

Gianenrico BERNASCONI

Le paravent à « découpures »

Une pratique de l'image
entre consommation et décoration

La recherche sur l'estampe populaire, le papier de luxe et de manière plus générale sur les *ephemera* a une histoire assez ancienne¹. Les techniques, les motifs, les éditions, les centres de production sont bien connus. En revanche, si les usages de ces images ont fait l'objet de quelques recherches, il reste sur ce versant beaucoup à faire. Il semble, en particulier, nécessaire d'explorer les conséquences de la diffusion de la lithographie et de la mécanisation des procédés d'impression sur les gestes, les techniques, les motifs et les usages qui forment les pratiques de l'image au XIX^e siècle. Ceci permettrait de mieux comprendre les dynamiques culturelles et consommatrices engendrées par le flot d'images (*Bilderflut*) qui se déverse sur l'Europe à la suite de l'industrialisation de l'imprimerie². À travers la contextualisation d'un paravent à découpures conservé au Musée des Cultures européennes de Berlin, cette étude voudrait contribuer à l'exploration de deux pratiques de l'image entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle : le découpage et le collage.

Ce paravent pliable se compose de quatre panneaux, mesurant chacun 55 cm de large sur 177 cm de haut. Sur une surface totale d'environ 3,5 m², délimitée par un cadre en papier au bord de chaque panneau, sont collées et laquées environ 470 images (fig. 1-3). La face postérieure de ce paravent est revêtue d'un tissu de laine tissé à la machine et décoré de motifs qui renvoient au mouvement *Arts & Crafts*. On reconnaît sur deux panneaux des hortensias de couleur rouille dont les feuilles sont roses teintées de vert. Sur les deux autres panneaux figure un étang sur lequel on voit des nymphées et des oiseaux. Ces motifs sont colorés en gris-vert avec des teintes ocres et couverts de paillettes argentées. On a eu recours, pour l'assemblage des panneaux, à un système de liaison au moyen de tissus. D'après l'analyse des images collées, on peut situer cet objet dans l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle.

La diffusion du paravent, importé de Chine et du Japon au début du XVIII^e siècle, connaît de nombreux rebondissements en Europe. À la suite de l'engouement pour les laques chinoises et japonaises, il jouit d'une période de succès au début du XVIII^e siècle et s'impose dans la décoration des intérieurs, grâce aussi aux techniques d'imitation des laques et au travail d'artistes français comme Watteau, Boucher, Lancret, et Heut³. Cette pièce de mobilier semble pourtant disparaître dès la fin du XVIII^e siècle, pour revenir à la mode au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, à la suite des expositions universelles, de l'intensification des relations commerciales avec la Chine et de la recherche d'un meilleur confort domestique⁴. Son usage se diffuse dans les milieux artistiques autant que dans l'industrie de la consommation en France, en Allemagne et en Angleterre en particulier. Dans *The Decorateur and Furnisher* du mois de février 1891, Laura R. Starr observe que le paravent est devenu « such a matter of necessity these days that there is no housekeeper so poor but feels she must have one or more⁵ ». Le paravent à découpures, auquel est consacré cet article, connaît son apogée dans

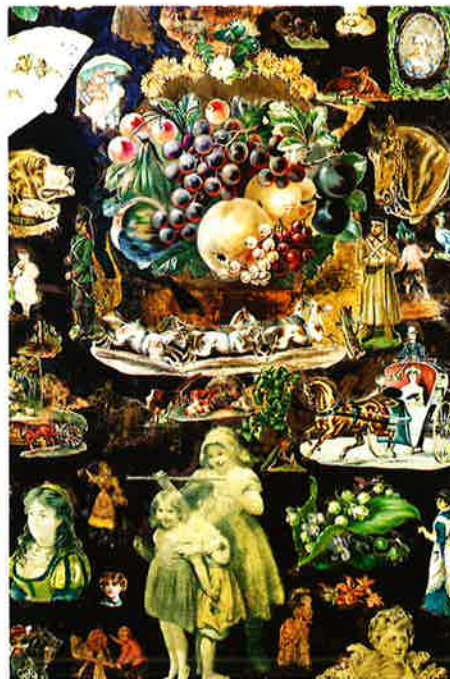


Fig. 1-3. Paravent à découpures, Angleterre, fin XIX^e-début XX^e siècle,
 Berlin, Musée des Cultures européennes, SMB
 © Ute Franz-Scarciglia, Museum Europäischer Kulturen.

les années 1860⁶. Il s'apparente aux images à découper (*Oblaten*) qui se diffusent particulièrement en Angleterre et en Allemagne vers le milieu du XIX^e siècle⁷, et s'inscrit dans une tradition de décoration du mobilier qui remonte au début du XVIII^e siècle.

Le collage a souvent été présenté par les historiens de l'art comme l'invention des avant-gardes, en particulier du jeune Picasso (1881-1973) et de Georges Braque (1882-1963), du mouvement Dada et des futuristes italiens⁸. En prenant ses distances avec cette approche, David Banash explore son histoire à travers l'analyse de la publicité, qu'il définit comme une forme de recontextualisation des images et des textes dans l'espace abstrait de la page de journal. Selon Banash cette forme de collage aurait inspiré dans les premières décennies du XX^e siècle le travail et la réflexion sur l'image des avant-gardes⁹. Cette approche, qui a le mérite d'analyser le collage dans une perspective culturelle plus générale, néglige pourtant d'autres usages de cette technique. Les historiens de la photocomposition ont donné une nouvelle profondeur à son histoire, en attirant l'attention sur les expérimentations de photographes comme Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) et George Washington Wilson (1823-1893), qui auraient influencé les travaux des artistes du mouvement Dada¹⁰. Elizabeth Siegel, dans l'introduction du catalogue *Playing with Pictures* consacré à des albums de photomontages de l'époque victorienne, a récemment remarqué comment les auteurs de ces compositions anticipent quelques-uns des thèmes qui vont marquer au début du siècle les collages des avant-gardes, comme par exemple l'infiltration dans l'art de matériaux produits par la machine, la combinaison de différents médias, l'intervention de différents auteurs ou encore l'acte de création entendu comme un processus de collection et d'assemblage¹¹. L'étude du paravent conservé au Musée des Cultures européennes peut contribuer à approfondir cette histoire du collage. Il ne s'agit pas de revendiquer une dette des avant-gardes à l'égard des techniques employées pour la fabrication de cet objet¹². L'objectif est de montrer comment le *Bilderflut* engendré par l'industrialisation de l'imprimerie et par l'essor de la consommation ne stimule pas uniquement le travail des artistes du début du XX^e siècle, mais diffuse également des pratiques de l'image inscrites dans la longue tradition des techniques du découpage et du collage. Ce paravent évoque en outre un moment particulier de l'histoire de la décoration intérieure qui voit l'émergence d'une idéologie du goût individuel en opposition au « mauvais » goût tel qu'il s'incarnait dans les produits industriels.

Nous contextualiserons ici cet objet d'abord à travers une approche archéologique des techniques du découpage et du collage d'images. Nous étudierons ensuite les motifs et la composition du programme de ce paravent. Cette étude exige un détour par l'histoire de l'industrie de l'image à découper, et fait appel au thème de la circulation des techniques de production et des motifs iconographiques. Pour l'analyse du programme, nous comparerons ce paravent avec d'autres paravents à découpures et nous mobiliserons la littérature contemporaine consacrée à la décoration des intérieurs. Enfin, la recontextualisation du paravent dans les intérieurs tardo-victoriens nous permettra d'élucider la relation entre consommation, collection et décoration qui caractérise les pratiques de l'image au XIX^e siècle.

Archéologie d'une pratique : découper et coller

Le découpage et le collage sont des techniques anciennes de recontextualisation de l'image dont les premières traces remontent au Moyen Âge¹³. Elles véhiculent l'idée d'une « économie morale¹⁴ » qui se caractérise par l'apprentissage des vertus de précision et de patience, à travers des gestes nécessitant une maîtrise du corps. Nous tenterons de saisir l'histoire de ces opérations à travers celle des techniques d'imitation des laques chinoises assimilées dans les récréations aristocratiques à partir de la fin du XVII^e siècle et dans le contexte des pratiques savantes de la même époque. Nous nous intéresserons ensuite à leur usage au XIX^e siècle.

La pratique du découpage et du collage du papier doit être mise en relation avec l'importation de laques chinoises en Europe au cours de la deuxième moitié du xvii^e siècle. Les prix très élevés de ce mobilier en laque donnent en effet naissance à un marché de l'imitation. C'est dans ce cadre que se développe à Venise au xvii^e siècle la technique appelée *lacca povera* ou *arte povera*, qui consiste à remplacer les précieuses images qui enrichissent les laques chinoises par des découpures de gravures, collées puis laquées¹⁵. Cette technique se diffuse à partir de la deuxième moitié du xvii^e siècle dans d'autres régions européennes, en particulier en Allemagne et en France, où elle figure parmi les pratiques récréatives des élites du xviii^e siècle. Dans une lettre adressée à Mme Calandrini en 1727, Charlotte Aïssé (1694-1733) remarque ainsi le succès de ce passe-temps dans les milieux aristocratiques : « On est ici dans la fureur de la mode, pour découper des estampes enluminées ; tous découpent, depuis le plus grand jusqu'au plus petit ; on applique ces découpures sur des cartons, & puis on met un vernis là-dessus ; on en fait des tapisseries, des paravents, des écrans ; il y a des livres d'estampes qui coûtent jusqu'à 200 livres & des femmes, qui ont la folie, de découper des estampes de 100 livres la pièce ; si cela continue, ils découperont des Raphaël¹⁶. » Au mois de décembre de la même année le *Mercur de France* publie une « Lettre écrite par M. Constantin à la Marquise de *** sur la nouvelle mode des Meubles en découpure ». Cette lettre revient sur le succès du découpage qui « est ici la grande & presque l'unique occupation des Dames », même si « quelques hommes s'en mêlent aussi »¹⁷. La sociabilité aristocratique se règle au xviii^e siècle sur une sorte de communauté de gestes dont la fonction rappelle la discipline du corps. Pour l'exercice du découpage, qui exige précision et patience, il faut s'appareiller d'un outillage matériel : « des ciseaux ordinaires », « des ciseaux plus fins pour découper à la main », « des ciseaux pointus, minces, & arrondis en faucille par le côté » et aussi d'« autres outils avec lesquels on découpe sur une petite tablette de bois bien uni ».

Le découpage et le collage sont des techniques culturelles utilisées aussi dans les milieux savants. Anke te Heesen ouvre dans son livre *Die Zeitungsausschnitt* une perspective nouvelle sur l'histoire de ces pratiques¹⁸. En s'intéressant aux découpages de journaux à l'époque de la consommation de masse de l'information, l'auteur montre que ces pratiques s'inscrivent dans la tradition humaniste de la « culture de l'extrait » (*Exzerptkultur*)¹⁹, pour laquelle les textes découpés sont collés sur des médiums différents suivant un système de rubriques réorganisant les informations. Ces opérations jouent un rôle important dans la production du savoir, en combinant une pratique de la lecture, de l'extrait et du classement des informations qui s'apparente à la culture de la collection. Cette technique s'applique aussi aux images et elle est à l'origine de collections aristocratiques et princières dont la plus connue est celle de Cassiano dal Pozzo (1588-1657)²⁰.

La *lacca povera* et l'*Exzerptkultur* savante ne sont que deux exemples de la longue histoire des pratiques de découpage et de collage, parmi lesquelles figurent aussi les techniques de la silhouette blanche (*Weißschnitt*) du xvii^e siècle ou de la silhouette du xviii^e siècle²¹.

À l'époque victorienne, le découpage et le collage relèvent des loisirs de la *middle class*²². Les historiens ont souvent mis en relation ces activités avec les pratiques de décoration à travers lesquelles les femmes prennent possession de l'univers domestique²³. Ces occupations, sur lesquelles nous reviendrons dans les prochaines pages, ne sont pourtant pas étrangères à un programme moralisateur soucieux de discipliner le temps libre de la femme. Le traité *The Habits of Good Society* (1859), en décrivant différentes occupations féminines, remarque que celles-ci ont le mérite de les protéger de l'ennui en les consolant de la solitude, « to arouse her in grief; to compose her to occupation in joy », et loue parmi ces activités les ouvrages d'agrément et d'aiguille²⁴. Parce qu'ils requièrent de la précision et de la concentration, les travaux de découpage et de collage sont adoptés par les programmes pédagogiques et trouvent une place dans la littérature consacrée à l'éducation de l'enfance au xix^e siècle²⁵. Dans le *Manuel pratique*

des jardins d'enfants de Frédéric Froebel (1859), Jean-François Jacobs et Bertha Maria von Marenholtz-Bülow (1810-1893), élèves de Friedrich W. A. Froebel (1782-1852), systématisent l'enseignement du grand pédagogue allemand, en mentionnant le découpage parmi les activités conseillées aux institutrices des écoles maternelles.

L'industrie des images à découper au XIX^e siècle

Dans sa lettre de 1727, Charlotte Aïssé craignait qu'on découpe bientôt des Raphaël pour décorer des meubles. Cela fut heureusement évité grâce à l'imprimerie qui dès le XVIII^e siècle commença à produire des images à découper.

Parmi les centres de production les plus importants au XVIII^e siècle figurent Augsbourg, en particulier chez Martin Engelbrecht (1684-1756), et Paris²⁶, où Edme-François Gersaint (1694-1750) vend sous la Régence dans son célèbre magasin des gravures d'après Watteau et d'autres estampes destinées à la découpe pour la décoration de meubles, d'éventails et d'autres objets²⁷. L'industrie des pièces à découper se développe au XIX^e siècle à la suite de l'invention en 1796 par Aloys Senefelder (1771-1834) de la lithographie²⁸. L'impression au moyen d'une plaque de pierre calcaire permet d'augmenter le tirage et de diminuer par conséquent les frais de production grâce à la résistance de la matrice. Un rôle important dans l'histoire de l'image à découper a aussi été joué par Godefroy Engelmann (1788-1839) qui dépose en 1837 le brevet pour une variante colorisée de cette technique, la chromolithographie. Ce procédé d'impression sera utilisé jusqu'aux années 1930 pour les illustrations de haute qualité. L'introduction en 1852 de la presse lithographique mécanique rend possible la production industrielle de ce genre d'images.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'histoire des images à découper (*Oblaten*). Ces chromolithographies sont des « images estampées et poinçonnées de différentes tailles, qui étaient fabriquées en série [...] ou comme des pièces uniques²⁹ ». Une des fonctions les plus importantes des *Oblaten* est leur usage pour la décoration d'albums, de cahiers de poésie, mais aussi de mobilier comme par exemple les paravents³⁰. L'époque de succès majeur des *Oblaten* se situe entre les années 1880 et les années 1890. Ces images reproduisent différents motifs comme des enfants, des animaux, des fleurs, mais aussi des portraits de politiciens, des soldats en uniforme, etc.

Le principal centre de production d'*Oblaten* est l'Allemagne, dont l'industrie se caractérise par une offre diversifiée et de grande qualité. En 1873, l'exposition universelle de Vienne confirme le rôle de leader des Allemands dans l'industrie du papier de luxe³¹. Au cours des années 1880, les exportations vers l'Angleterre sont considérables. Elles sont alimentées par les centres de production de Berlin, Nuremberg, Barmen (aujourd'hui un quartier de Wuppertal), et Aschaffenburg. Ces échanges, dont les intermédiaires les plus connus sont les éditeurs londoniens Raphael Tuck (1821-1900) et Marcus Ward, donnent naissance à une organisation du travail particulière. Si les chromolithographies sont imprimées en Allemagne, les motifs sont l'œuvre de dessinateurs anglais, réputés pour la qualité de leur travail. Ainsi, les *Oblaten* et d'autres produits de l'industrie du papier de luxe de cette époque portent la marque caractéristique « designed in England / printed in Germany³² ».

Le poids de l'industrie dans la production d'images à découper et à coller joue un rôle important pour l'analyse du paravent à découpe, en mettant en évidence une sorte de paradoxe. En effet, si ce genre de décoration est une forme d'expression esthétique du sujet, s'appuyant sur les critiques formulées, entre autres, par le mouvement *Arts & Crafts* contre le mauvais goût des produits industriels, il est aussi redevable à l'industrialisation de l'imprimerie qui favorise une consommation sans précédent d'images, en rendant ainsi possible la diffusion de formes de décoration comme le collage dans la *middle class* victorienne.

Les motifs

L'analyse des motifs décorant le paravent à découpures conservé au Musée des Cultures européennes de Berlin est éclairée par l'article « Screens: Folding and Otherwise » publié en 1885 par l'éditeur et critique d'art J. W. Gleeson White (1851-1898)³³ dans la revue *Amateur Work*. Dans ce texte, White dispense quelques conseils sur le choix des motifs, sur la composition et même sur la fabrication du paravent, en s'inscrivant parmi les auteurs qui, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, s'occupent de décoration intérieure.

Traitant du choix des motifs, White propose de distinguer les paravents décorés avec des images en noir et blanc de ceux décorés avec des images en couleur. Cela non seulement parce que ces deux genres d'images « s'harmonisent » difficilement sur le même panneau³⁴, mais aussi parce que la difficulté de trouver des images coloriées, en raison notamment de leur prix, pèse sur la variation des thèmes³⁵. Cette distinction qualifie deux pratiques différentes de décoration des paravents. En effet, si pour les images en noir et blanc on puise dans les estampes, les journaux et les revues, on fait souvent appel, pour les images coloriées, aux chromolithographies produites par l'industrie du papier de luxe.

Le premier conseil de White à propos du choix des motifs concerne la nécessité d'éviter les figures de mode, comme les costumes, dont le goût change rapidement, en rendant ainsi le paravent facilement désuet³⁶. Le deuxième conseil est de composer, dans le cas où on aurait suffisamment d'images, des panneaux thématiques. Il propose à ce sujet d'adopter un paysage, une architecture ou une scène navale comme figure centrale à décorer avec des images plus petites. White décline le choix des motifs en fonction des usages des paravents. Dans les espaces de la sociabilité victorienne, la décoration de ces écrans, spécialement si on utilise des coupures de journaux ou des motifs extraits de poèmes, peut servir de support à la conversation, lorsque celle-ci perd en vigueur³⁷.

Dans le cas où le paravent est destiné à une école ou à une crèche, les motifs doivent être adaptés aux usages pédagogiques, en privilégiant le détail à l'effet, en utilisant des images instructives, comme des cartes géographiques ou des diagrammes, ou encore en évitant les motifs vulgaires, comme le pirate ou la caricature du policier, qui pourraient avoir des effets négatifs sur les jeunes³⁸. En ce qui concerne les images coloriées, pour lesquelles souvent valent les mêmes conseils dispensés pour les images en noir et blanc, White suggère de privilégier le découpage de livres pour enfants à l'achat d'*Oblaten*. En effet, les images tirées de ces livres, œuvres d'illustrateurs comme Walter Crane (1845-1915) ou Randolph Caldecott (1846-1886), ne sont pas seulement meilleur marché, elles permettent aussi d'introduire dans les intérieurs domestiques un art qui correspond pleinement au goût *Arts & Crafts*³⁹.

Le paravent conservé au Musée des Cultures européennes est décoré d'images coloriées. Il faut distinguer parmi ces images les *Oblaten* produits par l'industrie du papier de luxe des images découpées à la main dans les journaux, et des estampes, etc. Le repérage de cette distinction lors de l'étude du paravent présente quelques difficultés, qui peuvent être dépassées uniquement à travers une analyse matérielle. Deux critères permettent ainsi d'identifier l'origine de ces images. Le premier concerne la qualité matérielle des *Oblaten*, qui se caractérisent, au moins jusqu'aux années 1930, par une légère épaisseur liée au poinçonnement des chromolithographies. Le deuxième critère concerne les bordures. En effet, dans le cas des *Oblaten*, qui sont découpés à la machine, la bordure est ronde, tandis que dans celui des images découpées aux ciseaux les bordures présentent des angles, trace caractéristique de l'usage de cet instrument. À partir de ces deux critères nous avons estimé que seulement un quart des images collées sur ce paravent avait été découpé à la main. Il s'agit donc d'un paravent pour lequel ont été utilisées en majorité des images produites par l'industrie du papier de luxe. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la décoration croise souvent la consommation⁴⁰.

L'exigence de la *middle class* anglaise de s'exprimer à travers l'arrangement des intérieurs n'est pas étrangère à l'industrialisation de l'imprimerie, qui permet l'accès à des images à bon marché.

Sur ce paravent, on retrouve les thèmes classiques de l'industrie des *Oblaten*. On y reconnaît les motifs liés à l'enfance, les motifs botaniques, avec les bouquets de fleurs, les arbres et les compositions ornementales. Une place importante est réservée au monde animal avec les animaux domestiques, comme les chats, les chevaux, les chiens, mais aussi les oiseaux et les papillons. On retrouve aussi les représentations de différentes populations avec le portrait d'un sami, d'une femme japonaise, d'un esquimau, d'un indien, d'une femme voilée, d'un homme au turban, d'un touareg, etc. Il faut encore mentionner les paysages et les motifs architecturaux, et les séries d'objets, comme les théières ou les carrosses. Il est difficile d'identifier les fabricants de ces *Oblaten*, à l'exception de la série des soldats russes de l'éditeur Raphael Tuck & Son de Londres. Les autres motifs qu'on peut identifier grâce aux informations imprimées sont la carte de vœux « with Jocko's Compliments » de l'entreprise Birn Brothers de Londres et les vœux de Noël des imprimeurs Hildesheimer et Faulkner, également de Londres, qui portent l'indication typique de l'industrie du papier de luxe de cette époque « designed in England / printed in Germany ».

L'identification des motifs des images découpées à la main présente elle aussi quelques difficultés. Ces motifs se caractérisent par la présence de scènes, parfois même de séries, qui laissent supposer le découpage d'un journal ou d'un livre pour enfants. Plus facile est l'identification de reproductions d'œuvres d'art comme le motif cher aux préraphaélites de *Dante et Béatrice* (1883) de Henry Holiday (1839-1927), le tableau *Winter sport* de Robert Barnes (1889) ou encore le tableau sur le thème de l'enfance d'Arthur John Elsley. Le seul sujet d'actualité est une représentation de la reine Victoria assise sur le trône, probablement tirée d'un des albums publiés à l'occasion du jubilé de son règne en 1887.

On remarque en général le caractère stéréotypé des motifs utilisés. La banalité de ces thèmes, qui circulent sur différents mediums⁴¹, rappelle ce qu'avait constaté Dianne Sachko Macleod dans son livre *Art and the Victorian Middle Class* à propos de la *narrative painting*: « *familiar reassuring images in painting which lined the walls of drawing rooms and bedrooms were the means of instilling a sense of order on the chaos of urban life*⁴² ». Si les motifs des *Oblaten* et des découpures utilisés sur le paravent dont il est question ici s'éloignent de la représentation de la vie quotidienne chère à la *narrative painting*, ils ont néanmoins ce caractère rassurant, adapté aussi à leur fonction décorative.

La composition

Si les motifs utilisés pour ce paravent nous renvoient à l'industrie des *Oblaten*, la composition introduit la dimension individuelle de la décoration, thème central du débat sur les arts décoratifs au cours des dernières décennies du XIX^e siècle.

Au lendemain de la première exposition universelle de Londres en 1851, plusieurs voix s'élèvent contre la dégénérescence du goût des produits anglais⁴³. Plusieurs personnalités du monde artistique, comme l'architecte Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), un des principaux organisateurs de l'exposition de Londres Henry Cole (1808-1882), l'historien de l'art John Ruskin (1819-1900) ou encore William Morris (1834-1896), figure centrale du mouvement *Arts & Crafts*, s'engagent ainsi dans une réforme du design et de la décoration. Avec des accents souvent idéologiques, ils revendiquent un retour au style gothique et au travail artisanal, dans lesquels ils reconnaissent un âge de la liberté artistique et de l'égalité sociale qui s'oppose à l'industrialisation et à ses conséquences néfastes sur l'art et la vie sociale. Leurs travaux visent pourtant un public restreint de professionnels, architectes ou décorateurs⁴⁴. Au cours de la décennie 1870 se produit une transformation majeure dans l'histoire des intérieurs victoriens : à partir de ces années se multiplient les ouvrages concernant

la décoration de l'espace domestique adressés à la *middle class*. Cette littérature est souvent l'œuvre de femmes qui avaient occupé jusqu'alors une place secondaire dans le mouvement *Arts & Crafts*⁴⁵.

Les historiens se sont beaucoup intéressés au rôle attribué au goût personnel dans la décoration au cours des dernières décennies du XIX^e siècle. Judith A. Neiswander met en relation l'attention portée à l'individualisme esthétique et l'émergence de la pensée libérale. L'importance de la sphère privée dans la philosophie politique de John Stuart Mill (1806-1873) est l'un des cadres intellectuels dans lesquels se forme cette littérature sur l'aménagement de l'espace intérieur⁴⁶. Deborah Cohen reconnaît dans ce phénomène l'émergence d'une nouvelle relation entre morale et matérialisme. L'importance de l'engagement personnel dans l'arrangement des intérieurs est en effet concomitante d'une transformation de la doctrine religieuse concernant la consommation. À la morale évangélique de l'expiation à l'origine du mépris des biens matériels se substitue à partir des années 1860 une doctrine dite de l'incarnation pour laquelle la consommation et le décor de la maison assument une fonction positive⁴⁷. L'idée que l'humanité est irrémédiablement mauvaise et que la consommation est une cause de la corruption des mœurs est désormais rejetée. La *middle class* anglaise, dont le niveau de vie s'améliore au cours de la deuxième moitié du siècle, trouve dans cette doctrine une légitimation morale rapprochant la recherche de la beauté de l'intégrité morale.

Le caractère personnel de l'arrangement des intérieurs ressort aussi des conseils dispensés pour la décoration des paravents. Lucy Orrinsmith (1839-1910) remarque à ce propos en 1878 que si les anciens cuirs vénitiens, les velours richement décorés ou les matériaux provenant d'Orient conviennent à la décoration d'un paravent, sont encore plus à conseiller l'engagement personnel et l'effort à travers lesquels une main, fût-elle inexpérimentée, arrive à acquérir l'attitude et l'adresse nécessaires au développement du « goût artistique »⁴⁸. Cette dimension individuelle rend plus difficile l'analyse du programme des paravents à découpages, qui se présente souvent comme un « désordre soigneusement programmé »⁴⁹. Face à cette difficulté nous allons comparer le programme de notre paravent avec celui des paravents attribués à Lord Byron (1788-1824) et à Hans Christian Andersen (1805-1875). Malgré les différences entre ces compositions, en particulier en raison de l'apport des deux écrivains, cette comparaison nous aidera néanmoins à mettre en évidence quelques caractéristiques du programme du paravent berlinois.

Le paravent décoré par Lord Byron a été réalisé entre 1811 et 1814⁵⁰ (fig. 4). Les quatre panneaux qui le composent sont traités sur les deux faces et dédiés à deux thèmes chers au poète : le théâtre et la boxe. Sur une face, le collage de Byron traite du thème du théâtre, selon un programme chronologique qui commence avec Shakespeare pour se terminer avec les acteurs dont il a pu admirer personnellement les interprétations. L'autre face est consacrée au thème de la boxe à travers des scènes de combat et des portraits de champions de la deuxième moitié du XVIII^e siècle aux premières années du XIX^e siècle. Byron, qui était un passionné de ce sport, était lié à John Jackson (1769-1845), un ancien champion à la retraite, duquel il reçoit des cours à Cambridge puis à Newstead, et qui l'aide probablement à décorer cette partie du paravent. La décoration de ces panneaux se caractérise par la combinaison entre images et textes. En effet, les scènes de combat sont entourées par des commentaires sur les matchs tirés de magazines spécialisés comme la revue *Boxiana* publiée entre 1811 et 1813⁵¹. Nous n'allons pas entrer ici dans le détail de la description de cet objet. À travers les images collées sur ce paravent, Byron crée une sorte d'histoire visuelle du théâtre et de la boxe. Les choix des images et des textes, et leur combinaison, produisent une forme de composition originale qui rappelle par son caractère thématique et cumulatif la culture de la collection du XVIII^e siècle et qui, par sa structure graphique, contribue au plaisir de l'amateur d'art.



Fig. 4. Lord Byron, paravent, Angleterre, 1811-1814, Nottinghamshire, Newstead Abbey (GB), image courtesy of Private Collection and Nottingham City Museums and Galleries, photographie Alex Ramsey.

Le paravent composé par l'écrivain Hans Christian Andersen⁵² nous aide aussi à mieux comprendre le programme du paravent de Berlin. À l'origine de ce collage, il y a probablement le don d'un petit paravent de la part de la comtesse Wanda Danneberg, amie de l'écrivain⁵³. Andersen commence la décoration au début de décembre 1873. Plusieurs personnes l'aident à rassembler les images nécessaires à ce collage : son éditeur lui envoie des gravures et de la presse illustrée anglaise, tandis que le photographe de la cour danoise lui offre 150 portraits photographiques de personnages illustres de son pays. Le paravent se compose de quatre panneaux décorés sur les deux faces. Ils sont consacrés à des thèmes géographiques, l'Allemagne et l'Autriche, la France, l'Angleterre, l'Orient et, sur l'autre face, le Danemark, la Suède-Norvège. À cela s'ajoute un panneau consacré à l'enfance, thème cher à l'écrivain. Le programme de ces collages se caractérise par la combinaison de motifs artistiques, architecturaux et paysagers avec une composition verticale de personnages illustres, parmi lesquels des poètes, des hommes d'État, des savants (fig. 5). Dans une lettre du 17 mars 1874 adressée à Mimi Holstein, Andersen remarque à propos de ses compositions « *I have had no thought of any creative writing; my only occupation has been to make a screen... I have tried to include a poetic idea or a historical representation in each section and one could say that the whole effect is that of a great, variegated fairytale. Although I would rather have committed such a tale to paper with pen and ink than simply cut out pictures and juxtapose them to suit my train of thought?* »⁵⁴ Même si Andersen poursuit un objectif décoratif, le collage assume la fonction d'une technique culturelle à travers laquelle se réalise une idée poétique, comme le montre l'empreinte narrative de ces histoires visuelles qui se présentent comme des récits en images⁵⁵.

Contrairement aux paravents que nous venons de décrire, celui conservé au Musée des Cultures européennes ne suit ni une approche thématique inspirée par les pratiques de la collection, ni une composition narrative. Ce programme renvoie plutôt à l'accumulation ou à l'assemblage typiques de la décoration de l'espace domestique au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle⁵⁶. Cette hétérogénéité doit être mise en corrélation avec l'émergence de techniques culturelles liées à la production industrielle de l'image, sur lesquelles nous reviendrons dans la conclusion de cet article.

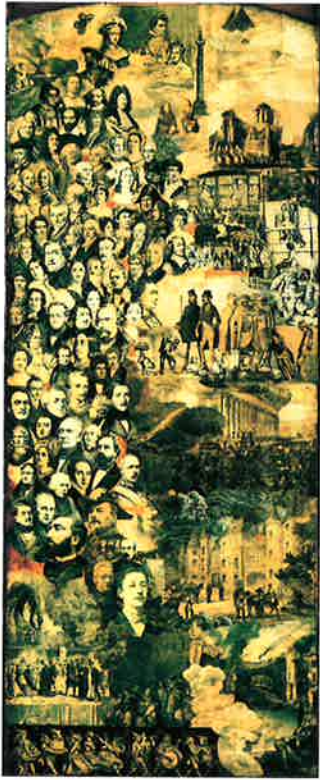


Fig. 5. Hans Christian Andersen, paravent, Danemark, 1873-1874, Odense, Hans Christian Andersen Museum, détail « France » © The Hans Christian Andersen Museum.



Fig. 6. Soldats russes, Riesen-Oblate Nr. 268, Londres, Raphael Tuck & Son, Künstler-Serie, Allen, Hoverstadt, 38.

Le paravent de Berlin se compose de quatre panneaux décorés seulement sur une face. Deux panneaux ont un fond marron, deux un fond bleu clair. Chaque panneau est entouré par un cadre en papier. Le paravent se compose d'images colorées, ce qui rend **difficile** une composition **thématique**⁵⁷. **Comme** nous l'avons déjà remarqué dans l'introduction, cet objet se caractérise par la **densité d'images**, environ 470 sur 3,5 m². Sur les quatre panneaux, on retrouve des figures **centrales**, décorées avec des images plus petites, sans que pourtant leur nombre et leur **position** soient maintenus dans les différentes parties du paravent. Le cadre supérieur présente une séquence de motifs botaniques qui n'apparaissent pas sur les autres cadres. L'effet du paravent repose donc plus sur l'ensemble des images collées et sur les détails que sur la création de motifs décoratifs. Quelques détails nous permettent de mieux saisir les caractéristiques de ce collage. Le premier concerne la fragmentation des unités formelles et narratives. Deux exemples peuvent nous aider à ce sujet. Nous avons identifié parmi les *Oblaten* la série des soldats russes produite par l'imprimerie Raphael Tuck & Son. Il s'agit d'une série de dix figurines formant une feuille à découper (**fig. 6**), dont on retrouve six occurrences sur le paravent. Au lieu d'utiliser ces figurines pour composer une unité formelle et narrative, on a préféré les séparer et les parsemer sur différents panneaux du paravent. L'autre exemple de fragmentation concerne une série de sept images découpées aux ciseaux et collées sur trois des quatre panneaux. Elles appartiennent au même cycle narratif illustrant un livre pour la jeunesse. Dans ce cas aussi les images ont été collées sur différentes parties du paravent sans rechercher aucune homogénéité décorative.



Fig. 7. Paravent à découpures, Angleterre, fin XIX^e-début XX^e siècle, Berlin, Musée des Cultures européennes, SMB, détail
© Ute Franz-Scarciglia, Museum Europäischer Kulturen.

Le deuxième détail renvoyant au thème de la recontextualisation des images concerne le découpage de l'arrière-plan de tableaux. C'est le cas par exemple de *Dante and Beatrice* (1883) du peintre Henry Holiday, dont le poète, sa muse et les deux femmes qui l'accompagnent sont extraits de l'arrière-plan de la ville de Florence, dans laquelle a lieu leur rencontre. Même dans le cas de la reproduction du tableau de Robert Barnes *Winter sport* (1889), les personnages qui s'amuse en jouant sur un lac gelé sont extraits du paysage hivernal du tableau original (fig. 7).

Par ce système de fragmentation, les images extraites de leur contexte, qu'il s'agisse de l'arrière-plan ou de la série dont elles font partie, sont intégrées à la surface du paravent, sur laquelle elles restent en quelque sorte suspendues. Dans son article, Gleeson White introduit une distinction sur les manières de décorer les paravents qui nous aide à mieux comprendre cette composition :

The celebrated Japanese design books now sold at the Oriental shops, or many a screen or crepe picture will supply a hint of the exquisite arrangements by which the Japanese artist decorates without overcrowding, or, on the other hand, making a decorative panel into a picture, for the distinction is real, and necessary to be observed. A picture may so convey an idea of distance and light as to suggest, as it should, a peep through the frame, as through a window at another view, with its own conditions of light and atmosphere, while a decorative panel should not lose the idea of a flat surface, and at most like a Greek bas-relief, suggest distance or relief, and not appear to supply it nor contain lines or forms sufficiently prominent to confuse and spoil the lines of the actual work, which it professes to adorn, and not to merely use as framework to itself⁸.

Pour distinguer ces deux genres de programmes, White introduit le terme d'« image » (*picture*) et celui de « panneau décoratif » (*decorative panel*). Dans le premier cas, le paravent décoré assume la fonction d'une fenêtre, chère à la tradition de l'histoire de l'art inaugurée par Léon Battista Alberti (1404-1472), s'ouvrant sur un autre paysage, à travers un jeu de perspective et de lumière. Dans le deuxième cas, les panneaux du paravent conservent leur surface sur laquelle les images collées assument une fonction décorative. Leur présence n'efface pas la structure du paravent, mais elle s'intègre dans l'objet comme une sorte de bas-relief grec. Le programme du paravent de Berlin reflète cette deuxième dimension de la décoration du paravent. Les *Oblaten* et les découpures séparés de leur contexte, qu'il s'agisse de la série dont ils font partie ou de l'arrière-plan des tableaux qu'ils reproduisent, sont absorbés par la surface du paravent, ce que renforce aussi l'effet du laquage.

NOTES

1. W. Brückner, C. Pieske, *Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens*, Francfort-sur-le-Main, Historisches Museum, 1973 ; C. Pieske, *Bilder für jedermann. Wandbildrucke 1840-1940*, München, Keyzersche Verlagsbuchhandlung, 1988 ; E. Karasek, K. Vanja et al. (dir.), *Faszination Bild. Kultur Kontakte Europa*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 1999 ; voir pour l'espace anglosaxon G. Hudson, *The Design & Printing of Ephemera in Britain & America 1720-1920*, Londres, The British Library, 2008 ; M. Rickards, *The Encyclopedia of Ephemera: a Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator and Historian*, Londres, The British Library, 2000.
2. H. Gerndt, M. Haibl (dir.), *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft*, Münster, Waxmann, 2005 ; pour la France voir M. Audin et al., *Ephemera : les imprimés de tous les jours, 1880-1939*, Lyon, Musée de l'Imprimerie de Lyon, 2001.
3. J. W. Adams, « The ornamental Background », dans V. Fabbri Butera (éd.), *The Folding Image. Screens by Western Artist of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1984, p. 28 sqq.
4. Au sujet des paravents, voir C. Hemming, *The Folding Screen*, Londres, Lund Humphries Publ., 1999 ; V. Fabbri Butera (éd.), *The Folding Image. Screens by Western Artist of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1984 ; A. J. Woodsbury, *Decorative Folding Screens in the West from 1600 to the Present Day*, Londres, Thames and Hudson, 1982.
5. Laura B. Starr, « Screens and screen making », *The Decorator and Furnisher*, février 1891, vol. 17, n° 5, p. 186.
6. Plusieurs exemples de ce genre de paravent sont conservés dans des musées européens. Nous remercions ici pour les informations mises à disposition le Leeds Museums and Galleries, le York Museums Trust, le Newstead Abbey Historic House & Gardens de Nottingham pour le matériel sur le paravent de Lord Byron, la Carlyle's House de Chelsea, le Odense Museum pour le matériel sur le paravent de Hans Christian Andersen, la Staatliche Bibliothek de Berlin. Quelques exemples de paravents sont aussi mentionnés dans la littérature, voir par exemple Hemming, *The Folding Screen*, p. 32.
7. Malgré une bibliographie sur la technique culturelle du découpage et du collage et sur l'histoire de l'industrie des *Oblaten*, que nous mobilisons ici, il n'existe pas encore d'ouvrages qui s'occupent d'analyser d'une façon systématique les albums d'*Oblaten* et d'autres objets qui s'y apparentent, comme les paravents à découpages. Les recherches menées actuellement par Judith Blume devraient contribuer à combler ces lacunes ; nous renvoyons aussi à Mary-Elise Haug, « The Life cycle of Printed Ephemera. A case study of the Maxime Waldron and Thelma Mendson Collections », *Winterthur Portfolio*, vol. 30, 1, 1995, p. 59-72.
8. C. G. Poggi, *In Defiance of Painting: the Invention and Early Practice of Collage, 1912-1919*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992 ; voir pour des positions plus ouvertes B. Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
9. D. Banash, « From Advertising to the Avant-Garde: Rethinking the Invention of Collage », *Postmodern Culture*, 14, 2, janv. 2004, n. pag.
10. E. Siegel (éd.), *Playing with Pictures. The Art of Victorian Photocollage*, Chicago, The art Institute of Chicago, 2009 ; R. Sobiesk, « Composite Imagery and the Origins of Photomontage, Part I: The Naturalistic Strain », *Artforum*, 17, sept, 1978, p. 58-65 et « Composite Imagery and the Origins of Photomontage, Part II: The Formalist Strain », *Artforum*, 17, oct, 1978, p. 40-45.
11. E. Siegel, « Society Cutups », dans E. Siegel (éd.), *Playing with Pictures*, p. 13.
12. Il est pourtant intéressant de mentionner ici la familiarité de Picasso avec ces techniques, qu'il pratique depuis son enfance. Voir S. Metken, *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, München, Verlag Georg D. W. Callwey, 1978, p. 307.
13. Pour une histoire de ces techniques, voir Metken, *Geschnittenes Papier* et A. te Heesen, *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.
14. Pour le concept d'économie morale, voir L. Daston, « The Moral Economy of Science », *OSIRIS*, 1995, 10, p. 4. Voir aussi te Heesen, *Der Zeitungsausschnitt*, p. 27.
15. Voir à ce sujet C. Alberici, *Il mobile Veneto*, Milan, Electa, 1980 et D. O. Kisluk-Grosheide, « Cutting up Berchems, Watteau, and Audrans: A Lacca Povera Secretary at the Metropolitan Museum of Art », *The Metropolitan Museum Journal*, 1996, 31, p. 81-97 ; pour un aperçu général sur l'histoire des laques en Europe, voir H. Huth, *Lacquer of the West: The History of a Craft and an Industry 1550-1950*, Chicago, University of Chicago Press, 1971 et T. Wolvesperges, *Le Meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000.
16. Lettre citée dans J. G. Krünitz, *Öconomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt, Haus- und Landwirtschaft in alphabetischer Ordnung*, Brünn, Joseph Georg Traßler, 1794, vol. 56, « Kuppferstich Sammlung », p. 552.
17. *Mercur de France*, décembre 1727, p. 2889-2894. Source citée par D. O. Kisluk-Grosheide, « Cutting up Berchems, Watteau, and Audrans », p. 94-95.
18. Te Heesen, *Die Zeitausschnitt*.
19. *Ibid.*, p. 26 : « Bei einem Exzerpt handelt es sich um einem Textabschnitt, der paraphrasiert, abgeschrieben oder ausgeschrieben wird, um anschließend in ein Buch mit leeren Seiten, ein Exzerptbuch, oder auf einzelne Zettel übertragen zu werden. »
20. *Ibid.*, p. 36 ; F. Haskell et al. (éd.), *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo: a Catalogue Raisonné, Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, The Institut de France and other collections*, Londres, 1996.
21. Metken, *Geschnittenes Papier*, p. 17-18 ; M. Ackermann, *SchattenRisse: Silhouetten und Cutouts*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001 ; E. Rutherford, *Silhouette. The art of the Shadow*, New York, Rizzoli, 2009.
22. C. Edwards, « Women's Home-Crafted Objects as Collections of Culture and Comfort, 1750-1900 », dans J. Potvin, A. Myzelev (éd.), *Material Cultures, 1740-1920, The Meanings and Pleasures of Collecting*, Aldershoot, Ashgate, 2009, p. 37-52.
23. *Ibid.*, p. 42 ; voir aussi l'article de P. di Bello, « Photocollage, fun, and Flirtations », dans Siegel, *Playing with Pictures*, p. 60.
24. Anonyme, *The Habits of Good Society: a Handbook of Etiquette... With Thoughts, Hints, and Anecdotes Concerning Social Observances*, Londres, 1859, p. 268.

25. Metken, *Geschnittenes Papier*, p. 225-232 ; te Heesen, *Die Zeitausschnitt*, p. 39.
26. Metken, *Geschnittenes Papier*, p. 101-123 ; G. Ericani, « Stampe per la 'Iacca povera' », dans M. Infelise, P. Marini (dir.), *Remondini. Un editore del Settecento*, Milan, Electa, 1990, p. 222-233.
27. G. Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 212 sqq.
28. Pour l'histoire de cette technique d'impression, voir J. Zeidler, *Lithographie und Steindruck*, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag, 1994.
29. C. Pieske, *Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860 bis 1939*, Berlin, Museum für Deutsche Volkskunde, 1983, p. 189 ; voir aussi A. Allen, J. Hoverstadt, *Glanzbilder und Oblaten*, München, Hugendubel, 1985.
30. T. Logan, *The Victorian Parlour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 124-125.
31. C. Grefe, « Lithographie und Chromographie », *Officieller Ausstellungsbericht*, 1874, n° 33b, p. 17.
32. Pieske, *Das ABC des Luxuspapiers*, p. 44-45.
33. C. Ashwin, « Gleeson White-Aesthete and Editor », *Apollo*, octobre 1978, p. 256-261.
34. J. W. Gleeson White, « Screens : Folding and Otherwise », *Amateur Work*, 1885, p. 18.
35. *Ibid.*, p. 70.
36. *Ibid.*, p. 18.
37. *Ibid.*, p. 71.
38. *Ibid.*, p. 74.
39. *Idem.*
40. Logan, *The Victorian Parlour*, p. 77-78.
41. M. Bruhn, « Bildwirtschaft, Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit », *Visual Intelligence*, 5, Kulturtechniken der Sichtbarkeit, 2003, p. 171-172.
42. D. Sachko Macleod, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 59.
43. F. Bosbach, J. R. Davis (dir.), *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen. The Great Exhibition and its Legacy*, München, K. G. Saur, 2002.
44. J. A. Neiswander, *The Cosmopolitan Interior. Liberalism and the British Home, 1870-1914*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2008, p. 18 sqq, et p. 38.
45. Parmi ces auteurs on peut citer Rhoda Garrett (1841-1882) et sa cousine Agnes Garrett (1845-1935), Mary Eliza Haweis (1848-1898), Jane Ellen Paton (1848-1923) ou encore Lucy Orrinsmith. Voir à ce sujet D. Cohen, *Household Gods. The British and their Possessions*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2006, p. 64 et Neiswander, *The cosmopolitan Interior*, chap. IV.
46. Neiswander, *The cosmopolitan Interior*, p. 38 sqq.
47. Cohen, *Household Gods*, p. 24-31.
48. L. Orrinsmith, *The Drawing-Room. Its Decorations and Furniture*, Londres, Macmillan, 1878, p. 77-79.
49. J. W. Gleeson White, « Screens : Folding and Otherwise », p. 18.
50. En l'absence d'étude systématique du programme de ce paravent, voir E. Stewart-Smith, *Lord Byron's screen*, Mansfield, 1995 ; H. Clifford Smith, « Byron's pictorial screen. Its theatrical side, with recollections of the regency stage », *Country life*, 30 nov. 1945, p. 960-961.
51. A. Ramsay, « Byron's Bruisers », *The World of Interiors*, juin 1997, p. 115.
52. Au sujet de ce paravent, voir Metken, *Geschnittenes Papier*, p. 304 ; K. Heltoft, *Hans Christian Andersen als bildender Künstler*, Copenhague, Kgl. Dänisches Ministerium des Aussern, 1980, p. 106-108.
53. Andersen remarque dans une lettre du mois de mars 1874 à Mimi Holstein, soeur de la comtesse Danneskiold : « Meine einzige Beschäftigung war, einen Wandschirm zu machen, die Idee ist geborgt von Ihrer gnädigen Frau Schwester, die sie mir voriges Jahr zum Geschenk gemacht hat. Ich habe mich bemüht, in jedes Feld eine poetische Idee oder eine geschichtliche Darstellung zu legen, und man sagt, das Ganze sei wie ein großes, buntes Märchen ».
54. Hans Christian Andersen, lettre à Mimi Holstein, 17 mars 1874, source citée en marge de la reproduction digitale du paravent sur le site du musée d'Odense (www.museum.odense.dk/andersen/skaern).
55. K. Müller-Wille, « Collagen, Wortdinge und stumme Bücher-Hans Christian Andersens (inter)materielle Poetik », dans T. Strässle et al. (éd.), *Das Zusammenspiel der Materialien in der Künste. Theorien-Praktiken-Perspektiven*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 183-220.
56. G. Noble, « Accumulating Being », *International Journal of Cultural Studies*, 7, 2, 2002, p. 234.
57. Gleeson White, « Screens: Folding and Otherwise », p. 70.
58. *Ibid.*, p. 75.
59. M. Ponsoby, « Parlours », dans J. Banham (éd.), *Encyclopedia of Interior Design*, Londres, Chicago, Fitzroy Dearborn Publisher, 1997.
60. Logan, *The Victorian Parlour*, p. 27.
61. E. Haweis, *The art of Decoration*, New York, Londres, Garland Publishing, 1977 (1881), p. 206-207.
62. Logan, *The Victorian Parlour*, p. 121.
63. Voir à propos de la fonction du papier peint comme médium du rêve les observations publiées dans H. Clouzot, Ch. Follot, *Histoire du papier peint en France*, Paris, Éd. d'art Charles Moreau, 1935.
64. W. Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 2000, p. 231.
65. Gleeson White, « Screens: Folding and Otherwise », p. 18.