

Les illustrateurs suisses à Paris vers 1900 : d'Eugène Burnand à Théophile Alexandre Steinlen

Autor(en): **Kaenel, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **47 (1996)**

Heft 4: **Buchillustration in Paris = Livres illustrés à Paris = Il libro illustrato a Parigi**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394066>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Les illustrateurs suisses à Paris vers 1900

D'Eugène Burnand à Théophile Alexandre Steinlen

À la fin du XIX^e siècle, Paris est sans conteste la capitale de l'édition illustrée suisse. Un rapide pointage dans la *Bibliographie Générale des ouvrages publiés ou illustrés en Suisse ou à l'étranger* de Frédéric C. Lonchamp (1922)¹ démontre de manière indiscutable à la fois l'ascendant de la capitale française sur les écrivains (de Suisse romande principalement)², et son pouvoir d'attraction sur les peintres, dessinateurs et graveurs.

Les artistes suisses sont en effet légion, qui s'inscrivent à l'École des beaux-arts, et surtout qui fréquentent les ateliers tout en faisant leurs premières armes dans le domaine des arts graphiques, alors en pleine expansion. Non seulement ils se retrouvent en grand nombre, mais encore ils comptent dans leurs rangs des personnalités qui ont joué un rôle majeur dans l'histoire de la gravure autour de 1900: que l'on songe au Lausannois Félix Vallotton (1865–1925)³, l'un des rénovateurs de la xylographie; que l'on songe encore à Eugène Grasset (1845–1917)⁴, ce «pionnier de l'Art Nouveau», exemple type de l'artiste polyvalent, car son œuvre est associée aux arts décoratifs, dans l'acception la plus large du terme: mobilier, joaillerie, typographie (en donnant son nom à un célèbre caractère), vitrail, timbres, affiches et illustrations; que l'on songe enfin au bourgeois de Vevey, Théophile Alexandre Steinlen (1859–1923)⁵, certainement l'illustrateur le plus fécond et le plus populaire de cette fin de siècle: un maître du dessin, souvent comparé à Honoré Daumier (fig. 1).

À côté de ces célébrités, nous trouvons des artistes autrefois renommés qui sont redécouverts depuis quelques années. Carlos Schwabe (1866–1926)⁶ illustre Baudelaire, Catulle Mendès, Maurice Maeterlinck ou encore *Le Rêve* de Zola en 1892, autant d'œuvres qui explorent le registre mystique et visionnaire. Le Tessinois Luigi Rossi (1853–1923)⁷, lui, se fait un nom à Paris en s'attachant aux textes de Pierre Loti et surtout d'Alphonse Daudet, tel le fameux *Tartarin sur les Alpes* (1890), une satire de la Suisse, qui ne fut pas du tout goûtée par les critiques helvétiques. Rossi collabore avec Ernest Biéler (1863–1948)⁸ et l'éditeur neu-

châtelois Guillaume qui travaille en coédition avec de grands éditeurs parisiens⁹.

Parmi ceux qui ont acquis une certaine notoriété dans l'édition française, il faudrait encore citer un artiste de la génération antérieure, Karl Bodmer (1809–1893), qui publie des dessins dans la plupart des grands journaux illustrés parisiens comme *L'Illustration*, *Le Magasin pittoresque* ou *Le Monde illustré*; Eugène Burnand, dont il sera particulièrement question dans les pages qui suivent; les xylographes Pierre Eugène Vibert (1875–1937), Maurice Baud (1866–1915), Frédéric Florian, alias Rognon (né en 1858) et son frère Ernest (1863–1914); sans oublier Paul Girardet (1821–1893) et surtout son frère Karl (1813–1871), issus d'une véritable dynastie d'artistes neuchâtelois, le second devenant un peintre et un illustrateur de renom sous la Monarchie de Juillet¹⁰. Il faudrait encore évoquer les dessinateurs genevois Henri Hébert (1849–1917), Louis Dunki (1856–1912), Edouard de Beaumont (1821–1888), Henri van Muyden (1860–1936) et son frère Evert (1853–1922), Jules Fontanez (1875–1918) qui illustre des livres d'enfants pour l'éditeur Delagrave à Paris; les Vaudois Ernest Vuillemin (1862–1902), Carlègle, alias Charles Emile Egli (1877–1937); ainsi que tous ceux qui acquièrent une réputation principalement au niveau national ou régional comme Karl Jauslin (1842–1904)¹¹ et Auguste Bachelin (1830–1890), tous deux spécialisés dans l'imagerie patriotique et militaire; comme Albert Anker (1831–1910)¹², l'illustrateur des œuvres de Gotthelf; ou enfin comme Edmond Bille, Edouard Vallet, Otto Huguenin, Paul Robert, Frédéric Rouge ou Henri-Claudius Forestier.

Plus rares sont les artistes orientés vers l'édition germanique tel Benjamin Vautier (1829–1898), qui fait sa carrière en Allemagne, Henri Niestlé (né en 1876), et certains illustrateurs de Suisse allemande comme Ernst Kreidolf (1863–1956)¹³, le spécialiste du livre d'enfants, édité à Munich, Cologne et Leipzig; comme Karl Walser (1877–1918)¹⁴, collaborateur d'éditeurs berlinois, qui illustre les œuvres de son frère Robert; comme Johann Bos-

1 Théophile Alexandre
Steinlen, Autoportrait, in: *Dans
la rue d'Aristide Bruant*, 1895.



sard, le xylographe Max Bucherer, Theodor Barth ou Walter May – tous tournés vers Berlin, Munich ou Stuttgart. En direction de l'Italie, le Tessinois Pietro Chiesa travaille pour Milan et Florence. Il faut toutefois noter que ces artistes ont achevé l'essentiel de leur œuvre à partir des années 1910, la Première Guerre mondiale et le boom économique des années vingt favorisant la naissance de l'édition de luxe en Suisse. Ils appartiennent presque à une autre génération, à un autre siècle.

A ce stade, plusieurs remarques s'imposent en relation avec l'inventaire dressé par Lonchamp vers 1922.

En premier lieu, le poids de la place parisienne apparaît énorme, mesurée aux traditionnels lieux d'édition helvétiques, qui ont parfois connu leurs heures de gloires à l'éche-

lon international: évoquons pour mémoire le rayonnement des cités protestantes (Bâle, Genève, Berne et Zurich) sous la Réforme et la Contre-Réforme ou l'importance des contrefaçons neuchâteloises, vaudoises ou genevoises au Siècle des Lumières. Comment expliquer l'effacement de ces pôles éditoriaux? Faut-il une fois de plus invoquer l'iconophobie latente de la culture protestante? Nous verrons au contraire que la carence d'éditions illustrées en Suisse avant 1900 peut s'expliquer plus vraisemblablement du point de vue technique et économique.

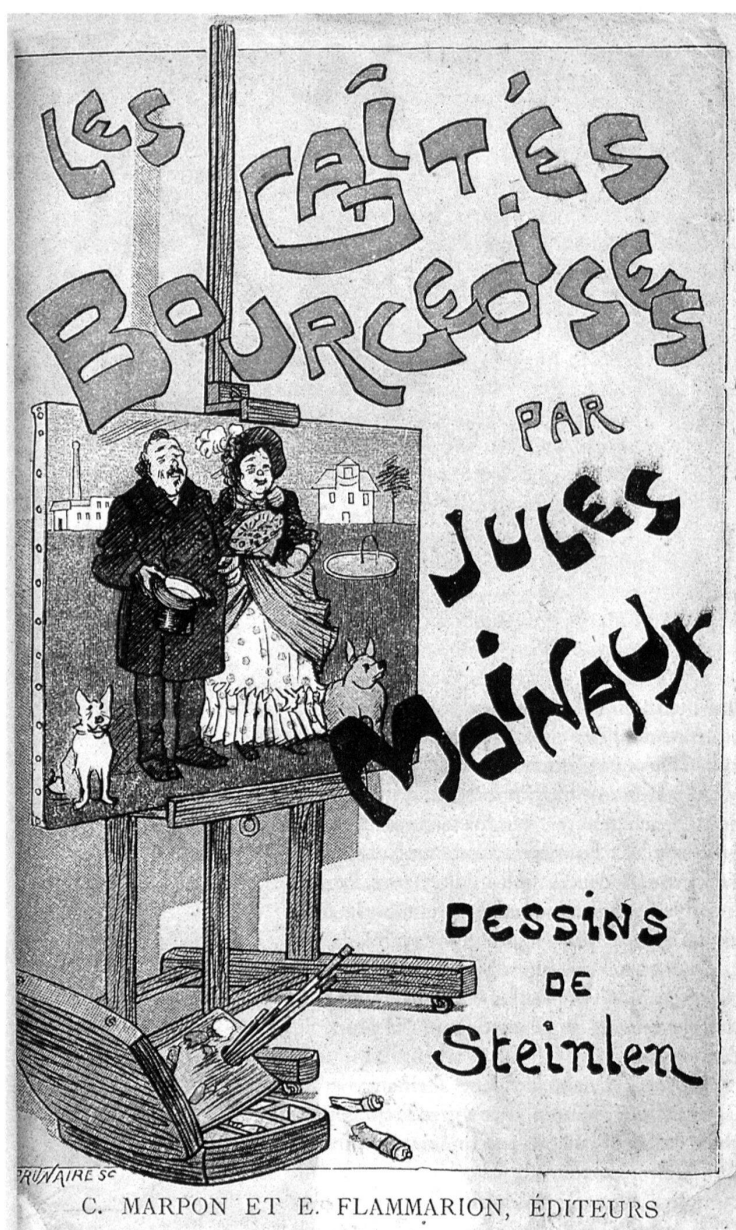
En second lieu, la Suisse allemande et le Tessin sont étonnamment peu représentés dans ce catalogue, et ceci même si l'on dépouille le répertoire de Lonchamp en tenant compte d'autres lieux de publication que Paris. Est-ce un fait objectif? Ou serait-ce une consé-

quence de l'orientation plutôt francophile du catalographe lausannois? En l'absence d'inventaires plus récents, les réponses à cette question restent au stade de l'hypothèse. Mais tout porte à croire qu'un nouveau listing ne contredirait pas le déséquilibre de la production illustrée romande par rapport à celle des autres régions linguistiques du pays¹⁵. Voilà un fait sur lequel il convient de s'interroger.

En troisième lieu, la plupart des artistes répertoriés appartiennent pour ainsi dire à la même génération, née aux alentours des années 1850. Une majorité est d'origine vaudoise, et surtout neuchâteloise ou genevoise. Leur degré d'insertion parisienne varie considérablement. Certains séjournent brièvement avant de revenir au pays, d'autres s'installent à

plus long terme et par conséquent s'impliquent plus étroitement dans la vie artistique de la capitale. D'autres enfin choisissent la voie de la naturalisation française, de Karl Girardet à Félix Vallotton, en passant par Théophile Alexandre Steinlen. Or, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, ce phénomène migratoire marque-t-il un nouveau moment dans l'histoire des relations artistiques entre les périphéries helvétiques (romandes principalement) et le centre parisien? Comment expliquer les choix de carrières des artistes suisses à Paris? Car la diversité de leurs œuvres et de leurs trajectoires ne contredit pas l'existence des règles imposées par le champ artistique¹⁶, règles avec lesquelles tous doivent composer, et qu'il s'agit de décrire brièvement.

2 Théophile Alexandre Steinlen, *Les Gaîtés bourgeoises* de Jules Moinaux, 1898, couverture, zincographie en couleurs.



Les «arts de reproduction vulgarisés»

Au tournant du siècle, le dessinateur engagé dans l'édition se trouve confronté à un éventail de moyens ou de techniques de reproduction concurrents. Les uns, traditionnels, utilisent le bois (xylographie), la pierre (lithographie), le cuivre ou l'acier (chalcographie). Les autres, nouveaux, exploitent les possibilités du report mécanique (le fameux procédé inventé par Firmin Gillot vers 1850), ou du report photomécanique, de l'héliographie au clichage développé en France par le fils du précédent, Charles Gillot.

La lithographie, inventée par Aloys Senefelder en 1796, connaît un prodigieux développement dès les années 1820. Elle devient l'un des procédés de reproduction industriels par excellence, notamment dans le domaine de la caricature. Mais elle partage avec l'eau-forte ou la gravure sur métal au burin le défaut majeur de ne pas être compatible avec la typographie. C'est pourquoi la gravure sur bois en relief devient, dès les années trente, la technique la plus utilisée dans le domaine de l'illustration.

Jusque dans les années 1880, la principale révolution dans le domaine des «arts de reproduction vulgarisés», pour citer le titre de l'ouvrage de référence de J. Adeline paru en 1894¹⁷, est l'œuvre du gillottage, du nom de son inventeur, Ch. Gillot. Également baptisé «paniconographie», ce procédé permet le transfert en relief, sur une plaque de zinc, de tout dessin ou de toute gravure au trait (fig. 2). L'essor de la grande presse illustrée nationale et internationale, qui caractérise la seconde moitié du siècle, n'aurait pu avoir lieu sans l'aide du gillottage.

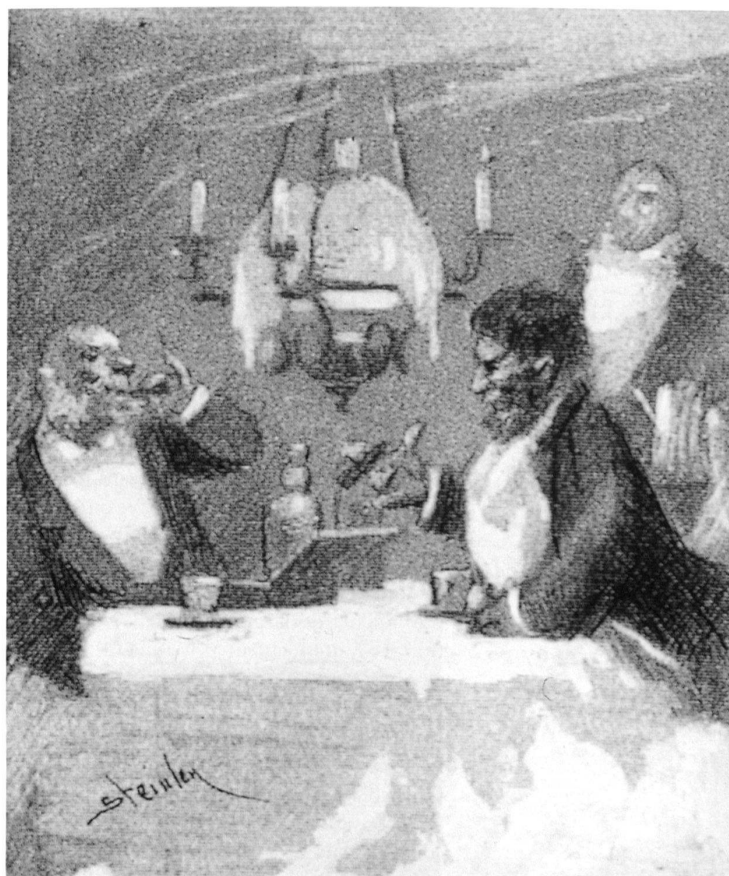
Dès la fin des années 1850, les autres techniques de reproduction traditionnelles ont réagi face à la menace que faisait peser sur elles la zincographie. Au même moment, par le biais de l'œuvre illustré de Gustave Doré, certains xylographes renoncent à la gravure au trait

pour la gravure d'interprétation qui imite le métier de la technique la plus légitime et la plus officielle: le burin. Le renouveau de l'eau-forte, vers 1860, se comprend comme une recherche d'identité formelle et artistique: mise en évidence de la qualité intrinsèque de la technique et de l'originalité de l'artiste¹⁸.

La photographie joue certes un rôle déterminant dans la redéfinition et la redistribution des diverses techniques qui forment ensemble le champ de la gravure au XIX^e siècle. Depuis son invention en 1839, elle agite les esprits, fascine les uns et angoisse les autres, peintres et surtout graveurs en tête. Jusque dans le dernier tiers du siècle cependant, elle demeure plus un fantasme qu'une réalité, car les promoteurs de la photographie n'ont cessé de buter sur son application industrielle à l'imprimerie. En effet, il faut attendre les années 1870 pour que se pratique le report photographique des dessins sur des bois qui, ensuite, restent à graver manuellement, au burin.

On attendait surtout de la photographie qu'elle résolve l'un des problèmes essentiels de la gravure de reproduction: la restitution des demi-tons ou des valeurs qui, depuis la Renaissance, s'obtenaient soit par l'entrecroisement plus ou moins serré des traits, soit par la corrosion ou le grainage de la matrice de cuivre ou de pierre. La mise au point de la trame, dans les années 1880, répond à ce dilemme. Ce quadrillage très fin, interposé entre le document à reproduire et l'objectif photographique, constitue le fondement de l'image imprimée moderne. A la même époque, l'usage des papiers dits «procédé» est vulgarisé par Charles Gillot (fig. 3). Leur surface, formée d'une texture de lignes, crée une sorte de trame et permet de restituer les demi-tons. Ces papiers peuvent être traités avec tous les moyens offerts par le dessin – plume, crayon, lavis, gouache, etc. D'une utilisation facile, mais d'un rendu souvent inconsistant, ces papiers exploités par la maison Guillaume sont très critiqués dans le monde des arts graphiques.

Les usages et les valeurs attribuées à ces divers procédés évoluent sans cesse à l'intérieur du marché très tendu de l'illustration. Autour de 1900, cet espace est polarisé entre les procédés *autographes*, qui restituent la «main» de l'artiste, et les œuvres *allographes*, l'original étant confié à des graveurs de reproduction. De plus, suite au renouveau des arts décoratifs et appliqués, inauguré par le mouvement anglais Arts and Crafts dès les années 1840, les pratiques artisanales sont opposées aux moyens jugés industriels et commerciaux. Autrement dit, pour un artiste, l'usage de tel ou tel procédé n'est pas sans conséquences. Selon la marge de manœuvre dont il dispose, l'eau-forte, la lithographie ou les papiers procédé lui assignent un



profil dans la hiérarchie artistique: une image professionnelle dont il aura parfois bien de la peine à se défaire.

A la fin du siècle, les procédés mécaniques et photomécaniques sont au centre de polémiques alors que l'usage de la couleur en gravure divise violemment les milieux artistiques et éditoriaux. Synonyme de modernité et d'urbanité pour les uns, la couleur est vitupérée par tous ceux qui jugent que l'estampe ne doit jouer que sur les valeurs des noirs et des gris, et qui associent la couleur à l'imagerie populaire et enfantine. Malgré cela, la chromogravure contamine bientôt toutes les techniques, qu'il s'agisse de la lithographie, de la xylographie, de la zincographie ou de l'héliogravure en creux et même de l'eau-forte¹⁹. Les dessins d'E. Grasset pour l'*Histoire des quatre fils Aymon* (1883), reproduits au moyen du procédé mis au point par Ch. Gillot, de ce point de vue, font œuvre de pionnier.

Commanditaires et marchés

Dans les années 1840, le monde de l'imprimé donne naissance à un nouveau personnage: l'éditeur illustrateur²⁰. La gestion de l'image dans la librairie exige en effet des compétences

3 Théophile Alexandre Steinlen, *Les Gaietés bourgeoises* de Jules Moineaux, 1898, dessin original sur papier procédé, fusain, plume, rehauts de gouache et grattages.

spécifiques. En véritable entrepreneur, l'éditeur illustrateur non seulement gère la production générale (plan financier, respect des échéances, modes de diffusion, stratégie publicitaire), maîtrise la part typographique de la production (choix des caractères, des encres, des papiers, des reliures), mais encore contrôle la partie iconographique. Il s'impose comme le maître d'œuvre d'une entreprise collective, choisissant les textes, désignant les illustrateurs, les dessinateurs responsables du report du bois, les graveurs ou les photograpeurs.

La profession d'éditeur tend à se spécialiser vers la fin du siècle, alors que naît le livre d'art, destiné au marché restreint de la bibliophilie. Longtemps considéré par bien des écrivains et des artistes comme un commerçant, l'éditeur fin de siècle est un homme cultivé qui se mêle au milieu des lettres et des arts. Il se présente volontiers comme l'*architecte* du livre, à l'instar d'Edouard Pelletan (1854–1912), l'un des promoteurs de la gravure sur bois d'illustration, et l'interlocuteur privilégié de plusieurs émigrés suisses, parmi lesquels L. Dunki, F. Florian ou Th. A. Steinlen. Pourtant, le rôle principal de l'éditeur n'a pas fondamentalement changé: il reste le commanditaire incontournable de nombre d'artistes débutants.

La production d'éditions illustrées exige par conséquent une infrastructure technique et des réseaux de sociabilité qui expliquent le phénomène de la concentration économique et, par conséquent, le poids de Paris par rapport aux périphéries suisses. Les villes de la Confédération les plus actives dans l'imprimé ont, en quelque sorte, raté le train de la première révolution industrielle dans le secteur des illustrés. Aux coûts de production liés au manque de rationalisation s'ajoute l'étranglement des marchés régionaux. Dès lors, on comprend pourquoi sur la soixantaine d'ouvrages parus entre 1880 et 1914, «recherchés pour leurs illustrations», selon Lonchamp²¹, la moitié est imprimée à Paris. Certes, le grand spécialiste de la gravure, John Grand-Carteret (un Genevois d'origine), remarque en 1894: «La vérité est que la Suisse se met à illustrer ses auteurs, que, coup sur coup, apparaissent des éditions ainsi ornées de ses conteurs les plus aimés: Urbain Olivier, Jérémias Gotthelf, Louis Favre, Auguste Bachelin, Alfred Cérésolle.» Mais il doit convenir: «Certes, ces éditions ne sont point des chefs-d'œuvre, mais ce sont, de très intéressantes manifestations, des tentatives qui demandent à être encouragées [...].»²²

Il serait donc faux de contester la réalité de la production illustrée sur territoire helvétique. Ainsi, les périodiques ne sont pas absents du domaine éditorial. Mais à l'exception du fameux *Nebeispalter*, fondé en 1875, la plupart des publications sont éphémères (l'*Illustration*

suisse paraît de 1866 à 1867 et en 1877, l'*Illustration nationale suisse* entre 1888 et 1890...). Même si l'on tient compte des almanachs²³, les périodiques illustrés ne représentent qu'une très faible partie du volume global des imprimés du pays. En ce qui concerne les livres à gravures, l'édition genevoise est représentée par des maisons comme Sonor, Atar et par la dynastie des Boissonnas dans le secteur de l'héliographie. A Lausanne, les éditeurs Payot et Imer (qui mettent en œuvre les *Légendes des Alpes vaudoises* imagées par E. Burnand en 1886) produisent occasionnellement des ouvrages qui sortent du lot (fig. 5). Car dans la majorité des cas, la présence d'images dans les livres se limite à la couverture ou au frontispice.

La maison Zahn de Neuchâtel est la plus ambitieuse de toutes, grâce à la combativité de son directeur²⁴. Dès son installation à La Chaux-de-Fonds en 1888, Friedrich Zahn entre en concurrence avec les imprimeries Delachaux & Niestlé et Attinger, toutes deux actives dans le domaine de l'illustration. De manière significative, Zahn publie en deux langues des valeurs helvétiques sûres, en particulier les œuvres de Jérémias Gotthelf²⁵, parues entre 1900 et 1905, illustrées par A. Anker (que Zahn admire sans mesure), H. Bachmann, K. Gehri, P. Robert, B. Vautier, E. Burnand (fig. 4), et gravées par F. Florian. L'éditeur neuchâtelois entreprend aussi des ouvrages historiques, didactiques ou patriotiques comme l'*Histoire de la Suisse racontée au peuple* (1900), la *Geschichte der Schweiz im 19. Jahrhundert* (1902), ouvrages pour lesquels il sollicite la collaboration des artistes précités, parmi lesquels des peintres d'histoire réputés comme E. Stückelberg.

Il s'agit là d'ouvrages de luxe pour grand public. Le marché de l'édition suisse ne s'est pas encore scindé en deux pôles. En effet, jusqu'à la Première Guerre mondiale, le secteur restreint de l'édition d'art n'a pas encore pris forme, les éventuelles limitations des tirages découlant de la rareté du public potentiel. Le cas de Marguerite Burnat-Provins (1872–1952) semble l'exception qui confirme la règle²⁶. En collaboration avec Säuberlin & Pfeiffer, de Vevey, elle illustre ses propres récits, fait usage de papiers spéciaux, (les *Petits tableaux valaisans*, en 1903, comptent douze exemplaires sur Hollande et cinq cent cinquante sur Mongolfier), et tire *Sous les noyers* (1907) à 170 exemplaires, ce qui correspond probablement à la diffusion possible ou «normale» d'un ouvrage de ce type en Suisse romande... Au même moment, l'illustration par Edmond Bille du *Village dans la montagne* de Ramuz (chez Payot, à Lausanne, en 1908) est saluée par la presse locale comme une performance. Mais il s'agit de zincographies, certes polychromes, et le tirage du vo-



4 Eugène Burnand, *Songe de la nuit de Saint-Sylvestre*, in: J. Gotthelf. *Œuvres choisies*, 1902. Xylographies de Frédéric Florian. Bel exemple de gravure sur bois d'interprétation. Les trois modèles sont Julia, la femme du peintre, et leurs deux fils, David et Daniel.

lume n'est pas limité, comme le voudraient les règles du livre d'art.

En cette fin de siècle, l'illustration est un secteur très hiérarchisé, qui s'étend de la presse populaire et du livre bon marché à l'édition de luxe, en passant par toute une série de degrés que le débutant, s'il ne dispose d'aucune réputation, doit gravir l'un après l'autre. Dans ces années, l'édition reproduit la structure du champ artistique²⁷, avec ses avant-gardes concurrentes, avec ses luttes symboliques, avec ses marchés antagonistes, ses réseaux et ses chapelles regroupées autour d'éminentes personnalités, parmi lesquelles des éditeurs comme Hachette, Calmann-Lévy, Quantin, Jouaust ou Pelletan. Les enjeux économiques sont de taille, car l'illustration représente toujours un investissement financier et subit les contre-

coups de la conjoncture économique, comme le prouve le krach qui ébranle la place financière parisienne en 1890.

Ces chapelles défendent, avec plus ou moins de cohérence ou d'obstination, leurs visions de la gravure et de l'illustration. Aux puristes de la xylographie et du noir et blanc, regroupés autour de Pelletan, s'opposent les adeptes des procédés mécaniques et de la couleur, comme la maison Quantin et Octave Uzanne, son directeur artistique d'un temps. A l'exigence de la séparation formelle de la typographie et de la gravure répond la mode de l'illustration marginale, qui bouleverse l'économie de la page imprimée.

En résumé, trois modèles coexistent, qui voient la relation entre texte et image tantôt comme la fusion de deux mêmes sensibilités,

5 Eugène Burnand, *La vengeance du servan*, in: A. Cérésolo, *Les Légendes des Alpes vaudoises*, 1886. Xylographie de Théodore Girardet. Belle gravure sur bois d'interprétation exécutée par le beau-frère de Burnand. Une atmosphère nocturne qui évoque les illustrations de Gustave Doré.



tantôt comme la réunion de deux températures différents, ou enfin comme la juxtaposition de deux créations artistiques autonomes. Mais en cette fin de siècle, un autre modèle – *décoratif* – s'impose: «Quand la plastique lutte de près avec l'écriture, dans le livre apparaissent les énormités», écrit Maurice Denis dans son article programmatique de 1890²⁸. Le peintre nabi poursuit en ces termes: «Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance de sujet avec l'écriture; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expres-

Les illustrateurs

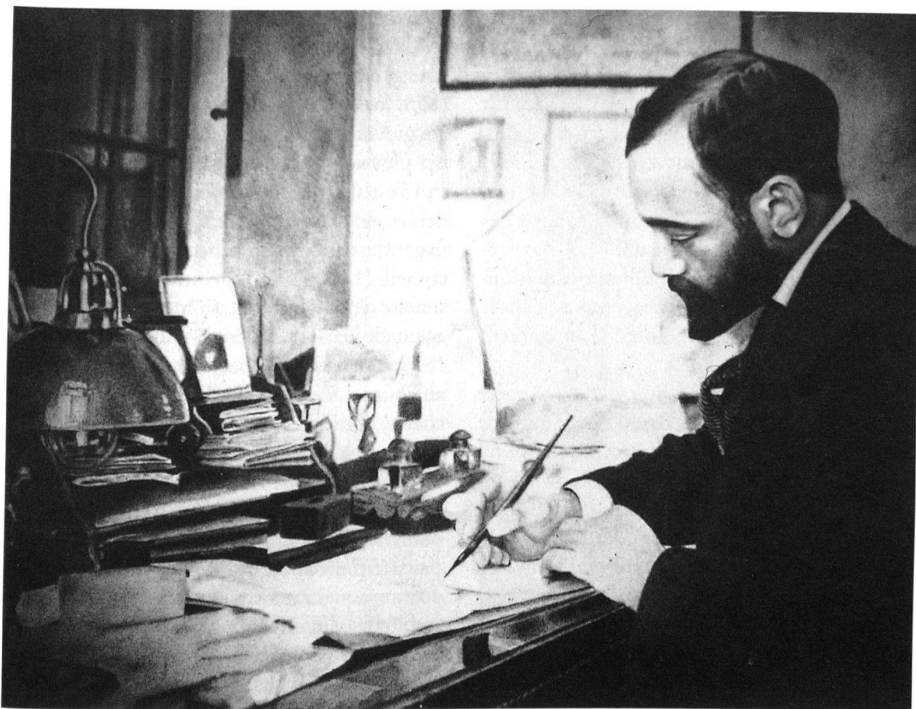
Les dessinateurs souhaitant imprimer leurs œuvres sont placés devant une alternative. Soit ils restent autonomes en s'éditant eux-mêmes et en supportant les risques financiers; soit ils travaillent pour un tiers qui les rétribue et qui s'approprie leur travail.

L'exemple de Rodolphe Töpffer (1799–1846) met en lumière les implications esthétiques et géographiques de ce choix²⁹. En effet, le professeur, littérateur et dessinateur genevois publie, dès 1832, des albums qu'il exécute lui-même selon un procédé de décalque sur pierre lithographique, qui s'appelle l'autographie. Il cumule alors les fonctions d'auteur, d'illustrateur et d'éditeur. La reprise de ses récits de voyages (1843) et de ses *Nouvelles genevoises* (1845) par l'un des spécialistes parisiens de l'il-

lustration, Jacques-Julien Dubochet, transforme ses albums en livres illustrés au moyen de gravure sur bois, taillées par des professionnels de la reproduction. De sorte que le Genevois perd une partie conséquente de la maîtrise de son œuvre et des profits économiques qu'elle pourrait réaliser. Autour de 1900, l'alternative subsiste entre un mode de production plus industriel et un type de diffusion local, autonome, dont font usage H. van Muyden ou H. Hébert à Genève, A. Bachelin ou O. Huguenin à Neuchâtel.

L'illustration – un terme issu de l'anglais, qui se répand en Europe dans les années 1830 et 1840 – devient un véritable métier au cours du XIX^e siècle³⁰. A l'époque romantique, les professions artistiques connaissent une crise de surnombre et de surproduction³¹. Le développement de la presse et du livre illustré crée alors des débouchés bienvenus pour la pléthore d'artistes de la Province et des pays voisins, qui affluent vers Paris.

Dans le derniers tiers du siècle, les Suisses sont donc loin d'être les seuls immigrés dans la capitale. Ces débutants dans les domaines des beaux-arts ou des arts appliqués arrivent principalement de Genève et de Neuchâtel, deux centres régionaux qui jouissent d'une vie artistique assez autonome, avec des écoles, des musées, des sociétés d'art offrant aux artistes quelques garanties de survie. D'où l'hésitation de ces derniers entre la relative sécurité d'un cercle local mais protégé, et les risques résultant de l'ouverture au marché international.



6 Eugène Burnand dessinant dans les années 1880. Photographie.

En l'absence d'une histoire sociale de l'art suisse vers 1900, nous en sommes réduits aux hypothèses. Il est probable que les centres locaux connaissent un soudain accroissement de leur population artistique dans le dernier tiers du siècle. L'essor du mécénat exercé par la collectivité publique, avec l'apparition d'une politique culturelle fédérale dans les années 1880, encourage sans doute les vocations, mais ne peut les satisfaire que de manière aléatoire, forçant les artistes en herbe à trouver d'autres débouchés. Le manque de dynamisme du marché privé, et le prestige associé à la formation à l'étranger sont des facteurs permanents qui stimulent la tendance migratoire.

Comme tant d'autres nouveaux venus à Paris, les Suisses donnent volontiers des dessins aux éditeurs, pour améliorer leur quotidien ou pour se donner les moyens financiers d'une formation en atelier ou à l'Ecole des beaux-arts. En travaillant pour la librairie, ils sont susceptibles d'acquérir une certaine aisance ou notoriété, à défaut de gagner une reconnaissance artistique. En effet, le métier d'illustrateur est méprisé au XIX^e siècle, car il est associé à l'art dit «commercial» ou industriel. De plus, les élites lettrées conservatrices critiquent volontiers la prolifération corruptrice des images dans les imprimés, même si certains écrivains socialisants, comme Champfleury, louent les fonctions moralisante et pédagogique de l'imagerie. Les dessinateurs travaillant pour l'édition ont parfaitement conscience des hiérarchies artistiques existantes. Par conséquent,

ils affectent souvent de considérer ce travail comme un simple gagne-pain, car ils ambitionnent de faire carrière dans le grand art, d'être reçu et médaillé au Salon ou dans les grandes expositions internationales.

En définitive, le métier d'illustrateur présente autant d'avantages que de risques, car s'il peut servir de tremplin, il peut également se transformer en un ghetto et conduire à l'échec, sanctionné par le renoncement au grand art³². Ainsi, nombreux sont les Suisses à Paris qui, comme Ernest Biéler, jugent que «l'illustration n'est qu'une simple duperie»³³. Et pourtant, comme Eugène Burnand, ils savent bien qu'elle offre un moyen de percer: «Oui, cher père, il est grand dommage de rogner la peinture», reconnaît-il; «mais mon avenir est en *Mireille*. C'est sur cet ouvrage que s'édifiera ma petite réputation.»³⁴

Le cas d'Eugène Burnand (1850–1921)

Eugène Burnand, depuis le début du siècle, est devenu aux yeux des partisans de l'art moderne (dans les cercles hodlériens en particulier), le peintre réactionnaire par excellence, obnubilé par le rendu naturaliste mis au service d'un militantisme protestant. Burnand incarne l'art dit «officiel» à travers ses œuvres les plus connues: le *Taureau dans les Alpes* de 1884, la *Fuite de Charles de Téméraire* (1895) et le *Labour dans le Jorat* de 1915, brûlé et repeint l'année suivante – trois œuvres de format monumental³⁵. Il est l'artiste suisse le plus comblé d'honneurs en

France: médaille de troisième classe, au Salon de 1882, en gravure, puis l'année suivante, en peinture; médaille d'or aux expositions universelles de 1889 et 1900; chevalier de la légion d'honneur en 1893, puis officier en 1920, membre correspondant de l'Institut en 1911, etc. Pour des générations d'artistes et d'historiens de l'art, il fait figure de contre-modèle des jeunes avant-gardes formalistes: «[...] il en résulte pour moi une sorte d'isolement douloureux. Me voilà, avant le temps, confiné dans le compartiment des *vieux*», note-t-il amèrement dans son *Liber veritatis*³⁶.

Pourtant, sa trajectoire ne le distingue guère de ceux de sa génération. Issu d'une famille de la bonne bourgeoisie vaudoise, il entreprend des études d'architecture à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich, puis se convertit à la peinture en 1871. Après une courte formation chez Barthélemy Menn à Genève, il entre en 1872 dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme à l'Ecole des beaux-arts de Paris, puis expose en France et en Suisse.

Les débuts sont difficiles, avec seulement trois tableaux vendus en 1876 pour un total de 1500 francs³⁷. Cette même année pourtant, il fait ses premières armes dans *L'Illustration*, le grand hebdomadaire parisien fondé en 1843, auquel il fournit des dessins pendant vingt ans. En 1877, ses illustrations lui rapportent

1740 francs. Dans les années qui suivent, il tire une part essentielle de ses revenus de son travail pour l'édition³⁸. Peut-être son mariage, en 1878, avec Julia Girardet, de la grande famille des graveurs neuchâtelois, l'incite-t-il à se tourner plus volontiers vers ce gagne-pain (fig. 6).

C'est dans la maison et l'atelier des Girardet, installés à Versailles, que vit le jeune ménage. L'artiste y fait la rencontre d'Hector Giacomelli (1822–1904), peintre, graveur et illustrateur réputé, qui fonctionne souvent comme agent de liaison et découvreur de talents. En 1879, Burnand collabore pour la première fois au journal *Le Tour du Monde*, édité par Hachette, et dirigé par Templier (fig. 7). «J'espère que, loin de m'entraîner loin de la peinture, cette occupation assurée me facilitera beaucoup l'étude de tableaux sérieux», écrit-il à son père³⁹. Le jeune artiste ne renonce toutefois pas à *L'Illustration*, moins rentable en termes économiques, mais un «excellent moyen de publicité». En effet, à partir de 1878, plusieurs toiles de Burnand sont reproduites en gravure dans le journal, qui soigne ses collaborateurs.

L'illustrateur de journaux populaires ou mondains ambitionne évidemment de réaliser un livre de luxe, enrichi de gravures originales, de préférence à l'eau-forte, la technique par excellence dans ces années-là. Alors qu'il travaille sur *Mireille*, le texte du poète provençal Mis-

7 Eugène Burnand, *Les éléphants effrayés par les chevaux*, in: P. Neis, *Voyage dans le Haut Laos*, *Le Tour du Monde*, 1885, p. 75. Xylographie de Barbant.

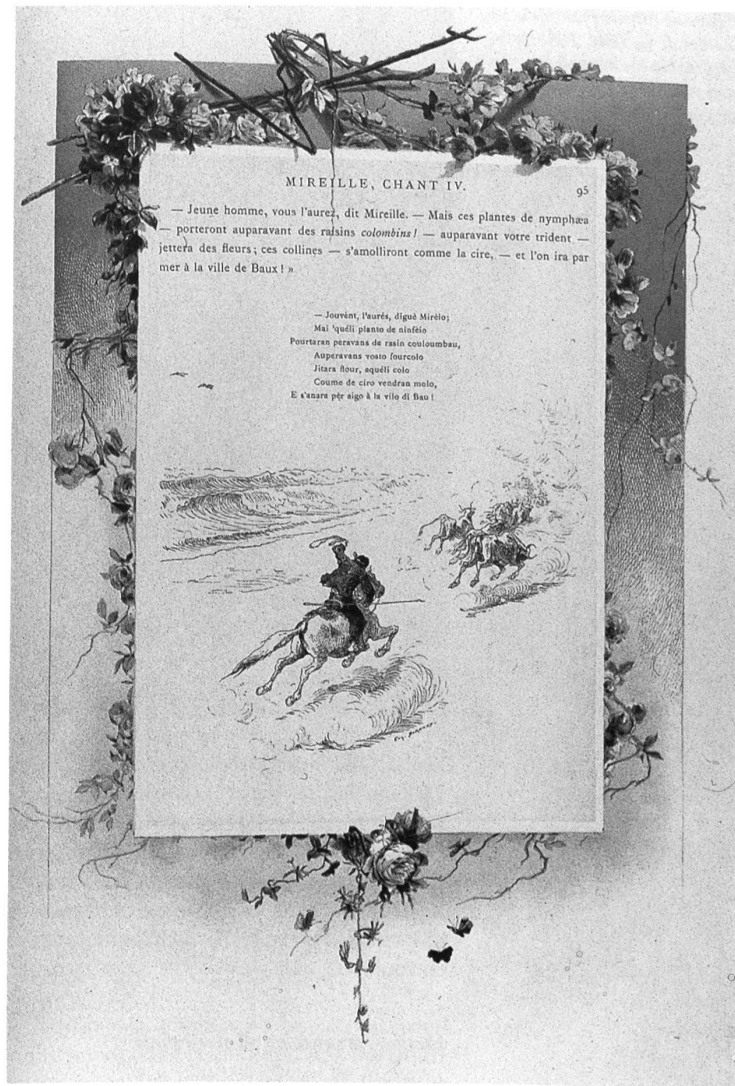


tral, Giacomelli, de passage dans l'atelier, voit ses compositions, et propose d'entraîner Burnand chez Charpentier, l'éditeur du poème. «Que de hasards (?) miraculeux dans notre courte vie; que de preuves évidentes de la toute puissance de Dieu», s'exclame l'artiste⁴⁰, qui voit un effet de la providence dans ce qui constitue une sorte de «hasard objectif», toutes les conditions étant réunies pour que son œuvre soit «découvert».

Charpentier autorise Burnand à se tourner vers la maison Hachette, au cas où il renoncerait à se lancer dans cette entreprise coûteuse⁴¹, et qui devrait rapporter gros à l'artiste: «C'est bien 16,800 que je vous disais, si l'eau-forte, ce qui me paraît certain, est bien décidément acceptée. 500 frs par planche (il y en a 24) et 100 frs pour le dessin original que j'abandonnerai à M. Templier. [...] Dans ces conditions, je n'aurai plus de part dans les bénéfices. [...] Je crois que je dois m'en tenir, pour commencer, à des conditions moyennes – qui sont aussi brillantes que modérées. En effet, pour un débutant, c'est déjà fort joli, qu'en dites-vous?»⁴²

Dès lors, sa carrière d'illustrateur est lancée dans les milieux de l'eau-forte⁴³ et dans les hautes sphères du livre de luxe⁴⁴. En 1882, il est en négociations avec l'éditeur Quantin et le directeur artistique de la revue *Le Livre moderne*, Octave Uzanne, l'un des acteurs essentiels de l'édition d'art. Mais la publication de *La Petite Fadette* de Sand (qui devait rapporter douze mille francs à l'artiste) n'aboutit pas⁴⁵. En 1883 paraissent toutefois les *Contes choisis* d'Alphonse Daudet, avec sept eaux-fortes de Burnand, chez l'éditeur Jouaust, à la Librairie des Bibliophiles. Comble de la rareté bibliophilique, l'artiste réalise pour l'éditeur Conquet un exemplaire unique des contes dont il dessine les marges⁴⁶. La sortie de *Mireille*, son chef-d'œuvre acclamé par la presse française, est retardée à 1884 «à cause de la crise financière et politique et eu égard aux soins extrêmes qu'il [Templier] veut pouvoir vouer à l'impression des textes et des planches»⁴⁷ (fig. 8). Ce retard montre à quel point l'édition de luxe est une entreprise à hauts risques, surtout au milieu des crises qui frappent la France dans les années 1880 et 1890.

À cette époque, Burnand diversifie son activité dans le secteur de l'illustration, en acceptant les commandes qui n'ont pas toutes le même intérêt économique ou symbolique. Ainsi, tout en maintenant sa réputation d'aquafortiste⁴⁸, parallèlement à *L'Illustration* et au *Tour du monde*, il accepte d'illustrer les *Légendes des Alpes vaudoises* d'Alfred Cérésolle en 1885. Imprimé par Georges Bridel et édité par Arthur Imer à Lausanne, sur papier de la

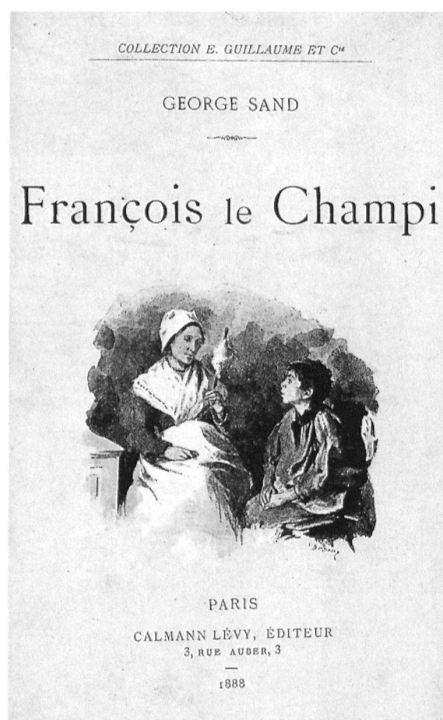


Papéterie de Biberist, près de Soleure, enrichi de dessins gravés sur bois par le beau-frère de Burnand, Théodore Girardet, et reproduits au trait selon le procédé Gillot par l'entreprise neuchâteloise Guillaume – il s'agit d'un produit suisse, promu comme tel (fig. 5). Parmi les œuvres helvétiques de Burnand, mentionnons l'en-tête du journal *Berner Heim*, la mise en image de *L'orphelin* (1892), ouvrage du romancier populaire romand Urbain Olivier (gravures par Th. Girardet et F. Florian), l'illustration des *Etrennes Helvétiques* de 1900 et quelques contributions, en 1902, à l'édition des œuvres de Gotthelf, entreprise par Zahn à Neuchâtel.

En même temps, Burnand illustre *François le Champi* de Georges Sand, paru en 1888 chez l'éditeur parisien Calmann-Lévy (fig. 9). Il produit encore une édition monumentale des *Parables* (1908), s'attache aux *Petites fleurs* de Saint François d'Assise (1920), tous deux chez

8 Eugène Burnand, *Mireille* de F. Mistral, 1884, dessin au trait reproduit par procédé Gillot, encadrement d'après les aquarelles de H. L. Pallandre, chromolithographié par Dambourgez. Seule l'édition de grand luxe de *Mireille*, à 150 exemplaires, comporte ces encadrements.

9 Page de titre de *François le Champi* de G. Sand, 1888. Typographie et zincographie selon procédé Gillot, exécutée par Guillaume et Cie.



Berger-Levrault, entreprend *Le Voyage du Chrétien* de Bunyan (dont l'édition n'aboutit pas) et dessine *Les Alliés dans la guerre des Nations* (Paris, Crété, 1923), une étonnante série de portraits d'un réalisme fascinant, reproduits en couleurs.

Dessin, gravure et photogravure

Burnand n'a donc jamais renoncé au travail pour la librairie, dont il tire un revenu jusqu'à la fin de sa vie. Mais la nature de ses contributions change au fil des ans.

A la fin des années 1870, il doit faire l'apprentissage du métier d'illustrateur. Il commet alors une série d'erreurs qui lui sont expliquées par l'un des responsables de la partie iconographique de *L'Illustration*, L. Marc. Les lettres de l'éditeur nous donnent de très précieuses informations sur les pratiques de l'édition illustrée dans ces années charnières.

Par exemple, en juillet 1877, le journal lui explique ce qu'est une épreuve en photogravure d'après un dessin à la plume⁴⁹. En août, on lui fait comprendre qu'il a utilisé à tort une encre violet bleu «essentiellement anti-photogénique», qui produit un résultat flou. On lui demande également de «placer l'horizon plus haut, de manière à ce que le terrain forme une bande moins étroite et que la page soit mieux remplie»⁵⁰.

Par ailleurs, l'artiste doit occasionnellement tracer ses dessins sur un bois recouvert d'un en-

duit blanc, qui sera ensuite transmis aux xylographes. Burnand demande conseil et le journal lui répond: «Il [le bois] est à faire en *hauteur* et doit être *entièrement couvert* par le dessin (sans qu'il reste de marges autour). / Quant aux procédés d'exécution, vous pouvez employer l'encre de chine, l'estompe, le crayon, la plume, comme vous l'entendez; les teintes s'interprètent sans difficulté; la gouache peut également s'employer, dans les parties teintées, pour enlever des lumières [...]. Certains dessinateurs s'en servent souvent aussi et en obtiennent de jolis effets, la gouache se détachant en blanc vif sur le blanc jaunâtre du bois, mais il est clair que ces effets sont intraduisibles pour le graveur. – Le blanc du bois en effet, devient, à l'impression, le blanc du papier.»⁵¹

Mais le débutant ne cesse de commettre des erreurs, car peu après il reçoit une missive qui lui fait comprendre qu'il n'a rien compris: «Je vous disais que tous les moyens étaient bons parce que vous me consultiez sur l'emploi du pinceau, de l'estompe et de la gouache, et je considérais comme entendu que vous comptiez procéder par *teintes*, par *tons*. Or vous avez fait votre dessin entièrement à la plume, c'est à dire au *trait* – tout ce qu'il y a de plus ingrat et de plus défavorable pour la gravure. / Votre dessin est traité exactement comme s'il devait être reproduit au procédé Gillot.»⁵²

Ses travaux d'illustration pour les journaux tendent à diminuer dans les années 1890 alors que ses revenus de peintre augmentent (par exemple, la Confédération lui paie vingt-cinq mille francs la *Fuite de Charles le Téméraire* en 1895). En 1887, il reconnaît encore: «Cette Illustration est vraiment une précieuse ressource cet hiver.»⁵³ Mais après le succès de *Mireille*, il sait aussi se montrer plus exigeant et plus sélectif: «[...] les commandes affluent. Avant-hier c'était Marius Vachon qui voulait à tout prix et de suite une illustration d'un roman de [illisible], dont le théâtre est dans le midi. MM. Boussod qui sont maintenant les propriétaires de *Paris Illustré* insistent pour que ce soit moi qui fasse les dessins. J'ai refusé pour plusieurs raisons. La nouvelle est assez légère, paraît-il, et il faudrait me mettre *immédiatement* à l'ouvrage, ce que je ne puis accepter. En outre, je suis maintenant engagé vis-à-vis de Quantin et je ne puis pas trop cumuler et m'engager uniquement dans la voie de l'illustration. – D'autre part, Mr. Boussod me demande d'illustrer pour les Lettres et les Arts une nouvelle d'Edouard Rod. – J'ai également refusé pour les raisons ci-dessus.»⁵⁴

Les problèmes et malentendus soulevés par l'édition de *François le Champi*, en 1888, marquent un point de repère significatif dans la carrière de l'illustrateur. Burnand fournit des lavis qui sont reproduits par la maison Guil-

10 Eugène Burnand, portrait de l'auteur F. Mistral, eau-forte extraite de *Mireille*, 1884. L'éditeur responsable est embarrassé par cette gravure: «il faut convenir que notre auteur n'y a pas l'air très poétique», écrit-il.



laume en zincographie (fig. 9). Mais à sa stupéfaction, l'artiste réalise que, en définitive, ses dessins en noir et blanc ont été chromogravés et qu'il sont présentés comme des reproductions d'aquarelles. L'artiste, dans un premier temps, oppose son veto à leur publication; puis il cède, pour ne pas ruiner les Guillaume... mais il s'estime «deshonoré»⁵⁵. *François le Champi* est un ouvrage «populaire», à grand tirage⁵⁶, qui utilise une technique – le procédé de Ch. Gillot – méprisée d'un point de vue artistique. L'ironie du sort veut que ce livre s'avère des plus profitable pour Burnand. «Que pensez-vous de ce pauvre Champi?», écrit-il à ses parents? «Il semblait devoir tourner à ma confusion et il a plus fait pour ma petite réputation que toutes mes illustrations réunies. Il se vend en quantité, dit-on, et il est apprécié dans les librairies...»⁵⁷

A partir de 1900, le peintre vaudois recourt de plus en plus aux techniques photographiques, qui ont fait des progrès considérables entre-temps. Ses deux œuvres majeures destinées à l'édition française, les *Paraboles* (1908) et les *Alliés* (1922), sont reproduites grâce à la photogravure en couleurs, de manière très luxueuse et sophistiquée (fig. 12). «On a étudié un tas de choses intéressantes, entr'autres l'éventualité de la reproduction au format de l'original (!)», écrit-il à propos des *Paraboles*. «Cela dépasse en beauté et en exaucement tout ce que nous pouvions rêver et nous assure d'importants revenus. Je suis sûr que cela se vendra beaucoup. Il s'agirait d'un procédé combinant la zincogravure avec la lithographie.»⁵⁸

Il ne considère donc pas les techniques photographiques comme des procédés indignes. Pourtant, dans une conférence inédite sur la gravure, prononcée devant une assemblée d'ouvriers au Schützenhaus à Zurich, probablement durant la Première Guerre mondiale, il proclame que «l'invention de la Photographie a été très nuisible au développement de la gravure en général», tout en vantant les avantages de la reproduction des œuvres par ce moyen⁵⁹. A cette époque, Burnand ne se pose plus en graveur original ni même en illustrateur, mais c'est en tant que peintre qu'il s'adresse à son public.

L'artiste face à l'homme de lettres

Parallèlement au graveur et surtout à l'éditeur, l'auteur est le principal interlocuteur de l'artiste dans cette œuvre collective qu'est un livre illustré. La marge de manœuvre du dessinateur est évidemment fonction de son crédit dans les milieux de l'art et de l'édition. Par exemple, pour obtenir l'autorisation d'illustrer *Mireille*, le jeune Eugène Burnand doit adresser une let-



11 Eugène Burnand, *Les deux pères*. «Vous savez que j'ai un fils», in: *Mireille* de F. Mistral, 1884. Eau-forte originale.

tre au célèbre poète, «une des ces lettres comme on en écrit pas deux dans la vie, émue, enthousiaste, respectueuse, lyrique et solennelle»⁶⁰ (fig. 10). L'écrivain ne donne pas son accord immédiat et demande à voir les projets de l'illustrateur, d'autant plus que d'autres artistes sont sur les rangs. Par ailleurs, il craint par-dessus tout que ses paysages et héros typiques de Provence soient croqués de chic par un artiste de la capitale.

Lorsque le dessinateur, «non sans émotion»⁶¹, montre au poète ses projets, il le trouve silencieux. Ce dernier imaginait en effet quelque chose de «plus idéal, plus classique, plus grec [...]». Je reconnus humblement mon insuffisance – ma façon de sentir la nature – mon éducation artistique dirigée vers le réalisme – la tendance de l'école moderne [...] il reconnut en plein de son côté son incompetence»⁶². Mistral semble en effet d'un jugement artistique très incertain, car il change d'avis le lendemain en prodiguant des éloges à l'illustrateur. Dans ses lettres, le poète répète: «[...] il se peut que je me trompe, mais pour vous faire plaisir, voici mes impressions personnelles, n'en tenez aucun compte, car, je vous le répète, je ne suis pas du métier.»⁶³ Il se montre modeste, tout en sachant fort bien qu'il sera écouté. Jusqu'à la parution du volume en 1884, la question du réalisme préoccupe toujours l'auteur qui écrit: «Si votre illustration n'exprime pas absolument cette idéalisation de ma Provence que j'ai essayée avec mon enthousiasme de poète, elle est quand même une œuvre très personnelle, très sérieuse, très étudiée, et surtout très vivante.

C'est du meilleur réalisme, et je suis très sûr que l'ensemble enchantera le public»⁶⁴ (fig. 11).

Comme Mistral, Alfred Céréssole, l'auteur des *Légendes des Alpes vaudoises* (fig. 5), hésite entre le désir d'influencer l'artiste dans ses choix et l'aveu de son incompétence de littérateur en matière d'art: «[...] je pense que le format devra être plus considérable que les vol. Charpentier ordinaires et que quand au nombre des gravures en vignettes il y aura lieu de s'entendre cet été. Je puis vous assurer de charmants sujets de composition que j'aurai soin de v[ou]s indiquer, le tout p[ou]r arriver à un livre vraiment nouveau, original et artistique. [...] Quant aux détails techniques (eaux-fortes ou autres procédés) je me déclare incompétent. Entendez-vous avec Imer [l'éditeur].»⁶⁵

Dans tout son œuvre illustré, Burnand apporte le même soin du détail réaliste, car non

seulement il suit le texte à la lettre, mais encore il se rend sur les lieux des récits qu'il met en image, recherchant les types humains, «ethniques» locaux. Il quitte le Midi de Mistral pour s'installer dans le Berry décrit par Georges Sand dans *François le Champi*, parcourt les montagnes pour retrouver les sites des *Légendes des Alpes vaudoises*, faisant poser les gens du pays⁶⁶. Les illustrations des nouvelles de Céréssole ont pourtant un modèle artistique: l'œuvre de Gustave Doré (1832–1883), et en particulier les gravures de *L'Enfer* de Dante (1861), de la *Mythologie du Rhin* de Saintine (1862) et du *Roland Furieux* (1879).

L'exemple de l'œuvre de Burnand révèle combien les rapports entre illustrateurs et écrivains sont plus ambigus que leurs relations avec les éditeurs ou les graveurs. En effet, la collaboration des hommes de plume et de crayon n'engage pas que des questions d'ordre purement technique ou financier, réglées par l'éditeur de manière contractuelle. Le dessinateur et l'homme de lettres, à la fois complices et concurrents, sont des homologues qui, au cours de leur collaboration, affirment leur identité professionnelle, mettent en jeu leur prestige personnel, leur autonomie. Alors que l'écrivain peut craindre de retrouver son texte «trahi» ou écrasé par les images, l'illustrateur, lui, doit sans cesse négocier sa visualisation du livre, c'est-à-dire sa liberté d'artiste.

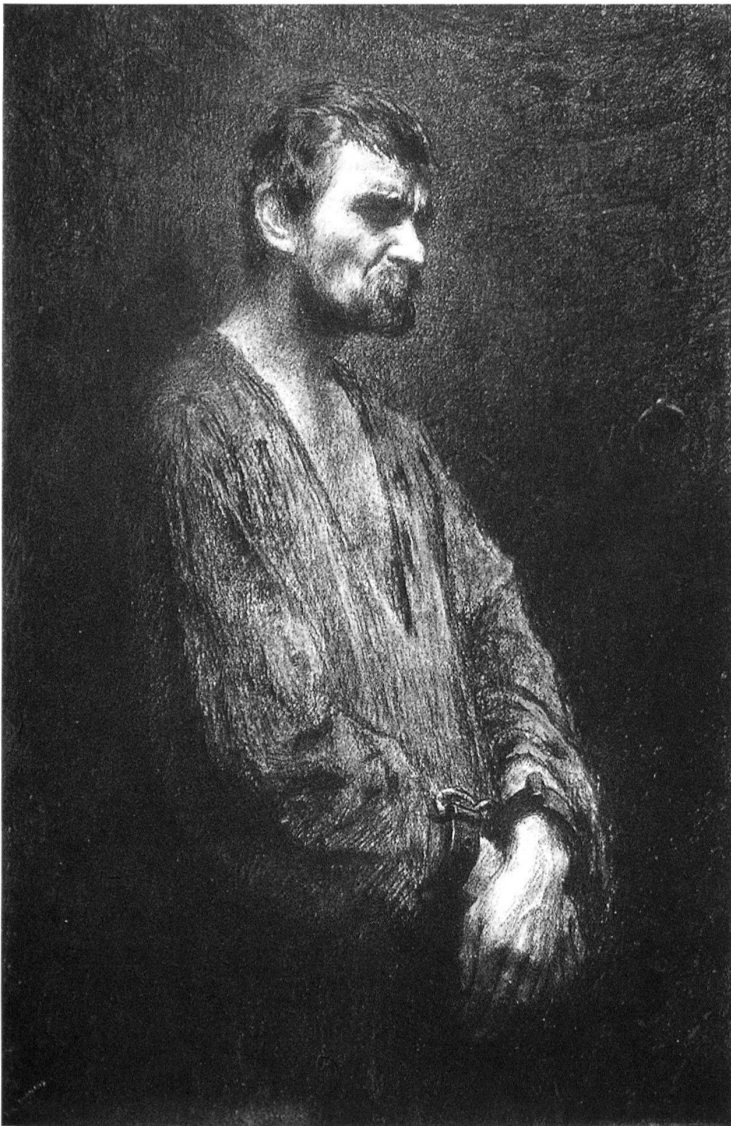
Voilà pourquoi rien ne pouvait plus toucher Burnand que les paroles d'Alphonse Daudet au sujet des eaux-fortes de *Mireille*: «Vous m'avez fait passer une heure d'émotions, me disait-il. – J'ai voyagé en Provence. / Ce qui le frappe (je cite sans fausse modestie) c'est que je suis resté moi à côté de de Mistral et que mon illustration est vraie tout en étant idéale.»⁶⁷

De Burnand à Steinlen

Le «cas» Burnand est-il unique? La réponse à cette question est à la fois affirmative et négative, comme le montrerait la comparaison de sa carrière avec celle de ses compatriotes à Paris, autour de 1900. Pour s'en convaincre, et en guise de conclusion, pourquoi ne pas mettre en parallèle le personnage avec Théophile Alexandre Steinlen⁶⁸?

A première vue, tout semble opposer leurs personnalités et leurs œuvres. L'un est issu de la bonne bourgeoisie rurale, sans antécédents artistiques alors que l'autre, fils de postier à Lausanne, est petit-fils de graveur. Le premier, de formation académique, peintre reconnu, a longtemps hésité entre une carrière plutôt parisienne et ses attaches helvétiques, tandis que le second, formé sur le tas dans le domaine des arts industriels, n'a jamais vraiment perçé dans le «grand art», et s'est apparemment désinté-

12 Eugène Burnand, *Le Jugement dernier*, in: *Les Paraboles*, 1908, héliogravure. Le personnage est comparable à bien des vagabonds et de prisonniers dessinés par Steinlen.



ressé de ses origines⁶⁹, adoptant la nationalité française en 1901. Tandis que Burnand loge à Versailles, sous le toit des Girardet, dans une ambiance respirant la probité bourgeoise et le travail, Steinlen vit à Montmartre, fréquente la vie des rues et des cabarets, comme le fameux *Chat noir* tenu par un compatriote, Rodolphe Salis⁷⁰. Par conséquent, les réseaux de relations qu'ils tissent l'un et l'autre dans les mêmes années diffèrent radicalement. Aux grandes figures officielles de la littérature illustrées par le premier (Mistral, Daudet, Sand) répondent les œuvres des chansonniers, des opposants au régime, de tendance socialiste ou anarchiste. Mais surtout, Burnand, aux yeux de la critique, correspond à la figure du peintre «académique», sans héritier au XX^e siècle, tandis que Steinlen apparaît comme celui qui a laissé un «bel héritage» artistique⁷¹.

Pourtant, les points communs ne manquent pas. D'abord, ces deux Vaudois d'origine sont presque d'exactes contemporains. Mis à part leurs moustaches et surtout leurs barbes, que l'un portait plutôt carrée et l'autre taillée en pointe (comme son crayon satirique), tous deux sont des animaliers renommés: vaches et chevaux d'un côté, chats et chiens de l'autre. Burnand et Steinlen connaissent une réussite parisienne assez précoce grâce à leurs illustrations. Ils sont partisans de Dreyfus dans cette célèbre affaire qui secoue la France autour de 1900. Tous deux exécutent de nombreux portraits de militaires pendant la Première Guerre mondiale. Ils font figure de «réalistes», l'un tourné vers le rendu de la nature, l'autre vers la réalité de la vie quotidienne. Ils ont surtout un important point en commun: leur rejet de l'«art pour l'art», leur engagement – chrétien dans le cas de Burnand (fig. 12), social dans celui de Steinlen (fig. 13). L'un et l'autre furent des artistes convaincus du pouvoir militant des images.

Ce jeu comparatif pourrait être mené plus systématiquement en prenant d'autres acteurs suisses de l'illustration parisienne autour de 1900. Une approche plus quantitative permettrait de dégager les traits récurrents qui caractérisent ces artistes et leur pratique. Leurs options esthétiques, leurs choix de carrières sont en effet déterminés par un certain nombre de paramètres. L'évolution des arts graphiques, le poids des institutions artistiques, la structure du marché de l'art et de l'édition en constante mutation sont des facteurs qui ont joué par rapport à leur position d'émigrés provinciaux et de débutants dans les arts. Disposant les uns et les autres de compétences individuelles et d'un sens de l'orientation différent, les illustrateurs suisses ont néanmoins tous dû faire l'apprentissage des règles qui constituent le champ artistique à l'aube du vingtième siècle.



Résumé

Autour de 1900, Paris est la capitale de l'édition illustrée suisse. Les artistes helvétiques (principalement de Suisse romande) s'y rendent en masse. Leur présence frappe également par sa «qualité», que l'on songe à Vallotton, Grasset, Steinlen, Schwabe, Rossi ou Biéler. Pour expliquer ce phénomène, il faut tenir compte de la situation particulière des arts graphiques (avec l'essor des procédés photographiques), du marché éditorial et du pouvoir d'attraction de la capitale française, lieu de formation et de reconnaissance artistiques. Le cas d'Eugène Burnand (1850–1921) montre les avantages et les risques du métier de l'illustration à l'époque. Comme tant d'autres, il est tiraillé entre le grand art (la peinture) et l'illustration, qu'il considère comme un gagne-pain, mais qui fait sa réputation. Comme Théophile Alexandre Steinlen, avec lequel il pourrait sembler avoir peu de points communs, il doit orienter son œuvre par rapport aux règles sociales de l'édition et de l'art au tournant du siècle.

13 Théophile Alexandre Steinlen, *Outrages, violences envers les agents. Chez le bon juge*, in: *L'Assiette au Beurre*, n° 137, 1903 (numéro consacré à Steinlen), zincographie en couleurs. Un violent pamphlet social, qui met en vis-à-vis bons et mauvais juges.

Riassunto

Attorno al 1900 Parigi è indubbiamente la capitale dell'edizione illustrata svizzera. Gli artisti elvetici (soprattutto della Svizzera romanda) vi si recano in massa. La loro presenza colpisce inoltre per la qualità della produzione artistica, basti pensare a Vallotton, Grasset, Steinlen, Schwabe, Rossi o Biéler. Per spiegare questo fenomeno occorre tener conto della situazione particolare delle arti grafiche (con lo sviluppo dei procedimenti fotografici), del mercato editoriale e del potere d'attrazione della capitale francese, luogo di formazione e di riconoscimento artistico. Il caso di Eugène Burnand (1850–1921) mostra i vantaggi e i rischi del mestiere di illustratore all'epoca. Come tanti altri egli è scisso tra l'arte con l'A maiuscola (la pittura) e l'illustrazione, che considera un semplice mezzo di sostentamento, ma alla quale deve la sua reputazione. Come Théophile Alexandre Steinlen, con il quale sembrerebbe aver poco in comune, deve concepire le sue opere in relazione alle regole sociali dell'editoria e dell'arte al volgere del secolo.

Zusammenfassung

Um 1900 ist Paris unbestritten die Hauptstadt von schweizerischen illustrierten Buchausgaben. Hauptsächlich aus der Westschweiz begeben sich massenhaft Künstler dorthin. Ihre starke Präsenz erstaunt ebenso wie ihre Qualität, denkt man dabei an Vallotton, Grasset, Steinlen, Schwabe, Rossi und Biéler. Um dieses Phänomen deuten zu können, muss man sich die damals besondere Situation der grafischen Künste vergegenwärtigen (den Aufschwung der fotografischen Verfahren), den verlegerischen Markt sowie die Anziehungskraft der französischen Kapitale als Ort der künstlerischen Ausbildung und Reputation. Der Fall von Eugène Burnand (1850–1921) zeigt die Vorteile und Risiken des Illustrationsberufs in dieser Zeit auf. Wie so viele andere ist er hin- und hergerissen zwischen der grossen Kunst (der Malerei) und der Illustration, die er lediglich als Brotverdienst betrachtet, die ihm jedoch sein Ansehen verschafft. Wie Théophile Alexandre Steinlen, mit dem er – wie es im ersten Moment scheint – wenig gemeinsam hat, muss er sein Schaffen nach den gesellschaftlichen Normen der Edition und der Kunst um die Jahrhundertwende ausrichten.

Livres illustrés par Eugène Burnand

ALPHONSE DAUDET

Contes choisis, trente-sept contes modernes sélectionnés par la Bibliothèque Artistique Moderne, Paris, Jouaust, 1883.

FRÉDÉRIC MISTRAL

Mireille, Poème provençal, traduction française de l'auteur, accompagnée du texte original, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1884.

ALFRED CÉRÉSOLE

Légendes des Alpes vaudoises, Lausanne, A. Imer, 1885.

LOUIS VUILLIEMIN

Le Canton de Vaud, Lausanne, G. Bridel, 1885.

GEORGES SAND

François le Champi, Paris, Calmann Lévy, 1888.

URBAIN OLIVIER

L'Orphelin, Lausanne, G. Bridel & Cie, 1892.

EUGÈNE BURNAND

Les Paraboles, texte selon la version de Lemaître de Sacy, Paris, Berger-Levrault, 1908.

Les Petites Fleurs de Saint-François d'Assise, traduit du latin par Teodor de Wyzewa, Nancy-Paris-Strasbourg, Berger-Levrault, 1920.

Les Alliés de la guerre des nations, 100 types militaires d'après les pastels d'Eugène Burnand, Paris, Crété, 1922.

Notes

- ¹ FRÉDÉRIC CHARLES LONCHAMP, *Manuel du Bibliophile suisse* [...], Paris et Lausanne 1922. Ce répertoire peut être utilement complété par les ouvrages de MARCUS OSTERWALDER, *Dictionnaire des illustrateurs 1800–1914* (Illustrateurs, caricaturistes et affichistes), Paris 1983, et le *Dictionnaire des illustrateurs 1890–1945*, Neuchâtel 1992.
- ² Voir notamment ALFRED BERCHTOLD, *La Suisse romande au cap du XX^e siècle. Portrait littéraire et moral*, Lausanne 1966; DANIEL MAGGETTI, *L'invention de la littérature romande 1830–1910*, Lausanne 1995. Sur la critique d'art, voir PHILIPPE JUNOD et PHILIPPE KAENEL (dir.), *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, Lausanne 1993.
- ³ Sur ce renouveau, voir JACQUELYN BAAS et RICHARD S. FIELD, *The Revival of the Artistic Woodcut in France 1880–1900*, cat. exp., University of Michigan, Museum of Art, Ann Arbor 1984. Voir dans ce cahier l'article de FRITZ HERMANN, consacré à Félix Vallotton.
- ⁴ ANNE MURRAY-ROBERTSON, *Grasset. Pionnier de l'Art Nouveau*, Paris 1981.
- ⁵ Sur Steinlen, voir la conclusion de cet article.
- ⁶ Sur la réception très significative de son œuvre, voir CATHERINE KÜLLING, *Carlos Schwabe (1866–1926) – fortune critique*, mémoire de licence, Lausanne 1980 (dactylographié); *Carlos Schwabe 1866–1926*, cat. exp., Musée d'art et d'histoire, Genève 1987; JEAN-DAVID JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe: symboliste et visionnaire*, Courbevoie 1994. Voir dans ce cahier l'étude de DANIELLE CHAPERON sur Eugène Grasset et Carlos Schwabe.
- ⁷ Voir de ROSSANA BOSSAGLIA et MATTEO BIANCHI: *Luigi Rossi (1853–1923)*, Busto Arsizio 1979, et *Luigi Rossi 1853–1923*, cat. exp., Milan et Bellinzona 1985. Voir plus loin dans ce cahier la mise au point de MATTEO BIANCHI.
- ⁸ MADELEINE BIÉLER, *Ernest Biéler. Sa vie, son œuvre*, Lausanne 1953; MAURICE JEAN-PETIT-MATILE, *Ernest Biéler*, Lutry 1976.
- ⁹ Voir plus loin dans ce numéro l'étude de PASCAL RUEDIN sur Ernest Biéler et la «Collection Edouard Guillaume».
- ¹⁰ RENÉ BURNAND, *Les Ginardet*, Neuchâtel 1940 (nouvelle éd. augmentée 1957).
- ¹¹ HILDEGARD GANTNER-SCHLEE, Karl Jauslin, 1842–1904, Historienmaler und Illustrator, *Baselbieter Heimatblätter*, décembre 1979, p. 482–528.
- ¹² ROBERT WYLER, Albert Anker als Illustrator, *Litbrarium*, 1982, p. 70–92.
- ¹³ Ernst Kreidolf 1863–1956. *Werke aus dem Bestand des Vereins Ernst Kreidolf*, cat. exp., Kunstmuseum, Berne 1996. Sur le livre d'enfant, voir le *Dictionnaire des illustrateurs suisses de livres d'images 1900–1908*, Disentis et Muster 1983.
- ¹⁴ ANDREAS MEIER, Karl Walser, Illustrationen zu den Werken seines Bruders Robert Walser, *Der sanfte Trug des Berner Milieus. Künstler und Emigranten 1910–1920*, cat. exp., Kunstmuseum, Berne 1988, p. 195–210.
- ¹⁵ Un sondage dans le fichier des illustrateurs de la Bibliothèque nationale suisse confirme ce fait.
- ¹⁶ Sur ce concept, se référer à deux articles synthétiques de PIERRE BOURDIEU: Quelques propriétés des champs, *Questions de sociologie*, Paris 1980, p. 113–120, et Le champ littéraire: préalables critiques et principes de méthode, *Lendemain: Zeitschrift für Frankreichforschung + Französischstudium*, n° 36, 1984, p. 5–20.
- ¹⁷ JULES ADELIN, *Les arts de reproduction vulgarisés*, Paris 1894.
- ¹⁸ Voir notamment MICHEL MELOT, La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art, *Sociologie de l'art*, sous la direction de RAYMONDE MOULIN, Paris 1986, p. 191–202, et *L'estampe impressionniste*, Paris 1994.
- ¹⁹ PHILLIP DENNIS CATE, SINCLAIR HAMILTON HITCHINGS, *The Color Revolution: Color Lithography in France 1890–1900*, Santa Barbara, Salt Lake City 1978.
- ²⁰ Voir l'article d'ELIAS REGNAULT, Les éditeurs, *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris 1841, vol. 4, p. 322–334.
- ²¹ LONCHAMP, *op. cit.* note 1.
- ²² JOHN GRAND-CARTERET, Le livre illustré à l'étranger, *Le Livre & l'Image*, 1894, p. 146–147.
- ²³ *Kalender-Bilder. Illustrationen aus schweizerischen Volkskalendern des 19. Jahrhunderts*, cat. exp., Bâle 1978.
- ²⁴ ROSEMARIE SARASIN, *Der Verleger Friedrich Zahn (1857–1919)*, Diplomarbeit der Vereinigung Schweizerischer Bibliothekare, Berne 1982.
- ²⁵ Voir les deux articles de W. E. AEBERHARDT, Die Illustrationen der Schriften Jeremias Gotthelfs, *Schweizerisches Gutenbergmuseum*, 1932, p. 193–203, ainsi que: Die schönsten Bücher von Jeremias Gotthelf, *Schweizerisches Gutenbergmuseum*, 1954, p. 88–101.
- ²⁶ CATHERINE DUBUIS et PASCAL RUEDIN, *Marguerite Burnat-Provins. Ecrivaine et peintre (1872–1952)*, Lausanne 1994.
- ²⁷ Ce champ de l'édition reste à décrire. Sur le livre d'art autour de 1900, voir ROLF SÖDERBERG, *French Book Illustration 1880–1905*, Stockholm 1977, l'ouvrage de GORDON N. RAY, *The Art of the French Illustrated Book 1700 to 1914*, New York 1986 [1982], ainsi que FRANÇOIS CHAPON, Grands illustrés modernes: précurseurs, *Bulletin du bibliophile*, 1978, p. 38–62, 183–196, 495–501, l'excellent article d'ANTOINE CORON, Livres de luxe, *Histoire de l'édition française*, vol. 4, Paris 1986, p. 409–437, et le volume d'essais édité par PHILIPP DENNIS CATE, *The Graphic Arts and French Society 1871–1914*, New Brunswick et Londres 1988 (en particulier PATRICIA ECKERT BOYER, The Artist as Illustrator, in *Fin-de-siècle Paris*, p. 113–169). Voir également le précieux répertoire de LUC MONOD, *Manuel de l'amateur de livres illustrés modernes 1875–1975*, Neuchâtel 1992.
- ²⁸ Article paru sous le pseudonyme de Pierre Louis dans *Art et Critique*, 20 et 30 mai 1890, repris dans MAURICE DENIS, *Théories 1890–1910: du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris 1920, p. 10–11.
- ²⁹ PHILIPPE KAENEL, *Le métier d'illustrateur 1830–1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris 1996 (Rodolphe Töpffer: un écrivain s'illustre, p. 125–178). Voir aussi mes contributions à l'ouvrage collectif *Töpffer*, sous la direction de DANIEL MAGGETTI, Genève 1996 (Les voyages illustrés, p. 201–252 et La muse des croquis, p. 27–66).
- ³⁰ Sur l'édition romantique et l'illustration au XIX^e siècle en France, voir notamment GORDON N. RAY, *The Art of the French Illustrated Book 1700 to 1914*, New York 1986 [1982], ainsi que l'*Histoire de l'édition française*, vol. 3, Paris 1985 (en particulier les articles de FRÉDÉRIC BARBIER, MICHEL MELOT et SÉGOLENE LE MEN).
- ³¹ HARRISON et CYNTHIA WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle: du système académique au marché impressionniste*, Paris 1991 [1965].

- ³² PHILIPPE KAENEL, Les petites misères de la vie des illustrateurs au XIX^e siècle, *Sociologie de l'art*, n° 7, 1994, p. 27-46.
- ³³ «Que pourrais-je faire ensuite, recommencer la vie d'illustrateur en se sentant incapable d'y réussir, mais enfin c'est le gagne-pain», poursuit E. Biéler dans la lettre qu'il adresse à sa mère, le 3.1.1892 (Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Biéler, IS 1908), largement citée dans RUEDIN (*op. cit.* note 9).
- ³⁴ Lettre d'E. Burnand à son père, vers 1881, cité dans RENÉ BURNAND, *Eugène Burnand au pays de Mireille*, Lausanne, 1941, p. 86.
- ³⁵ Le premier (200 × 270 cm) et le troisième (250 × 630 cm) sont au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, le deuxième est exposé au Musée Eugène Burnand de Moudon (320 × 540 cm, dépôt de la Confédération).
- ³⁶ Extrait cité dans RENÉ BURNAND, *Eugène Burnand. L'homme, l'artiste et son œuvre*, Paris et Lausanne, 1926, p. 46. Le peintre a résumé sa carrière dans trois *Liber veritatis* autobiographiques. Le dernier tome est consacré aux gravures et illustrations. A ces documents fondamentaux s'ajoutent un volume intitulé *Souvenirs de famille. Sépey 1893*, tenus par le peintre, puis par ses fils après sa mort en 1921 (propriété de la famille), et un riche fonds d'archives non encore inventoriées, déposées au Département des manuscrits de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne sous la cote IS 4989.
- A ce propos, je tiens à remercier très vivement les descendants du peintre, en particulier M. Michel Burnand, mais aussi M^{me} Danielle Mincio, responsable du département des manuscrits, et M. Henri Niggeler, responsable du prêt à la Bibliothèque cantonale et universitaire (Riponne), qui a commencé à classer le fonds Burnand et qui travaille de longue date sur les relations entre l'artiste et la Provence.
- ³⁷ Comptes et notes diverses – novembre 1876–août 1879, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Burnand, IS 4989.
- ³⁸ Ainsi qu'il l'avoue à Ernest Biéler en 1880: «Pour des illustrations, c'est à ce qu'il me dit, ce qui le fait vivre» (lettre d'E. Biéler à ses parents, le 7.12.1880, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Biéler, IS 1908, carton 38, citée dans RUEDIN (*op. cit.* note 9)).
- ³⁹ «La dimension des pages entières est de la moitié de celles de l'Illustration; il nous les paiera 120 frs. C'est le prix moyen. J'espère arriver à 150, comme [Hippolyte] Bayard. Cette première livraison me vaudra 650 frs et je ne mettrai pas un mois à l'exécuter. Tout cela n'est bien entendu qu'un commencement en la matière. – Chacun me félicite chaudement de ce bonheur, qui est pour la vie. La maison Hachette est toute-puissante, très-fidèle, dit-on, envers ses employés; il y a là des conditions bien exceptionnelles d'avenir», précise-t-il auparavant (lettre d'E. Burnand à son père, le 2.2.1879, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Burnand, IS 4989).
- ⁴⁰ Lettre d'E. Burnand à son père, le 17.10.1879, *ibid.*
- ⁴¹ Lettre d'E. Burnand à son père, le 8.11.1879, *ibid.*
- ⁴² Lettre d'E. Burnand à ses parents, le 25.12.1880, *ibid.*
- ⁴³ «Banquet des Aquafortistes hier soir; j'y ai fait d'intéressantes connaissances parmi les gros bonnets de l'eau-forte» (lettre d'E. Burnand à sa famille, le 21.3.1886, *ibid.*).
- ⁴⁴ Sur ses illustrations, voir le chapitre X du livre de RENÉ BURNAND, *op. cit.* note 36, l'étude du même auteur sur *Mireille*, *op. cit.* note 34, et la brochure réalisée par HENRI NIGGELER à l'occasion de l'exposition *Eug. Burnand illustrateur 1850–1921*, Lausanne 1991.
- ⁴⁵ «Voici une bénédiction nouvelle qui nous arrive à l'instant, tandis que je vous écrivais mes premières pages. – Quantin m'offre, par l'intermédiaire d'Octave Uzanne 12000 frs pour la Petite Fadette, qui s'additionnent comme suit: – 10 eaux-fortes à 700 frs = 7000 / 120 croquis à 40 f [=] 4800 / 1 titre et un portrait 200 / total 12000 frs. Quantin exige que les originaux des 10 eaux-fortes soient faits à l'aquarelle – cela m'importe peu. Je suis donc tout disposé à accepter, sous réserve d'une part à fixer pour les 2^{ème} et 3^{ème} éditions. – C'est en somme une superbe commande qui me fait un extrême plaisir et dont je ne saurais être assez reconnaissant» (lettre d'E. Burnand à sa famille, le 2.1.1882, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Burnand, IS 4989). Voir également les trois lettres d'Octave Uzanne, adressées en 1888 à Burnand, et conservées dans ce même fonds.
- ⁴⁶ Sur la mode de l'illustration marginale, voir KAE-NEL (*op. cit.* note 29, p. 318 sq.).
- ⁴⁷ Lettre d'E. Burnand à ses parents, le 14.1.1883, *ibid.*
- ⁴⁸ Il contribue entre autres à une revue de luxe, *Les Lettres et les Arts*, en 1887.
- ⁴⁹ «Voici une épreuve du cliché que nous avons fait faire, en photogravure, d'après votre dessin à la plume – Cette épreuve a été tirée à la main, sans mise en train et n'a pas, par conséquent, les dégradations de ton que donnerait un bon tirage, mais elle permet de constater que tout le travail du dessin original est fidèlement reproduit et que le résultat sera satisfaisant; il le serait plus encore si la réduction avait été un peu moins forte. [...] l'expérience nous a démontré, en effet que la photogravure donnait les meilleurs résultats quand la réduction était d'environ un quart sur les dimensions linéaires de l'original» (lettre de L. Marc à E. Burnand, le 12.7.1877, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Burnand, IS 4989).
- ⁵⁰ Lettre de L. Marc à E. Burnand, le 21.8.1877, *ibid.*
- ⁵¹ Lettre de L. Marc à E. Burnand, le 29.11.1877, *ibid.*
- ⁵² Lettre de L. Marc à E. Burnand, le 6.12.1877, *ibid.*
- ⁵³ Lettre d'E. Burnand à sa famille, le 6.2.1887, *ibid.*
- ⁵⁴ Lettre d'E. Burnand à sa mère, le 24.12.1887, *ibid.*
- ⁵⁵ Notes relatives à *François le Champi* dans le *Liber veritatis*, tome III, fol. 3.
- ⁵⁶ Il existe cependant un tirage de 100 exemplaires numérotés sur papier Japon.
- ⁵⁷ Lettre d'E. Burnand à ses parents, le 29.12.1887, *ibid.* Il avouait peu avant: «et n'est-il pas merveilleux que ce Champi loin de me nuire ait réellement beaucoup servi à l'établissement de ma réputation en fait d'illustration» (Lettre d'E. Burnand à sa mère, le 24.12.1887, *ibid.*).
- ⁵⁸ Lettre d'E. Burnand à sa femme et ses enfants, le 11.1.1901, *ibid.*
- ⁵⁹ Voici un extrait plus complet de cette conférence manuscrite, conservée dans le fonds E. Burnand. «L'invention de la photographie a été très nuisible au développement de la gravure en général, quoi-

que cette dernière lui soit préférée quant à la durée. La photographie est passagère. 10 années suffisent pour la faire pâlir complètement. – Mais maintenant une toute nouvelle invention menace de donner le coup de mort à la gravure sur cuivre; je veux parler de l'Albertypie. [...] c'est une découverte de la plus haute importance et qui va effectuer de grands changements dans le domaine artistique. – La gravure en taille douce approche de sa fin; l'eau-forte est aux abois. – Il va sans dire que le peintre ne fera plus multiplier ses tableaux au moyen de la gravure, qui ne lui offre aucune garantie d'exactitude. Il fera simplement photographier ses œuvres.»

⁶⁰ Extrait du tome manuscrit des *Souvenirs de famille*, cité dans Burnand, *op. cit.* note 36, p. 174.

⁶¹ E. Burnand cité dans BURNAND, *op. cit.* note 34, p. 87.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Lettre de Mistral à E. Burnand, le 2. 3. 1882, *ibid.*, p. 93.

⁶⁴ Lettre de Mistral à E. Burnand, *ibid.*, p. 94–95.

⁶⁵ Lettre d'A. Cérésolle à E. Burnand, le 7. 3. 1883, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Département des manuscrits, Fonds E. Burnand, IS 4989.

⁶⁶ Comme les récits de Cérésolle contiennent des créatures imaginaires et qu'il ne dessine que d'après nature, il use de stratagèmes: «Les gnomes me sont fournis par des modèles en maillots, caleçons et gilets de flanelle, sous lesquels je glisse des bosses portatives» (cité dans BURNAND, *op. cit.* note 36, p. 184).

⁶⁷ Lettre d'E. Burnand à ses parents, le 15. 4. 1883, citée dans BURNAND, *op. cit.* note 34, p. 117.

⁶⁸ Il nous manque toujours une biographie documentée de Steinlen. Parmi la littérature sur l'artiste, voir surtout: MAURICE PIANZOLA, *Théophile Alexandre Steinlen*, Lausanne 1970; SUSAN GILL, *Théophile Alexandre Steinlen: a study of his graphic art, 1881–1900*, thèse, Ann Arbor 1982; PHILIPP DENNIS CATE et SUSAN GILL, *Théophile Alexandre Steinlen*, Salt Lake City 1982; PETER DITTMAR, *Steinlen. Théophile Alexandre Steinlen – ein poetischer Realist*, Zurich 1984.

⁶⁹ Il n'a communiqué aucune information sur sa famille à la ville de Vevey, dont les Steinlen ont la bourgeoisie (voir les *Registres des familles de Vevey*). Je remercie M^{me} Marjolaine Guisan, des Archives de la Ville, de m'avoir communiqué ces documents.

⁷⁰ Voir entre autres le «Dossier du Musée d'Orsay» de MARIEL OBERTHÜR, *Le Chat noir 1881–1897*, Paris 1992.

⁷¹ Titre d'un catalogue d'exposition consacré à l'artiste, Musée de l'histoire vivante, Montreuil 1987. Sur l'influence de Steinlen au XX^e siècle, voir PETER DITTMAR, *Das Nachwirken Théophile Alexandre Steinlens am Beispiel von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1984, p. 173–201, et du même: Steinlen et le jeune Picasso, *La Revue de l'art*, n° 68, 1985, p. 85–90.

Sources des illustrations

1–13: Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Lausanne (photos: Ph. Kaenel).

Adresse de l'auteur

Philippe Kaenel, maître assistant, Section d'histoire de l'art, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, BFSH 2, 1015 Lausanne-Dorigny