

## L'illustration inédite du *Don Quichotte* d'Édouard ZIER.

Cyril Devès

Édouard Zier est né à Paris en 1856. Élève de son père polonais Victor Casimir Zier puis de Gérôme, il débute au Salon de 1874 avec un tableau intitulé *La Mort de Caton d'Utique*. Il exposera régulièrement ses œuvres dans les Salons parisiens jusqu'en 1914, date où il n'y a plus traces de lui dans les catalogues. Il recevra d'ailleurs une mention honorable en 1884 et obtiendra en 1900 une médaille de 3<sup>ème</sup> classe et en 1904 une médaille de 2<sup>ème</sup> classe. Sa production peinte et illustrée fait de Zier un artiste fécond<sup>1</sup>. Une lettre de sa main datée du 10 janvier 1898 confirme sa dévotion à son travail avec un emploi du temps très chargé :

« Mais, hélas, mes occupations ne me laissent généralement que fort peu de liberté et, en ce moment, ou j'ai, par surcroît, un travail en train pour le Salon. Je suis obligé de réduire strictement mon repos à la soirée du jeudi [...] »

Aucun genre en peinture n'échappe au pinceau d'Édouard Zier mais c'est lorsqu'il doit représenter la femme que Zier révèle tous ses talents d'artiste. Il existe véritablement un type de femme représentative de l'art de Zier. Caractérisé principalement par une carnation blanche renforçant l'idée de pureté qui se dégage de toutes ses figures féminines, l'artiste leur attribue également à chacune d'elles des poses gracieuses ou lascives afin de rendre hommage à leur beauté, qu'elles soient conquérantes, spirituelles, provocantes ou sensuelles.

S'il commence son apprentissage sous la direction de son père, la qualité du dessin et le souci du détail dans son œuvre graphique et peinte révèle toute l'influence qu'a pu avoir sur lui l'enseignement de Jean-Léon Gérôme. Ce dernier lui donnera d'ailleurs son amour pour les sujets historiques mais surtout pour les thèmes orientalistes. L'orientalisme n'est pas à considérer comme un style pictural ou littéraire mais comme une source d'inspiration de la part d'artistes, d'écrivains pour les charmes et les mystères du Moyen-Orient.

C'est à partir des années 1880 qu'il commence à fournir des illustrations pour des romans. L'attitude de Zier se tournant vers l'illustration alors que sa première vocation est sans nul doute la peinture n'est pas un cas isolé au XIX<sup>ème</sup> siècle en France. Ce phénomène s'explique principalement par l'arrivée massive de populations venant des provinces, de Suisse et de Belgique suite à la monarchie de Juillet qui n'est pas sans avoir des conséquences dans le milieu artistique parisien. L'étude de Harisson et Cynthia White révèle que « le marché de la

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons ici au catalogue d'exposition, Cyril Devès, « Apéndice. Édouard Zier : catálogo de obras », *El Quijote inédito de Édouard Zier. Una mirada recuperada*, Madrid, SIAL Ediciones, 2007, pp. 47-75.

peinture avait peine à suivre l'accroissement pléthorique de la population artistique et de sa production »<sup>2</sup>. L'offre étant alors fortement supérieure à la demande, le marché de l'art ne peut trouver un véritable équilibre. Une alternative s'offre alors à ces nombreux artistes grâce au développement de la librairie et de la presse illustrée leur offrant un travail et, par conséquent, un revenu. Comme le remarque Dario Gamboni, l'illustration est à considérer comme « un débouché aux professions artistiques en voie d'engorgement »<sup>3</sup> et Philippe Kaenel d'ajouter que « l'illustration, au XIX<sup>ème</sup> siècle, ne suscite pas de 'vocation' privilège du grand art (peinture, sculpture) [...] et se présente plutôt comme une nécessité ou une opportunité économique »<sup>4</sup>. Si certains artistes continuent à travailler dans la peinture en utilisant l'illustration comme moyen de financer leur formation artistique ou tout simplement pour gagner rapidement de l'argent, il faut cependant nuancer le fait que le domaine de l'illustration ne puisse susciter aucune « vocation ». Il existe des artistes atypiques préférant s'inscrire dans un schéma inverse et ainsi abandonner la formation de peintre pour se consacrer à l'illustration. Il s'agit notamment de Bertall dont la famille souhaitait qu'il entre à l'École polytechnique mais lui, préférant étudier la peinture, entre dans l'atelier de Drolling qu'il abandonne par la suite afin de « cultiver exclusivement le dessin d'illustration et la caricature »<sup>5</sup>. Au même titre que Bertall, des artistes vont se spécialiser dans les disciplines artistiques que sont la caricature et la vignette, ces « banlieues de l'art » pour reprendre la dénomination faite par Philippe Kaenel. Ce terme employé par l'auteur fait référence au côté péjoratif voire négatif accordé au statut de l'artiste travaillant pour l'illustration (du livre ou de la presse) au XIX<sup>ème</sup> siècle.

L'illustration et plus précisément la vignette, fait l'objet de critiques importantes dont les causes principales sont intimement liées aux progrès techniques de l'imprimerie qui, pour répondre à l'augmentation des nouveaux lecteurs, cherche constamment à améliorer sa productivité afin de diffuser à grande échelle l'objet imprimé. À ce propos, l'article de 1833 du *Magasin pittoresque* est révélateur de cet espoir de voir augmenter la productivité de l'imprimerie dont « les procédés qui permettent de reproduire avec du métal d'imprimerie plusieurs empreintes du bois sur lequel sont gravés les dessins, et d'obtenir des exemplaires par centaine de mille, sont encore fort nouveaux, et n'ont peut-être pas acquis toutes leurs

---

<sup>2</sup> Harrisson et Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX<sup>ème</sup> siècle*, 1965, p.40. Cité dans Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Töpffer, Grandville, Doré, Paris, Éditions Messene, 1996, p. 81.

<sup>3</sup> Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 93.

<sup>4</sup> Philippe Kaenel, *ibidem*, 1996, p. 81.

<sup>5</sup> Gustave Vapereau (1819 – 1906, agrégé de philosophie, inspecteur général de l'Instruction publique), *Dictionnaire universel des contemporains*, 1858, article Bertall.

perfections »<sup>6</sup>. Philippe Kaenel explique les trois causes conduisant à la dévalorisation de l'illustration :

« 1) elle implique la médiation mécanique du graveur qui s'interpose dans la relation organique qui est censée lier l'artiste 'romantique' à son œuvre ; 2) elle est le mode de reproduction industriel par excellence ('typocompatible', résistante à de nombreux tirages) ; 3) elle constitue l'argument commercial principal stimulant la vente du livre ou de journaux. »<sup>7</sup>

L'image présente dans les ouvrages littéraires souffre des mêmes critiques mais il faut ajouter à celles-ci le discrédit d'une partie de la littérature au XIX<sup>ème</sup> siècle. Dénoncée par de nombreux articles la qualifiant de « littérature pittoresque »<sup>8</sup> ou de « littérature industrielle »<sup>9</sup>, elle n'est pas sans avoir des répercussions sur l'illustration et l'illustrateur. L'illustration est parfois utilisée pour définir cette « littérature qu'on ne peut nommer d'aucun nom qui est aux trois quarts faite par les illustrateurs »<sup>10</sup>. Cette critique faite par Lagenevais répond tout à fait à la déclaration de Hippolyte Français et Régnier-Destourbet voulant qu'un « livre ou une romance s'achète aujourd'hui non pour le texte mais pour les vignettes »<sup>11</sup>. Afin de mieux saisir la remise en question de l'image dans le texte, il est nécessaire de revenir sur le milieu littéraire. Si l'illustration est assimilée à cette « littérature industrielle », cela ne tient qu'au fait que cette dernière offre, elle aussi, un débouché important pour la population cherchant un travail. Pour Lagenevais, même si les éditeurs, ces « spéculateurs » dirigent les « écrivains [qui] se sont laissés dépossédés du plus glorieux de leur privilège, de l'initiative », ces derniers « sont les seuls coupables de cette grande prévarication de l'intelligence qui gémissent le plus haut du discrédit de la librairie ; ils s'étonnent de ce qu'on ne veut plus acheter de livres nouveaux, et, au lieu d'éditer des livres sérieux, de former ainsi le goût public, ils cherchent au contraire à le tromper en exploitant d'inintelligentes et passagères fantaisies »<sup>12</sup>. Sainte-Beuve fait le même constat et dénonce « l'invasion de la démocratie littéraire » pouvant très bien s'appliquer à l'illustration dans une sorte de « démocratisation plastique » :

---

<sup>6</sup> Article anonyme, « Des moyens d'instruction. Les livres et les images », *Magasin pittoresque*, 1833, p. 98.

<sup>7</sup> Philippe Kaenel, « Autour de Grandville : les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré romantique », *Romantisme*, N° 43, 1984, p. 60.

<sup>8</sup> Lagenevais, Henri Blaze de Bury, dit F. de Lagenevais, « La Littérature illustrée », *Revue des deux mondes* 1843, pp. 645-671.

<sup>9</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804 – 1869, romancier, poète, critique, membre de l'Académie française depuis 1844, conservateur de la bibliothèque Mazarine de 1840 à 1848, professeur à l'École normale de 1858 à 1861 et sénateur en 1865). « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, 1863, pp. 675-691.

<sup>10</sup> Lagenevais, *ibidem*, 1843, p. 646.

<sup>11</sup> Hippolyte Français (pseud. Émile de Pelma) et Régnier-Destourbet (pseud. l'abbé Tiberge), *Un Bal sous Louis-Philippe*, cité par Gusman, 1929, p. 26.

<sup>12</sup> Lagenevais, *ibidem*, 1843, p. 646.

« Ce sera de moins en moins un trait distinctif que d'écrire ou de faire imprimer. Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son toast, sera auteur. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi ? se dit chacun. »<sup>13</sup>

La remarque s'impose d'elle-même, le manque d'informations aujourd'hui sur Zier a pour cause directe son métier d'illustrateur. La quasi-totalité des ouvrages illustrés par l'artiste sont des livres pour enfants ou des romans paraissant la plupart du temps pour des journaux et sont à classer dans cette « littérature industrielle » dénoncée par Sainte-Beuve.

Un autre phénomène apparaissant à partir des années 1870 va nuire à la fortune critique de Zier, le livre de luxe. Cette naissance du livre de luxe, souvent appelé livre de peintre ou livre d'artiste, est une réponse directe à cette critique du livre illustré populaire. L'opposition entre ces deux formes d'illustrations se traduit principalement par la qualité du livre et notamment au choix du papier, mais surtout à un tirage limité à quelques exemplaires, signe de qualité. Il arrive qu'un artiste s'occupe à la fois de l'image et du texte. Cependant, le livre de luxe est très souvent le résultat de la rencontre entre un auteur reconnu pour ses qualités littéraires et un artiste reconnu pour ses qualités plastiques. Ce couple travaille alors en communion afin que le livre devienne un objet d'art global.

Les quelques exceptions des grands auteurs illustrés par Zier comme Hugo, Dumas, Rostand, Perrault, Verne, etc. ne suffisent pas pour qu'il acquière la reconnaissance des critiques de son temps. L'absence de véritables études de son art par ces derniers est en ce sens révélateur de ce manque réel de considération pour les illustrateurs de romans populaires au profit des artistes travaillant pour les éditions de luxe. Il faut tout de même nuancer cette remarque car même si son métier est contesté dans le milieu de la critique en France, Zier est reconnu par les illustrateurs eux-mêmes, ainsi que par les éditeurs qui reconnaissent les nombreuses qualités plastiques de l'artiste. En témoigne le nombre impressionnant d'ouvrages illustrés mais aussi certains projets importants qu'il reçoit au cours de sa carrière. En 1914, alors que Pinchon<sup>14</sup>, dessinateur de Bécassine dans la *Semaine de Suzette*, est mobilisé, Zier se voit confier les dessins de cette héroïne durant toute la période de la Première Guerre Mondiale. Il mettra ainsi en images les textes de Caumery<sup>15</sup>, créateur du personnage, pour deux aventures : *Bécassine chez les Alliés* en 1917 et *Bécassine mobilisée* en 1918, toujours dans la *Semaine de Suzette*, publiée à Paris chez Gautier-Languereau.

---

<sup>13</sup> Sainte-Beuve, *ibidem*, 1863, p. 681.

<sup>14</sup> PINCHON, Émile-Joseph Porphyre, 1871, Amiens – 1953, Paris. Il dessine Bécassine depuis le premier numéro du 2 février 1905.

<sup>15</sup> CAUMERY, pseudonyme de Maurice Languereau, 1867, Paris – 1941, ?.

Zier illustre un grand nombre d'ouvrages pour la jeunesse où interviennent fées, dragons, combats épiques, amours impossibles, etc. Certains livres comme *Futurs chevaliers*, *Le Sang Gaulois* et autres, exploitent les héros nationaux et populaires, appelant dès lors l'imaginaire collectif des lecteurs. N'omettons pas non plus les nombreux tableaux traitant de personnages historiques ou littéraires comme pour *Charles VI et Odette*, ainsi que les tableaux inspirés des poèmes épiques, le *Roland furieux* de l'Arioste ou *La Jérusalem délivrée* du Tasse (Roger devant *Alcine*, *Armide*, *Renaud et Armide*). Tout ceci explique en grande partie les raisons pour lesquelles Zier est référencé comme « artiste troubadours » dans la plupart des dictionnaires spécialisés. Ce terme « artiste troubadour » ne nous convient pas en règle générale car beaucoup trop réducteur. Le style troubadour permet de définir une peinture historique de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle qui possède un souci d'exactitude iconographique des scènes se déroulant pendant le Moyen Âge. Même si une œuvre peut s'inscrire dans le goût du style troubadour, quoi qu'il en soit, ce terme ne peut en aucun cas définir à lui seul l'œuvre d'ensemble d'un artiste. La raison à cela est simple, dans le cas de l'illustrateur, il s'agit d'une commande de la part d'un éditeur souhaitant répondre à l'attente et à la demande d'un lectorat particulier, l'artiste ne faisant que son travail d'illustrateur. Pour le peintre, il peut s'agir d'un goût personnel pour le sujet mais il ne se cantonne pas à celui-ci. Concernant Zier, il serait, au regard de l'ensemble de son œuvre, à placer dans la catégorie de « peintre de nu » mais cela serait tout autant réducteur. Zier est confronté au problème que tout artiste (peintre ou illustrateur) doit résoudre lorsqu'il traite de sujets faisant intervenir un paysage, une époque différente de la sienne, le réalisme historique et géographique. Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple du lecteur devant un livre comparable à un spectateur devant un tableau. Face au livre, le lecteur se trouve confronté à un texte répondant à la fois à un contexte historique, un contexte social et un contexte géographique dans lesquels l'auteur l'a créé. Louis Hourticq expose très bien le problème :

« L'écrivain confie à ses phrases un paysage breton ; le lecteur les colore avec les souvenirs d'Auvergne. »<sup>16</sup>

L'« expérience » de l'auteur, écrivant dans un lieu et un temps donnés, s'oppose à l'« expérience » du lecteur recevant l'œuvre dans un lieu et un temps pouvant être différents des précédents. Cela est d'autant plus significatif et complexe lorsqu'il s'agit de la réception d'une œuvre étrangère et, qui plus est, d'un siècle antérieur. Le traducteur doit alors, au-delà

---

<sup>16</sup> Séance annuelle des 5 Académies du 26 octobre 1927. Cité dans Paul Crouzet, 1937, p. VIII.

de la traduction du texte d'une langue à une autre, l'adapter au lecteur. Il doit interpréter ce qui a été et qui n'est plus, autrement dit, rendre visible ce qui est devenu invisible. Gustave Goetschy, dans son étude sur l'illustrateur Jules Worms, décrit la difficulté du métier d'illustrateur :

« C'est un rude métier que celui d'illustrateur ! Il faut, pour en vivre, avoir le cerveau fertile et la main prompte. L'esprit et l'imagination s'y dépensent en de constantes recherches, en un labeur de tous les instants. L'auteur est là, qui vous commande de le suivre partout où il plait à sa fantaisie de vous mener. Il vous promène par les pays et les âges, vous oblige à étudier les types et les costumes de toutes les nations et de tous les siècles. C'est un infernal et perpétuel galop à travers les estampes et les livres, une chose effrénée au document dans les coins les plus obscurs des bibliothèques. »<sup>17</sup>

Plusieurs possibilités s'offrent à l'illustrateur travaillant sur une œuvre. Qu'il s'agisse d'un roman ou d'une peinture dont l'action se déroule dans son pays et dans un temps passé, il peut se référer pour les costumes, pour l'architecture à des ouvrages, des œuvres ou des gravures. Il en est de même pour les paysages, mais il arrive que les artistes décident de se rendre sur le lieu même où sont censées s'être déroulées les aventures. Dans *La Chanson de Roland*, Léon Gautier lors de la rédaction de sa « Préface », précise que Zier « est allé chercher ses inspirations dans les lieux mêmes qui furent le théâtre du célèbre désastre de 778 ; il y est resté quinze jours aux alentours de Roncevaux, et ses paysages joignent à d'autres charmes l'attrait d'une exactitude réelle »<sup>18</sup>.

Tout au long de sa carrière, Zier s'est très souvent inspiré de thèmes orientalistes comme les femmes au bain, le harem ou dans le cas du *Journal des Voyages*, à des portraits des habitants et à l'architecture. À la différence de son maître Gérôme, nous ne pouvons affirmer s'il s'est rendu lui-même en Afrique et il est d'ailleurs probable qu'il n'y soit jamais allé. Plusieurs raisons à cela, dans le *Journal des Voyages*, nous savons que toutes les illustrations qu'il fait sont réalisées à partir de photos prises ou par les croquis des voyageurs. N'omettons pas non plus que, outre Gérôme, Zier a pour ami Pierre Loti, grand voyageur et passionné par l'Orient. Zier aura pu admirer tout à loisir les photos, estampes de ce dernier. Il est vrai que l'on minimise le rôle de la photographie dans les sources d'inspirations pour les illustrateurs travaillant sur des sujets dépassant les frontières. Peu de mention d'auteur du XIX<sup>ème</sup> siècle en font mention. Une des rares que nous ayons trouvée est celle de Louis Morin, dans un article de 1874 consacré à Daniel Vierge :

---

<sup>17</sup> Gustave Goetschy, s.d., 8 folios.

<sup>18</sup> Léon Gautier, « Préface », *La Chanson de Roland*, Tours, Mame, [ca.1883].

« Une petite révolution se produisit dans la documentation artistique : la photographie, qui jusque là l'avait servi que pour le portrait, commença de fournir aux dessinateurs des renseignements, qu'il était souvent trop facile de copier tout simplement en laissant dormir son inspiration. Bon nombre se laissèrent prendre à l'appât de cette nouveauté. »<sup>19</sup>

De nombreuses critiques s'élèvent contre l'utilisation de la photographie comme auxiliaire de l'artiste. Il faut réellement attendre les artistes impressionnistes pour que l'art photographique soit considéré comme un outil fabuleux. Les possibilités de représentation de la réalité offrent à partir de là des perspectives vraiment très intéressantes comme l'arrêt du mouvement, la fixation subite dans le temps et l'espace d'un objet, d'une scène, etc.

L'artiste semble apprécier également les arts du spectacle où les sources d'inspiration pour son métier d'illustrateur et de peintre ne manquent pas. Édouard Zier fréquente assidûment les milieux du théâtre et de l'opéra en vue de réaliser de nombreuses estampes illustrant des scènes de pièces de théâtre qui peuvent se retrouver dans des journaux comme le *Monde illustré* ou l'*Illustration*. Il réalise également en peinture le portrait d'acteurs en vogue comme en 1897 avec le *Portrait de Lucien Fugère*, acteur à l'Opéra-Comique, le *Portrait de Mme Cora Laparcerie* dans le rôle de Fausta en 1900, le *Portrait de Mme Segond Weber* dans le rôle de Lerbie en 1901, etc. À noter également, ne serait-ce que pour le côté atypique du métier d'illustrateur, il réalise des couvertures de partitions de musique. Seulement deux partitions illustrées par Zier sont conservées à la Bibliothèque nationale de France, au département de Musique, gageons qu'il doit sûrement en exister d'autres.

En 1924, Édouard Zier, alors âgé de 68 ans, décède à Thiais où il s'était installé après une vie passée à Paris dans son atelier au 67, boulevard de Clichy.

---

<sup>19</sup> Louis Morin, *L'Artiste*, 1894, p.101.

- Le projet du *Quichotte* de Zier.

De la même manière qu'il est impossible d'affirmer que Zier se soit rendu en Orient, aucune information ne subsiste sur son éventuel passage en terre espagnole. Les aventures annexes présentes dans le *Quichotte* lui permettent de traiter des sujets qui lui sont chères. Nous pensons bien évidemment au thème de l'Orient avec l'histoire du Captif et au thème médiéval avec le Curieux malavisé. Les illustrations pour le *Quichotte* d'Édouard Zier peuvent se situer soit à la fin des années 1880, soit dans les années 1890. C'est au cours de cette période d'environ vingt ans que se situe la majorité des ouvrages illustrés par l'artiste en rapport avec la chevalerie et les récits historiques. Passé 1900, Zier illustre de nombreux romans réalistes dont les personnages se meuvent et vivent des aventures situées dans un cadre historique contemporain à l'artiste. La qualité de ses dessins évolue également durant cette période. Les contours des personnages de Zier vont être plus vaporeux, plus aériens, ce qui rapprochent ses dessins de ceux de Daniel Vierge avec cette importance accordée à la lumière. Avant 1900, le trait est plus marqué et fait alors penser à Gustave Doré par la qualité d'interprétation laissant deviner une grande imagination qu'il couche sur papier grâce à son talent de dessinateur indiscutable. À ce propos, les aquarelles du *Quichotte* avec cette mise en scène et la silhouette des deux héros rappellent les illustrations de Gustave Doré. L'influence de ce dernier est renforcé par le fait que certains épisodes, rarement traité par les artistes sont également représentés par Zier. Pour n'en citer qu'un, dans la planche à vignettes N° 8, la scène où Sancho découvre des pendus n'est pas sans rappeler la composition antérieure réalisée par Doré.

Ce lot acquit récemment par Carmen et Justo Fernández, un couple de collectionneur du *Quichotte*, était jusque là inconnu. Aucune mention à ce jour n'est signalée dans les revues du XIX<sup>ème</sup> siècle ou dans les ouvrages bibliographiques. Ce lot se décompose en douze planches hors-texte aquarellées et les douze estampes correspondantes, huit bordures aquarellées et deux planches de vignettes. Malgré le fait qu'aucune information n'a été trouvée sur cette série ou sur une quelconque commande passée à Zier, cet ensemble est à considérer comme étant une commande passée à l'artiste par un éditeur. Des suppositions peuvent toutefois être émises. La maison d'édition, sûrement assez récente lors de la commande du *Quichotte* à Zier, a pu faire faillite, c'est du moins l'explication la plus probable quant à l'abandon de ce projet.

Zier réalise les dessins à l'aquarelle en vue d'être gravées sur bois de bout comme en témoigne le bloc de bois gravée<sup>20</sup> représentant la planche hors-texte N° 2. L'utilisation de l'aquarelle par les artistes travaillant sur des illustrations est très courante. La technique de l'aquarelle permet de travailler rapidement et d'indiquer les tonalités, les ombres et les lumières afin de faciliter le travail du graveur. D'autre part, les couleurs de l'aquarelle sèchent très rapidement, empêchant ainsi à l'artiste de revenir sur ses tons. Il est obligé par conséquent de terminer son esquisse en une seule séance. Sur les planches des bordures, Zier n'hésite pas à utiliser la couleur rouge afin de corriger le travail initial. Ce rehaut de couleur permet également d'indiquer au graveur les zones avec un fort contraste, voire un effet de lumière intense.

Le projet est très abouti puisque les épreuves ont été tirées sur papier à partir des gravures sur bois de bout. Lorsque Zier réalise les bordures, il connaît le nom du graveur. En regardant de plus près les différentes planches, un second nom apparaît : Prunaire. Il s'agit sans aucun doute du graveur Alfred Prunaire, très productif dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle et jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Détail atypique, Zier inscrit le nom du graveur à divers endroits sur les bordures aquarellées. Il va même jusqu'à écrire Prunaire à l'envers comme s'il anticipait le travail de gravure sur le bloc de bois.

Nous ne pouvons affirmer si le projet final comportait d'autres estampes que celles présentées ici mais nous préférons penser que ce lot est complet<sup>21</sup>. L'observation des deux planches des vignettes des en-têtes et culs de four révèlent différentes scènes dont certaines reconnaissables et pouvant être associées à certains épisodes connus. Sur la planche à vignettes N° 1, des livres en train de brûler correspondent à l'autodafé de la bibliothèque de don Quichotte. Sur la même planche, les moulins à vent suffisent à rappeler l'épisode où le héros s'élanche contre l'un d'eux, croyant avoir à faire à un géant. Sur la planche à vignette N° 2, en bas à droite, le lecteur reconnaît l'épisode où Sancho se fait berner.

Toutes les planches hors-texte traitent de la première partie du *Quichotte*. L'absence de planche hors texte illustrant la seconde partie n'est pas tellement problématique puisque de nombreuses éditions du XIX<sup>ème</sup> siècle se contentent de fournir des illustrations de la première partie. La cause évoquée est toute simple puisqu'elle répond à une certaine attente du public préférant les aventures de la première partie à celles se déroulant dans la seconde partie. Il

---

<sup>20</sup> Reproduction en toute fin d'article.

<sup>21</sup> Hormis peut être pour les planches des vignettes des en-têtes et culs de four. Si elles n'ont pas été réalisées, de nombreuses autres planches devaient être en projet.

faut s'intéresser aux différentes bordures pour que la deuxième partie soit à l'honneur. La destination des bordures est une question intéressante puisqu'elle permet d'évoquer la forme du projet éditorial. Au nombre de huit, il est difficile de penser qu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, voire début XX<sup>ème</sup> siècle, un éditeur souhaite sortir huit tomes, c'est-à-dire une bordure pour accompagner un faux titre de chaque volume. Chaque planche illustre plusieurs épisodes proches les uns des autres dans le roman de Cervantès. Un premier constat s'impose, il y a quatre bordures destinées à la première partie et quatre autres à la seconde partie. Le découpage des bordures révèlent une volonté de la part de l'artiste de retenir les épisodes les plus importants et les plus représentatifs du *Quichotte* :

Pour la première partie, la première bordure regroupe les épisodes des chapitres un à neuf ; la seconde, les épisodes des chapitres quinze à vingt-cinq ; la troisième, les épisodes des chapitres vingt-huit à trente-six et la quatrième, les épisodes des chapitres quarante et un à cinquante-deux. Quant aux bordures pour la seconde partie du roman, la cinquième rassemble les chapitres dix à vingt ; la sixième, les épisodes des chapitres vingt-trois à trente-six ; la septième, les épisodes des chapitres quarante-un à cinquante-cinq et la huitième, les épisodes des chapitres cinquante-sept à soixante-onze.

Il est possible qu'à défaut de huit tomes, la maison d'édition ait souhaité publier un *Don Quichotte* en huit livraisons, mode de vente très en vogue au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il suffit de penser à la vente en livraison des *Don Quichotte* illustrés par Tony Johannot et Gustave Doré ou la vogue des romans feuilletons dans les journaux de l'époque. L'illustration étant une valeur ajoutée à l'achat des romans et à la vente en livraison.

L'édition qui devait accueillir les illustrations de Zier pouvait être abrégée. L'absence d'illustration pour l'histoire de la bergère Marcelle indique qu'elle était absente dans le projet éditorial. Certains passages du *Quichotte*, jugés peu intéressants ou n'ayant aucun intérêt pour la compréhension du reste du roman sont très souvent supprimés par le traducteur ou par l'éditeur lors d'une édition abrégée. Cependant, il ne s'agissait en aucun cas d'une édition réduite à cent pages, voire une édition pour enfant de quelques pages. Le texte n'était réduit que de quelques chapitres car l'analyse des différentes aventures représentées révèle la présence d'épisodes systématiquement enlevés lors d'une édition offrant le texte tronqué. C'est le cas notamment des histoires du Curieux malavisé, du Captif ainsi que celle de Léandra, largement exploitées par Zier dans les planches hors-texte et dans les différentes bordures.

...

## ANNEXES

### **Bibliographie sur Édouard Zier :**

- BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Nouvelle édition sous la direction de Jacques Busse, Gründ, 1999, T. XIV, p. 902.
- OSTERWALDER, Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1982.
- SCHURR, Gérald, *Les Petits Maîtres de la peinture 1820-1920, valeur de demain*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1976, T. III, p. 118.
- SCHURR, Gérald et CABANNE, Pierre, *Les Petits Maîtres de la peinture 1820-1920, valeur de demain*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2003, p. 1090.
- ROUSSARD, André, *Dictionnaire des peintres à Montmartre, Peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, illustrateurs, plasticiens aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles*, Paris, Éditions André Roussard, 1999, p. 605.

En complément des annexes suivantes, nous renvoyons au Catalogue de l'exposition coordonné par José Manuel Lucía Megías, *El Quijote inédito de Édouard Zier. Una mirada recuperada*, Madrid, SIAL Ediciones, 2007, 155 p.

Pour les estampes, nous renvoyons au site internet : [www.qbi2005.com](http://www.qbi2005.com)

### **Notes concernant les images placées en fin d'article :**

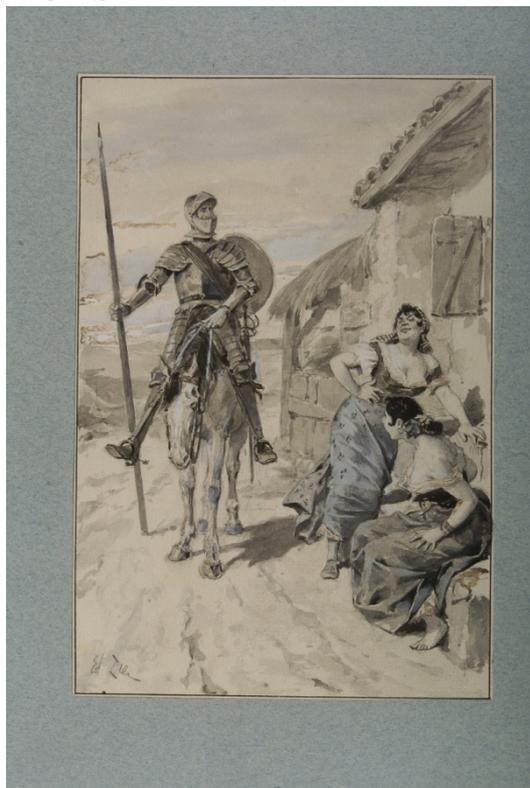
Pour la planche hors-texte N°6, dans le catalogue d'exposition, José Manuel Lucía Megías pense qu'il s'agit du chapitre 34 en faisant référence à l'histoire du Curieux malavisé. Nous préférons penser d'après les costumes et la chambre qu'il s'agit du chapitre 28 où Dorothée raconte son histoire.

Il en va de même pour la planche hors-texte N° 9 qui est présentée comme l'illustration du chapitre 36 mais dont le passage littéraire est clairement celui présent dans le chapitre 37.

Dans la bordure N° 6, les vignettes N° 2 et N° 8 correspondent respectivement aux chapitres 22 et 26 et non 22 et 36 comme indiqués dans le catalogue d'exposition.

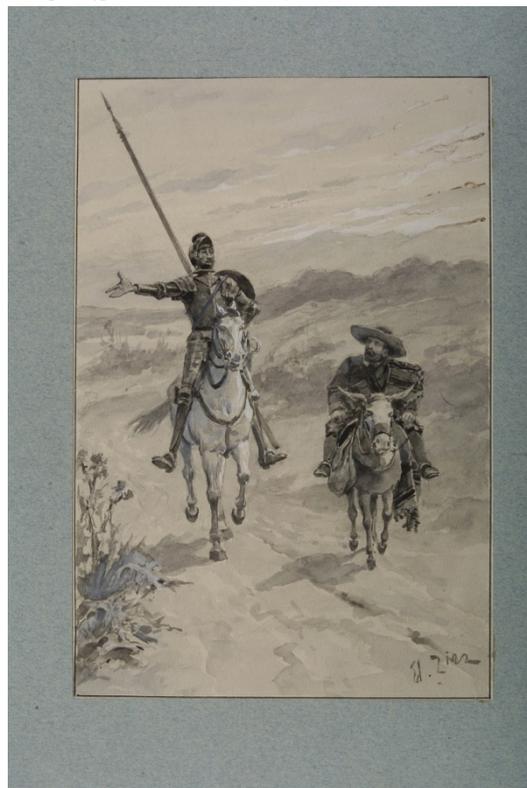
Nous tenons à remercier Carmen et Justo Fernández pour avoir accepté l'utilisation et la mise en ligne des reproductions du *Don Quichotte* de Zier provenant de leur collection privée.

**HORS-TEXTE N° 1.**



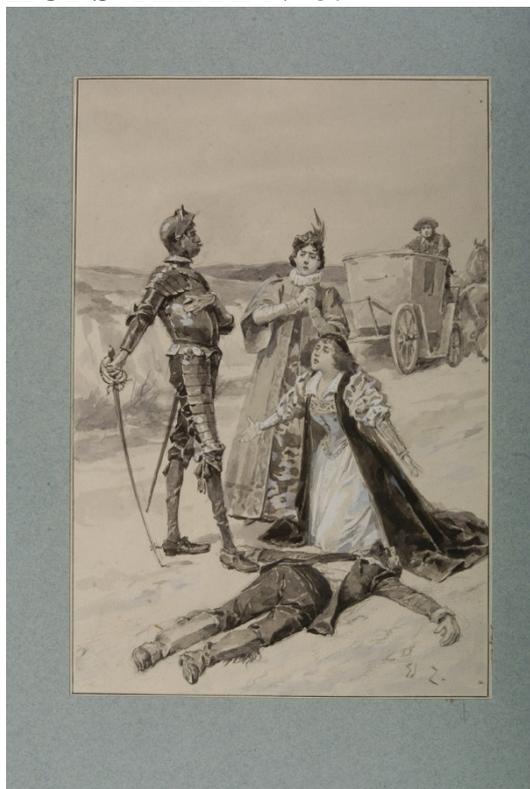
DQ I, chap. 2.

**HORS-TEXTE N° 2.**



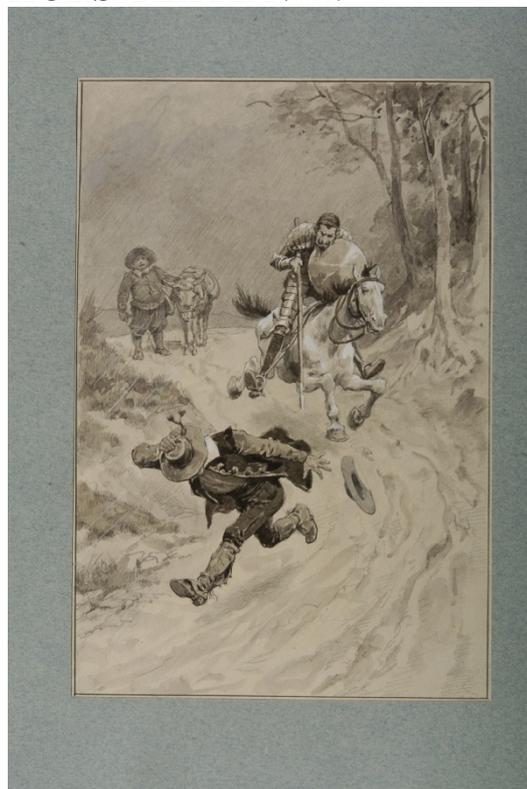
DQ I, chap. 7.

**HORS-TEXTE N° 3.**



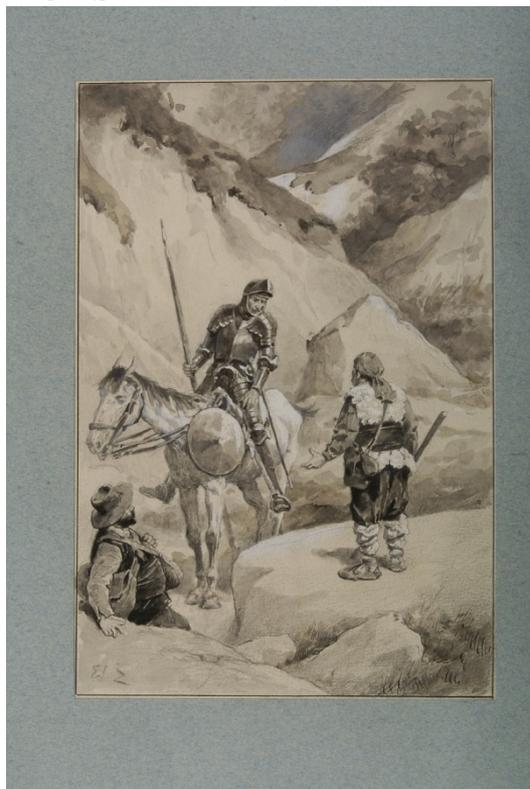
DQ I, chap. 9.

**HORS-TEXTE N° 4.**



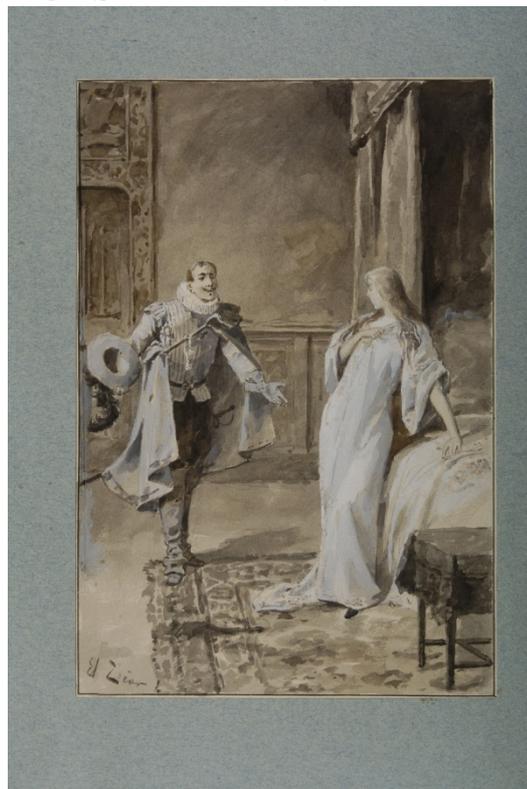
DQ I, chap. 21.

**HORS-TEXTE N° 5.**



DQ I, chap. 23.

**HORS-TEXTE N° 6.**



DQ I, chap. 28.

**HORS-TEXTE N° 7.**



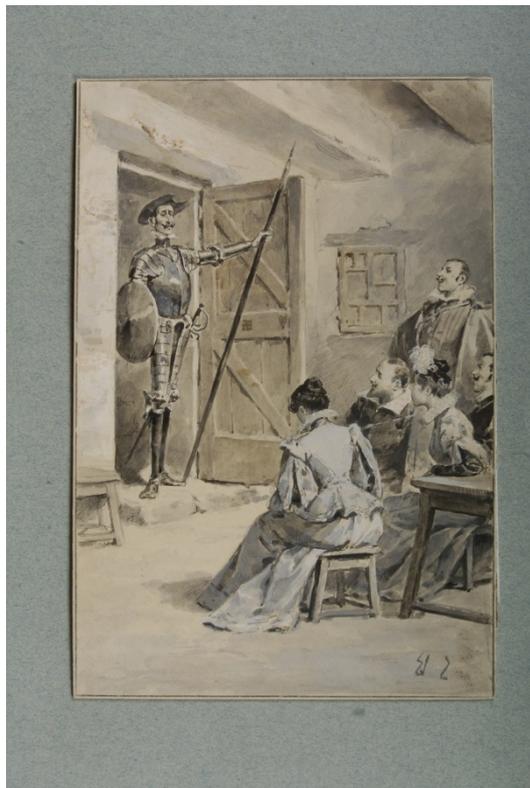
DQ I, chap. 29.

**HORS-TEXTE N° 8.**



DQ I, chap. 34.

**HORS-TEXTE N° 9.**



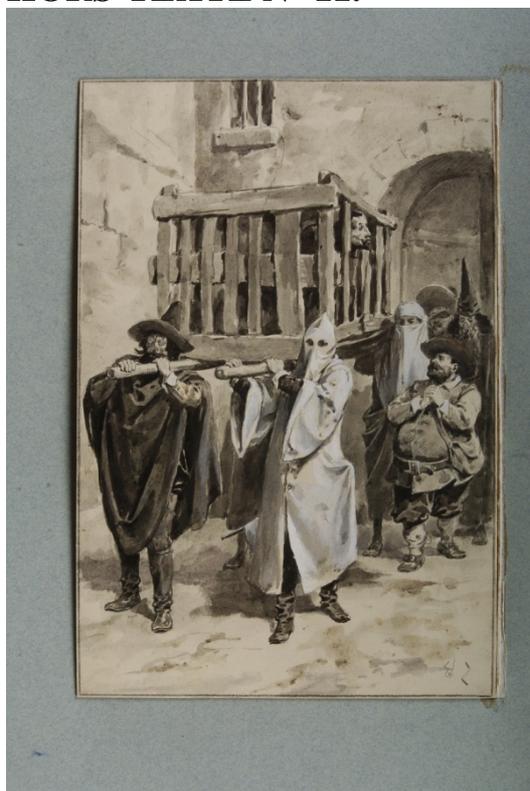
DQ I, chap. 37.

**HORS-TEXTE N° 10.**



DQ I, chap. 41.

**HORS-TEXTE N° 11.**



DQ I, chap. 46-47

**HORS-TEXTE N° 12.**



DQ I, chap. 52.

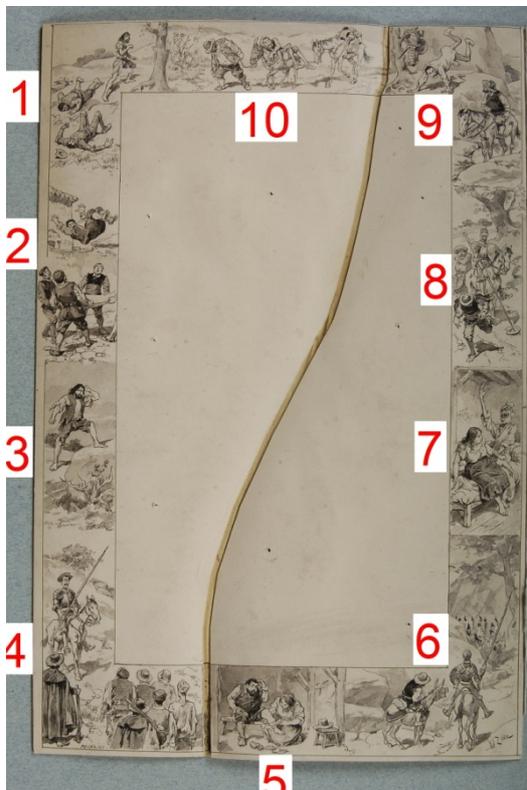


### BORDURE N° 1.



- 1 – DQ I, chap. 1.
- 2 – DQ I, chap. 2.
- 3 – DQ I, chap. 3.
- 4 – DQ I, chap. 8.
- 5 – DQ I, chap. 9.
- 6 – DQ I, chap. 4.
- 7 – DQ I, chap. 5.
- 8 – DQ I, chap. 3.
- 9 – DQ I, chap. 2.
- 10 – DQ I, chap. 4.

### BORDURE N° 2.



- 1 – DQ I, chap. 24.
- 2 – DQ I, chap. 17.
- 3 – DQ I, chap. 23.
- 4 – DQ I, chap. 22.
- 5 – DQ I, chap. 16.
- 6 – DQ I, chap. 19.
- 7 – DQ I, chap. 16.
- 8 – DQ I, chap. 21.
- 9 – DQ I, chap. 25.
- 10 – DQ I, chap. 15.

### BORDURE N° 3.



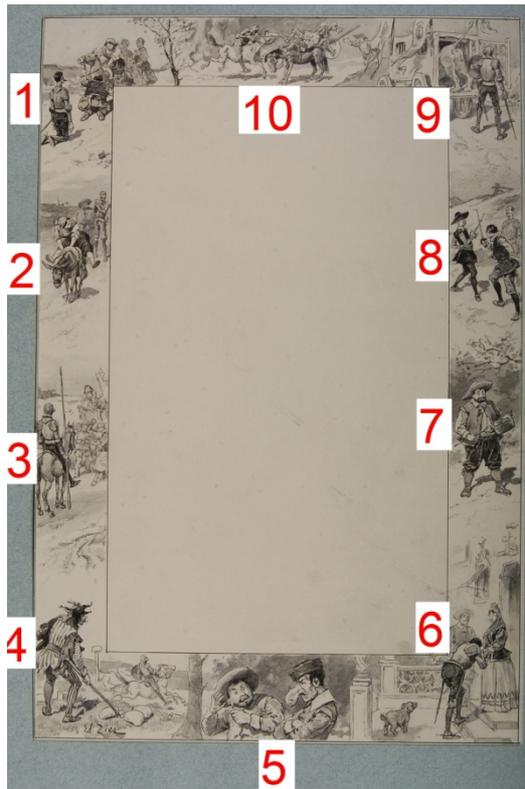
- 1 – DQ I, chap. 25.
- 2 – DQ I, chap. 40.
- 3 – DQ I, chap. 34.
- 4 – DQ I, chap. 29.
- 5 – DQ I, chap. 30.
- 6 – DQ I, chap. 29.
- 7 – DQ I, chap. 28.
- 8 – DQ I, chap. 28.
- 9 – DQ I, chap. 28.
- 10 – DQ I, chap. 36.

### BORDURE N° 4.



- 1 – DQ I, chap. 41.
- 2 – DQ I, chap. 52.
- 3 – DQ I, chap. 43.
- 4 – DQ I, chap. 41.
- 5 – DQ I, chap. 42.
- 6 – DQ I, chap. 42.
- 7 – DQ I, chap. 41.
- 8 – DQ I, chap. 41.
- 9 – DQ I, chap. 47.
- 10 – DQ I, chap. 41.

## BORDURE N° 5.



- 1 – DQ II, chap. 10.
- 2 – DQ II, chap. 10.
- 3 – DQ II, chap. 11.
- 4 – DQ II, chap. 11.
- 5 – DQ II, chap. 14.
- 6 – DQ II, chap. 18.
- 7 – DQ II, chap. 20.
- 8 – DQ II, chap. 19.
- 9 – DQ II, chap. 17.
- 10 – DQ II, chap. 14.

## BORDURE N° 6.



- 1 – DQ II, chap. 23.
- 2 – DQ II, chap. 22.
- 3 – DQ II, chap. 33.
- 4 – DQ II, chap. 25.
- 5 – DQ II, chap. 29.
- 6 – DQ II, chap. 34.
- 7 – DQ II, chap. 35.
- 8 – DQ II, chap. 26.
- 9 – DQ II, chap. 26.

## BORDURE N° 7.



- 1 – DQ II, chap. 45.
- 2 – DQ II, chap. 44.
- 3 – DQ II, chap. 46.
- 4 – DQ II, chap. 53.
- 5 – DQ II, chap. 55.
- 6 – DQ II, chap. 50.
- 7 – DQ II, chap. 49.
- 8 – DQ II, chap. 48.
- 9 – DQ II, chap. 41.
- 10 – DQ II, chap. 42.

## BORDURE N° 8.



- 1 – DQ II, chap. 58.
- 2 – DQ II, chap. 62.
- 3 – DQ II, chap. 71.
- 4 – DQ II, chap. 64.
- 5 – DQ II, chap. 66.
- 6 – DQ II, chap. 60.
- 7 – DQ II, chap. 60.
- 8 – DQ II, chap. 62.
- 9 – DQ II, chap. 58.
- 10 – DQ II, chap. 57.

## PLANCHE VIGNETTES N° 1



## PLANCHE VIGNETTES N° 2



**Bloc de bois gravé selon la technique de la gravure sur bois de bout représentant la seconde sortie de don Quichotte avec son écuyer Sancho Panza (DQ I, chap. 7).**

