



**HAL**  
open science

## Les nouveaux Imagiers. Portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIXe siècle

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Les nouveaux Imagiers. Portrait de l'artiste en artisan médiéval au XIXe siècle. Colloque international " Réévaluations du romantisme ", Marie Blaise et Sylvie Triaire, Apr 2012, Montpellier, France. hal-00988518

**HAL Id: hal-00988518**

**<https://hal.science/hal-00988518>**

Submitted on 8 May 2014

**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.

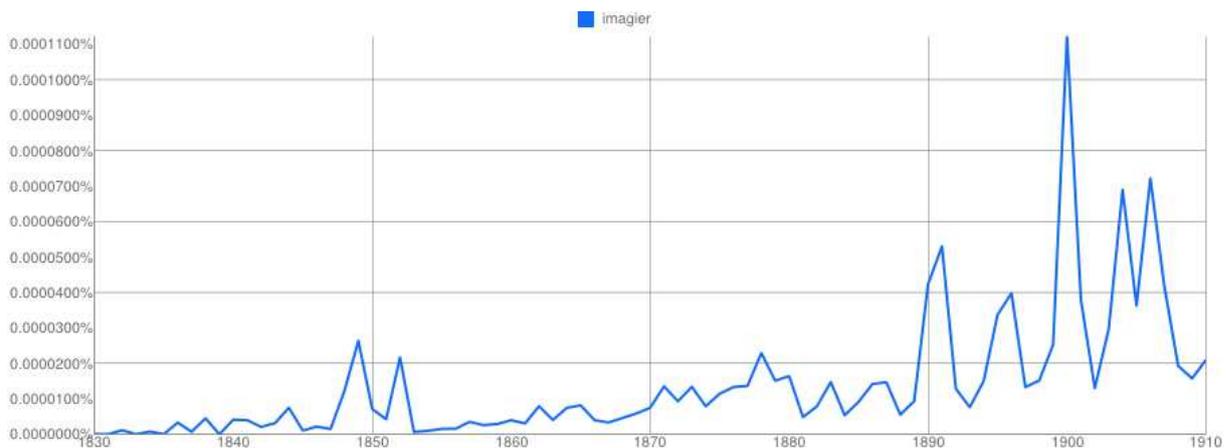
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LES NOUVEAUX IMAGIERS

### PORTRAIT DE L'ARTISTE EN ARTISAN MÉDIÉVAL AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

Le Moyen Âge fascine le XIX<sup>e</sup> siècle, qui cherche dans un passé idéalisé un modèle de société<sup>1</sup>. On ne compte plus les romans médiévalisants, qui s'engouffrent dans la brèche ouverte par Walter Scott ; mais les Romantiques se servent souvent des gestes chevaleresques de manière superficielle, et les critiques remarquent les auteurs, tel Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, qui vont au-delà d'une simple utilisation thématique de cette époque : « Son moyen âge n'est pas de convention, comme la plupart de ceux qu'on nous donne dans les romans et les drames ; ainsi que Walter Scott, il est allé le chercher dans les monuments contemporains, sur la façade des églises gothiques comme dans les pages naïves des chroniqueurs<sup>2</sup>. » C'est précisément autour de cette notion de « naïveté » que se développe un modèle d'artiste primitif épargné par la civilisation industrielle en plein essor : celui de l'imagier, le terme désignant à l'origine indifféremment les sculpteurs, graveurs, enlumineurs ou vendeurs d'images. Les contours peu définis de cette figure vont permettre aux artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de l'investir pour se rêver en artisans d'une société pré-industrielle.

La fréquence d'utilisation du terme montre un intérêt grandissant tout au long du siècle, avec un pic dans les années 1890 :



**Figure 1. Fréquence du terme « imagier » dans le domaine francophone entre 1830 et 1910<sup>3</sup>.**

<sup>1</sup> Voir Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dirs.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle : Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006 ; Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales : Europe XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1999.

<sup>2</sup> D., « *Notre-Dame de Paris*, par Victor HUGO », *Revue encyclopédique*, t. XLIX, janvier-mars 1831, p. 709.

<sup>3</sup> Graphique produit en valeurs absolues avec l'outil Ngram Viewer de Google Books dans les textes rédigés majoritairement en français <<http://books.google.com/ngrams>> ; en abscisses, l'année de publication, en ordonnées, la fréquence du mot en pourcentage pour cette année.

Le terme reste d'abord confiné aux ouvrages savants ; si Nerval consacre un drame en 1852 à *L'Imagier de Harlem*, la notion est le plus souvent prise en mauvaise part, désignant un ouvrier naïf et maladroit, comme sous la plume d'Edmond de Goncourt en 1884 : « Blague, blague, blague que cette exposition Manet ! Ça vous met en colère, ce montage de coup. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas Courbet, il faut lui reconnaître un tempérament de peintre, tandis que Manet, ... c'est un imagier à l'huile d'Épinal<sup>4</sup>. » Au début des années 1890, le terme fait l'objet d'un usage de plus en plus intensif ; s'il apparaît encore en majorité dans les revues d'archéologie et d'art chrétien, il est désormais conçu de manière positive, et on commence à définir certains artistes comme des imagiers. Anatole France rêve en 1890 d'un mystère consacré à Jeanne d'Arc : « La petite marionnette qui représenterait la Pucelle serait taillée naïvement, comme par un bon imagier du xv<sup>e</sup> siècle, et de la sorte nos yeux verraient Jeanne d'Arc à peu près comme nos cœurs la voient, quand ils sont pieux<sup>5</sup>. » Les productions de l'imagier sont riches de suggestions, comme les affiches de Jules Chéret pour Léonce Benedite la même année : « M. Chéret, en effet, règne despotiquement sur tous les murs et triomphe dans toutes les rues. Il est, sans subvention du Conseil municipal, le décorateur de bonne volonté, l'enlumineur inconscient de la Ville grise et embrumée, l'imagier populaire que les enfants épellent le long des trottoirs et que les groupes de soldats en pantalon rouge contemplant le dimanche, en rêvant<sup>6</sup>. » François Coppée, en 1891, oppose les monuments pleins d'âme de ces sculpteurs médiévaux à la hideuse Tour Eiffel qui vient d'être élevée et qui résume la décadence de la civilisation occidentale :

O Moyen-Âge ! ô Renaissance !  
O bons artisans du passé !  
Jours de géniale innocence,  
D'art pur et désintéressé ;

Où, brûlant d'une foi naïve,  
Pendant vingt ans, avec amour,  
L'imagier sculptait une ogive  
Éclairée à peine en plein jour ;

[...] O vieux siècles d'art, quelle honte !  
À cent peuples civilisés  
Nous montrerons ce jet de fonte  
Et des badauds hypnotisés<sup>7</sup>.

L'imagier est systématiquement décrit comme naïf, pieux, humble, innocent ; il est au plus proche d'une expression véritable de l'âme humaine, l'art depuis la Renaissance n'ayant été qu'une longue décadence, comme l'exprime Léon Bloy :

---

<sup>4</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, t. III, 1879-1890, Paris, Fasquelle/Flammarion, 1959, p. 306 (19 janvier 1884).

<sup>5</sup> Anatole France, « Les Marionnettes de M. Signoret », *La vie littéraire*, t. II, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 146.

<sup>6</sup> Léonce Benedite, « Jules Chéret », *L'Artiste*, février 1890, vol. 60, n° 1, p. 113.

<sup>7</sup> François Coppée, « Sur la Tour Eiffel (deuxième plateau) », *Les paroles sincères*, Lemerre, 1891, p. 96-97.

Les sublimes imagiers du Moyen Âge demandaient souvent, au bas de leurs œuvres, très humblement, qu'on priât pour eux, espérant ainsi d'être mêlés aux balbutiements des extases que leurs naïves représentations excitaient. Au contraire, l'âme désolée de Raphaël flotte en vain, depuis trois siècles, devant ses toiles d'immortalité. La cohue des générations qui l'admirent ne lui fera jamais d'autre aumône que l'inutile suffrage qu'il a demandé... Peut-être, un jour, sera-t-il permis enfin d'affirmer que la peinture dite religieuse des Renaissants n'a pas été moins funeste au Christianisme que Luther même, et j'attends le poète *clairvoyant* qui chantera le « Paradis perdu » de notre innocence esthétique<sup>8</sup>.

Remy de Gourmont et G.-Albert Aurier tiennent en 1892 une rubrique anonyme dans le *Mercure de France*, le « Livret de l'Imagier », qui ne survit guère à Aurier<sup>9</sup>. Ils y notent leurs critiques et réflexions artistiques comme si elles émanaient de l'âme naïve d'un graveur ou d'un enlumineur d'autrefois — notices qui annoncent la revue *L'Ymagier* de Jarry et Gourmont. La même année, Léon Maillard, journaliste de *La Plume*, consacre une étude à « L'Imagier Andhré des Gachons », illustrateur pénétré de l'esthétique volontairement naïve que suggère cette qualification<sup>10</sup> ; en 1895, c'est Jean Carriès, *imagier et potier*, que le critique d'art Arsène Alexandre honore de ce titre, car « il apportait vraiment l'âme naïve, mystique, d'un imagier du moyen âge<sup>11</sup> » ; en 1896, c'est au tour du sculpteur Emmanuel Frémiet d'être désigné *Maître imagier* par Jacques de Biez<sup>12</sup>. Le dessinateur Georges Delaw se donne lui-même, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le titre d'« Imagier de la reine<sup>13</sup> ».

## 1. L'Imagier contre la culture industrielle

Si ce terme d'imagier est alors en vogue en France, c'est parce qu'il permet une redéfinition de la figure de l'artiste, qui se rêve en primitif, artisan d'icône ou ouvrier des cathédrales anonyme. Plusieurs études se sont déjà penchées sur la valorisation, à cette époque, du modèle de l'artisan médiéval anonyme, travaillant dans une communauté de foi

---

<sup>8</sup> Léon Bloy, *La femme pauvre : épisode contemporain* (1897), Paris, Crès, 1924, p. 90-91.

<sup>9</sup> L'Imagier [Remy de Gourmont et Albert Aurier], « Livret de l'Imagier », *Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 168-171 ; n° 27, mars 1892, p. 263-265 ; n° 31, juillet 1892, p. 257-259 ; n° 36, décembre 1892, p. 363-364. Une note, signée « L'I. », insérée dans le numéro qui suit la mort d'Aurier, annonce que « Des deux collaborateurs de ces notices, celui qui reste abandonne, au moins provisoirement, sa tâche. G.-Albert Aurier avait rédigé la curieuse préface du *Livret* ; il devait donner très prochainement des pages sur le *Tombeau de Philippe Pot*, sur le *Couronnement de la Vierge*, de l'Angelico, sur le *Tombeau de saint Léocade*, qu'il avait découvert à Châteauroux » (« Le Livret de l'Imagier », *Mercure de France*, n° 35, novembre 1892, p. 268).

<sup>10</sup> Léon Maillard, *Notes pour demain : L'Imagier Andhré des Gachons*, Paris, sous le patronage de « la Plume », 1892.

<sup>11</sup> Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier : étude d'une œuvre et d'une vie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 111.

<sup>12</sup> Jacques de Biez, *La Patrie intégrale. Un maître imagier : E. Frémiet*, Paris, Aux bureaux de « l'Artiste », 1896. Jacques de Biez était lié à Édouard Drumont.

<sup>13</sup> De son vrai nom Henri Georges Deleau (1871-1938), Delaw s'installe à Montmartre en 1893 et participe avec son ami Jules Depaquit, ardennais comme lui, à la création du *Rire* en 1894, avant de s'orienter vers l'illustration pour la jeunesse. Le numéro 32 de la revue *La Grive* lui est consacré (avril 1936). La reine en question est l'imagination.

dans un cercle social restreint<sup>14</sup>. Je ne reviendrai pas sur le mysticisme et le catholicisme de ces nouveaux Imagiers, dans la mesure où la religiosité semble un élément secondaire dans l'élection de cette figure par les écrivains et les artistes fins de siècle : il ne s'agit plus de reconstruire une nation chrétienne, une communauté fondée sur la foi, mais de proposer une manière alternative d'être artiste au sein d'une société ayant généralisé l'industrialisation de la production culturelle<sup>15</sup>. Entre 1880 et 1910, cette mode du créateur en imagier est liée à l'essor de l'art industriel et aux réflexions sur le rôle social de l'art, selon des oppositions qui structurent les débats : art pur contre art appliqué, unicité contre reproductibilité... Alors que l'art industriel, pour éviter l'anomie, prend paradoxalement pour modèle les productions non uniformisées de l'artisanat traditionnel, les avant-gardes artistiques rejettent la civilisation industrielle et les classes sociales qu'elle génère, selon des motivations philosophiques (rejet des simulacres de la reproduction à grande échelle), politiques (socialisme ou anarchisme), économiques (refus du remplacement de la valeur d'usage par la valeur d'échange) et éthiques (critique du machinisme transformant l'être humain en fragment au profit d'un être humain total). L'humble imagier n'est pas seulement l'incarnation d'une autre façon de produire, il représente tout un idéal de société non capitaliste.

C'est en Angleterre que le modèle de l'artisan médiéval trouve une première élaboration systématique. William Morris, l'un des fondateurs du mouvement Arts and Crafts, partage la nostalgie de Ruskin pour les guildes médiévales, prototypes d'une société socialiste fondée sur une communauté non hiérarchisée, où l'art est par essence décoratif et les artistes, des artisans. Ruskin critique la fragmentation de l'individu dans les usines, qui forment des hommes-machines<sup>16</sup> : la perfection du travail dans les fabriques n'est rendue possible que par la déshumanisation de l'ouvrier, qui abandonne sa valeur singulière pour reproduire à l'identique un geste automatisé qui le réduit à la fonction d'outil. L'artisan médiéval, au contraire, est un exemple de travailleur libre ; utilisant son intelligence, ses produits sont imparfaits mais uniques, à l'opposé des objets calibrés de l'industrie capitaliste<sup>17</sup>.

William Morris, artiste et entrepreneur socialiste lecteur de Marx, reprend à la fin des années 1880 les idées de Ruskin et les recontextualise dans sa critique sociale. Morris dénonce l'évincement, dans la société capitaliste, de la valeur d'usage au profit de la valeur d'échange, et ses conséquences sur la qualité des objets produits. On ne propose plus à la vente de véritables objets, mais des copies bon marché : « the realities of the wares are sacrificed to commercial shams of them<sup>18</sup> ». Alors que l'économie était fondée au Moyen Âge

---

<sup>14</sup> Voir Laura Morowitz, « Anonymity, Artistic Brotherhoods and the Art market in the Fin de Siècle », *Art Criticism*, vol. 11, n° 2, 1996, p. 71-79 ; Laura Morowitz et William Vaughan (dir.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot, Ashgate, 2000 ; Valérie Granjean, « Les ymagiers fin-de-siècle », *Études littéraires*, n° 39, 2007, p. 167-185.

<sup>15</sup> On peut ainsi inscrire cette étude dans le cadre de l'analyse d'un vaste romantisme conçu comme un mouvement d'idée anticapitaliste, défendue par Michaël Löwy et Robert Sayre, *Esprits de feu, figures du romantisme anti-capitaliste*, Paris, Éditions du Sandre, 2010.

<sup>16</sup> John Ruskin, « The Nature of Gothic » (1853), *On Art and Life*, Penguin Books, coll. « Great Ideas », 2004, p. 14-16.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>18</sup> William Morris, « Art and its Producers » (1888), *Art and its Producers and The Arts & Crafts of Today: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art*, Londres, Longmans & Co, 1901, p. 35 (« la réalité des marchandises est sacrifiée à des pacotilles

sur le besoin, la production étant adaptée aux nécessités de la société, le marché capitaliste provoque chez les consommateurs des désirs superflus pour créer de nouveaux marchés où écouler une marchandise produite en quantité toujours plus grande et générer des profits<sup>19</sup>. Dans cette société, la seule condition sociale offerte aux créateurs qui refusent d'entrer dans cette logique mercantile est celle d'artiste ; mais, coupés des traditions et engagés dans des stratégies de singularisation, ils ne peuvent créer un style marquant leur civilisation<sup>20</sup>. Le seul modèle de communauté de producteurs liés de manière organique à la société est celui de la guilde médiévale, avant sa transformation à la Renaissance en atelier pré-capitaliste avec la naissance du commerce moderne : « the full expression of this spirit of common and harmonious work is given only during the comparatively short period of the developed Middle Ages, the time of the completed combination of the workmen in the guilds of craft<sup>21</sup> ». L'artisan médiéval est une unité organique dans le vaste organisme de la société, créant des objets véritables à l'opposé des simulacres de la production industrielle. Pour recréer ce type de guilde, il faut transformer les manières d'être des travailleurs ; Morris propose, dans une description sociologique avant l'heure, de remplacer les façons d'agir des ouvriers de son époque par ceux des artisans médiévaux, de transposer l'habitus de l'imagier dans l'Angleterre fin de siècle. Toute la production humaine s'organisant autour de l'architecture, qui concrétise le lien social dans l'espace et légitime la notion d'art décoratif, l'architecte du XIX<sup>e</sup> siècle doit transformer ses ouvriers en artisans du XIV<sup>e</sup> siècle : « he has to correct and oppose the habits of the mason, the joiner, the cabinet-maker, the carver, etc., and to try to get them to imitate painfully the habits of the fourteenth-century workmen, and to lay aside their own habits, formed not only from their own personal daily practice, but from the inherited turn of mind and practice of body of more than two centuries at least<sup>22</sup>. » Cet idéal transparait aussi dans l'art du livre, avec la fondation de la Kelmscott Press, dont les ouvrages tirés à petit nombre sur presse à bras imitent les grandes heures de la typographie médiévale et renaissance par une recherche d'harmonie entre les caractères (fondus spécialement) et les images<sup>23</sup>.

Le préraphaélisme est plus apprécié et connu en France à cette époque qu'on ne l'admet généralement<sup>24</sup> ; plusieurs textes de William Morris sont traduits dans les petites revues

---

commerciales », William Morris, *L'Art et l'artisanat*, traduit par Thierry Gillyboeuf, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2011, p. 33).

<sup>19</sup> *Idem*, p. 38 (trad. p. 36).

<sup>20</sup> *Id.*, p. 40 *sqq.* (trad. p. 39 *sqq.*).

<sup>21</sup> *Id.*, p. 29-30 (« la pleine expression de cet esprit du travail commun et harmonieux n'est donnée que dans la période relativement courte du Moyen-Âge, époque de l'association parfaite des artisans dans les guildes de l'art », trad. p. 26).

<sup>22</sup> *Id.*, p. 32-33 (l'architecte « doit corriger et s'opposer aux habitudes du maçon, du menuisier, de l'ébéniste, du sculpteur, etc., et essayer de les amener à imiter péniblement la façon de faire des ouvriers du quatorzième siècle et de renoncer à la leur, forgée non seulement par leur pratique personnelle et quotidienne, mais par le tour d'esprit et le tour de main hérités depuis au minimum plus de deux siècles », trad. p. 29-30).

<sup>23</sup> Voir Luce Abélès, « La Kelmscott Press de William Morris et son influence », *1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 14 mars-26 juin 2000, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 74-81.

<sup>24</sup> Voir Philippe Saunier, « Préraphaélisme et esthétisme en France », *Histoires littéraires*, janvier-février-mars 2007, n° 29, p. 9-57.

littéraires et artistiques et dans la presse socialiste<sup>25</sup>. Cependant, si les artistes d'avant-garde (en particulier le groupe symboliste) rejettent le capitalisme industriel et la marchandisation de la production artistique en proposant également de s'inspirer d'un modèle idéalisé d'artisan médiéval, leur société rêvée n'est pas socialiste, mais anarchiste, et leur prototype d'imagier tend davantage à la singularité qu'à la vie en communauté.

Deux piliers du *Mercure de France*, qui s'inscrivent justement dans ce mouvement de légitimation de la figure de l'imagier, Aurier et Gourmont, consacrent plusieurs articles à la dénonciation de l'industrialisation de la production artistique, particulièrement visible dans les Salons officiels :

Tous les articles qu'y débattent à jour convenu les négociants en badigeon ou glaise gâchée m'apparaissent, en effet, sans guère d'exceptions, fabriqués selon les identiquement mêmes procédés, pour les mêmes fins, à savoir la vente et les récompenses officielles, choses louables, peut-être, au point de vue de l'économie domestique et sociale, mais qui à coup sûr, n'ont rien à faire avec l'art. De cette identité des procédés, de cette identité des préoccupations de tous les divers producteurs, doit nécessairement résulter une absolue ressemblance des divers articles entre eux, une absolue ressemblance des diverses expositions entre elles, une production commerciale éternellement égale à elle-même, et c'est pourquoi je me permets de penser qu'il est un peu extrêmement absurde de parler, à propos de ces choses immuablement nivelées et certes fort étrangères à l'art, du fameux « niveau d'art ».

[...] Il était donc bon, avant de commencer ces notes sur les Salons, de prévenir le lecteur qu'il n'y serait point question d'art, point d'artistes, mais simplement d'une industrie de luxe, très importante aujourd'hui, et dont l'étude ressortit davantage de l'économie politique que de l'esthétique. Elle compte pour beaucoup, malgré les prohibitions douanières créées par l'Amérique, dans le commerce d'exportation de notre pays, et c'est, je crois, une œuvre éminemment patriotique que d'étudier sérieusement ses modes de fabrications et ses ingénieux produits, qui offrent, réfléchissez-y, plus d'une ressemblance avec ce qu'on nomme *l'article de Paris*<sup>26</sup>.

Remy de Gourmont utilise les mêmes métaphores que son ami Aurier pour définir la littérature industrielle des romanciers à succès de son époque, 52 ans après Sainte-Beuve qui n'avait encore rien vu :

Qui n'avait été froissé de constater, en ces temps si noblement utilitaires, la vanité, le bon-à-rien du roman fillosèle, de la bobine vulgaire débobinée en feuilleton puis rebobinée en volume (marques Delpit frères, Rabusson aîné, les Fils de Cottonet, Gréville-Duruy jeune et Vve Theuriot, *Aux 100,000 Bobines* (Ancienne Maison Maupassant), *Aux Fleurs de Médan*, etc.).

[...] Pour des yeux inexercés, inhabitués au compte-fil, les marques ci-dessus (et toutes les autres) se différencient très bien : tel amateur des produits galamment mélancoliques et jobardement mondains des « Fils de Cottonet » méprise avec résolution la marchandise « Rabusson

---

<sup>25</sup> William Morris, « L'art du peuple », *La Société nouvelle*, juillet-août 1894, n° 115-116, p. 32-47 ; « L'Esthétique de la vie », *La Société nouvelle*, janvier 1896, n° 133, p. 15-26 et février 1896, n° 134, p. 162-174. Sur Morris lui-même, voir Jules Destrée, « Le Mois [ : La Mort de William Morris ] », *La Société nouvelle*, novembre 1896, n° 143, p. 726-728 ; Olivier-Georges Destrée, « William Morris », *Mercure de France*, novembre 1896, n° 83, p. 272-291.

<sup>26</sup> G.-Albert Aurier, « Ratiocinations familiales, et d'ailleurs vaines, à propos des trois Salons de 1891 », *Mercure de France*, t. III, n° 19, juillet 1891, p. 30-31.

ainé »; ceux qui se fournissent aux *100,000 Bobines* (Ancienne Maison Maupassant) haussent les épaules devant les filés prudemment perpétrés sous les auspices de la Vve Theuriet ; et les habitués des cordonnets *Fleurs de Médan* (avec lesquels, disent-ils, on pourrait se pendre) récuse l'usage des pelotons « Delpit frères », qu'ils qualifient de simple filasse.

Il est difficile de compatir aux sympathies et aux dégoûts de ces amateurs, car les produits qu'ils aiment et ceux qu'ils repoussent sont tous taxés de hâtivité et d'insolidité, tous fabriqués avec une belle ignorance ou un rare dédain des élémentaires principes artistiques, tous « établis » avec le seul souci de la vente, du succès rapide, de la caisse à remplir<sup>27</sup>.

En réaction au mercantilisme de l'art bourgeois, Gourmont et Aurier s'imaginent en « Imagier » ; dans les notices qu'ils signent de ce pseudonyme, ils proposent des chroniques esthétiques détachées des contingences de l'actualité, imitant « l'album de travail d'un de ces artisans qu'il faut bien appeler sublimes, d'un de ces naïfs et glorieux Imagiers, tailleur de pierre ou colorieur de fresques, enlumineur de parchemin ou orfèvre, ciseleur ès-métaux ou peintre de verrières, sculpteur de chêne et d'érable ou tisserand de trames de haute-lice, qui, bien que, déjà, hélas ! vivant en pleine Renaissance, avait pourtant conservé dans son cœur la foi tenace du Moyen-Âge, l'ardent spiritualisme de l'art gothique, la haine du matérialisme et du classique pastichisme de la nouvelle école<sup>28</sup> ! » Comme « ce pauvre Imagier du passé », il s'agit pour les rédacteurs du « Livret », « oubliant tout, doctrine, philosophie, esthétique, science, théories, de pieusement rechercher, parmi les usines et les casernes du maintenant, les débris méprisés des choses qu'il aimait, lui, pour, nous aussi, avec sa naïve émotion de bon artisan, noter, sur un livret, pareil au sien, nos réflexions de dociles écoliers devant les chers rêves éternisés des magistraux ancêtres de ces âges si péremptoirement défunts<sup>29</sup> ». La naïveté est une forme d'anti-tradition. Au modèle de la guilde médiévale cher aux préraphaélites, les symbolistes préfèrent celui d'un artisan solitaire dont la singularité s'exprime naturellement dans une œuvre humble, épargnée par l'uniformisation de l'industrie culturelle. Aurier meurt en 1892, et c'est avec Jarry que Gourmont perpétue cet idéal à travers la revue *L'Ymagier* en 1894.

Le modèle de l'artisan médiéval est bien une réponse aux conditions socio-économiques de l'artiste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : face à la normalisation de la production, de la diffusion et de la réception des œuvres dans le cadre d'une économie de marché, il s'agit de proposer des manières alternatives de créer et de diffuser les productions artistiques.

## 2. Un style synthétique

Simplicité et naïveté deviennent des catégories esthétiques conduisant à un style synthétique et abstrait. L'exemple du peintre et dessinateur André des Gachons (1871-1951) est parlant. Élève d'Eugène Grasset, principal introducteur de l'esthétique préraphaélite en France, des Gachons se désigne dès son entrée sur la scène artistique comme un « imagier », ajoutant un « h » à son prénom pour lui donner une tournure plus médiévale. Remarqué au Salon du Champs de Mars de 1892, il se lance sur la scène artistique avec son frère Jacques,

---

<sup>27</sup> Remy de Gourmont, « Un roman de la *vie grise* : “Le Vierge” », *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 168.

<sup>28</sup> L'Imagier [Remy de Gourmont et G.-Albert Aurier], « Livret de l'Imagier », *Mercure de France*, n° 26, février 1892, p. 168.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 169.

plus tourné vers la littérature. Leurs entreprises médiévalisantes sont marquées par une candeur volontaire qu’incarne bien, en janvier 1895, le spectacle de leur « Théâtre minuscule », *Le Prince naïf*, « lumino-contes » récité par Jacques avec pour décor des gouaches d’Andhré peintes sur verre, éclairées par l’arrière, tenant à la fois de la lanterne magique et du vitrail. Mais c’est surtout par le biais de leur revue, *L’Album des Légendes* (1894), qui devient en 1895 *Le Livre des Légendes*, « une jolie revue qui, tous les mois, dispense à ses lecteurs la manne naïve de contes, de légendes et de poèmes d’un art plutôt archaïque<sup>30</sup> », qu’ils affirment leur idéal mystique et onirique tout en s’inscrivant dans un réseau de revues auxquelles ils collaborent bientôt. Chaque numéro de *L’Album des Légendes* est orné d’une aquarelle hors texte colorisée au pochoir, le plus souvent dessinée par Andhré des Gachons ; c’est par le biais de ces aquarelles, qui fournissent l’illustration de plusieurs ouvrages et qu’il donne également à *L’Ermitage* ou à *La Plume*, que la réputation de l’imagier s’affirme. Sur la couverture du « N° spécial consacré à L’IMAGIER ANDRÉ DES GACHONS » par *La Plume* en décembre 1895, parallèlement à son exposition au Salon des Cent organisé par la revue, la rédaction met l’accent sur l’insertion dans le fascicule d’une aquarelle reproduite au pochoir, qui justifie le prix de la livraison (**figures 2 et 3**) :

CE FASCICULE TRIPLE, DV PRIX DE VN FRANC CINQVANTE CENTIMES POVR LES ACHETEVRS  
AV NVMÉRO, DOIT ÊTRE DÉLIVRÉ GRATVITEMENT À MM. LES ABONNÉS MALGRÉ L’

IMAGE en 12 COVLEVRS

ET LES NOMBREVSES ILLVSTRATIONS QV’IL CONTIENT



**Figure 2 et 3. Couverture de *La Plume*, n° 159, 1<sup>er</sup> décembre 1895, et Andhré des Gachons, *Le Page*, photogravure colorisée au pochoir, hors-texte inséré dans le même numéro p. 546.**

<sup>30</sup> Georges Bourdon, article du *Soir* (19 janvier 1895), repris dans *La Plume*, n° 159, 1<sup>er</sup> décembre 1895, p. 538.

Tous les critiques des milieux d'avant-garde saluent la fraîcheur des dessins d'Andhré des Gachons, inspirés de l'art des vitraux, et la cohérence d'une œuvre créée à la manière d'un imagier médiéval. C'est le fonds de la préface de Gustave Soulier au catalogue du Salon des Cent consacré à l'artiste, où l'on retrouve les valeurs (naïveté, synthèse de l'âme populaire, idéalisme, originalité de l'élan créateur) qui font de l'artisan médiéval l'une des figures de primitif les plus valorisées de cette fin de siècle :

Il ne suffisait pas d'être quattrocentiste, on cherchait à se faire une âme naïve, se plaisant aux lointaines légendes, et rêvant des paradis artificiels où les arbres sont tout roses de fleurs et où des fleuves d'or se déroulent sous des ciels pâlis.

Tels sont les paysages que l'on entrevoit aux marges des vieux missels, et tel est l'idéal qu'a réalisé l'*imagier* Andhré des Gachons, ainsi qu'il se dénomme lui-même, car il a bien compris le titre qui lui convenait le mieux.

C'est un « imagier », en effet, ce qui veut dire qu'il ne faut pas exiger de lui d'œuvres complexes, longuement combinées, fouillées et documentées avant l'exécution définitive : ses petites aquarelles nous donnent la fleur naturelle de son imagination, éclore sans effort par le libre jeu de sa faculté dominante qui est de concrétiser ses visions intérieures<sup>31</sup>.

La technique de l'imagier est une forme de synthèse abstractive, empruntant ses valeurs au japonisme à la mode, et dont les principes ne sont pas éloignés de ceux de l'esthétique nabis ou du synthétisme de Gauguin :

Il se livre sur la nature à un travail d'analyse, puis, par un travail de synthèse il reconstitue une harmonie d'ensemble sur l'élément choisi. [...] Par une simplification dont l'art japonais nous donne des exemples, l'artiste, en étendant ses effets au moyen de teintes plates, en les débarrassant des accidents de couleur qui les interrompent, nous fait plus vivement sentir ce qui nous surprend et nous charme en eux dans la nature<sup>32</sup>.

Le fécond paradoxe de cette esthétique est sa reproductibilité : fondée sur des valeurs anti-matérialistes et sur des modes de production archaïques, à l'opposé des ceux des marchandises culturelles industrielles du XIX<sup>e</sup> siècle, elle s'incarne cependant dans des œuvres dont la simplicité stylistique s'accorde particulièrement bien à la photogravure. Les couleurs peuvent être reproduites par le biais de la technique artisanale du pochoir qui garantit une forme d'authenticité et d'unicité de chaque image tout en autorisant son tirage à une échelle assez importante, cette technique restant d'un coût et d'une difficulté raisonnables par rapport aux techniques mécaniques de reproduction en couleur comme la chromolithographie ou la chromotypographie.

Ces valeurs sont partagées, dans le domaine littéraire, par les écrivains symbolistes, qui écrivent dans les mêmes revues qu'illustre Andhré des Gachons. Remy de Gourmont, dès ses premiers textes publiés, recherche dans la littérature populaire l'anonymat et la simplicité

---

<sup>31</sup> Gustave Soulier, « Un Artiste de l'Âme », *Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins et compositions décoratives de Andhré des Gachons exposées au Salon des Cent du 15 Novembre au 5 Décembre 1895*, Galerie de la Plume, 1895, p. 3.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 4.

permettant de renouveler les formules, dans une société dominée par les platitudes de la littérature industrielle. Il l'explique en présentant un de ses poèmes, « Le Moulin qui moud l'amour », inspiré d'un thème suédois :

Il n'est pas impossible, peut-être, pour un poète, d'imiter l'inimitable chanson populaire, c'est-à-dire de s'appropriier par l'étude cette poétique particulière à laquelle obéissent, sans en avoir conscience, les auteurs anonymes des chansons.

À opposer à l'extrême recherche des Parnassiens et des Symbolistes, également stériles, où s'abolit la clarté et le bon sens, on trouverait dans la simplicité nécessaire à la forme populaire plus d'un effet nouveau.

On dira si cette tentative est originale ou seulement bizarre<sup>33</sup>.

Les symbolistes trouvent dans le folklore, émanation de l'âme populaire, un modèle littéraire en accord avec l'idéal de suggestion qui fait le centre de leur esthétique : « Nul mieux que les symbolistes, dont les deux principes d'art sont inscrits dans ces mots : *condensation* et *suggestion*, n'était à même de faire profiter l'art français du génie populaire, simplificateur et évocateur<sup>34</sup>. » Le synthétisme littéraire fonctionne selon les mêmes principes que le synthétisme pictural : à la simplification des formes et des couleurs pratiquée par les peintres de Pont-Aven ou les illustrateurs comme Andhré des Gachons ou Paul Berthon répond l'obscurité sémantique des écrivains symbolistes, dont les vers et les récits s'abstraient de tout cadre spatio-temporel précis pour retrouver la simplicité étrange des légendes médiévales et créer des œuvres symboliques<sup>35</sup>. Les humbles contes populaires, les vers naïfs des troubadours, les romans de chevalerie trouvent un nouvel espace de lecture dans le canon symboliste, par un phénomène de réappropriation qui transforme ces textes en monuments symbolistes exprimant l'âme humaine éternelle. Leur simplicité devient synthèse du complexe, et gagne en valeur par opposition aux complications des romanciers psychologues et naturalistes qui représentent à la fois le matérialisme et le mercantilisme que les symbolistes abhorrent.

### 3. L'Image comme modèle du livre

Le modèle de l'imagier a aussi des conséquences sur les représentations du livre même. L'imagier, artisan du livre dans son ensemble, permet de reconsidérer la matérialité des ouvrages, et de mettre sur le même plan (celui de la typographie) le texte et l'image :

Volontiers Monsieur Andhré des Gachons s'appelle l'Imagier, et volontiers on ne lui marchandé ce titre qui est bien sien. Si l'image, ainsi que le veut l'idée qu'on se fait de la décoration des pages d'un livre, est l'expression des choses par le trait, par ce qui est pour toute forme humaine ou autre, l'analogie de ce que sont les caractères typographiques pour les mots : il est bien imagier<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Remy de Gourmont, « Le Moulin qui moud l'amour », *La Tradition*, n° 2, 15 février 1888, p. 55.

<sup>34</sup> Tancrède de Visan, *L'Attitude du Lyrisme contemporain*, Mercure de France, 1911, p. 257-258.

<sup>35</sup> Voir Albert Mockel, *Esthétique du Symbolisme : Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 159.

<sup>36</sup> Aman-Jean, opinion sur Andhré des Gachons dans *La Plume*, n° 159, 1<sup>er</sup> décembre 1895, p. 548.

Si l'image est conçue comme un ensemble de signes, inversement, le texte gagne une dimension picturale que de nombreux écrivains prennent en compte, le graphisme des lettres devenant un élément essentiel de la conception et de la réception des livres.

Ce renouvellement des modèles d'appréhension des imprimés est particulièrement visible dans le projet de revue de Remy de Gourmont et Alfred Jarry, *L'Ymagier*, qui paraît à partir de 1894. Cette revue de luxe, tirée à peu d'exemplaires, « Publie des images et des études sur les images et les imagiers anciens et nouveaux », comme l'explique un texte liminaire du premier numéro. Gravures d'Épinal, pages de vieux livres ou xylographies du Moyen Âge côtoient des gravures originales des peintres défendus par les écrivains dans leurs articles critiques (Filiger, Émile Bernard, Maurice Denis, Gauguin...). Jarry et Gourmont eux-mêmes y livrent des estampes naïves gravées sur bois<sup>37</sup> (**figures 4 et 5**) : « Pour ces images conçues par Jarry ou Gourmont selon une manifeste économie de moyens, l'expressivité repose sur la sobriété d'une facture qui suscite une forme d'archaïsme et renvoie au Primitivisme comme valeurs artistiques<sup>38</sup>. »



**Figure 4. R[emy de] G[ourmont], *Tête de Martyr*, esquisse taillée sur bois reproduite d'après un tirage à la brosse et à l'encre de Chine, *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, p. 43.**

---

<sup>37</sup> Voir Emmanuel Pernoud, « De l'image à l'ymage. Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'art*, n° 115, 1<sup>er</sup> trimestre 1997, p. 59-65.

<sup>38</sup> Bertrand Tillier, « Gourmont, le primitif aux "ymages" », iconographie choisie par Nicolas Malais, *Histoires littéraires*, n° 21, janvier-février-mars 2005, p. 111.



**Figure 5. Alain Jans [Alfred Jarry], *Sainte Gertrude*, esquisse originale taillée sur bois d'acajou, *L'Ymagier*, n° 4, juillet 1895, p. 209.**

L'image médiévale, simple et obscure, devient un modèle s'opposant à l'image omniprésente du XIX<sup>e</sup> siècle, reproduite par des procédés mécaniques et détaillée selon une esthétique réaliste. Face à l'hégémonie de la reproduction photomécanique, qui permet à n'importe quel dessin d'être tiré à des dizaines de milliers d'exemplaires selon une facture neutre, on valorise l'estampe originale, en particulier la gravure sur bois, qui permet, par un retour aux oppositions sans nuances de blanc et de noir des xylographies médiévales, de proposer des images marquantes, à l'opposé des grisailles des estampes commerciales<sup>39</sup>. Gourmont rejette ainsi la technique du bois de bout<sup>40</sup>, qui a permis l'expansion de la gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle, lui préférant la technique de la gravure sur bois de fil des graveurs médiévaux, aux résultats archaisants<sup>41</sup>. Mais la simplicité de ces estampes est une promesse

<sup>39</sup> Voir Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880*, Droz, 2005, p. 110 *sqq.* ; Rémi Blachon, *La gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle : L'âge du bois debout*, Éditions de l'Amateur, 2001, p. 178 *sqq.*

<sup>40</sup> Le bois de bout ou debout est scié transversalement au fil, livrant des blocs plus solides et adaptés aux outils de la gravure sur cuivre, alors que les anciens artisans xylographes gravaient au couteau sur des blocs sciés dans le sens du fil.

<sup>41</sup> « à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un Anglais [Thomas Bewick] inventa la gravure sur buis, bois debout, abolissant ingénument [sic] jusqu'à la possibilité d'une renaissance xylographique » (Remy de Gourmont, « *L'Ymagier* », *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, p. 6).

de densité sémantique : Gourmont et Jarry s'inspirent des pratiques de la Renaissance, et leurs gravures, blasons à la lecture codée, se veulent synthétiques, comme les xylographies tirées des *Ars memorandi* intégrées dans *L'Ymagier*, qui résument de manière frappante tout un Évangile en rapprochant sur une seule planche, selon un principe de collage surprenant, les éléments marquants de chaque épisode de la vie du Christ<sup>42</sup> (figure 6). Ces estampes naïves peuvent ainsi faire l'objet d'une lecture symboliste : les xylographies destinées à un public illettré, icônes d'un texte absent qu'elles résument d'un seul coup d'œil, deviennent des symboles synthétiques pour une élite<sup>43</sup>.



**Figure 6.** « Figure de l'Antéchrist », *L'Ymagier*, n° 4, juillet 1895, p. 243.

C'est à l'ensemble des productions symbolistes que s'applique cette réactivation de la matérialité du livre, les œuvres se faisant livres d'images pour contrer la lecture utilitaire et superficielle provoquée par la littérature industrielle. Pour ses livres-objets, Gourmont multiplie les petits tirages sur papiers exotiques qu'il fait parfois importer spécifiquement ; il demande à Filiger de rehausser à la gouache chaque exemplaire de l'estampe qui orne la couverture de la première édition du *Latin mystique*, choisit pour ses livres des formats singuliers par rapport à ceux de la grande librairie, sélectionne soigneusement les caractères

<sup>42</sup> Voir Stanley Chapman, « *Ars memorandi*, Petrus de Rosenheim, 1502 », *L'Étoile-Absinthe*, n° 88, 2000, p. 128-134.

<sup>43</sup> La revue n'était diffusée qu'à « 70 à 80 souscripteurs », et périclita rapidement, ne connaissant que 8 numéros (chiffre mentionné par Gourmont dans une lettre à Octave Mirbeau du 24 mai 1895, dans Remy de Gourmont, *Correspondance*, t. I, Paris, Éditions du Sandre, 2010, p. 307).

typographiques de ses titres qu'il fait composer de manière inusitée<sup>44</sup>. Jarry, son disciple dans ce domaine, truffe ses premiers ouvrages (*Les Minutes de sable mémorial*, *César-Antechrist*) de nombreux bois gravés (xylographies anciennes sélectionnées parmi celles que publie *L'Ymagier* ou planches composées par lui-même) et explore les ressources de la typographie, allant jusqu'à faire fondre des caractères typographiques imités des pages de livres de la Renaissance pour sa propre revue, *Perhinderion* — caractères qu'il réutilise pour donner à la première édition d'*Ubu roi* l'allure d'un livre ancien, saluée par les critiques de l'époque<sup>45</sup>. Certains intègrent des gravures dans leurs recueils, tel Elskamp, lui-même graveur, qui illustre ses *Enluminures* (1898) de quatre-vingts bois originaux, ou Verhaeren, dont les *Campagnes hallucinées* (1893) sont ornées par Théo Van Rysselberghe. Jarry envoya d'ailleurs à Elskamp un exemplaire de la troisième livraison de *L'Ymagier* en retour d'*En Symbole vers l'apostolat* que lui avait adressé le poète d'Anvers, ce qui prouve leur communauté d'intérêt pour ce type d'images.

Mais ce modèle du livre d'images n'est pas cantonné au livre *illustré* ; le texte lui-même devient l'objet d'une contemplation pittoresque. Par un renversement des hiérarchies admises dans les revues de l'époque (hiérarchie que les petites revues littéraires et artistiques mettent justement à mal), l'image devient première, imposant ses modalités de réception sur le texte. *L'Ymagier* promet « Des images, et rien de plus<sup>46</sup> », et incite à *voir* la typographie plutôt qu'à *lire* le sens des phrases, comme dans l'explication que le « Livret » du troisième numéro donne de la graphie du titre : « Quelques personnes nous ont demandé, même par de lointaines lettres, pourquoi un y à ce mot, quand les dictionnaires disent *imagier* ? — Raison décorative : ce titre dessiné en vieilles lettres hispaniques voulait un y, en symétrie avec le g, — il nous semble. Et pourquoi n'y aurait-il pas encore, aujourd'hui comme jadis, un peu de liberté dans l'orthographe, pour un peu plus de beauté ? *Lys* décore mieux que *lis*<sup>47</sup>. » Gustave Kahn, l'un des inventeurs du vers libre et une référence fréquemment utilisée par Jarry, intitule l'un de ses recueils de vers *Le Livre d'Images* (1897). Aux lecteurs, il « offre une liasse d'imagettes<sup>48</sup> », avec pour modèle le « vieux livre d'images » trouvé « aux dos des colporteurs<sup>49</sup> » :

[...] revenons vers le vieux livre des images  
 qui procèdent des fous, des folles, et des Rois Mages  
 et regardons passer la vie... sans texte  
 explicatif, excommuniant ou communiant,

<sup>44</sup> Voir Bertrand Guégan et J. Mégret, « Remy de Gourmont typographe », *Arts et Métiers graphiques*, n° 19, 15 septembre 1930, p. 14 ; Hélène Védrine, « Textes solubles dans l'image : les ouvrages de Remy de Gourmont aux éditions du Mercure de France (1892-1913) », *La Lecture littéraire*, n° 5-6, « Lire avec des images au XIX<sup>e</sup> siècle en Europe », avril 2002, p. 87-104 ; Nicolas Malais, « Amitiés et rivalités (typo)graphiques de Remy de Gourmont et Alfred Jarry », *L'Étoile-Absinthe*, n° 111-112, 2006, p. 25-37.

<sup>45</sup> Voir Edmond Cousturier « Exposition internationale du livre moderne à l'art nouveau », *La Revue blanche*, 1<sup>er</sup> juillet 1896, p. 42-44. Cousturier cite dans le même article William Morris comme un exemple à suivre.

<sup>46</sup> Remy de Gourmont, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n° 1, octobre 1894, p. 5.

<sup>47</sup> *L'Ymagier*, n° 3, avril 1895, p. 203.

<sup>48</sup> Gustave Kahn, *Le Livre d'Images*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 3.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 263.

comme un enfant attendant encore sa robe prétexte<sup>50</sup>.

Les vers doivent être lus comme des images, livrés dans le « silence » que les « marges versent à l'estampe<sup>51</sup> ».

Le livre et la revue d'avant-gardes deviennent ainsi des contre-modèles des livres et des journaux de masse, leur matérialité tendant à reproduire et sauvegarder la singularité de l'expression de l'artiste, à l'opposé des objets standardisés proposés par les grandes maisons d'édition, dont les couvertures, typographies et illustrations sont assujetties à des contraintes de reproduction en série. Le paradoxe de ces tentatives de rapprocher les ouvrages et revues d'avant-garde des livres de colportage médiévaux réside, comme pour les images d'Andhré des Gachons, dans les procédés de reproduction utilisés : même si Gourmont et Jarry essaient par exemple dans *L'Ymagier* de tirer leurs images avec les bois originaux (Gourmont possédait une petite presse, qui devait également servir à Jarry à tirer des épreuves de ses bois<sup>52</sup>), ils ne peuvent échapper à la nécessité de passer par la reproduction photomécanique pour les images anciennes, qui sont souvent réduites. Comme les illustrations d'Andhré des Gachons ou les bois de Vallotton, leurs productions sont rendues possibles par l'industrialisation des techniques de reproduction.

\*\*\*

L'industrialisation croissante de l'art et la reproductibilité de plus en plus grande des objets (qu'ils soient meubles, images ou livres) transforment en profondeur les valeurs du champ littéraire et artistique. Le modèle de l'imagier est une réponse à la mercantilisation de l'art : à la figure de l'artiste bourgeois, dont le nom devient une marque, intégrée dans un système marchand destiné à reproduire ses œuvres à grande échelle, à la standardisation stylistique des images et des textes qui permet d'accélérer leur diffusion, au public amorphe des journaux et des romans à succès, il oppose l'anonymat de l'artisan médiéval qui crée des objets tous uniques, son manque de signature étant compensé par la singularité de son style qui s'adresse à un petit groupe choisi d'esthètes détachés des contingences sociales.

C'est dans ce contexte que la matérialité du livre devient paradoxalement, dans une avant-garde idéaliste, une valeur positive : face au livre industriel, tiré à des dizaines de milliers d'exemplaires de piètre qualité, les avant-gardes valorisent les petits tirages sur papiers de luxe, l'unicité de chaque exemplaire étant garantie par l'archaïsme des techniques de reproduction utilisées. On privilégie les méthodes de reproduction, comme l'eau-forte ou le bois, qui traduisent le geste original de l'artiste dont le corps a marqué directement la plaque ; les tirages autographiques se multiplient. Il s'agit de préserver cette aura que Walter Benjamin place au centre de l'expérience artistique véritable dans son essai sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Mais, comme on a pu le constater avec l'élaboration de la figure de l'imagier, cette aura est essentiellement une *construction* des esthètes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en réaction à la massification de la production culturelle. Autrement dit, l'aura que la reproductibilité de l'œuvre d'art tendrait à faire disparaître est en

---

<sup>50</sup> *Id.*, p. 268.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 264.

<sup>52</sup> Voir Bertrand Guégan et J. Mégret, « Remy de Gourmont typographe », art. cité, p. 15.

réalité une *conséquence* de cette reproductibilité ; sans elle, la valorisation de l'unicité n'aurait guère de sens. Les reproductions d'œuvres d'art n'étaient pas considérées sous le même angle au début du siècle : les artistes pouvaient produire plusieurs états d'un tableau, et travaillaient de concert avec les graveurs pour produire des estampes reproduisant leurs chefs-d'œuvre avant de les voir disparaître de la sphère publique dans des collections privées<sup>53</sup>. Avant l'ère de la reproductibilité généralisée introduite par la photographie, la copie jouissait d'une existence métaphysique aussi pleine que celle de l'objet original ; le principe platonicien d'une dégradation ontologique des simulacres ne s'installe que progressivement dans le siècle.

La puissance du modèle de l'imagier et des valeurs qu'il véhicule réside dans sa cohérence d'ensemble : l'imagier permet de réunir en une figure un habitus, une organisation sociale, une façon de produire, un prototype d'œuvre et un mode de diffusion marqués par la simplicité, qui peut être interprétée et valorisée de manière différente selon les groupes artistiques se réclamant de l'artisanat médiéval (socialisme ou anarchisme, création d'un style de civilisation ou jaillissement d'une singularité). Le paradoxe de cette figure est de devoir sa popularité précisément à la reproductibilité des œuvres produites selon son modèle esthétique par les méthodes industrielles de reproduction : la simplicité typographique se transpose élégamment dans la photogravure, et les xylographies médiévales permettent de produire de superbes fac-similés. On ne s'étonne donc pas de voir le succès des artistes se réclamant imagier ou xylographes dans le domaine publicitaire : Vallotton, des Gachons, Berthon, Bonnard, dans leurs styles synthétistes respectifs, créent des images suggestives dont s'empare la réclame et qui essaient par le biais de nombreux imitateurs. Le style primitiviste, par sa reproductibilité et sa puissance évocatrice, s'intègre parfaitement dans le système de signes capitalistes mis en place autour du fétiche de la marchandise.

Julien Schuh

---

<sup>53</sup> Voir Stephen Bann, *Parallel Lines : Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, 2001.