

L'art, la reproduction et les musées
installation de la
Maison Braun
au Louvre

SATOMI ITO-NAGASHIMA

Em português pp. 456

Sous la IIIe République, après la défaite, le

nouveau gouvernement républicain a éprouvé plus que jamais le besoin de maintenir le moral national, de continuer sur la voie jusqu'alors glorieuse de la France dans l'art, de l'emporter sur les pays voisins, surtout sur l'Angleterre et l'Allemagne, dans l'industrie, et pour cela de fournir des modèles à étudier, des exemples à suivre, aux artistes, aux artisans, aux ouvriers d'art et d'industrie. Mais aussi on voulait instruire le public ; élever son goût par l'art a été une des constantes de la politique menée par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. C'est dans ce contexte que se développa l'industrie de la reproduction des oeuvres d'art dont le phénomène, propre au XIXe siècle, nous est peu connu.

Ces hommes croyaient que l'Etat avait besoin de l'Art et que l'Art avait besoin de l'Etat. En ces temps républicains et démocratiques, l'Art devait être mis à la portée de tous ; en ces temps de patriotisme et de concurrence internationale, l'Art était loin d'être l'affaire d'un individu. Etroitement lié au développement de l'art et de l'industrie, l'enseignement du dessin était un problème de l'Etat; on avait ainsi créé des musées d'étude tels que le Musée Européen de Charles Blanc ou le Musée de Sculpture Comparée, origine du Musée des Monuments Français, créé à l'initiative de Viollet-le-Duc. L'un, musée des copies, l'autre, musée des moulages, ils étaient tous les deux les musées qui n'avaient pas d'originaux, pour ainsi dire, des musées des reproductions.

Or, à côté de ces deux musées, il y a eu un autre "musée" des reproductions qui avait été créé à la même époque à l'intérieur du Musée du Louvre ; il s'agissait du "musée des photographies" selon l'expression de certains, ou plus exactement de la Salle des reproductions photographiques, nouvellement installée par la maison de photographie, Ad. Braun et Cie. Cette installation de Braun au Louvre a déclenché une vive polémique à l'époque. Cependant, on connaît peu de choses à ce propos¹.

Or, connaître l'industrie de la reproduction des oeuvres d'art est voir le monde de l'art sous un autre angle, car elle est un point de croisement des artistes, des marchands, du public et parfois de l'Etat.

¹ Germain Bazin, ancien conservateur en chef des peintures au Musée du Louvre, traitant le problème de la reproduction des oeuvres d'art dans son article, ne parle pas de cette installation de Braun au Louvre. Cf. "Révolution dans le monde des images" , In: Histoire de l'histoire, Albin Michel, Paris, 1986, pp.394-409; Christian Kempf mentionne cette affaire dans sons *Adolphe Braun et la photographie, 1812-1877*, Illkirch, 1994, p.73, récemment, Elizabeth Anne MacCauley la traite brièvement dans son dernier livre. Cf. "Art Reproductions for the Masses", In: *Industrial Madness, commercial photography in Paris, 1848-1671*, London, 1994, p.289.

Nous pensons donc utile de présenter tout d'abord ce "musée" et nous nous proposons d'examiner la controverse à laquelle il a donné naissance. Nous voudrions ainsi, d'une part, montrer la place importante qu'a occupée la reproduction des oeuvres d'art dans l'esprit des gens et la politique artistique d'alors, et, d'autre part, préciser la situation dans laquelle se trouvait l'industrie de la reproduction des oeuvres d'art.

Inauguration de la Photographie du Louvre (1885)

Le samedi 21 novembre 1885, une salle des photographies a été ouverte au Musée du Louvre avec le plus grand succès. Le Président Grévy a été invité à inaugurer et tous les personnages ayant des responsabilités officielles en matière d'art y ont assisté².

Cette salle était située au premier étage dans le vestibule à colonnes sur le Grand Escalier et communiquait avec la Galerie Duchatel³. Sur des tables disposées avec symétrie, étaient déposés des albums constitués des reproductions photographiques des oeuvres des plus grands maîtres. Les prix des épreuves étaient marqués sur les spécimens de ces albums mis à la disposition du public. Les photographies exposées étaient changées toutes les semaines. Au moment de l'inauguration, la collection comprenait déjà 200 peintures, 100 sculptures et 1100 dessins du Louvre⁴.

De plus, un atelier de photographie a été aménagé à cette occasion au-dessus des salles Duchatel, sur la cour des Sphinx. Il était éclairé par un vitrage établi sur le toit et possédait une trappe d'accès pour les tableaux, de grandes portes vitrées glissant sur galets et un système de réflecteurs placés au dehors pour recevoir la lumière de l'Est et du Midi indispensable pour la reproduction des tableaux⁵.

Dans *Le Gaulois* du 22 novembre 1885, lendemain de l'ouverture, on notait :

« Les salles de photographies [ont été] nouvellement installée au Louvre et (que) le public sera admis à visiter à partir de jeudi prochain. Dans les salles les visiteurs pourront consulter gratuitement la collection complète des reproductions faites par M. Braun, concessionnaire de ce droit pour trente ans. La direction des musées, au-dessus de cette salle, a installé des ateliers fort vastes et fort bien aménagés pour la reproduction des chefs-d'oeuvre du Louvre. (...) Les reproductions de peinture sont remarquables en ce sens qu'il n'y a plus de renversement de couleurs comme par les procédés ordinaires. Les valeurs sont absolument conservées. »⁶.

Lors de l'ouverture, plus de la moitié des articles de presse parlaient de cette installation sur ce ton admiratif à tel point qu'ils négligeaient quelque peu le fait qu'il s'agissait bel et bien d'une salle destinée à la vente des photographies d'une grande maison privée, Ad. Braun et Cie.

² *Le Moniteur des Arts*, le 27 novembre 1885.

³ On y accédait par l'Entrée du pavillon Denon. Cf. Le Traité entre le Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts et Société Ad. Braun et Cie, In: Archives Nationales F21-4428; Baedeker, *Paris et ses environs, Manuel du voyageur par K. Baedeker*, Neuvième édition, Leipzig et Paris, 1889; *L'Événement*, le 24 novembre 1884.

⁴ *L'Opinion*, le 4 décembre 1885.

⁵ Archives Nationales F21-4428.

⁶ Il s'agit en effet d'une salle de photographies et d'un atelier.

Un autre article, paru dans L'Opinion, a loué cette installation ainsi :

« Quel avantage n'y-a-t-il pas pour les artistes, pour les amateurs, pour ceux qui habitent la province, de pouvoir se procurer des reproductions exactes des chefs-d'oeuvre du Louvre? Pour les dessins la reproduction est en quelque sorte identique, et un très grand nombre de ceux qui se trouvent dans les cartons ne peuvent être mis à la disposition du public comme le seront les photographies, et à ce point de vue ces dernières peuvent rendre de très grands services. »

Ce ton admiratif mais qui oblitère le caractère commercial de l'opération découle sans doute de l'intention de cette installation officiellement annoncée. On peut en effet très bien imaginer ce que fut cette intention officielle à partir d'un article paru dans le Temps, journal presque officiel d'alors⁷ et d'une des lettres adressées par la Maison Braun au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts⁸. Appelée "Photographie du Louvre" comme une sorte de pendant à la Chalcographie du Louvre, cette salle des photographies était un "musée de photographies" ou une "bibliothèque photographique ouverte à tous" et "moyen d'enseignement permanent pour le public" dans l'esprit des réalisateurs dont le personnage principal de l'Administration était Louis de Ronchaud, Directeur des Musées Nationaux et de l'Ecole du Louvre de l'époque.

Voilà donc après les copies et les moulages en plâtre, les reproductions photographiques des oeuvres qui ont constitué en "musée".

Cette idée, en réalité, n'était pas originale. Déjà le célèbre photographe du Second Empire, Adolphe Disdéri, avait exposé en 1861 dans son fascicule intitulé Application de la Photographie à la Reproduction des Oeuvres d'Art⁹ l'idée de « rassembler [en photographie] les richesses inconnues qui étaient disséminées en tous lieux, et d'en faire les bases des recherches de l'historien et des études de l'artiste. » Et il continuait : « Il faut qu'elle soient accessibles aussi au public qui n'a marché jusqu'ici que dans le sentier étroit de la mode, (...) et c'est en lui permettant d'étudier ses manifestations les plus diverses dans des oeuvres très nombreuses qu'on élargira ses idées. »

Comme Disdéri avait d'ailleurs noté clairement dans cet exposé que c'était le gouvernement seul qui pourrait entreprendre une telle tâche, vingt-quatre ans plus tard, nous voyons cette idée concrétisée par les hommes de la République, qui se sont concentrés fortement sur les collections du Musée du Louvre. Pour cela ils ont fait appel à une maison de photographie qui s'était engagée déjà depuis plus de vingt ans, par ses propres moyens, dans ce type d'entreprise, dans la reproduction des oeuvres des musées et des collections prestigieuses d'Europe.

Le choix de la maison de photographie n'aurait donc pas pu être un autre. Selon Thiébault-Sisson, critique de l'époque, la Maison Braun, fondée en 1850 par un photographe nommé Adolphe Braun (1811-1877) à Dornach en Alsace, avait commencé vers 1862 à reproduire en photographie les dessins des grands maîtres, du Musée de Bâle, du Louvre, de l'Albertina, entre autres, puis les chefs-d'oeuvre de la Galerie des Offices, de la Sixtine, etc. Son fils Gaston a continué dans cette voie, en améliorant encore la technique, particulièrement pour

⁷ *Le Temps*, le 19 janvier 1886.

⁸ Archives Nationales F21-4428.

⁹ *Application de la Photographie à la Reproduction des Oeuvres D'Art, Architecture, peinture, statuaire, orfèvrerie, émaux, ivoires, costumes, haute-curiosité par Disdéri, Photographie de l'Empereur*, Paris 1861.

la reproduction des tableaux, et en cherchant la meilleure qualité et la stabilité de l'image ; depuis 1878 la maison a reproduit les oeuvres de la National Gallery de Londres, du British Museum, de la galerie de tableaux du Prince Czartousky, du Musée du Prado et de l'Académie de Saint-Ferdinand à Madrid, du Musée de l'Ermitage, du Musée de Dresde, de Francfort, de la Haye, d'Amsterdam et de Haarlem¹⁰. Ses reproductions ont fait même dire à Thiébauld-Sisson qu'elles étaient « à la fois des copies d'une exactitude scrupuleuse et de véritables oeuvres d'art. »¹¹ Bref, la Maison Braun occupait alors la place la plus insigne dans l'industrie de la reproduction photographique des oeuvres d'art. Personne ne pouvait le contester.

Et pourtant, cette installation de la Photographie du Louvre a provoqué diverses contestations et des polémiques très vives, venant de tous côtés, tournant presque à la cabale.

Avant d'entrer dans le détail de ces polémiques, afin de les mieux juger, il serait nécessaire de connaître le point de départ de l'installation de la Photographie du Louvre et l'origine de la controverse, c'est-à-dire le traité passé entre le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et la Société Ad. Braun et Cie.

Le Traité Braun

Ce Traité entre le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et la Société Ad. Braun et Cie a été signé le 3 décembre 1883 par Fallières, alors ministre, et par Louis Pierson¹² de la Maison Braun ; il est entré en vigueur le 1er février 1885¹³. / ill. 1, 2, 3/

A cette époque, l'utilisation de la reproduction photographique pour la conservation des oeuvres et pour leur présentation et leur diffusion était devenue indispensable et son utilité indiscutable. Un arrêté ministériel du 1er juin 1877 autorisait ainsi la photographie dans les collections de l'Etat, justement en raison de son utilité et des nombreuses demandes de reproduction¹⁴.

De plus, la demande des catalogues illustrés des musées s'accroissaient. Il y avait également une autre raison : après avoir craint la destruction du Musée du Louvre dans les années 1870-71, on a dû ressentir sérieusement le besoin d'inventorier et de conserver les collections de façon systématique par les photographies.

C'est dans ce contexte que l'Administration des Beaux-Arts a mis à l'étude la reproduction "intégrale" du musée par la photographie. Mais il restait à déterminer les conditions d'exécution ; la commission du budget s'en était occupé, mais les fonds manquaient. Ainsi l'Etat dut-il chercher une combinaison qui, sans aliéner le domaine national, lui permît de s'entendre avec un éditeur. Il fallait également que cet éditeur présentât des garanties sérieuses, or une maison correspondait à ces besoins¹⁵. C'était la Société Ad. Braun et Cie avec son expérience et son procédé de "photographie inaltérable au charbon".

¹⁰ "La Maison Braun, de Dornach", In: *Revue Alsacienne*, mars 1886; "La photographie Artistique et les Travaux de la Maison Braun", In: Idem, avril 1886.

¹¹ Idem, Id.

¹² Louis Pierson est le beau-père de Gaston Braun, fils du fondateur de la Maison, Adolphe Braun.

¹³ En raison du retard des travaux des locaux destinés à la photographie, le début exécutoire de ce traité a été reporté par l'arrêté ministériel datant du 30 mai 1885 au 1er février 1885. Cf. Archives des Musées nationaux, Z.34.

¹⁴ POULOT Dominique, "L'invention de la bonne volonté culturelle: l'image du musée au XIXe siècle", In: *Le Mouvement social*, n°131, avril-juin 1985, pp.35-64; Cf. *Bulletin de la Société française de Photographie*, n°7, juillet 1877.

¹⁵ Cf. *Le Temps*, le 19 janvier 1886.

Par ce Traité, l'Administration des Beaux-Arts a imposé à la Société Ad. Braun et Cie les charges suivantes :

1° Exécuter pendant la durée de trente ans 7 000 clichés photographiques. Ces clichés devaient être, dès leur acceptation, inscrits sur les inventaires du Musée du Louvre comme étant sa propriété ; la Maison Braun n'avaient que le droit de les exploiter, mais à l'exclusion de toute autre firme pendant la durée du traité.

2° Remettre gratuitement à la Direction des Musées Nationaux deux épreuves de chaque photographie.

3° Photographier les oeuvres désignées par la Direction.

4° Vendre les photographies à des prix ne dépassant pas les maxima fixés par le traité.

En échange, l'Administration a concédé à la Société Ad. Braun et Cie, pour une période de trente ans le droit d'établir dans les dépendances des Musées du Louvre¹⁶:

1° Un atelier de photographie.

2° Une salle de vente pour les photographies prises dans les Musées du Louvre.

Enfin, elle pourrait porter :

3° Le titre officiel de "Photographes du Louvre et des musées nationaux.

Mais l'administration s'était réservée le droit d'autoriser d'autres photographes à opérer au Musée du Louvre, mais sans décrocher ni déplacer les oeuvres à reproduire. Les autorisations seraient accordées à toute personne qui le demandait pourvu qu'elle se conforme au règlement.

Ainsi, conformément à ce Traité, une salle et un atelier ont été aménagés pour une somme de 25 000 francs, financés par le Ministère de l'Instruction publique¹⁷.

Examinons maintenant les mouvements de protestation qui se sont manifestés à la suite de l'inauguration de cette salle.

Polémiques et Contestations

Dans La chronique des Arts et de la Curiosité, un article paru le jour même de l'inauguration donnait le branle.

« Un événement d'une haute gravité vient de se produire au Louvre. (...) Un décret ministériel vient de conférer à une grande maison de photographie, et, nous le reconnaissons volontiers, des plus honorablement connues, la maison Ad. Braun, de Dornach, un privilège, monopole que nous oserons, dans un temps où la libre concurrence est à l'ordre du jour, qualifier d'exorbitant. »

¹⁶ A cette époque on appelait le Louvre, non pas le Musée du Louvre, mais les Musées du Louvre, comprenant les musées de peinture, de sculpture, de gravure, de dessins, de bronzes antiques, le musée assyrien, le musée égyptien, le musée des antiquités grecques et romaines, le musée des souverains, etc. Cf. Larousse Pierre, *Grand Dictionnaire du XIXe siècle*, Paris, 1874.

¹⁷ Archives Nationales F21-4428.

Un autre article paru le 27 novembre 1885 exprimait son désaccord :

« ... [l'] acte de folie, qu'on pourrait rattacher au genre industrialisme, vient d'être commis par quelques hommes, jouissant, de l'avis général, d'à peu près tout leur bon sens. (...) On a consacré, c'est abandonné que je devrais dire, une salle du Louvre à la photographie. »¹⁸.

Ainsi, de novembre 1885 à mars 1886 est née et s'est amplifiée une véritable campagne de presse, dans la presse à la fois spécialisée et d'information générale, dans le *Journal des Arts*, la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, le *Matin*, le *Gaulois*, etc.... auxquels il faut ajouter la presse de province¹⁹.

« Une grave erreur », « installation déplacée et de mauvais goût », « un acte de folie », « un gros scandale », « événement d'une haute gravité » ... tels étaient les expressions employées par la presse à cette installation de la Maison Braun au Louvre. La presse qui protestait ne prêtait par l'oreille au discours officiel sur les bonnes intentions de cette opération qui voulait un "musée" ou une "bibliothèque" des chefs-d'oeuvre ouvert à tous. Bien au contraire, pour elle, ce n'était qu'un magasin, une « boutique de photographies », ou un « comptoir de vente ». Les mots de « mercantilisme », d'« industrialisme » ou de « commerce » étaient souvent utilisés.

Ce mouvement de contestation d'une apparente unité étaient en réalité composé de diverses catégories de gens représentant des points de vue ou des intérêts différents.

Il y avait globalement trois catégories de polémiques.

1) Contre le commerce au Louvre.

Tout d'abord, ceux qui s'élevaient contre "les marchands dans le Temple", selon l'expression du marquis de Chennevières²⁰. Ils s'insurgeaient contre le fait que le Ministère des Beaux-Arts eût autorisé une maison privée à reproduire et à vendre à l'intérieur même du Musée. Ils trouvaient « pénible de voir s'introduire jusque dans le Louvre cet esprit de commerce »²¹.

Pour le Vicomte Both de Tausia, conservateur dévoué des peintures du Louvre, c'étaient une véritable profanation du Temple dont il était le serviteur. Il se désolait de voir les photographes (non seulement de Braun mais aussi d'autres maisons) installés "en maîtres" dans le Louvre. Il n'admettait pas que le Directeur du Louvre laissât le mercantilisme s'infiltrer dans les galeries de son musée. Il s'était même fermement refusé à écrire le texte historique et descriptif concernant les 82 dessins de Jacopo Bellini du Louvre, parce que cette publication avait été en association avec une maison de photographie, en l'occurrence, la Maison Braun. L'idée même de catalogues populaires et de démocratisation des musées lui répugnait²².

Ce sont donc ceux pour qui le Louvre est un lieu sacré et pour qui les reproductions photographiques des oeuvres d'art ne sont que des produits commerciaux, incompatibles avec le Louvre.

2) Contre la photographie au Louvre.

A la deuxième catégorie appartenaient ceux qui protestaient contre la pénétration de la photographie au Louvre ; c'étaient souvent des graveurs.

¹⁸ "Le Courrier de Paris" du *Moniteur des Arts*, signé par E. Robichon.

¹⁹ Cf. *Le Moniteur des Arts*, le 18 décembre 1885.

²⁰ "Le Vicomte Both de Tausia", In: *Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts*, Arthena, Paris, 1979, pp. V-34-83.

²¹ Cf. *Le Journal des Arts*, le 11 décembre 1885.

²² CHENNEVIERES Philippe, op. it.

Cette concurrence entre graveurs et photographes existait en fait déjà depuis la fin des années cinquante²³. Les graveurs se sentaient de plus en plus menacés par le développement de la photographie, particulièrement dans le domaine de la reproduction des dessins et des tableaux, car c'était un domaine occupé exclusivement par les graveurs avant l'invention de la photographie. Dans les années quatre-vingts, par sa belle qualité, sa rapidité

d'exécution, sa modicité de prix de revient et sa capacité de multiplication à l'infini des images, la photographie et d'autres techniques dérivées s'étaient déjà largement emparées de ce domaine.

C'est pourquoi les graveurs ne pouvaient voir l'entrée de la photographie dans un musée (De plus, ce n'était pas un musée quelconque ; c'était le Louvre !), sans une profonde irritation²⁴.

Ils utilisaient deux arguments, qui ne nous semblent guère convaincants.

Le premier reproche à la photographie sa technique imparfaite pour la reproduction des tableaux. A. Portier de Beaulieu, secrétaire-rédacteur de la Société des Graveurs au Burin s'indigne dans un article intitulé « Nous protestons » et déclare :

« La réunion de tous les chefs-d'oeuvre en un Musée ouvert à tous a pour but de former le goût public par la contemplation de l'harmonieuse beauté. Par son incomplète reproduction, la photographie égare le goût en séduisant les masses par une apparence trompeuse. (...) L'insuffisance de la photographie est surtout manifeste lorsqu'il lui faut rendre le caractère particulier de chaque maître : tous sont semblables et sont de même valeur devant son objectif. ... »²⁵.

Mais si la technique de la photographie était imparfaite, comme ils le disaient, pour reproduire les tableaux, celle de la gravure l'était non moins ou plus encore, car la gravure de reproduction est toujours une oeuvre d'interprétation d'un graveur. Etant un procédé mécanique, la photographie qui vise à la reproduction fidèle de l'objet n'a pas de cette part subjective, au moins, bien que les problèmes de lumière, de matières ou de matériaux puissent changer le résultat. Et justement la réputation de Braun résidait dans sa capacité à résoudre ces problèmes techniques avec le meilleur résultat.

Le critique, Thiébault-Sisson disait justement le contraire de la précédente remarque :

« il [Gaston Braun] a su modifier, suivant les maîtres qu'il se propose de reproduire, les tons de la palette chimique, et donner d'un Rembrandt ou d'un Botticelli des épreuves différentes, comme sont les tableaux des deux maîtres. Il a compris quel grand rôle jouent dans la reproduction d'un tableaux l'épaisseur de la pâte et la préparation même de la toile, et il s'est rendu compte de toutes les différences que peut amener dans le cliché le plus léger changement d'éclairage. Par des expériences sans fin répétées, par un examen attentif des reliefs, des moindres accidents du pinceau, il est arrivé à doser ses produits et à varier ses procédés avec une précision inconnue à la photographie. »²⁶

²³ Cf. DELABORDE Henri, *La photographie et la gravure*, Paris, 1856; ROUILLE André, *La photographie en France. Textes et Controverses: Une Anthologie, 1816-1871*, Macula, Paris, 1989, pp. 226-237.

²⁴ D'autant qu'ils avaient déjà assisté, non sans agacement, à l'ouverture du Salon à la photographie en 1859. La simple vision du mot "photographie" à l'intérieur du Louvre aurait été pour eux une cause de colère.

²⁵ *Le Journal des Arts*, le 11 décembre 1885.

²⁶ *op.cit.* Voir la note 10.

Et il osait même ajouter que ses reproductions donnaient « à qui les a vues l'impression même que l'original peut produire »²⁷.

Cet article n'était peut-être pas tout à fait objectif, parce que son auteur l'avait écrit pour la Revue alsacienne, qui s'efforçait de soutenir les intérêts alsaciens et lorrains, dans le cas présent, la Maison Braun, contre toutes les accusations et les critiques. Mais si nous regardons nous-mêmes des exemplaires de reproduction réalisés par la Maison Braun que conserve, par exemple, le département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationales de France, nous pouvons constater l'étonnante qualité et, avec le recul du temps, la stabilité de son image, qui pourrait passer pour une reproduction de notre temps.

Leur deuxième argument est encore moins convaincant et en plus le propos est déplacé.

Les graveurs protestaient contre la photographie « au nom de la dignité de l'Art » ; ils déclaraient que la photographie ne méritait point l'honneur d'être traitée à l'égale de l'Art²⁸. C'était un argument classique contre la photographie depuis Henri Delaborde²⁹. Mais ici ils confondaient deux points qui n'avaient rien à voir : la qualité artistique de la photographie et son utilité. La question n'était absolument pas dans cette affaire de savoir si la photographie était un art, une science ou une industrie. Le Louvre avait accueilli la photographie comme meilleur moyen de diffusion, d'éducation et de conservation, non pas pour sa qualité artistique intrinsèque, mais pour son extrême utilité. Ils l'ont mal compris ou plutôt ils n'ont pas voulu le comprendre.

Ce qui énervait particulièrement les graveurs, c'était la réaction de la société d'alors. C'est une époque où toutes les techniques de reproduction ont été perfectionnées : photographie, photoglyptie, photogravure, chromophotographie, etc..., délaissant la gravure. Dans cette période, qui se préoccupait de l'alliance de l'art et de l'industrie, même la reproduction mécanique des œuvres d'art était admise au rang d'art, notamment comme "art industriel", terme nouveau et si typique du XIXe siècle. De plus, c'est une époque où le public gardait encore une grande estime, une grande admiration et un grand plaisir face à la reproduction. Ce n'étaient pas encore une chose banale. On osait même dire qu'une reproduction était une véritable œuvre d'art. Si déplacé que soit le propos, manuel ou mécanique, art ou industrie, était, pour les graveurs professionnels, un point crucial, le seul point qui pouvait défendre la gravure de reproduction.

A. Portier de Beaulieu, cité plus haut, termine son article ainsi :

« Malgré l'engouement pour les reproductions hâtives et peu coûteuses que nous offre le commerce ; malgré ses progrès incontestables, la science ne peut se substituer à l'Art. Les amateurs sérieux reviendront toujours à la vieille Estampe Française, à la gravure de saine tradition, qui a su jeter un éclat si durable et que nos Maîtres modernes, dédaigneux du mercantilisme, continuent à élever encore. Non, ceci ne tuera pas cela! »³⁰.

Cette déclaration nous fait constater que la gravure de reproduction continuait jusqu'à ces années 1880, bien que la photographie et d'autres techniques dérivées la menacent sérieusement et que la gravure d'artiste ait pris petit à petit de l'importance, grâce à l'intérêt que lui ont porté certains artistes tels que Whistler, Manet, Pissarro, etc.... En même temps, cette déclaration nous semble le dernier cri poussé par les graveurs professionnels avant leur disparition.

²⁷ op.cit. Voir la note 10.

²⁸ *Le Moniteur des Arts*, les 27 novembre et 11 décembre 1885.

²⁹ Cf. Note 23.

³⁰ "Nous protestons", op. cit.

Cette décennie des années 1880 était en effet la dernière période d'une longue histoire pour les graveurs professionnels. Nous assistons, dans cette opposition graveurs-photographes à travers l'affaire Braun, à un des derniers combats menés par les graveurs pour la reproduction, justement au moment où la gravure renaissait en tant que forme d'expression artistique autonome et à part entier. Ainsi, abandonnant son rôle de reproduction et de diffusion et s'adaptant à la nouvelle logique du marché telle que le tirage limité et l'accent mis sur l'originalité et l'authenticité, cet art du Multiple devint-il enfin de l'art tout court.

3) Contre le Traité, puis contre la Maison Braun.

La dernière des trois catégories de polémiques a été la plus banale et facile à imaginer, mais aussi la plus terrible. Elle est venue bien évidemment des concurrents commerciaux, les photographes, les éditeurs ainsi que les journalistes partageant leur opinion.

Dans un premier temps, ils protestaient contre le « monopole » et les « privilèges exorbitants » que ce traité avait accordés à la Maison Braun.

L'Administration des Beaux-Arts s'efforçait de persuader qu'il n'y avait « aucun monopole, puisque chacun restait libre d'aller, comme par le passé, photographier les chefs-d'oeuvre du Louvre » et qu'une salle de vente de photographies dans le musée, un des avantages que le traité accordait à Braun, l'était encore plus pour le public, car « cette salle était une bibliothèque dans laquelle chacun pouvait à loisir consulter les collections du Louvre »³¹.

Mais pour les photographes, ce monopole existait bien. P. Dujardin, graveur héliographe³², qui était un des meneurs de cette campagne de contestation, a rétorqué à cet argument :

« Le monopole existe si bien, que les photographes travaillant au Louvre depuis vingt ans ont reçu l'ordre formel d'abandonner les laboratoires qu'ils occupaient, et sans lesquels ils ne peuvent travailler utilement³³. (...) Sans doute l'administration a gracieusement consenti à accorder deux heures chaque matin aux photographes, sans laboratoires et sans matériel fixe. (...) Mais le rédacteur du traité a-t-il jamais su ce qu'exigent de soin et de travaux les reproductions qu'il consent à laisser exécuter en deux heures! »³⁴

Nous pouvons comprendre la colère des concurrents, d'autant plus que le Louvre était pour eux une affaire importante et, sans doute, délicate. Il est vrai qu'en ces temps démocratiques et républicains de libre concurrence, la procédure de l'Administration pouvait être considérée comme autoritaire et assez désinvolte : il n'existent, pour cette affaire, aucune trace de l'appel d'offre ou du cahier des charges. En ce sens, certes, elle est critiquable. Mais leur colère a tourné dans une mauvaise direction.

³¹ *Le temps*, le 19 janvier 1886.

³² L'héliogravure est un des procédés photomécaniques qui permettent d'imprimer directement à partir de photographies. La matrice d'impression pour cela est obtenue mécaniquement par des techniques photographiques, sans l'intervention manuelle d'un graveur.

³³ Aux Archives des Musées Nationaux Z.34 se trouvent deux lettres datant du 14 octobre 1885, adressées par la Direction des Musées nationaux, l'une à la Maison Goupil et l'autre à Monsieur Dontenville; elle dit: "en raison du traité intervenu entre Mr. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et M.M. Braun et Cie, il ne m'est plus possible de vous autoriser à vous servir du laboratoire qui avait été à votre disposition au Louvre, pour vos opérations photographiques. Je vous prie donc d'en faire retirer, le plus tôt possible, les objets qui vous appartiennent."

³⁴ *Le Journal des Arts*, le 26 janvier 1886.

De plus en plus irrités par le fait que la justification officielle avait réussi à désarmer une certaine opposition, les protestataires ont changé de cible en passant du Traité à la Maison Braun. Très vite leurs récriminations se sont transformées en calomnies les plus basses, ce qui allait finir par un procès. L'affaire tournant au scandale, ils ont accusé l'Etat d'avoir conclu un traité, difficilement acceptable, et de surcroît avec une maison "allemande".

Leur reproche était en effet sans aucun fondement ; pourtant, même après que *Le Temps* a annoncé que les trois directeurs de la Maison Braun, Gaston Braun, Pierson et Clément, étaient tous Alsaciens, qu'ils avaient servi en 1870 et qu'ils avaient opté pour la France, ces attaques calomnieuses ont continué, en accusant la Maison Braun de n'employer que des ouvriers allemands, de n'utiliser que des produits allemands, etc...., en mêlant ainsi la rivalité commerciale et la jalousie de métier, enrichies de mauvaise foi. Face à ces injures persistantes, la Maison Braun s'est décidée à intenter un procès contre ces calomnieux³⁵.

Après ce procès qui a eu lieu en mars 1886, les calomnies ont évidemment disparu. Cependant, ce Traité continuait à susciter des ennuis au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et surtout à la Maison Braun.

Déjà en juillet 1886, un autre procès a été entamé entre ce Ministère et Braun d'une part et la célèbre maison d'édition Goupil, alors dirigée par Léon Boussod et René Valadon, d'autre part³⁶.

La Maison Goupil, beaucoup plus ancienne que Braun, éditait, elle aussi, en gravure, en photographie, en photoglyptie et en photogravure, un nombre très important de reproductions des oeuvres d'art et dominait presque seule, avant l'essor de Braun, ce domaine de la reproduction³⁷.

Cette maison de prestige s'est élevée contre le Ministère et la Maison Braun, réclamant l'allocation d'une somme de 200 000 francs à titre de dommage-intérêts, car elle était en train de préparer une publication sur le Louvre³⁸. Boussod et Valadon poursuivaient ensuite l'annulation du Traité. Ce procès dura finalement trois ans et demi, jusqu'en janvier 1890, lorsque le Tribunal civil de la Seine s'est déclaré incompétent et a condamné les demandeurs aux dépens³⁹.

Et encore, dans les années 1890, le Ministère de l'Instruction publique, séduit par la proposition des projets venant de "certaines personnalités commerciales", pensait déjà à la possibilité de résiliation de ce Traité, qui n'a finalement pas eu lieu⁴⁰.

³⁵ *La France*, le 7 mars 1886.

³⁶ Archives Nationales F21-4428.

³⁷ Musée Goupil, Conservatoire de l'image industrielle, *Etat des lieux 1*, Bordeaux, 1994.

³⁸ Aux Archives des Musées nationaux Z.34 se trouve une lettre datant du 15 octobre 1885 adressée à Louis de Ronchaud, Directeur des Musées nationaux, par Boussod, Valadon et Cie, qui parle de ce projet de publication. Selon cette lettre, avec l'autorisation de l'administration du Louvre, la Maison Goupil envoyait depuis trois ans leurs opérateurs dans le Musée pour réunir les matériaux nécessaires au grand ouvrage qu'elle préparait sur le Louvre, dont le premier volume devait paraître au début de 1886. Elle continue: "Si donc notre laboratoire nous était retiré, il en résulterait pour nous un préjudice considérable, les planches que nous avons commencées et qui nous ont déjà coûté des sommes importantes, devenant inutiles, puisque cet ouvrage ne pourrait être achevé." Apparemment cette publication n'a pas eu lieu. Cf. Archives du Musée Goupil, les Catalogues de publications nouvelles de la Maison Goupil et Cie.

³⁹ Archives de Paris, "Le jugement du procès entre Messieurs Boussod et Valadon d'une part et le Ministère de l'Instruction publique et la Société Ad. Braun et Cie", prononcé au Tribunal civil de la Seine, le 15 janvier 1890; "Tribunal civil de la Seine (1re ch.), Présidence de M. Aubepin", In : *Le Droit. Journal des Tribunaux de la Jurisprudence, des débats judiciaires et de la législation*, le 16 janvier 1890.

⁴⁰ Archives Nationales F21-4428.

Malgré tout cela, le Traité Braun restait valable⁴¹ ; La Photographie du Louvre continua au-delà de la guerre de 1914-18⁴². Ayant le titre officiel et une salle au Louvre, la Maison Braun a réussi à augmenter encore son prestige et sa renommée incontestable dans le monde entier⁴³.

L'idéal et la réalité

Et pourtant, il ne faudrait pas que, malgré le maintien du Traité et de l'installation Braun, les belles et grandes intentions de l'origine ont été très vite oubliées en grande partie.

Lors de l'inauguration de la salle de photographies au Louvre, la presse bienveillante a apprécié le fait que c'était une véritable bibliothèque photographique ouverte à tous. L'Administration a, d'ailleurs, beaucoup insisté sur ce point.

Ainsi, fidèle à cet objectif, Ronchaud a demandé à Braun, deux ans après l'ouverture de la Photographie du Louvre, d'installer dans la salle du Pavillon Denon deux meubles à écrans tournants pour exposer des photographies d'après des oeuvres des musées étrangers à titre de comparaison: ces photographies devaient être renouvelées chaque mois.

Mais ces beaux projets finirent avec le départ de Ronchaud en 1887.

Ignorant l'intention de Ronchaud, son successeur Albert Kaempfen, précédemment Directeur des Beaux-Arts, a cédé tout de suite à la pression de Jules Castagnary⁴⁴. Lui-même sensibilisé et sans doute irrité par les attaques incessantes sur cette installation⁴⁵, Castagnary donna, comme Conseiller d'Etat et Directeur des Beaux-Arts, des instructions pour retirer ces deux meubles du Pavillon Denon et, en plus, pour interdire à Braun même d'exposer ses photographies reproduisant des oeuvres qui n'appartenaient pas au Louvre⁴⁶.

Encore, d'après une des lettres de Braun adressées au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Ronchaud voulait aussi « faire servir ce contrat à une publication grandiose de toutes les merveilles du Musée ; chaque conservateur dans son département faisant les choix et les notices de façon à constituer avec des planches [de Braun] une sorte d'inventaire inestimable des richesses du Louvre. » Cette lettre date de juin 1894⁴⁷. A en juger par le ton larmoyant de cette lettre, ce projet de publication n'a pas eu lieu.

Il n'est donc pas resté grand-chose des intentions de Ronchaud. La Photographie du Louvre était alors devenue plus une simple salle de vente des photographies qu'un musée ou une bibliothèque, quoiqu'elle soit restée pratique et utile pour le public.

⁴¹ En plus, en 1912, la concession d'éditer et de vendre dans les différents Musées nationaux les catalogues et les reproductions a été adjugée à la Maison Braun. Cf. Archives des Musées Nationaux, Z. 34.

⁴² Après la longue discussion, le traité de 1883 et la concession de 1912 citée dans la note 41 ont pris fin en principe le 31 octobre 1920. Les lettres échangées entre l'Administration et Braun à ce propos se trouvent aux Archives des Musées Nationaux, Z. 34.

⁴³ Il est intéressant de comparer les guides de Paris par K. Baedeker, par exemple, l'édition de 1884 et celle de 1889. Dans celle de 1889, la Maison Braun est citée deux fois dans la rubrique des "Photographies et gravures" et dans celle consacrée au Musée du Louvre. Cette édition de 1889 n'a plus la rubrique "Gravures et photographies" qu'avait celle de 1884, mais à sa place la rubrique "Photographies et gravures", où Braun a gagné "l'étoile", signe de recommandation par ce guide, à côté de la Maison Goupil.

⁴⁴ Archives Nationales F21-4428 et Archives des Musées Nationaux, Z. 34. La correspondance entre Kaempfen et Castagnary nous révèle que A. Kaempfen, qui était Directeur des Beaux-Arts lors du déroulement de l'installation Braun au Louvre, ne connaissait pas du tout la raison pour laquelle ces deux meubles avaient été installés au Pavillon Denon.

⁴⁵ Justement à cette époque il y a eu de nouveau un article paru dans *la Chronique des Arts* (le 22 octobre 1887), critiquant ces meubles qui exposaient des reproductions de Braun des oeuvres des musées étrangers..

⁴⁶ Castagnary invoque pour cette mesure l'Article 10 du Traité. Mais en effet cet article prévoyait que Braun ne pouvait mettre en vente dans l'enceinte du Musée du Louvre que les photographies des oeuvres se trouvant au Louvre. Il ne concernait donc pas la possibilité d'exposition.

Une question se pose alors. Compte tenu de cette incompréhension de la part de l'Administration des Beaux-Arts, il faut se demander si l'idée de faire de cette installation un musée des photographies rassemblant les chefs-d'oeuvre du monde n'était pas un consensus de tous?

Il semble que non. La réalité est que l'Administration des Beaux-Arts voulait constituer la collection des clichés photographiques des oeuvres du Louvre, de manière la moins coûteuse et la plus efficace. Elle voulait également la Salle de photographie comme tous les autres musées d'Europe pour propager les richesses d'art que renferme le Louvre⁴⁸. Tout ce qui reste était apparemment des projets discutés et souhaités entre Ronchaud, Directeur des Musées Nationaux, et la Maison Braun.

Tout de même, nous supposons que, pour Ronchaud, au moins, ces projets étaient loin d'être superflus.

D'ailleurs, Louis de Ronchaud appartenait, comme Charles Blanc, au groupe des Républicains de l'époque qui accordaient énormément d'importance à l'éducation du peuple⁴⁹. Il a exprimé ses idées dans une étude sur le rôle de l'Etat dans l'encouragement des Beaux-Arts, publiée justement en 1885⁵⁰, lorsqu'il occupait cette place du Directeur des Musées Nationaux. Dans cet exposé, Ronchaud, parlant de l'enseignement, des expositions, des acquisitions et commandes et des concours, revient souvent avec insistance sur l'importance du rôle de l'Etat, notamment dans l'éducation du goût et de l'esprit publics par et en matière de l'art. En même temps, Ronchaud y souligne souvent les vertus de « l'étude comparative », de la « comparaison instructive » des oeuvres. Il disait que comparer les uns aux autres était « un enseignement vivant par les yeux » et ajoutait à propos de la création d'un musée des arts décoratifs : « ces études rétrospectives et comparées sont dans l'esprit de notre temps ».

Ainsi pourrions-nous croire que pour lui, qui était le principal promoteur de ce Traité, l'installation de la Photographie du Louvre et la possibilité de comparer les oeuvres côte à côte par le biais de leurs reproductions étaient aussi importantes ou même peut-être plus importantes, comme instrument d'enseignement artistique au service du public, que la simple constitution des clichés photographiques.

Nous pouvons donc dire qu'un abîme entre l'idéal et la réalité de cette affaire était en un sens celui entre Ronchaud et l'Administration.

L'Age d'or de la reproduction des oeuvres d'art

Non seulement cette affaire Braun nous révèle une réalité de l'idéal républicain, mais aussi elle nous donne tous les indices pour comprendre que cette époque était l'Age d'or de l'industrie de la reproduction des oeuvres d'art.

Le fait que le Louvre ait accepté dans son enceinte la vente de la reproduction de ses oeuvres, le fait que la Direction des Beaux-Arts ait décidé la constitution de clichés des oeuvres du Louvre, tout cela signifie une consécration officielle de la reproduction des oeuvres d'art : sa technique est maintenant parfaitement mise au point et son utilité est solennellement reconnue.

De plus, la violence des polémiques de l'affaire Braun nous indique bien le dynamisme de cette industrie de la reproduction des oeuvres d'art de cette époque ; elle montre aussi l'existence d'un nombre déjà très important de concurrents commerciaux et celle d'un public qui s'intéressait à cette industrie et à son évolution.

Avec la technique perfectionnée, le public émerveillé et la reconnaissance sociale, cette industrie a bien connu un véritable "Age d'or" dans les années 1880.

⁴⁷ Archives Nationales F21-4428. En Réalité, ce passage se trouve cité dans une lettre datant du 16 avril 1895.

⁴⁸ Archives des Musées nationaux, Z.34.

⁴⁹ VAISSE Pierre, *La IIIe République et les peintres*, Flammarion, Paris, 1995.

⁵⁰ "De l'encouragement des Beaux-Arts par l'Etat", in: *La Nouvelle Revue*, Tome trente-troisième, mars-avril 1885, Paris, pp. 130-161.

Musées des reproductions - spécialité de la IIIe République

Il paraît également intéressant d'ajouter que cet Age d'or de la reproduction des oeuvres d'art ne concernait pas que les reproductions en deux dimensions mais celles en volume.

Pour les sculptures, rappelons que l'on a consacré à la même époque un musée aux reproductions : le Musée de Sculpture Comparée, musée des moulages. Egalement l'atelier de moulage du Louvre, qui existait depuis l'époque révolutionnaire a connu son "âge d'or" entre 1880 et 1914⁵¹. Et encore l'industrie de la reproduction des statues en petits bronzes, appelés alors "bronzes d'art" fleurissait aussi à cette époque avec de nombreuses maisons d'édition ou de fondeur telles que Barbedienne, Susse, Thiébaud, etc....⁵²

Pour les objets d'art un atelier de moulage a été créé en 1883 par l'Union centrale des arts décoratifs ; l'année suivante, elle a signé avec la Maison Christofle un contrat de reproductions galvanoplastiques pour les objets en métal. A propos de cette collaboration, Paul Christofle pouvait justement dire : « Nous pouvons créer le musée de moulages et de reproductions qui est la partie la plus importante de notre oeuvre d'enseignement et de vulgarisation... »⁵³.

L'installation de la salle et de l'atelier des photographies par le Traité Braun se situe exactement dans cette vague.

Nous pouvons ainsi dire que les "musées des reproductions", basés sur la croyance totale en la reproduction comme instrument d'enseignement et de propagande artistique, de vulgarisation et de démocratisation de l'art, sont une des spécialités de la IIIe République. Sa période d'apogée correspond à ces années quatre-vingts.

Il est enfin intéressant de remarquer que dans le dernier quart du XIXe siècle, où diverses activités et industries de la reproduction des oeuvres d'art ont fleuri, où les reproductions étaient dans leur fraîcheur initiale et avaient le pouvoir de susciter l'émerveillement et l'admiration, la combinaison des termes "musée" et "reproduction" n'a provoqué aucun rejet dans l'esprit des gens.

D'une part cela prouve que, pour ces hommes du XIXe siècle, le musée n'était pas forcément le lieu qui rassemblait des objets authentiques. Mais d'autre part cela nous intrigue ; car c'est justement à cette époque que nous voyons apparaître le goût pour l'originalité, l'authenticité et la rareté dans le marché de l'art et l'esprit du collectionneur⁵⁴.

Cette coïncidence de la floraison de l'industrie des reproductions et des musées de reproductions et du goût de plus en plus marqué pour l'original et l'authentique dans le marché était-elle un pur hasard?⁵⁵ Et nous voudrions terminer ce travail par cette question : serait-il interdit d'imaginer que cette affluence des reproductions des oeuvres d'art dans la vie quotidienne et dans les musées, dans ce dernier quart du XIXe siècle, a contribué, au moins en partie, à développer la préoccupation

⁵¹ RIONNET Florence, "Un instrument de propagande artistique: l'atelier de moulage du Louvre", In: *Revue de l'Arts*, n°104, CNRS, Paris, 1994.

⁵² Cf. CHEVILLOT Catherine, "Edition et fonte au sable", In: Catalogue de l'exposition, *La Sculpture française du XIXe siècle*, Grand Palais, RMN, Paris, 1986.

⁵³ POSSEME Evelyne, "La politique de reproduction à l'Union centrale des arts décoratifs au XIXe siècle", In: Catalogue de l'exposition, *La Jeunesse des musées*, Musée d'Orsay, RMN, Paris 1994, pp.77-82.

⁵⁴ Cf. MONNIER Gérard, *Des Beaux-arts aux arts plastiques*, Ed. La Manufacture, Besançon, 1991, p.119; White Harrison & Cynthia, *Canvases and Carreers*, New York, 1965; *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1991; MOULIN Raymonde, "La genèse de la rareté artistique" In: *De la Valeur De L'art*, Flammarion, Paris, 1995, pp. 161-191.

⁵⁵ Cf. MELOT Michel, "La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art" In: *Sociologie de l'Art*, sous la direction de Raymonde MOULIN, Documentation Française, 1986, pp. 191-202.

de plus en plus croissante du XXe siècle pour l'authenticité, la rareté ou même l'originalité? Cette préoccupation, qui nous hante depuis, est aujourd'hui la marque même de notre société face aux oeuvres d'art....

Satomi Ito-Nagashima, Université Paris I, France.