui lui succèdent et habiter l'image tout au long du XIX^{ème} siècle*²⁶⁸ ». La taille réelle de l'œuvre est de 21,6 x 15,2cm pour l'élément d'impression, c'est-à-dire la matrice. C'est la taille de l'image elle-même sans marges autour. L'image amplifiée de la célèbre estampe de Goya est placée à la fin du passage entre les deux expositions, sur le mur en retour qui fait face au visiteur, dans l'axe du couloir. L'image est agrandie à une taille de plus de trois mètres de haut pour deux mètres de large (360x210cm). L'artiste endormi sur sa table semble à taille humaine et les oiseaux de nuit qui l'entourent, grands comme des aigles, accueillent le visiteur, au bout du couloir de transition entre les deux expositions, à l'entrée de la seconde partie du parcours. L'effet est saisissant. La puissance de l'image semble décuplée, et le trait vif de l'eau-forte de Goya nous apparaît dans toute sa force.

²⁶⁶ Cf en annexe, photo 2 p.6 et photo 1 et 2 p.11.

²⁶⁷ Cf en annexe photo 1 p.11.

²⁶⁸ SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015, p.18.

La vidéo d'art contemporain *My nights* d'Agnès Guillaume présente elle aussi un changement d'échelle important, en plus de l'irruption du mouvement parmi les estampes statiques²⁶⁹. Présentée dans un espace dédié, mais proche des estampes, elle fait écho aux oiseaux de l'estampe de Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, dont nous venons de parler, dans un mouvement hypnotisant et cauchemardesque. Des oiseaux, filmés en négatif, volent par-dessus le visage de l'artiste qui apparaît légèrement dans le fond de l'image. Par sa différence, elle permet de regarder les estampes autrement. Bien évidemment, elle n'est pas là seulement pour créer une rupture d'échelle. Au-delà de la pertinence de l'écho des images, elle répond aussi au thème des visions et ouvre le regard du spectateur sur une création contemporaine au milieu des œuvres du XIX^{ème} siècle. Toutefois, ce qu'elle produit en termes de changement d'échelle est très marquant.

Le plafond rétro-éclairé qui court le long des salles de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, existant, a été mis en valeur dans cette même optique de rapport de taille²⁷⁰. C'est une autre proposition très intéressante du scénographe pour valoriser les détails des petites estampes. Ce dispositif était positionné au plafond, a-t-il été assez vu par les visiteurs ? Il est très peu cité dans le livre d'or de l'exposition, qui recueille les impressions et commentaires des visiteurs. Le scénographe a choisi d'y présenter une série de détails des œuvres de l'exposition, sélectionnés par la commissaire. Les éléments choisis ont été photographiés, agrandis et collés sur les plaques lumineuses du plafond. Les images se suivent dans un fondu-enchaîné inattendu, au-dessus des têtes des visiteurs et visibles de salle en salle. Sont ainsi réunies, en une grande image doucement lumineuse, des figures créées par Goya, Grandville, Méryon, Redon.... Il s'agit d'un jeu avec les créations de ces grands artistes, à la manière d'un cadavre exquis éclairé, qui fait surgir des correspondances surprenantes.

Ces dispositifs de changement de proportion sont particulièrement intéressants pour l'exposition de l'estampe. Ils permettent en effet, comme une sorte de loupe collective, de mieux voir certains détails et de les apprécier. L'estampe présente généralement

²⁶⁹ Agnès Guillaume, *My nights*, vidéo, 2014. Cf en annexe photo 2 p. 10.

²⁷⁰ Cf en annexe photo 2 p. 13 et schéma p. 15.

des images précises et très détaillées, qui nécessitent de s'approcher pour mieux les voir. Ils permettent surtout de « voir en graveur » et d'appréhender les différences plastiques de chaque technique. Même si l'image agrandie ne peut avoir la qualité plastique de l'originale, le visiteur est ainsi invité à plonger dans ce monde des lignes et des aplats si particuliers à l'estampe et qu'on ne retrouve pas dans les autres média. Le trait de l'estampe, gravé ou travaillé à plat comme en lithographie est toujours précis, fin. Selon la technique employée, il est plus ou moins moelleux ou sec. Le visiteur non spécialiste peut ainsi se « faire l'œil » et mieux regarder par la suite les différentes qualités de trait qui sont spécifiques à chaque technique, et qui font la richesse du médium. De plus, l'agrandissement de détails est très photogénique et décoratif et est de plus en plus utilisé dans les expositions d'arts graphiques. Il est aussi intelligent en ce qu'il permet de mieux appréhender la spécificité du trait de l'estampe, d'entrer dans l'image et dans le monde du praticien, dans la technique par la vision du trait lui-même.

L'estampe est par nature multiple : elle est ici, à nouveau, multipliée, agrandie, projetée pour être mieux regardée et vue autrement pour être mieux appréciée. Il s'agit de remettre du monumental dans la scénographie pour ces œuvres de petit format.

Ces dispositifs ne sont pas inédits ou propres à l'exposition *Fantastique!*. Mais, employés ici à de nombreuses reprises et sous des formes variées, ils ont un rôle particulièrement important dans la mise en valeur de l'estampe et sa médiation.

Les citations

A ces jeux d'échelle s'ajoute, pour l'exposition *L'estampe visionnaire de Goya à Redon*, l'utilisation de la citation²⁷¹. Chaque salle en compte une : une phrase d'un artiste est écrite sur le mur, en lettres adhésives. La phrase est placée en hauteur et face à l'entrée, afin qu'elle soit vue d'emblée quand le visiteur entre dans l'espace. Elle permet aussi d'occuper la grande hauteur sous plafond du lieu, de proposer au public de lever les yeux et changer d'axe de vue, de distance de son regard. Placés en hauteur, distancés des œuvres et des cartels, ces mots sont un accompagnement du regard sur les œuvres, que le visiteur est libre de suivre ou non. Ils accompagnent

²⁷¹ Cf en annexe photo 2 p.12.

ainsi la médiation écrite des œuvres, à côté des cartels volontairement limités de cette seconde partie de l'exposition.

La présentation des techniques d'estampe

Pour Gaëlle Rio comme pour Valérie Sueur-Hermel, les deux commissaires de l'exposition *Fantastique!*, expliquer les techniques lors d'une exposition d'estampes est indispensable aujourd'hui, car il y a une vraie attente du public.

Cette volonté s'est traduite dans le parcours de l'exposition par deux espaces consacrés aux techniques de l'estampe, un pour chaque exposition²⁷². Initialement, il était prévu un bloc au cœur du parcours, commun aux deux expositions, sorte de pivot technique central. Or la création du couloir qui marque le passage entre les deux expositions, et qui passe au milieu de cet espace initialement prévu, l'a coupé en deux²⁷³. L'espace des techniques japonaises se retrouve ainsi mis à l'écart : on y accède soit en passant derrière une cloison au milieu du parcours, soit à la toute fin de l'exposition. L'espace des techniques occidentales se trouve à mi-parcours de la deuxième partie, lui aussi derrière une cloison. L'espace pédagogique des techniques est donc bien moins central que prévu et peut ne pas avoir été traversé par les visiteurs. Une scénographie particulière lui est cependant attribuée, pour le rendre plus visible. Dans le couloir de passage d'une exposition à l'autre, un vélum, sorte de voile épais mais suffisamment transparent pour laisser voir ce qu'il y a derrière, sépare sans cacher les deux espaces. Il y a donc une mise en relation visuelle des deux espaces, mais pas de possibilité de passage direct de l'un à l'autre. L'espace de la première partie est plus grand que celui de la seconde. Il mesure environ 3,5 mètres de large sur 6 mètres de long, mais il contient une partie du couloir. Le deuxième espace mesure environ 3 mètres sur 6, soit une surface de 18 m².

Les deux espaces présentent la même organisation. Chacun a une vitrine avec des outils et des matériaux présentés avec des œuvres en regard, une vidéo montrant la préparation d'une matrice et son impression (le tirage), ainsi qu'un panneau au mur avec un glossaire technique.

²⁷² Cf en annexe, photos 1 et 2 p.16.

²⁷³ Cf en annexe plan p.17. L'espace des techniques s'articule autour du couloir menant de la première partie de l'exposition à la seconde, au centre de l'exposition. Il apparaît en blanc sur le plan.

Pour l'exposition japonaise, la commissaire souhaite faire comprendre le processus spécifique de création de l'estampe japonaise. Expliquer la technique générale de l'estampe lui paraît nécessaire : « *elle est plus complexe à imaginer que celle du dessin par exemple, car il n'y a pas la relation directe entre la main et le support* »²⁷⁴. Montrer le geste de l'artiste lui paraît important. C'est ce qu'elle avait fait dans l'exposition *L'art du Pastel de Degas à Redon*²⁷⁵, pourtant une technique directe : un espace au centre de l'exposition présentait un film montrant un artiste pastelliste au travail et les œuvres créées pour l'exposition placées à côté. Il s'agissait, pour le visiteur, de voir l'artiste, ses astuces, son fonctionnement, la réalité de l'activité qui, dans le cas du pastel ou de l'estampe, est salissant. C'est une visite dans l'atelier même qui est proposé par la vidéo. Selon Gaëlle Rio, le public souhaite, plus qu'avant, voir l'envers du décor de la création artistique, comme de la vie des musées. Les techniques de création, comme celles de restauration, ou la vie des réserves, en font partie. Il s'agit aussi de désacraliser le rapport à l'art : une exposition d'estampes peut avoir tendance à être plus élitiste et attirer un public plus spécialiste. Or la commissaire souhaite que cette situation évolue et que les expositions d'arts graphiques ne soient plus réservées à un « *entre-soi qui a longtemps prévalu dans ce métier* »²⁷⁶. La technique de l'estampe japonaise de Kuniyoshi lui semble d'autant plus à expliquer que cette technique « *est incroyable* »²⁷⁷ et difficile à imaginer, avec une chaîne opératoire qui met en jeu quatre personnes, aux talents bien différents, avec une impression sans presse, et dans laquelle Kuniyoshi est seulement le dessinateur. Cette technique pose ainsi la question de qui est l'artiste, et c'est assez troublant.

L'intention de Valérie Sueur Hermel est tout à fait similaire. Elle tient beaucoup à cette explication des techniques au cœur de l'exposition, ce qu'elle met en pratique depuis une vingtaine d'années. Pour l'estampe française, les trois familles de techniques existant au XIX^{ème} siècle sont toutes représentées dans les œuvres de l'exposition. Elles sont expliquées dans l'espace pédagogique, sur trois grands panneaux muraux. Sur chaque panneau, sont proposés un texte explicatif, des photos agrandies d'œuvres présentant un détail de la technique et une œuvre véritable prise dans

²⁷⁴ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

²⁷⁵ Exposition *L'art du Pastel de Degas à Redon*, Paris, Petit Palais, 15 septembre 2017 - 8 avril 2018.

²⁷⁶ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

²⁷⁷ Idem, le 18 juillet 2019.

l'exposition. Le visiteur peut ainsi lire les explications, regarder une image agrandie pour se focaliser sur la nature du trait et voir la technique directement sur l'œuvre en regard. Les termes généraux sont également expliqués dans un glossaire mural : estampe, estampe originale, tirage, épreuves, état, lettre. Les outils et matériaux de la taille-douce et de la lithographie sont exposés dans une vitrine. Un cartel reprenant la silhouette des outils permet une identification immédiate, plus rapide qu'avec un numéro.

Il est à noter que pour l'exposition française, l'espace technique sert aussi d'espace de repos, avec un banc et des exemplaires du catalogue à consulter.

Ainsi, les espaces pédagogiques de présentation des techniques ont été pensés avec attention dans l'exposition *Fantastique!* Le livre d'or en témoigne : beaucoup de visiteurs, ont effé, ont tenu à en parler et à féliciter les organisateurs. Leur succès était tel que les écrans qui montraient les vidéos ont même été jugés trop petits, au vu de l'affluence dans ces espaces restreints. Toutefois, leur emplacement n'était pas judicieux d'un point de vue didactique, notamment pour l'exposition japonaise, car les explications arrivent tard dans le parcours du visiteur. C'est néanmoins mieux que dans l'exposition *Vagues de Renouveau, estampes japonaises modernes (1900-1960)*²⁷⁸, présentée à la Fondation Custodia l'hiver dernier. Une vidéo très explicative y montrait la technique de production d'une estampe japonaise. Or elle était placée tout à la fin du parcours, qui était sur deux niveaux : elle était donc très éloignée des œuvres elles-mêmes, perdant ainsi de son utilité pédagogique.

3 - Médiation écrite et édition

La médiation écrite recouvre l'ensemble des textes écrits à l'occasion de l'exposition. Cartels, panneaux de salle, livrets de visite, textes de sites internet... sont autant de liens entre les œuvres et le public. La plupart prennent place dans l'espace d'exposition. La médiation écrite diffère de la médiation orale car elle n'est pas interactive : on ne sait pas quel public on a en face de soi. On ne connaît pas, par exemple, le profil ou les centres d'intérêt, ni le niveau de connaissance, du visiteur en

²⁷⁸ Exposition *Vagues de renouveau, estampes japonaises modernes (1900-1960)*, Paris, Fondation Custodia, 6 octobre 2018 - 6 janvier 2019.

train de lire le cartel. Pour ces deux raisons, nous avons choisi de parler de la médiation écrite dans ce chapitre consacré au programme muséographique de l'exposition et à sa traduction dans l'espace. Nous nous interrogerons ici sur ce qui est mis en place concernant l'estampe.

Des cartels simples ou développés ?

La fonction d'un cartel est d'informer. Il identifie une œuvre et en donne une clé de compréhension intellectuelle.

Valérie Sueur-Hermel a privilégié les cartels courts pour son exposition *l'Estampe visionnaire*. Pour elle, « *une exposition n'est pas un livre*²⁷⁹ » et les cartels ne doivent pas être longs, afin de ne pas empiéter sur l'expérience visuelle et esthétique du visiteur. Ils sont donc réduits aux informations d'identification de l'estampe : auteur, titre, date, technique, dimensions et lieu de conservation. Ce dernier était, sauf exception, la Bibliothèque nationale de France. Les termes techniques qui ont été mentionnés étaient principalement l'eau-forte et la lithographie, qui caractérisaient une grande majorité des œuvres. D'autres techniques sont identifiées : l'aquatinte, la gravure au burin, la gravure sur bois, la manière noire lithographique, ainsi que des techniques très particulières comme la photolithographie, l'héliogravure et la gypsographie

A l'inverse, Gaëlle Rio a souhaité des cartels développés pour l'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*. Il s'agissait pour elle de donner, dans un texte court qui s'ajoute à la description de l'œuvre, des clés de lecture du contexte de l'œuvre, qui ne nous est pas familier, et aider à la compréhension de l'image. Référence à une légende populaire, importance des quartiers de plaisir à Edo, ancienne Tokyo, une des villes les plus peuplées du monde au XIX^{ème} siècle, célébrations de fêtes populaires rituelles, comme celle des petites filles et celle des petits garçons, célébrations de la nature, sont autant d'éléments caractéristiques de la culture japonaise qu'il est intéressant de préciser et de partager avec le public. De même, la dimension satirique de nombre d'estampes de Kuniyoshi ne peut se comprendre sans connaître l'importance de la censure à l'époque. Les représentations d'acteurs par exemple ont été interdites et

²⁷⁹ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 24 octobre 2018.

cela a incité l'artiste à utiliser tant d'animaux anthropomorphes dans ses créations, pour caricaturer les célébrités. Il est à noter que les cartels du catalogue sont, eux, rédigés « à la japonaise », avec une description technique plus complète : titres en japonais, type d'œuvre (nishiki-e généralement), signature du dessinateur lisible dans le cachet, nom de l'éditeur et mention du cachet du censeur, obligatoire pour les estampes japonaises de l'époque.

Le choix de l'appellation de la technique japonaise

Outre le contexte culturel à préciser, l'appellation de la technique était cruciale. Sur les cartels de l'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, les estampes sont désignées comme des "gravures sur bois en couleur", tandis que le catalogue parle de « nishiki-e ». Cette désignation a été mûrie et choisie par la commissaire, car elle lui semblait la plus apte à informer le grand public comme le spécialiste, à être précise tout en restant accessible au plus grand nombre. Il s'agit d'une décision, d'un compromis. Les archives montrent le temps de réflexion qui a mené à cette décision, on le voit à liste de mots barrés qui figure dans ses documents de travail²⁸⁰. Cette étape est tout à fait intéressante : il s'agit en effet pour elle d'utiliser un vocabulaire précis et correct, tout en permettant à tout visiteur de comprendre de quoi on parle²⁸¹. Ainsi, le terme "xylographie", précis, a été écarté car très technique et mal connu. Le terme japonais de "nishiki-e", s'il a l'avantage d'être un vocable nippon et "fleure bon le Japon", reste trop obscur pour un public français et est réservé à des connaisseurs. Le terme "estampe" est trop général : il est utile dans des expositions aux médias multiples, pour distinguer l'image imprimée d'une peinture, d'un dessin ou d'une photo par exemple, mais il n'apporte pas assez d'informations ici. Toutes les œuvres des deux expositions sont des estampes, et il est utile d'être plus précis en désignant leur procédé. De plus, le terme fait référence à un résultat et non à une technique. Aussi la commissaire a-t-elle choisi le terme de « gravure sur bois ». Cette appellation lui a semblé la plus appropriée. D'une part car le vocable « gravure » est compris du public. D'autre part car l'intitulé est facile à lire et à comprendre et peut se répéter sur chaque cartel. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce terme est cependant à manier avec précaution car il ne

²⁸⁰ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Archives de Gaëlle Rio, boîte 1, chemise « cartels ».

²⁸¹ Entretien avec Gaëlle Rio, le 18 juillet 2019.

s'applique de façon correcte qu'aux estampes produites par un procédé de gravure, en creux ou en relief, et non aux estampes produites par procédé à plat, comme les lithographies. Or les estampes de Kuniyoshi ont toutes été gravées²⁸². Sur les cartels de l'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, le terme de « gravure sur bois » est complété par « en couleurs » qui désigne l'impression successive de chacune des matrices dédiées à chaque couleur. Un compromis a donc été proposé par la commissaire pour désigner, sur les cartels vus dans l'exposition, la technique : il s'agissait de rester précis tout en donnant une information claire au plus grand nombre.

Les panneaux de salle

Pour les deux expositions, les panneaux de salle servent d'introduction générale à la thématique de l'espace qu'ils ouvrent. Pour l'exposition *L'estampe visionnaire de Goya à Redon*, ils présentent la mise en contexte que la commissaire a souhaité dégager des cartels pour les alléger²⁸³. De son côté, les panneaux sont en trois langues : en français, en anglais et en allemand. L'allemand a été choisi car le sujet fantastique est, selon la commissaire, très germanique²⁸⁴. Les panneaux de salle de l'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, sont, eux, en français et en anglais, avec le titre traduit en japonais. Un texte d'introduction générale en japonais apparaissait dans la salle d'introduction de l'exposition²⁸⁵.

Les livrets de visite

Il n'a pas été fait de livret de visite général et gratuit, pour aucune des deux expositions, pour des raisons budgétaires²⁸⁶. Un livret de parcours-jeu, concernant les deux expositions, a été proposé gratuitement à destination des enfants dès 5 ans²⁸⁷. Il s'agit d'un feuillet simple, de format A4, imprimé en couleurs sur fond noir et plié en 4. Il propose aux enfants de répondre à des questions dont les réponses se trouvent en observant six œuvres sélectionnées tout au long du parcours et identifiées par un

²⁸² Ce n'est pas le cas de toutes les œuvres présentées dans l'exposition de la Bibliothèque nationale de France. En effet, les lithographies ne sont pas des gravures.

²⁸³ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 22 novembre 2018.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Archives de Gaëlle Rio, boîte 1, chemise « organisation/contrat ».

²⁸⁶ Entretien téléphonique avec Fabienne Cousin, Service éducatif et culturel du Petit Palais, le 12 juin 2019.

²⁸⁷ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, boîte 1.

pictogramme. L'accent est mis sur le thème du fantastique, en invitant les enfants à en observer ses diverses représentations, tant japonaises qu'européennes. La technique est évoquée par une phrase simple et claire : « *Les images que tu vas découvrir sont des estampes : elles sont obtenues à partir d'un motif gravé, recouvert d'encre et imprimé sur une feuille de papier* ».

Graphisme

Le graphisme est la mise en forme des textes et des visuels de l'exposition. Les écrits sont proposés par les commissaires, qui sont les rédacteurs des messages à transmettre. Une typographie a été proposée par Didier Blin pour chaque exposition, qui les différencie. Pour l'exposition japonaise, la typographie est expressive, poétique et humoristique, en regard des estampes présentées. Il s'agit de la typographie *Vinkel*, dessinée en 2010 par Saku Hainänen. Pour cette exposition, les panneaux de salle s'inspirent des cartouches des estampes de Kuniyoshi, avec une grande verticalité et des parties décalées, mises sur le côté. La composition générale des panneaux est tirée des lignes de force des estampes de Kuniyoshi et de la mise en page particulière des mangas, avec leurs cases non orthogonales, à pans coupés²⁸⁸. Il y a toujours une image de fond, reprenant le détail agrandi d'une estampe. Concernant l'exposition française, la typographie a été voulue plus mystérieuse, jouant sur le registre de l'onirique. Deux typographies contemporaines sont utilisées et mélangées, la *Livory* et l'*Alright Sans*, toutes deux créées au début des années 2000. Les panneaux de salles apparaissent aussi sous formes de cases imbriquées les unes aux autres, jouant de la transparence sur un détail d'une estampe agrandi en toile de fond. Les cases sont ici bien carrées, à angle droit.

Le graphisme proposé est donc aussi un facteur d'ambiance. Il tient compte des estampes et en reprend de nombreux éléments, incitant l'œil du visiteur à faire des rapprochements.

Edition de deux catalogues

L'exposition *Fantastique!* étant la réunion de deux expositions, il existe deux catalogues, un pour chacune d'elles.

²⁸⁸ Cf en annexe, photo p.9.

Le catalogue de l'exposition des œuvres de Kuniyoshi est un ouvrage broché de quelques trois-cents pages²⁸⁹. Il est illustré de 250 images, soit la quasi-totalité des œuvres présentées lors de l'exposition. Il est édité par Paris Musées, qui a pris à sa charge les frais de publication, prévoyant d'en éditer 20.000 exemplaires et d'en envoyer cent-cinquante exemplaires à l'entreprise Nikkei²⁹⁰. Il n'a sans doute pas été réédité et il est maintenant en rupture de stock. Vendu 39,90€, on ne le trouve plus aujourd'hui que sur le marché de l'occasion, à un prix trois à quatre fois plus élevé. Il présente en couverture l'enfant légendaire Akata attrapant une carpe géante. Le dos de l'ouvrage montre des poissons représentés en batelier. Les deux estampes dont sont extraites ces images sont *Sakata Kaidô-mar*²⁹¹ et *Bateliers, série Les poissons rouges*²⁹² : un univers plutôt enfantin et humoristique a donc été choisi pour représenter l'exposition, loin de l'effroi du monde fantastique. Une grande importance est donnée aux images par rapport au texte. Les textes ont été rédigés par la commissaire scientifique japonaise, Mme Yuriko Iwakiri. Cependant Gaëlle Rio a réalisé un travail de ré-écriture important pour les adapter au public français. C'est un ouvrage généraliste, dont l'intention est avant tout d'être la première monographie en français de Kuniyoshi, présentant ses œuvres et le monde où il vivait. Le glossaire, placé en fin d'ouvrage, explique des termes japonais, dont quelques-uns liés à l'estampe²⁹³. Il n'y a pas d'explication de la technique japonaise de production d'estampes, mais une photo de matrice en bois et une autre présentant des outils sont visibles en fin d'ouvrage, ainsi qu'une liste des formats spécifiques des estampes japonaises²⁹⁴.

Paris Musées, l'éditeur du catalogue, a également édité un livre pour la jeunesse, *La Formidable aventure du chat de maître Kuniyoshi*²⁹⁵. Destiné aux enfants de quatre à

²⁸⁹ RIO Gaëlle et IWAKIRI Yuriko, Cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015.

²⁹⁰ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Archives de Gaëlle Rio, boîte 1, chemise « organisation/contrat ».

²⁹¹ RIO Gaëlle et IWAKIRI Yuriko, op.cit. cat. n°32, p.282.

²⁹² Idem, n°196, p.292.

²⁹³ RIO Gaëlle et IWAKIRI Yuriko, Cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015, pp 296-297.

²⁹⁴ Idem, p. 298.

²⁹⁵ ATELIER SAJE, *La Formidable aventure du chat de maître Kuniyoshi*, Paris, Paris-Musées, 2015.

sept ans, Il est réalisé à partir des dessins de l'artiste, dans un esprit joyeux et foisonnant, avec des pages dynamiques animées de trous et de flops. Comme le catalogue, il est victime de son succès et disponible seulement en occasion, à environ le double de son prix initial (18,50€). Y sait-on que Kuniyoshi faisait des estampes ?

Le catalogue de l'exposition *L'estampe visionnaire, de Goya à Redon* est un ouvrage relié²⁹⁶. Il est plus luxueux que le catalogue d'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*. La Bibliothèque nationale de France, qui en est l'éditeur, a en effet souhaité produire un livre de grande qualité, un « *beau livre* »²⁹⁷. C'est un choix éditorial, qui repose sur la reliure, la qualité de la reprographie des estampes par photogravure - et le travail de vérification des noirs qui lui est associé - et la qualité du papier « mat » et non « couché ». Sa structure est celle d'un catalogue d'exposition classique et suit le parcours de cette dernière. Il est cependant moins scientifique que d'autres catalogues de la Bibliothèque nationale de France, avec des articles pointus mais sans notice d'œuvre, et se veut plus accessible au grand public. Il est abondamment illustré, avec de nombreuses images en pleine page, même si, pour des raisons de coût, toutes les estampes exposées n'ont pu être reproduites. En effet, seulement cent estampes ont été reproduites, sur les cent soixante-dix exposées, au grand dam du commissaire²⁹⁸. Le catalogue est vendu au même prix ou presque que l'autre catalogue, soit 39€. Il a été édité à 7000 exemplaires, soit une production bien plus confidentielle que pour le catalogue de Kuniyoshi. Une première édition de 3500 exemplaires a été faite, puis deux tirages de 1500 et 2000 ouvrages. Une grande partie a été vendue (6300, dont 200 à Bordeaux où l'exposition a été présentée après celle de Paris). Ces chiffres sont de l'ordre de l'exceptionnel, la moyenne des tirages et des ventes se situe plutôt autour de 3500 exemplaires tirés et 2500 exemplaires vendus²⁹⁹.

Un petit livre a également été édité par les éditions de la Bibliothèque nationale de France à la suite de l'exposition³⁰⁰. Il s'inscrit dans la collection *L'Oeil curieux*, qui

²⁹⁶ SUEUR-HERMEL Valérie, *Cat. d'exp. Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015.

²⁹⁷ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 22 novembre 2018.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Je remercie ici M. Christophe Stoop, chef du service commercial de Bnf Editions, qui m'a fourni ces informations.

³⁰⁰ SUEUR-HERMEL Valérie, *Infernal, créatures diaboliques*, Paris, BNF-Editions, coll. L'Oeil curieux, 2016.

existe depuis peu et souhaite proposer des livres accessibles mais très illustrés au grand public, pour valoriser ses collections. De petit format (12x18cm), sur papier crème, il est vendu 6,90€. Il présente trente-neuf illustrations et un texte introductif rédigé par Valérie Sueur-Hermel. Sans faire référence à l'exposition, il profite de l'intérêt général du thème du fantastique pour donner à voir, dans une édition peu onéreuse, les plus belles estampes visionnaires du XIX^{ème} siècle. Il est ainsi une nouvelle façon de faire voir ces œuvres.

C - RECEPTION, COMMUNICATION, MEDIATION

1 - Les traces numériques de l'exposition

La réception de l'exposition par la presse a été large. De nombreux journaux, de tous types et orientations, se sont fait l'écho de la double manifestation.

L'indexation par les moteurs de recherche

Une simple recherche sur le moteur de recherche Google, le plus utilisé au monde, donne un aperçu du poids de l'estampe par rapport à celui de la peinture³⁰¹. La requête « exposition peinture » donne 52,8 millions de résultats, tandis que la requête « exposition estampe » en donne 4,4 millions. Il y a donc dix fois moins de réponses pour l'estampe que pour la peinture. Néanmoins, le résultat affiché pour l'estampe est conséquent et loin d'être nul. L'exposition *Fantastique!* apparaît au huitième rang sur ces quatre millions de réponse, ce qui est remarquable et même assez extraordinaire quand on sait qu'elle a eu lieu il y a quatre ans. L'exposition est donc extrêmement bien référencée. L'algorithme du moteur de recherche Google est basé sur les connexions et les liens : l'exposition *Fantastique!* est bien intégrée à un réseau d'informations numériques qui la rendent visible encore aujourd'hui. Les réponses qui la précèdent concernent d'autres expositions d'estampe. Le premier mentionne l'exposition internationale de 2020 à Dubaï³⁰², qui caracole en tête étant donné sa couverture médiatique exceptionnelle. Les trois résultats suivants pointent la Fondation Custodia à Paris, ce qui est plus étonnant car, si ce musée est riche, il est

³⁰¹ Recherche effectuée le 24 août 2019, sur un autre ordinateur que celui utilisé pour mes recherches. Je remercie Olivier Genelot pour ces précisions concernant les moteurs de recherche.

³⁰² Cf <https://www.expo2020dubai.com/fr>.

moins visible. Le cinquième résultat est sur l'association Manifestampe et une exposition d'estampe contemporaine. L'exposition d'estampes japonaises contemporaines organisée par la Fondation Custodia d'octobre 2018 à janvier 2019, intitulée *Vagues de Renouveau, estampes japonaises modernes (1900-1960)*³⁰³, arrive en sixième position, portée par un site de sorties parisiennes³⁰⁴. Enfin, l'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe* est au septième rang, juste avant la mention de l'exposition générale *Fantastique!* : elle est donc également très bien référencée par le moteur de recherche de Google.

La recherche Google met en avant un autre point intéressant, celui de la distinction entre les termes « gravure » et « estampe ». Cette distinction est un point crucial dans la connaissance et la visibilité de l'estampe, car elle renforce la différence d'acceptation des deux termes par le public, que nous avons déjà mentionnée. Dans la recherche précédente, nous avons indiqué « exposition » d'estampe ou de peinture. Qu'en est-il d'une requête « exposition gravure » ? Elle donne 13,8 millions de résultats. Les musées du Louvre, du Petit Palais et d'Orsay apparaissent, dès la première page, avec des liens vers leurs sites car les mots-clés « exposition » et « gravure » ont été mentionnés. L'exposition *Fantastique!* n'apparaît pas avant la dixième page. Elle n'est donc pas du tout visible avec cette requête, les internautes allant rarement au-delà de la première ou deuxième page de résultats. Il apparaît donc que faire une recherche « exposition estampe » ou « exposition gravure » donnent des résultats bien différents. Autrement dit, il y a deux champs sémantiques très distincts dans le moteur de recherche Google, qui ne fait pas de lien automatique entre les deux termes.

Les traces numériques de l'exposition

Les nouveaux média numériques, qui privilégient les messages courts et les images, sont un outil formidable pour les institutions culturelles, qui ont une réserve d'images qui semble inépuisable. Cela n'a pas échappé au Petit Palais, qui, pour l'exposition *Fantastique!* a beaucoup communiqué par les réseaux sociaux. Souhaitant conquérir un nouveau public, plus jeune que son public traditionnel³⁰⁵, l'établissement s'est

³⁰³ Exposition *Vagues de Renouveau, estampes japonaises modernes (1900-1960)*, Paris, Fondation Custodia, 6 octobre 2018 - 6 janvier 2019.

³⁰⁴ Cf www.sortiraparis.com

³⁰⁵ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

appuyé sur Twitter, Facebook et le web pour être visible et faire connaître la double exposition d'estampes.

Communiquer par les réseaux sociaux permet à tout un chacun, mais aussi aux institutions, de s'exprimer et de communiquer directement, sans passer par une structure traditionnelle, comme la presse, la radio, la télévision ou les agences de communication. En 2015, ils existent depuis une dizaine ou une quinzaine d'années : Facebook naît en 2004, YouTube en 2005, Twitter en 2006. Instagram est plus récent, apparu en 2010.

Le Petit Palais s'est appuyé sur ces nouveaux outils pour communiquer, au travers de deux pages web dédiées à chacune des expositions, d'une page Facebook, de la création des hashtag #fantastique, #kuniyoshi et #estampevisionnaire qui ont été relayés par les réseaux sociaux, de l'organisation d'évènements comme le défilé des personnes tatouées pour lequel les invitations se sont faites sur la toile.

Les visiteurs de l'exposition ont eux aussi communiqué sur leur visite, sur différents réseaux. La trace de leurs messages est toujours présente. Ainsi on peut aujourd'hui, plusieurs années après l'exposition, grâce à des requêtes sur twitter formées de mots-clés³⁰⁶, retrouver les messages postés en temps réel.

Une étude approfondie, qui sort du cadre de ce mémoire, permettrait, à l'instar du livre d'or, de mieux connaître les visiteurs de l'exposition. Des questions pourraient trouver des réponses. Pour quoi sont-ils venus ? Qu'en ont-ils pensé ? Quels mots sont utilisés pour parler de l'estampe ? Quelles photos sont présentées ?

Une étude rapide montre que des institutions médiatiques ou culturelles se sont exprimées, comme les *Nouvelles de l'estampe*, la *Bibliothèque nationale de France*, *Le Journal des Arts*, *Télématin*, *Radio Classique*, *l'Officiel des spectacles*... Mais ce sont surtout les particuliers qui ont utilisé ce canal de communication. Il n'est pas toujours facile de les identifier. On retiendra qu'il y a des animateurs de blogs culturels ou de l'univers du fantastique et de la pop culture, mais aussi de simples particuliers.

³⁰⁶ Cf <https://twitter.com/search-advanced>. Les mots clés sont par exemple : « palais AND fantastique », « #Estampe visionnaire », « Kuniyoshi since 2015-09_15 ». Je remercie ici Johanna Daniel qui m'a donné de précieux conseils pour chercher les traces numériques de l'exposition.

Les messages sont moins spontanés que ceux du livre d'or : ils ne sont pas écrits à chaud, il n'y a pas de messages d'enfants, leur contenu peut être plus travaillé pour communiquer avec leurs communautés de *followers*. Les destinataires ne sont en effet pas les mêmes : quand le livre d'or s'adresse aux acteurs de l'exposition et aux autres visiteurs potentiels, les messages des réseaux sociaux s'adressent à des communautés qui sont liées par des centres d'intérêt communs et dans lequel il faut trouver sa place. Toutefois, comme dans le livre d'or, les mêmes points sont salués avec enthousiasme : le thème attrayant et bien traité, l'initiative de montrer des estampes que l'on voit si rarement, la qualité de la scénographie. Les tweets recommandent d'aller voir l'expo et d'acheter un billet coupe-fil pour éviter de faire la queue. Les images sont omniprésentes : détails d'œuvre ou œuvre complète, présentée seule ou en pêle-mêle, utilisée en bandeau d'en-tête de blog... Par le format des messages, au nombre de mots limités à 140 caractères à l'époque³⁰⁷, les images occupent une place prépondérante. Ce sont autant d'estampes qui sont diffusées, qui circulent.

Il y a là un paradoxe. En effet, l'estampe, qui est restée, jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, un moyen de diffusion des connaissances, est aujourd'hui un médium mal connu. Il était, jusqu'à l'invention de la photographie, le seul moyen de diffuser des images. Or sa place aujourd'hui dans notre monde saturé d'images semble très réduite, alors même que sa fonction de reproduction n'a plus d'intérêt et a laissé la place à un rôle artistique pur. Les réseaux sociaux lui redonneraient-ils une place ?

Les traces numériques de twitter - et d'autres supports - confirment en tous cas que les estampes ont été appréciées lors de l'exposition et qu'elles retrouvent leur rôle premier de diffusion des œuvres d'art par la multiplication. L'exposition semble ainsi avoir permis de se familiariser avec les images imprimées, de se les approprier. C'est aussi un de ses objectifs : de vulgariser au sens de faire connaître et de rendre plus proche. Par un phénomène de duplication, de tweets re-tweetés, les réseaux sociaux se font l'écho contemporain de la diffusion des images par l'estampe et son rôle pédagogique.

³⁰⁷ Les messages twitter sont de 280 caractères maximum aujourd'hui.

Il est important de souligner également que les commentaires de Twitter ne donnent pas ou peu d'informations ou de remarques d'ordre pratique. Ainsi il y a peu de remarques sur la longueur du parcours de l'exposition par exemple.

2 - La réception de l'exposition par les visiteurs : le livre d'or

Le livre d'or de l'exposition *Fantastique!* était placé à la fin du parcours de visite, en libre accès et sur un lutrin, comme cela se pratique généralement à la fin des expositions de Beaux-Arts. Le visiteur avait donc toute liberté pour y inscrire un commentaire, sans avoir à en faire la demande.

Le document a été conservé par le service des expositions du Petit Palais et versé aux archives de l'établissement en octobre 2016, où nous avons pu le consulter³⁰⁸.

Le livre d'or se présente sous la forme d'un grand cahier cartonné et relié, de deux-cent pages quadrillées de petits carreaux. Aucune mention n'est portée sur les pages, hormis leur numérotation, ce qui laisse l'espace libre d'être utilisé de diverses manières. Un second cahier a été rajouté au premier, qui ne suffisait pas. Les deux cahiers sont entièrement remplis, y compris les pages de couvertures, ce qui représente un total de quatre-cent-quatre pages utilisées par les visiteurs. En extrapolant à partir d'un comptage fait sur soixante pages (les trente premières pages du premier livre, les trente dernières pages du second), on compte une moyenne de 6,5 « messages » par page. Est appelé message tout dessin, texte ou signature émanant d'une seule personne ou groupe de personnes souhaitant s'exprimer ensemble (par exemple, deux signatures pour un même message seront comptabilisées ensemble). Le livre d'or de l'exposition présente ainsi un ensemble estimé à 2626 messages. Le nombre de personnes ayant souhaité inscrire un « message » dans le livre d'or est toutefois plus élevé, car nombre de visiteurs d'exposition y viennent accompagnés. Il est difficile d'estimer la taille moyenne d'un « groupe » de visiteurs, faute de données chiffrées. Toutefois, en partant de l'hypothèse d'une visite faite à deux personnes en moyenne, le nombre de participants au livre d'or serait d'environ 5000. Ramené aux 100.000 personnes qui ont visité l'exposition, cela représente 5 %. Ce chiffre se situe dans la moyenne des livres d'or

³⁰⁸ Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Boite 1.

des expositions de Beaux-Arts dont on estime qu'environ 5% des visiteurs les remplissent³⁰⁹.

Le livre d'or n'est pas représentatif du public qui a visité l'exposition, non par le nombre de messages - car le chiffre élevé de messages pourrait permettre une étude quantitative - mais par leur répartition aléatoire. Pour avoir une idée plus juste et quantifiable de qui est venu visiter l'exposition, il aurait fallu procéder à des études de public quantitatives (par questionnaire où à partir d'informations collectées lors de l'achat du billet) ou qualitatives (à partir d'interviews de visiteurs au moment de l'évènement). Cela n'est plus possible aujourd'hui, car l'exposition est terminée, et le Petit Palais ne réalise pas d'études de public ciblées par évènement.

Le document n'est d'ailleurs pas utilisé par les services du Petit Palais. Gaëlle Rio, la commissaire de l'exposition *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, me dit que le livre d'or est surtout utilisé par le service de surveillance (gardien), et qu'elle même le regarde peu, sauf lors de ses passages dans l'exposition³¹⁰. Elle en a donc une lecture partielle et « à chaud ». Le livre d'or n'est pas un outil de travail ou de référence pour elle. Il en va de même pour Valérie Sueur-Hermel, la commissaire de l'exposition *Estampe visionnaire, de Goya à Redon*, qui l'a consulté lors de ses passages dans l'exposition mais ne l'a pas regardé après l'exposition, puisqu'elle n'en avait plus connaissance³¹¹. En outre, le livre d'or n'a pas été analysé par le service des publics du Petit Palais. Fabienne Cousin, responsable de ce service, m'indique qu'elle manque de temps et de moyens pour cela, et que le musée ne pratique pas d'études de public de façon générale³¹². C'est plutôt son expérience de trente ans dans la maison qui lui donne le pouls de chaque exposition.

Pour autant le livre d'or nous livre des informations intéressantes, en gardant trace des impressions à chaud des visiteurs qui ont souhaité les partager.

³⁰⁹ LEDOUX Aïcha, *L'étude du Livre d'or de l'exposition « Masculin / masculin, l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, sous la dir. de Marie-Clarté O'Neill, mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2014, p. 22.

³¹⁰ Entretien avec Gaëlle Rio, le 3 décembre 2018.

³¹¹ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 23 novembre 2018.

³¹² Entretien téléphonique avec Fabienne Cousin, le 12 juin 2019.

Il ne s'agit pas ici d'en faire une analyse approfondie, quantitative et qualitative, à partir des quatre cent pages. C'est un travail qui réclame du temps et qui pourrait faire l'objet d'un autre mémoire. Nous souhaitons néanmoins en proposer une présentation en mettant en relief ce qui nous a paru le plus intéressant lors de la lecture de l'ensemble des pages du document.

Qu'est-ce qu'un livre d'or ?

Le livre d'or recueille des messages des visiteurs. Ceux qui écrivent dans ce cahier, laissé à disposition, prennent la plume pour s'adresser aux organisateurs de l'exposition (commissaires, scénographes et graphistes, personnel du musée dont les surveillants, administration) et aux autres visiteurs, qu'ils ont côtoyé ou qui vont leur succéder dans la visite. Ils y laissent des impressions, des remerciements ou des félicitations, des critiques, des remarques plus ou moins constructives. Ils expriment ainsi leur besoin de partager leur avis et de laisser une trace, que leur message soit signé ou non. Ils manifestent leur désir d'être partie prenante de l'évènement. Ils espèrent être lus, voire entendus, par l'institution comme par les autres visiteurs.

En cela le livre d'or diffère des articles de presse et des médias, conçus par des professionnels de l'information et dont le but est d'informer, de porter à la connaissance d'autrui. Il s'éloigne également des traces numériques, ces messages que l'on trouve sur les réseaux sociaux, comme twitter, qui s'adressent à leur communauté d'influence, leurs « followers », dans un texte de taille limitée.

Plusieurs points sont à souligner dans le livre d'or :

La variété du public

Il apparaît que le public venu voir l'exposition est hétérogène. S'il n'est pas inattendu que le public de cette double exposition au thème fédérateur attire un public varié, le livre d'or le confirme. Un public jeune s'est exprimé dans le livre d'or : des écoliers (qui précisent leur classe), des adolescents dont on reconnaît l'écriture arrondie et l'attrait pour les images des films d'animation japonaise (qu'ils dessinent volontiers dans les pages), des lycéens (qui remercient leur enseignant de leur avoir parlé de l'exposition). On peut également reconnaître (ou supposer reconnaître) dans les messages des amateurs de manga venus voir un inspirateur ou des images japonaises, et qui

s'affichent comme tels, des amateurs de gravure venus voir une exposition d'estampes, des amateurs d'univers fantastique, des artistes (Erik Desmazières ouvre le livre d'or en signant le premier message), des touristes de passage, des fidèles du Petit Palais (qui ont la carte du musée et peuvent envisager d'y revenir facilement). Plusieurs langues sont utilisées en plus du français, dont l'anglais (33 messages), l'espagnol (16 messages), l'italien (10 messages) ou l'allemand (8 messages). Seuls deux messages écrits ont été rédigés en russe. Cela témoigne, s'il en faut, de la fréquentation internationale du Petit Palais et de sa situation privilégiée au cœur de Paris, une des villes les plus touristiques du monde. Le japonais apparaît également, et en toute logique. 70 messages environ sont rédigés dans la langue nippone, que je n'ai pas pu lire. Un visiteur japonais a précisé, en français, qu'il venait voir une belle collection « *qu'il ne pouvait pas voir dans son pays* ».

Qu'a-t-on vu de l'estampe ? Connait-on mieux l'estampe ?

Si le taux de fréquentation a été élevé pour cette exposition de 2015, il est légitime de s'interroger sur les motivations des visiteurs à venir la voir. Sans doute ces motivations étaient-elles multiples, à l'instar de la diversité des publics, constatée dans le livre d'or. Le thème du fantastique a attiré beaucoup de monde. Combien sont venus voir l'exposition pour le thème, sans savoir qu'ils verraient des estampes ni savoir ce qu'est une estampe ? Combien sont venus, au contraire, attirés par l'estampe ? Et laquelle ? L'estampe japonaise ou l'estampe européenne ? Faute d'études précises, nous ne pouvons répondre à ces questions. Mais nous émettons l'hypothèse qu'une grande partie des 100.000 visiteurs est d'abord venu voir traité le thème du fantastique. Dès lors, qu'a vu ce public non initié à l'estampe sur ce médium ? Que nous dit le livre d'or sur ce point ?

Certains visiteurs sont des amateurs d'estampe et leurs remarques pointues montrent qu'ils sont familiers du médium, contents de « *voir des œuvres de Delâtre*³¹³ », un graveur peu connu du grand public, et de « *retrouver* » des œuvres qu'ils aiment, proposant de faire plus d'expos d'estampes « *puisqu'il y a du monde* » ! Un autre visiteur écrit « *Les estampes de la BnF ont fait l'objet d'un choix réfléchi, montrant des*

³¹³ Eugène Delâtre (1864-1938). Son œuvre *En visite ou La mort en fourrure*, v. 1897, Eau-forte et aquarelle, était présentée dans l'exposition *L'estampe visionnaire de Goya à Redon* et page 155 du catalogue de l'exposition.

œuvres célèbres et des œuvres inattendues. Le connaisseur de l'art de l'estampe du XIX^{ème} siècle y trouve son compte, le néophyte y fait de belles découvertes. » Tandis que d'autres apprécient de « *découvrir* » l'estampe, « *art méconnu* ».

Les explications techniques

La salle des techniques a été appréciée, présentée comme « *une bonne initiative* ». Plusieurs visiteurs auraient souhaité que les salles soient au début de l'exposition et pas à la fin (pour Kuniyoshi) ou au milieu (pour les estampes de la Bibliothèque nationale de France), que les explications soient données en début de parcours, comme la définition générale de l'estampe. Une personne souhaite que soient définis les termes d'héliogravure, de photo-lithographie, de gypsogravure. Une autre parle de « *manière-forte* », inventant un néologisme.

De nombreuses personnes étaient intéressés par les vidéos. Certains ont regretté que les écrans ne soient pas plus grands (car il y avait une « *foule agglutinée devant* »). Si les espaces pédagogiques sur les techniques ont été remarqués ou appréciés, le livre d'or ne fournit pas d'infos plus précises sur l'impact qu'ils ont eu : qui y a appris quoi ? Ces espaces apparaissent toutefois attendus par les visiteurs. Ceux qui ont écrit dans le livre d'or souhaitent que l'on « *diffuse plus largement ces procédés* ».

Est-ce à dire que les techniques ont été, si non comprises, du moins identifiées ? Là encore, il est difficile de répondre à cette question.

L'expérience de visite est bonne, malgré la longueur du parcours

La principale critique adressée aux organisateurs de l'exposition est la longueur du parcours et le grand nombre d'œuvres exposées (450). Ces deux points entraînent une fatigue physique mais aussi mentale. De nombreux visiteurs auraient aimé faire l'exposition en deux fois, ou tout au moins pouvoir revenir, y compris dans la même journée, notamment pour visiter de façon plus confortable la deuxième exposition qu'ils ont souvent dû visiter trop vite, par manque de temps ou excès de fatigue. Or cette possibilité ne leur était pas offerte : le billet d'entrée unique ne le permettait pas. Les bancs disposés dans l'exposition, comme la salle de lecture des mangas à mi-parcours ne sont pas du tout mentionnés : soit ils n'ont pas été utilisés, soit ils n'ont pas suffi à contrer cet inconfort de visite. De nombreux visiteurs se disent « *étourdis* », « *épuisés* » et « *frustrés* » de ne pouvoir tout regarder à leur guise. Ils mentionnent clairement le fait que l'exposition qu'ils sont venus voir est constituée en réalité de

deux expositions et qu'ils sont d'une certaine manière captifs de ce choix du musée. Ils remarquent aussi que la seconde exposition a pu en pâtir. Comme le résume l'un d'entre eux « *l'intensité de la première exposition émousse l'attention due à la seconde* ». Et en effet le livre d'or présente moins de messages concernant l'exposition de la Bibliothèque nationale de France que celle sur Kuniyoshi.

Pourtant, au-delà de ce reproche récurrent, de nombreux visiteurs - presque autant - saluent la réunion des deux expositions et la synergie que cela a pu créer. « *Une exposition (double) magnifique qui fait découvrir un immense artiste japonais et la richesse de la gravure occidentale du 19^os français* ». Ainsi, loin d'être un obstacle, la réunion des deux expositions et la densité qui en découle, ont été appréciées par des visiteurs qui l'ont vu comme un plus, une façon « *fascinante* » « *d'éveiller la curiosité* » et soulignent « *la bonne idée de jumeler ces deux expositions* », permettant pour certains une « *mise en regard* » enrichissante. Si « *les expositions se répondent parfaitement l'une l'autre* », c'est leur juxtaposition qui est saluée, puisque, dans leurs intentions, les deux parties n'étaient pas liées autrement que par leur thème, la période et le médium. Ainsi, « *l'enchaînement ne laisse pas une seconde d'ennui* » : loin de la surcharge d'images décriée par certains, c'est leur foisonnement qui est souligné.

La scénographie a sans aucun doute joué un grand rôle dans cette appréciation positive. Ainsi un visiteur note la « *belle rencontre entre ces deux parties unies par une très belle scénographie* ». Permettant une « *circulation fluide* » et « *mettant en valeur sans nuire aux œuvres* », le travail du scénographe, des graphistes (lisibilité des cartels) et de l'éclairage (pas de remarque sur la lumière faible) ont été salués de nombreuses fois. Les couleurs des murs et les « *pourtours des portes* » ont été appréciés également. Ainsi le défi lancé à l'équipe de la scénographe de lier deux expositions disjointes à l'origine semble avoir été rempli, selon les remarques du livre d'or.

Une autre remarque s'impose : la juxtaposition du noir et blanc et de la couleur, comme des motifs et styles différents, ouvrent les regards des visiteurs. La réunion des deux collections étonne et aiguise le regard : passage de la couleur au noir et blanc, passage d'images japonaises à des images européennes. Dans ce cas c'est la richesse de l'exposition qui est soulignée. Le pari de faire une expo autour du même médium de l'estampe mais avec des univers et des œuvres très différentes est donc possible et apprécié. Il ouvre la voie également à l'idée d'exposer l'estampe avec un autre médium, comme la céramique par exemple.

Un livre d'or avec de nombreux dessins

Le livre d'or présente près de trois-cents dessins, ce qui est beaucoup : quand on le regarde, les images sont très présentes par rapport au texte. C'est sans doute le point remarquable du document, car cela n'est pas fréquent, notamment dans un musée de Beaux-Arts à l'image sérieuse comme le Petit Palais. Nous avons souhaité comparer avec d'autres livres d'or d'exposition ayant eu lieu aussi dans l'institution, à la même période ou présentant également des estampes. L'exposition *Les Bas-fonds du Baroque*³¹⁴ s'est tenue de février à mai 2015 et a connu un succès public considérable³¹⁵. Son livre d'or n'a pas été versé aux archives de l'établissement et reste introuvable : nous n'avons pas pu établir de comparaison. Il en va de même pour l'exposition *Goya Graveur*³¹⁶ qui s'est tenue de mars à juin 2008. Le livre d'or de l'exposition *Rembrandt, eaux-fortes*³¹⁷, qui s'est tenue l'année précédente, a, lui, été conservé et versé aux archives. C'est un document général, commun à l'exposition et aux collections permanentes du musée qui venait tout juste de rouvrir ses portes après cinq ans de travaux de rénovation. Il présente dix dessins seulement, sur les quatre cents pages du double cahier relié, qui ne sont pas toutes remplies. Parmi ces dix images, trois sont des représentations de Tour Eiffel. Une Victoire de Samothrace prête à s'envoler, et qui souhaite un « joyeux Noël », attire l'attention. Un Bugs Bunny et un lion décorent deux commentaires liés à l'exposition, sans que l'on ne comprenne bien le lien avec l'artiste-graveur. Ce livre d'or présente donc un aspect bien plus ingrat et austère que celui de l'exposition *Fantastique!*. Son aridité visuelle met en évidence la créativité et l'aspect joyeux et illustré qui se dégage du livre d'or de l'exposition de 2015, qui a visiblement encouragé la créativité des commentateurs.

Dans le livre d'or de l'exposition *Fantastique!*, plus de la moitié des dessins (60%) font référence à Kuniyoshi. Ses animaux marins (poissons, baleine, poulpe), ses guerriers et ses chats ont été abondamment re-dessinés dans les pages. Certains visiteurs se sont aussi lancés dans des créations originales dans le style du graveur japonais. L'exposition des œuvres de la Bibliothèque nationale de France a aussi inspiré les

³¹⁴ Exposition *Les bas-fonds du baroque*, Paris, Petit Palais, 24 février - 24 mai 2015.

³¹⁵ 94.051 visiteurs. Source : Centre de documentation du Petit Palais, Archives de l'exposition *Fantastique!*, Boîte 1, chemise « communication ».

³¹⁶ Exposition *Goya Graveur*, Paris, Petit Palais, 13 mars - 8 juin 2008.

³¹⁷ Exposition *Rembrandt, eaux-fortes*, Paris, Petit Palais, 19 octobre 2006 - 14 janvier 2007.

visiteurs : l'araignée et l'œuf de Redon apparaissent régulièrement au long des pages³¹⁸. On trouve aussi des dessins inédits et de bonne qualité.

Ainsi certains visiteurs ont souhaité s'exprimer par le dessin dans le livre d'or. Que nous disent ces dessins ? L'exposition a-t-elle inspiré le public et lui a-t-elle donné envie de s'exprimer par le dessin ? Est-il plus facile de dessiner que de dire les choses ? Remarquons que ce type d'expression est permis par le format papier du document : comment, en effet, faire des dessins sur un outil numérique, même avec une tablette graphique pour qui n'est pas formé ? Or le Petit Palais propose aujourd'hui un livre d'or numérique à la sortie de ses expositions temporaires³¹⁹. S'il peut en tirer des données quantitatives, l'institution ne risque-t-elle pas ainsi de se priver d'un lien actif et créatif avec son public ?

Le voyage

L'inspiration vient aussi du voyage, dont l'idée est récurrente dans les commentaires des visiteurs. Ils sont nombreux à le mentionner : si « *ça fait peur* » et le thème invite évidemment à cela, il s'agit surtout de « *faire voyager intérieurement* », de « *découvrir* ». La découverte porte surtout sur Kuniyoshi et son univers peu connu en France, hormis dans l'univers des mangas et des tatouages. Elle porte aussi sur le noir et le blanc des estampes de la Bibliothèque nationale de France. L'exposition propose un ailleurs, fait s'évader, sortir des sentiers battus. Cela s'explique à la fois par le thème général de l'exposition et par la provenance des collections montrées. Les œuvres de Kuniyoshi sont présentées pour la première fois en France et surprennent par leur vivacité de couleurs, de formes, de motifs, sans être pour autant étranges. En effet, les estampes japonaises nous sont familières depuis le XIX^{ème} siècle. De plus, les motifs des héros fantastiques sont omniprésentes dans l'univers visuel contemporain, notamment par les mangas et le cinéma d'animation japonais. Ainsi, le succès des films d'animation de Hayao Miyazaki, comme *Princesse Mononoké*, sorti en 1999 et mêlant veine historique et veine fantastique, ont abreuvé les imaginaires japonais et occidentaux. Nous ne sommes pas dans le même choc visuel qu'ont vécu les artistes et le public du XIX^{ème} siècle lors de l'arrivée des

³¹⁸ Odilon Redon, *Araignée*, 1887, lithographie. Odilon Redon, *L'Œuf*, 1885, lithographie.

³¹⁹ C'est le cas pour l'exposition *Paris Romantique (1815-1848)*, organisée du 22 mai au 15 septembre 2019 au Petit Palais.

premières estampes japonaises et le début du japonisme. Pour autant la surprise est réelle et est saluée par les visiteurs. Il est vrai que Kuniyoshi n'a pas réellement participé à cette vague du Japonisme, dont il est resté à l'écart : il n'a été connu en France que de quelques personnalités comme Monet ou Rodin, qui ont acheté des œuvres du maître japonais, qui sont présentées dans l'exposition³²⁰. La récente exposition *Les Nabis et le décor*³²¹ au musée du Luxembourg montre que les peintres Pierre Bonnard et Maurice Denis ont également possédé des œuvres de Kuniyoshi, aujourd'hui en mains privées³²². Il n'en reste pas moins que Kuniyoshi n'a été à l'époque connu que d'un cercle restreint d'amateurs et de marchands et que sa production créative, découverte aujourd'hui, suscite l'enthousiasme de la découverte. Cela a séduit les visiteurs d'aujourd'hui, et suscité l'élan des nombreux dessins du livre d'or. Les estampes de la Bibliothèque nationale de France proposent elles aussi un voyage, plus intérieur mais également salué dans les commentaires. La parfaite adéquation du noir et blanc pour exprimer les sentiments intimes a été bien perçue.

L'imprévisible, les attentats terroristes

Le format papier du livre d'or laisse place à la spontanéité, à l'imprévu, ce que permet moins un outil numérique où l'espace d'expression est plus cadré. En effet, les organisateurs ne pouvaient évidemment pas prévoir les attentats parisiens de novembre 2015 et qui ont entraîné la fermeture du musée³²³. Le livre d'or y fait allusion, avec des remarques sur la beauté des œuvres de l'exposition face à la violence et à la laideur des actes terroristes, sur la nécessité de l'art comme un rempart à la barbarie. Dans les archives, hormis le livre d'or, rien ne fait allusion à ces événements.

³²⁰ RIO Gaëlle, « Kuniyoshi et la France », Cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015, p. 18-31.

³²¹ Exposition *Les Nabis et le décor*, Paris, musée du Luxembourg, 13 mars - 30 juin 2019.

³²² Oeuvres présentées dans l'exposition:

- Utagawa Kuniyoshi, *Tokiwa Gozen, maîtresse de Minamoto no Yoshitsune, dans une scène de Kabuki*, n.d., xylographie sur papier, Collection particulière, ancienne collection de Pierre Bonnard.
- Utagawa Kuniyoshi, *Un acteur dans le rôle de Fukuoka Mitsugi, l'amant d'Okon en train de soumettre un ennemi, série « Un miroir des femmes vertueuses (Teijo misaho kagami) »*, 1843-46, xylographie sur papier, collection particulière, ancienne collection de Maurice Denis.
- Utagawa Kuniyoshi, *L'acteur Seki Sanjûro III dans le rôle de Giheji Obâ et l'acteur Bandô Shûka dans le rôle de Danshichi Okaji*, 1830, xylographie sur papier, collection particulière, ancienne collection de Maurice Denis.
- Utagawa Kuniyoshi, *L'acteur Ichimra Uzaemon XII dans le rôle de Princesse Yaegaki*, 1848, xylographie sur papier, collection particulière, ancienne collection de Maurice Denis.

³²³ Le Petit Palais, comme les autres musées français, a été fermé les 15-16 et 17 novembre 2015, déclarés jours de deuil national.

Le livre d'or en fait mention, au travers de messages qui rappellent le rôle de l'art : « *En ces temps troublés, avoir de la beauté plein les yeux est précieux, merci* ».

La présence de l'art contemporain

Enfin, la présence de la vidéo de l'artiste contemporaine Agnès Guillaume, placée dans un espace dédié, au début de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, a été largement saluée. Certains étaient surpris de la proximité de l'art contemporain dans cette exposition jugée assez traditionnelle « *l'art contemporain en vidéo au Petit Palais, je rêve!* ». Mais il n'y a pas eu de critique ou d'incompréhension. Plusieurs personnes ont souligné la « *poésie inquiétante* » qu'elle apportait et jugé qu'elle avait naturellement trouvé sa place dans le parcours et le propos de l'exposition.

3 - Une communication importante, une médiation renforcée

La bonne visibilité médiatique de l'exposition

La communication d'annonce de l'exposition a été importante. Le Petit Palais, musée municipal, a pu s'appuyer sur le dispositif réservé de la ville de Paris à destination de la vie culturelle. Cela lui permet une communication large à moindre coût, ces supports publicitaires étant réservés de façon permanente par la municipalité. Il s'agit d'un réseau de cent vingt points d'affichage rétro-éclairé ou d'affiches papier traditionnelles dans le métro parisien et d'un ensemble de mats-drapeaux et poteaux présentant une affiche, présents dans différents lieux de la capitale. L'affiche retenue pour l'annonce de l'exposition présente un détail d'une œuvre de chacune des expositions. Si le thème du fantastique, accrocheur, est mis en avant, l'affiche annonce clairement qu'il s'agit d'une double exposition d'estampes.

La communication digitale

La communication digitale est de plus en plus utilisée par les institutions culturelles, pour ses nombreux atouts dont sa souplesse et sa grande réactivité. Ses qualités sont regroupées autour des « 6I » définis par les professionnels de secteur : Interactivité, Intelligence, Individualisation, Intégration, Intermédiation, Indépendance géographique³²⁴. Pour l'exposition *Fantastique!*, elle s'est développée autour des deux

³²⁴ Selon MAILLARD Elise, *Le rôle de la communication numérique dans le monde des musées et du patrimoine*, cours de l'Ecole du Louvre, 2018-2019.

sites internet de chacune des expositions et des réseaux sociaux Facebook, Twitter et Instagram.

Une médiation autour de l'estampe

La médiation s'entend au sens « *d'intercession*³²⁵ » entre le public et les œuvres présentées. Elle est indispensable dans les musées et les expositions aujourd'hui, qui ont placé le public au cœur de leurs préoccupations. Il est impensable de faire sans. La médiation est « *la gamme des interventions menées en contexte muséal afin d'établir des ponts entre ce qui est exposé (le voir) et les significations que ces objets et sites peuvent revêtir*³²⁶ ». Ces ponts à établir, dans le cas de l'exposition *Fantastique!*, revêtent une importance particulière, pour deux raisons. D'une part car la première partie de l'exposition porte sur un artiste japonais inconnu du XIX^{ème} siècle: il est nécessaire de donner des clés de compréhension de son époque, de son univers et de son travail, à un public occidental pour qui la culture japonaise, si elle est attirante, n'est pas familière. D'autre part car il s'agit d'une exposition d'estampes. Or, comme nous l'avons vu, ce médium est particulier et généralement mal connu. Il s'agit donc d'accompagner le visiteur dans sa rencontre avec l'estampe, tout en tenant compte de la variété des publics : pour certains, cette rencontre sera totalement inédite, pour d'autres, ce seront plutôt des retrouvailles. La médiation a pour but de faciliter cette rencontre : en effet, elle se place « *dans un entre-deux, dans un espace qu'elle cherchera à réduire, en provoquant un rapprochement, voire une relation d'appropriation*³²⁷ ».

Une programmation culturelle innovante

Le service Educatif et Culturel du Petit Palais est composée de deux personnes, Fabienne Cousin et Catherine Andrée, qui fonctionnent en binôme. Elles n'ont pas participé à l'élaboration de la double exposition - comme c'est souvent le cas pour les services de médiation - mais sont intervenues en aval du projet. Elles ont été d'emblée enchantées par le thème du fantastique quand il leur a été annoncé. « *Ce thème est*

³²⁵ DESVALLEES André, MAIRESSE François, *Concepts-clés de muséologie*, ICOM, Paris, A. Colin, p.44. <https://www.icom-musees.fr/ressources/concepts-cles-de-museologie>. [consulté le 18 novembre 2018].

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid.

un bonheur » affirme Fabienne Cousin³²⁸, qui le trouve plus enthousiasmant que d'autres thèmes « *trop élitistes*³²⁹ ». En effet ce sujet est porteur pour leur activité, à la fois pour le public scolaire, qui représente la majeure partie de leur activité, mais aussi pour le public jeune, « *intéressé par l'univers du fantastique*³³⁰ ». 80% environ des actions qu'elles mènent sont à destination des enfants scolarisés qui visitent le musée avec leur classe. Au-delà de ce public particulier, elles ont pensé d'emblée que l'exposition attirerait un public nombreux avec ce sujet et ont « *pris plaisir à préparer le programme culturel*³³¹ ».

Le tatouage pour attirer un public rajeuni

Le service Educatif et culturel a organisé un défilé de personnes tatouées. Cet évènement, rare dans l'enceinte du musée, a eu lieu dans la grande galerie sud, située devant l'entrée de l'exposition, ouverte en nocturne et sur invitation pour l'occasion. Les tatouages étaient directement inspirés des motifs créés par le maître japonais dans ses estampes. Ainsi certaines personnes du défilé ont posé devant les œuvres dont leur tatouage reprenait le motif, dans une mise en abîme de leur corps devenu support d'images imprimées sur papier³³². Un atelier de tatouage éphémère était également proposé aux invités. Des décalcomanies, créées pour l'occasion à partir de motifs des estampes de Kuniyoshi, étaient transférées sur les mains et les bras des visiteurs, reprenant le principe de l'empreinte, dont l'estampe tire son nom et ses techniques. Le Petit Palais a su tirer parti de cette modernité de l'esthétique du maître japonais, qui est un levier important d'attractivité pour un public différent de son public traditionnel.

Outre les propositions de médiation classiques, faites de visites-guidées, de conférences sur l'estampe ou sur le fantastique, de projections de films, le service éducatif et culturel du Petit-Palais a mis en place une programmation autour de la pratique de l'estampe, destinée à des publics adultes comme aux enfants. Cette formule est originale. A Paris, elle est rare. Elle n'existe, à notre connaissance, qu'au

³²⁸ Entretien téléphonique avec Fabienne Cousin, le 12 juin 2019.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

³³² Cf photo en annexe, p8.

musée Bourdelle - autour de la sculpture - et au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Pratiquer la gravure, en lien avec l'exposition

Il existe au Petit Palais une tradition de « *faire mettre la main à la pâte*³³³ » aux visiteurs, avec des ateliers qui fonctionnent toute l'année, de peinture, dessin, sculpture et gravure. Les ateliers sont vastes, composées de trois salles installées au sein du musée, au rez-de-chaussée. Ces espaces ont été aménagés à l'occasion de la réouverture du Petit-Palais en 2006, après les importants travaux de 1999-2005. Auparavant, le Petit Palais ne proposait que des ateliers pour enfants, dans un espace plus restreint qui ne comptait que deux salles. Rien n'était proposé aux adultes, pour des raisons politiques. Le musée ne voulait pas, en effet, selon Catherine André³³⁴, faire concurrence aux Ateliers de la Ville de Paris, ateliers municipaux de pratique amateur. La politique a changé et des ateliers sont maintenant ouvert aux adultes au Petit Palais depuis plus de dix ans, avec un fonctionnement qui les différencie de celui des ateliers municipaux : l'inscription se fait à la séance, et non à l'année, et, surtout, la pratique est directement liée aux collections du musée. L'établissement a ainsi trouvé sa place dans l'offre de pratique culturelle de la ville. Cette offre est proposée à une petite échelle, avec un nombre de places limité de l'ordre de dix personnes par séance, mais elle représente une alternative intéressante à qui veut pratiquer ponctuellement une technique ou s'y initier, avec des tarifs très bas. Surtout, elle propose de regarder différemment les œuvres du musée par la pratique du geste, même de façon ponctuelle. Il s'agit, d'une certaine façon, d'ouvrir son œil et ses sens réceptifs par la main. Comme le disait Henri Focillon, rendant hommage aux artistes et notamment aux graveurs et instant sur la perception permise par la pratique du geste manuel : « *Quelle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'à un tumulte intérieur sans le concours de la main. [...] L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance*³³⁵ ». Pratiquer dans les ateliers, c'est développer une relation autre, plus

³³³ Entretien avec Catherine André, le 21 juin 2019.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ FOCILLON Henri, *Vie des Formes* suivi de *L'Eloge de la main*, Paris, PUF, 1995 (édition posthume). Edité par les éditions Marguerite Waknine, collection livres d'art, Paris, 2015, p.15.

proche, avec l'art et les œuvres que l'on voit au musée ou dans les expositions, surtout quand les ateliers sont en lien direct avec les œuvres.

Les ateliers fonctionnent, pour l'estampe, avec une presse taille-douce. Il n'y a pas de presse lithographique, mais des ateliers de sensibilisation à la lithographie sont néanmoins organisés. La création ne se fait pas alors sur la pierre, mais avec une matrice en polyester. La technique traditionnelle est ici adaptée et permet au public de s'initier et de comprendre les principes de technique à plat, de la répulsion entre l'eau et les corps gras, du multiple, de cette nouvelle façon picturale inventée au XIX^{ème} siècle et qui a beaucoup intéressé les peintres du XIX^{ème} siècle, dont Eugène Delacroix (1798-1863). Le musée possède un fonds Delacroix important et ces ateliers pourrait être réactivés à l'occasion d'une exposition.

Le principe de ces ateliers est de visiter l'exposition ou les collections permanentes avant la pratique. Il ne s'agit pas d'ateliers de pratique amateur au sens propre, ou de loisirs créatifs. Au moment de l'exposition *Fantastique!*, les ateliers proposaient aux participants de pratiquer la gravure en relief (bois et linogravure) après une visite de l'exposition Kuniyoshi, ou bien de pratiquer la gravure en creux (taille-douce et aquatinte) après la visite de l'exposition des œuvres de la Bibliothèque nationale de France. Les ateliers étaient d'une durée variable, comprise entre deux heures - pour une simple démonstration - à trois jours - pour se concentrer sur une technique. Chacun repartait avec un tirage. Les participants étaient généralement satisfaits et les ateliers affichaient complet. Néanmoins, le procédé de l'estampe en a déçu certains, comme le remarque Catherine André³³⁶. S'attendaient-ils à autre chose ? Ont-ils une vision décalée ou fantasmée de l'estampe ? La nécessaire lenteur et rigueur des étapes de l'estampe, même simplifiées pour l'occasion, les ont-elles déroutées ? Quoi qu'il en soit, il s'agit à nouveau de la méconnaissance du médium et de ses procédés qui est questionnée ici.

De plus, il est intéressant de noter que cette médiation par la pratique n'est pas toujours bien comprise du public. Ce que propose le Petit Palais, c'est de comprendre la technique en la pratiquant, pour mieux regarder les œuvres et en regardant les

³³⁶ Entretien avec Catherine André, le 21 juin 2019.

œuvres. Les œuvres présentées au musée restent l'élément principal de la médiation. L'intention est pédagogique, pour rapprocher le public et les œuvres, pour mettre en place ces « ponts » dont nous parlions plus haut. On ne peut donc pas arriver dans les ateliers avec son propre projet à mener, contrairement aux ateliers municipaux. Certains participants en sont désappointés. S'appuyer sur les œuvres du musée pour pratiquer, comme s'appuyer sur la pratique pour mieux apprécier les œuvres, est une spécificité, revendiquée, du Petit Palais. Les intervenants sont recrutés dans cette optique : ils doivent avoir une formation en histoire de l'art, de niveau bac + 4, en plus d'une pratique artistique reconnue. L'atelier de gravure est animé aujourd'hui par l'artiste Catherine Brugnolo, qui travaillait auparavant au musée Carnavalet. Il s'agit d'une appétence propre au musée, et notamment de son Service Educatif et culturel, dont les deux représentantes ont elles-mêmes une formation en arts plastiques, et l'une une pratique de gravure. Si elles ne participent pas à l'offre de médiation en amont des expositions, elles ont été très actives pour intégrer la médiation par la pratique dans le fonctionnement du musée, au moment des travaux et de la refonte du musée. Il est vrai que le Petit Palais possède de vastes espaces lumineux qu'il peut leur réserver. N'est-ce pas aussi une question d'intention et de projet général d'accueil des publics ? A titre informatif, pour le Petit Palais, le budget annuel de fonctionnement de l'atelier est de 6000€.

De façon générale, ces ateliers rencontrent un franc succès. Ici comme ailleurs, se note une forte demande pour la compréhension des techniques de la part du public, notamment pour les arts graphiques et la gravure car ils présentent une grande diversité. Cela se renforce depuis une quinzaine d'années au Petit Palais. Aussi l'offre de médiation des techniques se renforce-t-elle en parallèle. On peut ainsi citer, à titre d'exemple, la salle de médiation montée pour l'exposition *Les Impressionnistes à Londres*³³⁷. Elle n'a pas été conservée car elle faisait partie des espaces temporaires du musée. Appelée « Art studio », et située au cœur du parcours, elle souhaitait évoquer un atelier d'artiste de la fin du XIX^{ème} siècle. Elle présentait différentes techniques artistiques - peinture, sculpture, dessin et gravure - à travers leurs outils emblématiques et des œuvres choisies, montrées sous vitrine. Un espace était laissé

³³⁷ Exposition *Les Impressionnistes à Londres, artistes français en exil, 1870-1904*, Paris, Petit Palais, 21 juin - 14 octobre 2018.

au visiteur avec des crayons et des feutres : il était invité à laisser un dessin dans un carnet collectif, en souvenir de sa visite. Différentes animations étaient présentées aux heures d'ouverture de l'exposition, sans inscription. Pour l'estampe, il s'agissait d'utiliser une pointe sèche et d'assister à la démonstration d'une impression.

La dimension philosophique de la médiation

Que ce soit par les ateliers de pratique ou par les visites guidées ou les textes de l'exposition, la médiation a été un intermédiaire indispensable dans l'exposition *Fantastique!* Ce rôle « d'intercesseur », de « pont », y a été particulièrement mis en avant. Il a sans doute permis de familiariser le plus grand nombre à ce médium. Il a pu aussi les rapprocher d'une dimension particulière de l'estampe, qui est un médium à part dans sa vision du monde, par son histoire, sa technicité et la lenteur qu'elle exige. Il y aurait ainsi une dimension philosophique dans la médiation, et particulièrement dans la médiation de l'estampe. « *La médiation joue un rôle fondamental dans le projet de compréhension de soi de chaque visiteur, compréhension que le musée facilite. C'est en effet par la médiation qu'a lieu la rencontre avec des œuvres produites par les autres humains qu'une subjectivité en arrive à développer une conscience de soi et à comprendre sa propre aventure*³³⁸ ». Penser ainsi donne à l'exposition une dimension philosophique, car elle « *conduit chacun sur le chemin d'une plus grande compréhension de soi et de la réalité toute entière*³³⁹ ». Cette idée est à rapprocher de celle de Dominique Brême, commissaire de l'exposition *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, qui envisage l'estampe comme une façon de voir le monde : « *Puisse le visiteur de cette exposition, s'il n'en est déjà convaincu, faire la découverte de cet univers fascinant de l'estampe, du trait pensé et de l'encre épandue qui nous disent à leur manière l'ordonnement du monde*³⁴⁰ ».

³³⁸ DESVALLEES André, MAIRESSE François, *Concepts-clés de muséologie*, ICOM, Paris, A. Colin, p.46. <https://www.icom-musees.fr/ressources/concepts-cles-de-museologie>. [consulté le 18 novembre 2018].

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ BREME Dominique, Cat. d'exp. *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier - 21 avril 2019, Gand, ed. Snoeck, 2019, p.8.

CONCLUSION

Poser la question de l'exposition de l'estampe met en évidence ce qui caractérise le médium et le distingue des autres arts.

L'estampe est une œuvre fragile car elle est sur papier. C'est sans doute un des critères pratiques qui vient d'abord à l'esprit quand on souhaite exposer une estampe et qui peut freiner des velléités d'exposition. Toutefois, si cela est à prendre en compte pour assurer la conservation et la pérennité des œuvres, cela n'empêche pas, sauf rare exception, de présenter les œuvres dans des conditions maîtrisées et confortables pour le visiteur. Une des conditions pour exposer l'estampe est de le faire de façon temporaire : l'estampe ne peut se montrer de façon permanente dans un musée mais toujours de façon limitée dans le temps. Cette limitation peut être bénéfique. En effet, l'exposition temporaire impose d'organiser la rareté des présentations, en les rendant plus dynamiques, moins statiques, liées à la recherche et à la mise en valeur de collections cachées habituellement aux regards.

L'estampe est un art multiple. C'est sa caractéristique principale, issue de ses origines. Elle n'est pas unique et remet ainsi en cause notre perception occidentale de l'unicité comme élément majeur de distinction de l'œuvre d'art. En cela, l'estampe est dérangement. De plus, l'estampe est souvent créée de façon collective. Il n'y a pas nécessairement un seul auteur attaché à une œuvre. Le graveur n'est pas obligatoirement l'auteur de l'image, ni son producteur. Par la chaîne de fabrication qui lui est attachée, mais aussi par son rôle de reproduction et de diffusion qui la caractérise, l'estampe remet en cause l'originalité de la création unique, la notion de main exclusive. Il a ainsi fallu distinguer, pour être clair, la notion d'estampe originale, œuvre dont l'image est créée par le graveur. Cette notion n'est pas toujours bien comprise et l'on perçoit souvent que les autres estampes, et notamment les estampes d'interprétation, sont considérées comme étant de moindre valeur, en oubliant ce qui fait justement la spécificité du médium. Car il s'agit bien là, comme avec la notion de multiple, de définir la valeur de l'estampe et son statut. N'est-ce pas là un débat à dépasser ? Accepter l'idée que l'œuvre d'art n'est pas forcément unique ?

Les techniques de l'estampe sont souvent mal connues car elles sont diverses, anciennes et peu pratiquées. Il y a aujourd'hui une appétence du public pour mieux connaître ces techniques. Depuis une vingtaine d'années, des explications didactiques des procédés accompagnent les œuvres dans les expositions. Est-ce pour autant une obligation ? Ce point paraît important dans la réflexion sur l'exposition de l'estampe : doit-on exposer les techniques en même temps que les tirages ? Qu'expose-t-on alors ? L'exposition est-elle le média le plus adapté pour expliquer la technique ? Montrer plus fréquemment les techniques dans les expositions d'estampe aujourd'hui n'est pas seulement le désir de répondre aux attentes du public pour tout ce qui fait partie de la production de l'œuvre, de son histoire matérielle. Il s'agit tout autant de parler de l'art de l'estampe lui-même, de ce qui fait qu'une estampe n'est ni un dessin ni une peinture, ni une photographie. Il s'agit de partager la finesse des traits, la richesse des détails, la profondeur des noirs ou d'autres teintes, la subtilité des dégradés de valeur, le jeu du blanc sur le papier, la richesse des morsures, mais aussi ses relations aux autres arts.

Distinguer les particularités de l'estampe amène à mieux comprendre ce qui fait qu'on la voit peu exposée. Etudier une exposition particulière permet de poursuivre cette réflexion. L'exposition *Fantastique!*³⁴¹ organisée en 2015 au Petit Palais était une exposition singulière, nous l'avons vu, par sa dualité et son biculturalisme, l'importance des œuvres exposées, en nombre comme en qualité, le succès public qu'elle a connu. Elle nous apprend beaucoup sur les modalités d'une exposition d'estampe, pour sa conception comme pour sa réalisation.

L'exposition du Petit Palais nous parle en premier lieu de l'audace et de la ténacité des organisateurs. Il n'est pas simple, en effet, d'oser organiser une exposition d'estampes quand on a une obligation de fréquentation, comme de proposer un sujet qui n'avait jamais trouvé de lieu d'exposition car il était jugé trop pointu. Or le pari semble réussi. L'exposition s'est révélée être à la fois une exposition inédite, scientifique et accessible à tous. Elle a su être un moment de plaisir esthétique et de découverte, tout en enrichissant les connaissances des visiteurs et de la recherche. Elle a réussi à

³⁴¹ Exposition *Fantastique!*, Paris, Petit Palais, 1 octobre 2015 - 17 janvier 2016.

« séduire un public vaste autour d'un médium pointu » comme le souligne Fabienne Cousin, du service Educatif et culturel du Petit Palais³⁴².

Et, c'est surtout ce qui nous intéresse ici, elle a servi l'estampe. Elle a montré comment on pouvait oser l'exposer, réussir ce compromis entre exposition grand public et satisfaction des amateurs. La fréquentation n'est pas le seul critère à retenir pour évaluer le succès d'une exposition. Pour autant, le public qui vient voir une exposition d'estampe est un signe encourageant pour exposer le médium. L'objectif de fréquentation, prudent, était de 50.000 visiteurs pour l'exposition *Fantastique!*³⁴³ Il a été plus que doublé. Si la question se pose de savoir ce que les visiteurs ont retenu de l'estampe, cette dernière a été vue et le Petit Palais a su s'imposer comme lieu où voir de l'estampe. En profitant de l'attrait du public pour la culture japonaise et le thème fantastique, et sans rien renier de la qualité des œuvres et des propos, le Petit Palais a sans doute réussi cet équilibre de rendre populaire une exposition d'un médium réputé difficile. Pour Gaëlle Rio, co-commissaire de l'exposition, cette manifestation a été « un beau succès pour l'estampe car elle attiré un public différent [de son public habituel], plus jeune, plus varié, plus familial³⁴⁴ ». Valérie Sueur-Hermel, l'autre co-commissaire de l'exposition, souligne « la chance de la thématique retenue, avec un projet scientifique et intellectuel qui s'intègre dans une exposition grand public³⁴⁵ » et permet de « défendre le médium et de le donner à voir³⁴⁶ ».

L'exposition *Fantastique!* nous montre aussi une muséographie pensée pour l'estampe et ses particularités. Elle résout la difficulté de l'exposition à la lumière et joue avec couleurs et des jeux d'échelle. Le côté ludique de la scénographie est à remarquer. Il signifie que l'on joue avec l'estampe, que l'on peut se l'approprier pour la faire voir autrement. Cela la désacralise. En mettant en évidence, dans la scénographie, des couleurs, des détails, en animant des images, le scénographe nous invite à mieux regarder l'oeuvre réelle, dans sa matérialité. C'est aussi ce qui se passe quand l'art contemporain s'invite à côté de l'estampe : c'est un autre regard, zoomé, animé, qui se propose à qui regarde l'estampe.

³⁴² Entretien téléphonique avec Fabienne Cousin, le 12 juin 2019.

³⁴³ Selon Gaëlle Rio, mail du 20 août 2019.

³⁴⁴ Entretien avec Gaëlle Rio, le 18 juillet 2019.

³⁴⁵ Entretien avec Valérie Sueur-Hermel, le 10 juillet 2019.

³⁴⁶ Ibid.

Jouer ainsi avec les images des estampes pose la question des expositions virtuelles. Si l'exposition temporaire est une manière incontournable de faire connaître l'estampe, pourrait-on l'imaginer de façon virtuelle ? Le multimédia va bien à l'estampe, dont le type d'image fin et précis s'offre à des agrandissements ou des supports numériques. La Bibliothèque nationale de France en présente déjà plusieurs sur son site et Gallica, sa bibliothèque numérique, est une mine pour qui veut voir des estampes. Mais son utilisation n'est pas aisée et son impact limité. Et, surtout, surgit la dimension du rapport direct à l'œuvre, de la confrontation à la matérialité des estampes, dont nous avons vu qu'elle est essentielle.

L'exposition est un média en soi, un outil de transmission d'un message. La médiation renforce ce rôle d'intercession. Elle s'est distinguée, pour cette exposition du Petit Palais, par une forte insistance sur la pratique. Dans la tradition du Petit Palais, qui a consacré une part importante de ses espaces aux ateliers, la médiation par le faire a été mise en avant. Par le geste, même amateur, une technique confidentielle comme l'estampe se dévoile.

Si nous avons pris le parti d'étudier l'exposition de l'estampe par des réflexions générales puis par l'analyse d'une exposition, de nombreux points restent à creuser. Il serait intéressant notamment de revenir sur le statut de l'estampe et sa perception, en comparant avec la vision japonaise. Le Japon est une terre ancienne de l'estampe, née en Asie. L'estampe y existe depuis bien plus longtemps qu'en Europe. Elle s'inscrit dans une tradition plus large et plus ancienne. Sa perception est-elle différente ? Quel statut y-a-t-elle ? Comment est-elle perçue parmi les autres arts ? Comment les notions de multiple et d'originalité sont-elles appréhendées ? Il pourrait être intéressant également d'avoir une vision plus compétente des expositions d'estampe en France et de se poser la question de qui vient la voir, pourquoi et où ?

L'intérêt pour la médiation semble partagé aujourd'hui par les acteurs du monde de l'estampe. Nous avons rencontré beaucoup de personnes, et notamment des conservateurs, qui souhaitent que ce médium soit mieux connu et plus apprécié. Il y a une sorte de militantisme à vouloir partager la richesse de l'estampe. C'était le moteur

de l'initiative *Feuille à Feuille*³⁴⁷, projet qui a réuni, il y a dix ans, des conservateurs de musée et des universitaires spécialistes de l'image de la région lilloise. L'initiative s'est matérialisée par un inventaire des fonds d'estampe des musées, des expositions, un colloque. Le titre du colloque était une question volontairement provocatrice : « *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?* ». Il interroge le fait, paradoxal, que l'estampe, multiple qui a permis de mettre l'image à la portée de tous et de ne plus la réserver aux églises et aux princes, est mal connue aujourd'hui. « *Paradoxalement, le caractère multiple des estampes originales, la soumission au modèle inhérente à l'estampe dite « de reproduction », la complexité de certains procédés techniques, la question des tirages posthumes de planches, ont pu entraîner incompréhension, méfiance et préjugés*³⁴⁸ » résume la coordinatrice du colloque, qui souhaite que ce malentendu cesse.

Il s'agit de redonner sa place à l'estampe dans une société où l'image est omniprésente. Et peut-être de pouvoir s'exclamer, à la manière de Victor Hugo, « *Des estampes partout ! quel bonheur ! quel délire !*³⁴⁹ ».

³⁴⁷ RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.13.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ HUGO Victor, *Aux Feuillantines*, Les Contemplations, Livre V, X, 1856.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES (Archives)

Petit Palais, centre de documentation : dossiers d'archives de l'exposition Fantastique! (2) et archives personnelles de Gaëlle Rio (3).

Bibliothèque nationale de France : archives personnelles de Valerie Sueur-Hermel (non publiques).

LARAN Jean, *Remarques sur l'organisation du Département des Estampes*, février 1938 - mars 1939, document dactylographié, Bibliothèque nationale de France, Réserve, site Richelieu, YE-314-4.

Institut National du Patrimoine, centre de documentation : « Faire vivre un cabinet d'arts graphiques », dossier pédagogique, Séminaire de formation continue 2017, FP-740.

Institut National du Patrimoine, centre de documentation : « L'estampe artistique aux XIX^{ème} siècle et XX^{ème} siècle », dossier pédagogique, Séminaire de formation continue, 2017, FP-760.

SOURCES SECONDAIRES IMPRIMEES

ESTAMPE

ADHEMAR Jean, *La gravure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 1972.

ADHEMAR Jean, *La gravure des origines à nos jours*, Paris, Somogy, 1979.

ASSANTE DI PANZILLO Maryline, Cat. d'exp. *Goya Graveur*, Paris, Petit-Palais, 13 mars - 8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008.

ATELIER SAJE, *La Formidable aventure du chat de maitre Kuniyoshi*, Paris, Paris-Musées, 2015.

ATTALI Jacques, « Eloge des arts oubliés », *Journal des Arts*, n°519, 15-28 mars 2019, p.39.

BALTAR Mireille, *La gravure sur métal : taille-douce, eau-forte, aquatinte*, Paris, Ulisse ed., 1999.

BAYOU Hélène, Cat. d'exp. *Paysages japonais de Hokusai à Hasui*, Paris, MNAAG, 21 juin - 2 octobre 2017, Paris, RMN / GNGP / MNAAG, 2017.

BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Ed. Myg SA, 1998. Edition revue et augmentée de l'édition de 1976-1977.

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

BISMUTH Léa, « Charbel-Joseph H. Boutros, Introducing », *Art Press*, n° 425, septembre 2015.

BONNAFOUS-MURAT, « Comprendre la valeur de l'estampe », *Le Journal des Arts*, n° 519, 15-28 mars 2019, p. 38.

BOURET Claude, Cat. d'exp. *Corot, le génie du trait*, Paris, 29 février - 19 mai 1996, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

BOURET Claude, Cat. d'exp. *Les Lautrec de Lautrec, les estampes et les affiches de la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 18 février - 15 mai 1992, Paris, Bibliothèque nationale, 1992.

BREME Dominique, Cat. d'exp. *Who is who chez les Colbert, la collection d'estampes de Joseph de Colbert*, Sceaux, Musée du domaine départemental de Sceaux, 15 janvier - 21 avril 2019, Gand, ed. Snoeck, 2019.

BUSSIERE (de) Sophie, Cat. d'exp. *Rembrandt, eaux-fortes*, Paris, Musée du Petit Palais, 6 février 1986 - 20 avril 1986, Paris, Paris-Musées, 1986.

BUSSIERE (de, RENOUARD), Sophie, Cat. d'exp. *Rembrandt, eaux-fortes*, Paris, Musée du Petit Palais, 19 oct. 2006 - 14 janvier 2007, Paris, Paris-Musées, 2006.

BUSSIERE (de, RENOUARD), Sophie, Cat. d'exp. *Albrecht Dürer, oeuvre gravé*, Paris, Musée du Petit Palais, 4 avril - 21 juillet 1996, Paris, Paris-Musées, 1996.

CASTEX Jean-Charles, Cat. d'exp. *Graver pour le roi, Collections historiques de la Chalcographie du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 21 février - 20 mai 2019, Paris, Musée du Louvre Editions / Liénard Ed., 2019.

CUGY Pascale, Cat. d'exp. *Ombres et Lumière, estampes de la collection Ziem*, Martigues, Musée Ziem, 2014.

D'ARCY HUGHES Ann, *Le grand livre de la gravure, techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramid, 2010.

DALON Laure, NAKATA Seiji, Cat. d'exp. *Hokusai*, Paris, Grand Palais, 1er octobre 2014 - 18 janvier 2015, Paris, Flammarion, 2014.

DANIEL Johanna, « Du noir et de l'effroi », *Nouvelles de l'estampe*, n° 253, hiver 2015-2016.

Fantastique!, *L'objet d'art*, hors-série exposition, n° 93, septembre 2015.

FOCILLON Henri, *Maîtres de l'estampe*, Paris, Flammarion, 1969.

FOCILLON Henri, *Vie des Formes* suivi de *L'Eloge de la main*, Paris, PUF, 1995 (édition posthume). Edité par les éditions Marguerite Waknine, collec. livres d'art, Paris, 2015, p. 15.

FOCILLON Henri, CUGY Pascal, *Propos sur l'estampe*, Paris, Comité national de l'estampe, 2017.

GRIFFITHS Anthony, *Prints and printmaking, an introduction to the history and techniques*, London, British museum press, 1996.

GRIFFITHS Anthony, *The print before photography : an introduction to European Printmaking, 1550-1820*, London, The British museum press, 2016.

GRISON Marie-Noëlle, Cat. d'exp. *Vagues de renouveau, estampes japonaises modernes (1900-1960)*, Paris, Fondation Custodia, 6 octobre 2018 - 6 janvier 2019, Paris, Custodia, 2018.

HATTORI Cordélia, Cat. d'exp. *Quand la gravure fait illusion : autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIII^es*, Roubaix, association de conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, Paris, Gourcuff Gradenigo ed., 2006.

IWAKIRI Yuriko, REIGLE NEWLAND Amy, *Kuniyoshi, Japanese master of imagined worlds*, Leiden, Hotei publishing, 2013.

JOBERT Barthélémy, Cat. d'exp. *Delacroix, le trait romantique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.

JOUBERT Caroline, Cat. d'exp. *L'estampe impressionniste, Trésors de la Bibliothèque nationale de France, de Manet à Renoir*, Caen, Musée des Beaux-arts, 4 juin - 5 septembre 2010, Paris, Somogy / Musée des Beaux-arts de Caen, 2010.

JOUBERT Caroline, Cat. d'exp. *Estampes monumentales contemporaines*, Caen, Musée des Beaux-Arts, 25 mai - 15 septembre 2019, Paris, Liénard Ed., 2019.

KLEIBER Marie-Anne, «Christophe Leribault, directeur d'un Petit Palais qui voit grand », *Le Journal du dimanche*, 12 janvier 2018.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Japon rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, 2001.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Kodomo-e, l'estampe japonaise et l'univers des enfants*, Paris, Hermann, 2004.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *L'animation japonaise, du rouleau peint aux Pokémon*, Flammarion, 2010.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *La magie des estampes japonaises*, Paris, Hermann, 2003.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Les estampes japonaises*, Lyon, Nouvelles Ed. Scala, 2014.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Mille ans de Manga*, Paris, Flammarion, 2007.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Yôkai, fantastique art japonais*, Lyon, Nouvelles Ed. Scala, 2017.

LAMBERT Gisèle, Cat. d'exp. *Estampes japonaises, images d'un monde imaginaire*, Gisèle Lambert, Bibliothèque nationale de France, 2008, Paris, BnF-Editions, 2008.

LAMBERT Gisèle, Cat. d'exp., *Rembrandt La lumière de l'ombre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006.

LARAN Jean, *Les estampes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 1948.

LARAN Jean, ADHEMAR Jean, PRINET Jean, *L'estampe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2 volumes, 1959.

LAVEDRINE Bertrand, PESME Christel, GILLET Martine, « Les conditions d'exposition des œuvres sensibles à la lumière », *Musées et collections publiques de France*, n°251, 2007, pp. 56-61.

LEMOINE Colin, « Une histoire de l'estampe », *L'Oeil Magazine*, n° 685, décembre 2015, pp. 71-81.

LEMOINE Colin, « D'une estampe, l'autre », *L'Oeil Magazine*, n° 684, novembre 2015, p 100.

LEPAPE Séverine, Cat. d'exp. *Gravure en clair-obscur, Cranach, Raphaël, Rubens*, Paris, Musée du Louvre, 18 octobre 2018 - 14 janvier 2019, Paris, LienArt et Louvre éditions, 2018.

LEPAPE Séverine, Cat. d'exp. *Les origines de l'estampe en Europe du nord : 1400-1470*, Paris, Musée du Louvre, 17 octobre 2013 - 13 janvier 2014, Paris, Le passage, 2013.

LO MONACO Louis, *La gravure en taille-douce : art, histoire, technique*, Paris, Flammarion, 1992.

MATHIS Rémi, SELBACH Vanessa, MARCHESANO Louis, FUHRING Peter, Cat. d'exp. *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, 3 novembre 2015 - 31 janvier 2016, Los Angeles, The Getty research Institute, été 2015, Paris, BnF Editions, 2015.

MELOT Michel, GRIFFITHS Anthony, FIELD Richard S, *L'estampe, histoire d'un art*, Genève, Skira, Paris, Flammarion, 1981.

MICHEL-EVRARD Isabelle, WACHENHEIM Pierre, *La gravure. Quelles problématiques pour les Temps modernes ?*, Bordeaux, William Blake & Co, coll. Art et Arts, 2009.

NORONHA, Jorge de Sousa, *L'estampe objet rare : comprendre, identifier, apprécier*. Paris, Ed. Alternatives, 2002.

PREAUD Maxime, « Saint Antoine, morsures et remorsures », in Cat. d'exp. *Jacques Callot, 1592-1635*, P. Choné (dir.), Nancy, Musée historique lorrain, juin-septembre 1992, Paris, RMN, 1993.

PREAUD Maxime, Cat. d'exp. *Anatomie de la couleur, l'invention de l'estampe en couleurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 29 février - 5 mai 1996, Lausanne, Musée olympique, 1996, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996.

PROUTE Paul, *Un vieux marchand d'estampes raconte...*, Paris, 1980.

QUARRE Pierre, Cat. d'exp. *Victor Focillon et Henri Focillon*, Dijon, Musée de Dijon, Palais des Etats de Bourgogne, novembre 1955, Dijon, Musée de Dijon, 1955.

RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

RIO Gaëlle et IWAKIRI Yuriko, Cat. d'exp. *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015 - 17 janvier 2016, Paris, Paris Musées, 2015.

RIO Gaëlle, « Kuniyoshi, le démon de l'estampe », *Objet d'art*, hors série n° 93, septembre 2015.

RODARI Florian, Cat. d'exp. *Impressions fortes, l'estampe en 100 chefs-d'oeuvre*, collection de la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Lodève, musée de Lodève (Hérault), 8 juillet - 5 novembre 2017, Milan, Ed. 5 continents, Lodève, Musée de Lodève, 2017.

ROOS ROSA DE CARVALHO Fleur, Cat. d'exp. *L'estampe à Paris, 1900, élitiste et populaire*, Amsterdam, Musée Van Gogh, 3 mars - 11 juin 2017, Bruxelles, Fonds Mercator, 2017.

SALAMON Lorenza, *Comment regarder la gravure : vocabulaire, genres et techniques*, Paris, Hazan, coll. Guide des arts, 2011.

SALMON Xavier, « Tout savoir sur les matériaux, les gestes et les techniques : une nouvelle salle de médiation au Louvre », *Grande Galerie, le journal du Louvre*, 2018, n° 45, p. 80-81.

SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Fantastique! L'estampe Visionnaire, de Goya à Redon*, Paris, Petit-Palais, 1er octobre 2015-17 janvier 2016, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2015.

SUEUR-HERMEL Valérie, Cat. d'exp. *Daumier, l'écriture du lithographe*, Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, 4 mars - 8 juin 2008, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008. Livre numérique également.

SUEUR-HERMEL Valérie, « Un fantastique en noir et blanc », *L'Objet d'art*, hors-série exposition, *Fantastique!*, n° 93, septembre 2015, p. 9.

SUEUR-HERMEL Valérie, *Infernal, créatures diaboliques*, Paris, BNF-Editions, coll. L'Oeil curieux, 2016.

THUILLIER Jacques, « De l'intérêt de l'estampe pour l'histoire de l'art », in LEMOINE Serge, *Jacques Thuillier, Une vie pour l'histoire de l'art : les écrits de Jacques Thuillier*, Dijon, Faton, 2014, p. 215-217.

TORRES GUARDIOLA Pascal, Cat. d'exp. *Mémoires du Visible, Cuivres et estampes de la Chalcographie du Louvre*, Paris, Grand Palais, 17 janvier - 14 avril 2003, Paris, RMN, 2003.

MUSEOLOGIE, EXPOSITION

AFNOR, Norme NF 740-010, *Prescriptions de conservation des documents graphiques et photographiques dans le cadre d'une exposition*, Paris, AFNOR, 2002, pp. 18-21.

BENAITEAU Carole, *Concevoir et réaliser une exposition, les métiers, les méthodes*, 2^e éd. augmentée, Paris, Eyrolles, 2016.

BRESC-BAUTIER Geneviève, LINTZ Yannick, *Histoire du Louvre, tome III, Dictionnaire thématique et culturel*, Paris, Louvre éditions / Fayard, 2016.

CHAUMIER Serge, « Evolution des expositions et transformations des rapports entre l'institution et ses publics », *Le lettre de l'OCIM*, n° 150, 2013, p. 25-30. <https://journals.openedition.org/ocim/1297> [consulté le 14 mai 2019].

CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie, les écritures de l'exposition*, Paris, Documentation française, 2013.

DAVALLON Jean, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées*, n°16, 2010, (R)Evolutions des musées d'art, pp 229-238.

DE BARY Marie-Odile, TOBELEM Jean-Michel, *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier/option culture, 1998.

DESVALLEES André, MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, A. Colin, 2011.

EZRATI Jean-Jacques, « L'éclairage muséographique entre conservation et présentation : scénographie, muséographie et expographie », in DE BARY Marie-

Odile, TOBELEM Jean-Michel, *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier/option culture, 1998 p. 121-131.

EZRATI Jean-Jacques, *Théorie, technologie et technique de l'éclairage muséographique*, Nantes, AS Scéno+, 2002.

EZRATI Jean-Jacques, « L'éclairage comme élément de la scénographie », *Culture & musées*, La (R)évolution des musées d'art, n°16, 2010, p. 252-256.

EZRATI Jean-Jacques, *Eclairage d'exposition, musée et autres espaces*, Paris, Eyrolles, 2015.

GIRARDET Sylvie, MERLEAU-PONTY Claire, *Une expo de A à Z, concevoir et réaliser une exposition*, Paris, Musée en herbe et Ocim éditeurs, 1994.

GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*. Malakoff, A. Colin, 2014 (4^e édition).

GRIVEL Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Ecole pratique des Hautes études, 1986.

HURLEY-GRIENER Cecilia, « Jalons pour un histoire du dispositif », *Culture & Musées*, n°16, 2010, (R)Evolutions des musées d'art, pp 207-218.

HURLEY-GRIENER Cecilia, *Le Catalogue dans tous ses états*, Rencontres de l'Ecole du Louvre 12-13-14 déc. 2012, Paris, Ecole du Louvre, 2015.

KOUAME Nathalie (dir.), *Historiographies d'ailleurs : comment écrit-on l'histoire en dehors du monde occidental ?*, Paris, Ed. Karthala, 2014.

MAIRESSE François, « Un demi-siècle d'expographie », *Culture & Musées*, n°16, 2010, (R)Evolutions des musées d'art.

MEHL Marie-Laure, « la scénographie, une discipline à part entière », *Culture & Musées*, n°16, 2010, (R)Evolutions des musées d'art, p. 248-252.

MERLEAU-PONTY Claire, EZRATI Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MERLEAU-PONTY Claire, « quelles scénographie pour quels musées ? », *Culture & Musées*, n°16, 2010, (R)Evolutions des musées d'art, pp 201-205.

« Les musées nationaux après une décennie de transformation (2000-2010) », *Musées et collections publiques de France* n° 264, 2012, pp 4-8.

O'NEILL Marie-Clarté et DUFRESNE-TASSE Colette, « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », *Culture & Musées*, n°16, 2010, (R)Evolutions des musées d'art, p. 239-244.

PASSINI Michela, *L'oeil et l'archive, une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.

VIATTE Germain, Cat exp. *Georges Henri Rivière, Voir c'est comprendre*, Germain Viatte (dir.), Marseille, Mucem, 14 novembre 2018 - 4 mars 2019, Marseille, Mucem-RMNGP, 2018.

LITTERATURE GRISE, MEMOIRES

BELVEZE Camile, *Mordues, femmes aquafortistes anglaises*, sous la dir. de CUGY Pascale et OGEE Frederic, Mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2018.

DANIEL Johanna, *La matrice d'estampe, un objet patrimonial ?*, sous la dir. de HURLEY-GRIENER Cecilia, Mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2013.

DEKUSSCHE Lauriane, *Descriptions et représentations gravées de la galerie des Glaces du château de Versailles sous l'Ancien-régime (1678-1788)*, sous la dir. de BONFAIT Olivier, Mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2017.

LAB Stéphane, *Giovanni Lanfranco (1582-1647) et la France, éléments d'une réception*, sous la dir. de BONFAIT Olivier, Mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2017.

LEDOUX Aïcha, *L'étude du Livre d'or de l'exposition « Masculin / masculin, l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, sous la dir. de Marie-Clarté O'Neill, mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2014.

LEVAVASSEUR Charlotte, *Le marché de l'estampe parisien (2000-2014)* - Non disponible.

MORILLON Maris, *Les vues de ville au XVII^es: l'exemple des villes de Lorraine*, sous la dir. de GADY Bénédicte, Mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2017.

TAOUNZA-JEMINET Alistair, *Image abîmée, présence des l'estampe dans la peinture occidentale de sa naissance à la fin du XX^es*, , sous la dir. de MARTIN François-René, Mémoire d'étude, M2, Paris, Ecole du Louvre, 2017.

WEBOGRAPHIE

Association des Conservateurs des Hauts-de-France :

<https://www.musenor.com/association/projets-passes>. [consulté le 14 mai 2018].

Sites des expositions *Fantastique!* et dossiers de presse :

<http://www.petitpalais.paris.fr/expositions/fantastique-kuniyoshi>

<http://www.petitpalais.paris.fr/expositions/fantastique-l-estampe-visionnaire>

http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-releases/cp_fantastique_fr_0.pdf

<http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp-fantastique.pdf>

Bibliothèque nationale de France :

<https://www.bnf.fr/fr/les-collections-destampes>

<https://www.bnf.fr/fr/departement-estampes-et-photographie>

Expositions virtuelles de la Bibliothèque nationale de France (consulté le 28 août 2019):

<http://expositions.bnf.fr/bosse/>

<http://expositions.bnf.fr/bresdin/>

<http://expositions.bnf.fr/daumier/>

<http://expositions.bnf.fr/rembrandt/>

Blog Hello Tokyo : défilé des tatoués, 30-10-2014 : consulté le 3 juin 2019

<https://hellotokyo.fr/2015/11/12/defile-tatouages-japonais-expo-kuniyoshi-petit-palais/>

CHAGNIOT Claire, *Fantastique!*, <https://serd.hypotheses.org/431> [consulté en juillet 2019].

DANIEL Johanna, « Dans les coulisses d'une exposition : l'accrochage de « Fantastique ! » », <http://peccadille.net/2015/09/28/coulisses-exposition-fantastique-estampe-petit-palais-accrochage/>, [consulté le 10 octobre 2018].

DESCHAUX Jocelyne, JACQUET AMANDINE, *Exposer des documents patrimoniaux en toute sécurité, fiche pratique*, Villeurbanne, ENSSIB, mise à jour 2014, <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21196-exposer-des-documents-patrimoniaux-en-toute-securite.pdf> [consulté le 27 mars 2019].

DESVALLEES André, MAIRESSE François, *Concepts-clés de muséologie*, ICOM, Paris, A. Colin. <https://www.icom-musees.fr/ressources/concepts-cles-de-museologie>. [consulté le 18 novembre 2018].

DUCHESNE Jean, « Notice des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi, contenant des recherches historiques et des critiques sur ces estampes et sur leurs auteurs », Paris, Leblanc et Delaunay éditeurs, 1819..

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64646731/f25.image.texteImage>. [Consulté le 13 juillet 2019.]

EZRATI Jean-Jacques, « Les effets de la composition spectrale des sources électriques sur la conservation des objets du patrimoine », *La lettre de l'Ocim*, 2013, N° 146. <https://journals.openedition.org/ocim/1193> [consulté le 27 mars 2019].

ICOM : <https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, [consulté le 24 août 2019].

MERLEAU-PONTY Claire, *Projet d'exposition, Guide des bonnes pratiques*, 2014, téléchargeable sur le site de l'association scénographes www.scenograpes.fr [consulté le 14 mai 2019].

MEYER Véronique, « Les premières expositions permanentes au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale puis Impériale », *Nouvelles de l'Estampe*, 2019. Accessible sous ce lien : <http://nouvellesdelestampe.fr/wp-content/uploads/2013/09/Meyer-Duchesne.pdf>. [Consulté le 13 juillet 2019].

Ministère de la culture et de la communication, Culture et handicap, Guide pratique de l'accessibilité, février 2007. <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Developpement-culturel/Culture-et-handicap/Guides-pratiques/Culture-et-handicap.-Guide-pratique-de-l-accessibilite-2007>. [consulté le 14 mai 2019].

MUSEE DELACROIX :

<http://www.musee-delacroix.fr/fr/actualites/evenements/before-delacroix-un-artiste-aux-nombreux-talents>. [consulté le 14 mai 2019].

MUSEE DE GRAVELINES :

<https://www.ville-gravelines.fr/expotemp/02-%20PAGE%20WEB/Pages/Index.html> [consulté le 14 mai 2019].