



HAL
open science

De la “direction des hommes de goût” : Les éditeurs français face à la photographie (1874-1896)

Laureline Meizel

► **To cite this version:**

Laureline Meizel. De la “direction des hommes de goût” : Les éditeurs français face à la photographie (1874-1896). *Revue française d’histoire du livre*, 2015, 136, pp.167-191. halshs-01653973

HAL Id: halshs-01653973

<https://shs.hal.science/halshs-01653973>

Submitted on 2 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

Laureline Meizel, « De la “direction des hommes de goût” : Les éditeurs français face à la photographie (1874-1896) », *Revue française d’histoire du livre*, n° 136-2015
(« Illustration, innovation », dir. Ruth-Ellen St-Onge et Geneviève de Viveiros), p. 167-191.

RESUME – Pour la France, on estime que les ouvrages illustrés de photographies représentent 0,5 % des livres publiés en 1900. À une période où l’impression des photographies est conditionnée par l’innovation technologique, innovation sur laquelle s’appuient plusieurs éditeurs pour distinguer leurs ouvrages, ce constat ne laisse pas d’étonner. Basé sur l’analyse d’une séquence d’événements organisés de 1874 à 1896 par deux réseaux professionnels du livre et des arts graphiques, notre article propose d’éclairer ce paradoxe en exposant les débats engendrés dans les champs photographique et éditorial par les nouvelles possibilités d’insertion de la photographie dans l’imprimé. En ébauchant une esquisse de leurs ressorts, son ambition est de démontrer que les fluctuations du positionnement des photographes et des éditeurs face à l’emploi de la photographie dans le livre à la fin du XIX^e siècle ont contribué à renforcer la position dominante de ces derniers sur le monde de l’imprimé français.

On the “direction des hommes de goût”: French Publishers’ Reactions to Photography (1874-1896)

ABSTRACT – For the French case, the percentage of books illustrated with photographs is estimated at 0.5 of all the books published in 1900. As the photographs’ printing requires constant technological innovation, on which numerous publishers count to distinguish their publications from a continuously expanding production, this fact seems quite odd. Thus, we need to question the reasons behind this caution. The purpose of this article is to describe the debates generated by the new possibilities of photographs’ integration in printed matter, based on the analysis of an events’ sequence, organised from 1874 to 1896 by two networks related to books and graphic arts production. This article aims to demonstrate that the ambiguous nature of photographers’ and publishers’ positioning in regards photography’s use in the book at the end of the nineteenth-century contributed to the strengthening of these publishers’ commanding position on the French field of publishing.

Avec la publication du *Pencil of Nature* entre 1844 et 1846, Talbot cherche à démontrer que les éditeurs possèdent un nouveau moyen d’accompagner le texte au sein du livre, dans un marché de l’édition illustrée en pleine croissance. Destiné à défendre l’innovation de son procédé à l’égard de la représentation, l’ouvrage promeut en effet les qualités sémantique et dialectique de la photographie dans le support livresque¹. Mais la lenteur et le coût de production des tirages, associés à la très grande altérabilité des images, vont opposer un premier camouflet à cette orientation, que les recherches tentent d’atténuer dans les décennies suivantes. À la fin des

¹ Voir par ex. F. BRUNET 2000, p. 117-156.

années 1860 en France, certaines publications sont ainsi composées de texte et de planches photographiques imprimées, dont leurs éditeurs vantent l'exactitude et la pérennité².

Pourtant les livres illustrés de photographies restent rares dans l'édition française à l'orée du XX^e siècle³. Selon le dépouillement exhaustif de la *Bibliographie de la France* que nous avons mené⁴, ils ne représentent que 0,5 % de l'ensemble des ouvrages non-périodiques publiés en 1900, bien que cette date marque le pic de leur production de 1867 à 1901 d'après notre recensement⁵. En effet, si certains éditeurs vont jusqu'à financer des recherches sur de nouveaux procédés d'illustration photographique⁶, nombre d'entre eux se montrent plus réservés. À une période où l'intégration de la photographie dans l'imprimé est conditionnée par l'innovation technologique, sur laquelle s'appuient plusieurs éditeurs pour distinguer leurs

² Par exemple DEMMIN, Auguste 1868-1875, *Histoire de la céramique en planches phototypiques inaltérables*, Paris, lib. Renouard (Loones succ.).

³ Aussi nous semble-t-il inexact de qualifier le livre de « *first and proper home* » de la photographie au XIX^e siècle, ainsi que l'ont récemment décrit Patricia di Bello et Shamoon Zamir (P. di BELLO, C. WILSON & S. ZAMIR 2012, p. 1). Bien plus, la boîte, le portefeuille, le mur – dans l'espace privé – et la vitrine, plus que la cimaise sans doute – dans l'espace public – nous paraissent constituer les lieux privilégiés de la conservation, de l'exposition et surtout de l'intégration de la photographie dans des systèmes de signes complexes, composés de mots et d'images aux formes et aux contenus variés. Voir par exemple P.-L. RENIÉ 2005.

⁴ Dans le cadre de notre thèse sur les rapports entre photographie et livre français au dernier tiers du XIX^e siècle, et en l'absence d'inventaire, nous avons utilisé la *Bibliographie de la France (BF)* pour repérer les livres contenant des photographies parus en France à cette période. Si l'« Inventaire des livres du XIX^e siècle illustrés de photographies édités en France », réalisé depuis 2000 par Marie-Claire Saint-Germier à la BnF, aurait pu nous aider, il reste encore inédit. Pour tenter de recenser l'ensemble des livres contenant des photographies à la période envisagée, le choix de la *Bibliographie* s'est donc trouvé justifié par son caractère officiel et son spectre large. Toutefois, l'hebdomadaire est la « reproduction du dépôt légal » et « l'image de ses lacunes » à cette époque (PICOT, Georges 1883, « Le dépôt légal et nos collections nationales », *Revue des deux mondes*, t. LV, p. 631-632). Aussi, le total des 901 titres que nous avons repéré à l'issue de notre dépouillement doit être considéré comme une estimation. Pour sa part, le catalogue composé par Saint-Germier répertorie 1730 titres pour la période 1840-1900, un nombre qui reste infime comparé au total des titres non-périodiques parus en France dans la même fourchette chronologique (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE 2014, p. 13). Pour une discussion de la méthode que nous avons adoptée, nous renvoyons au chapitre 1 de notre thèse, intitulée *Inventer le livre illustré par la photographie en France : 1867-1897*.

⁵ En 1900, nous dénombrons 73 livres avec photographies dans la *BF*, quand le dépôt légal recense 13362 ouvrages non-périodiques. Voir CERCLE DE LA LIBRAIRIE (CL) 1911, « Tableau récapitulatif des diverses publications enregistrées au dépôt légal et imprimées dans la *BF* pendant les années 1812 à 1901 », *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, 2^e série, t. 55, 2^e partie, *Chronique*, n°46, p. 230-231.

⁶ Tel Paul Dalloz finançant la photochromie au milieu des années 1870, qu'il défend en 1878 par la publication d'un luxueux ouvrage intitulé *Le Trésor artistique de la France* (L. MEIZEL 2012). Dalloz étant plus un patron de presse qu'un éditeur de livres, on comprend que la définition du terme utilisée dans cet article est à entendre au sens large. Nous suivons ici celle proposée lors du Premier Congrès international des éditeurs en 1896. Telle qu'elle est définie dans le règlement du Congrès, mais aussi dans le discours d'inauguration de son président, Georges Masson, la profession comprend les éditeurs de livres, de musique, d'estampes et de publications périodiques (revues, magazines, journaux illustrés). Voir UNION INTERNATIONALE DES ÉDITEURS 1896, *Congrès international des éditeurs, Paris, 15-18 juin 1896... Documents, rapports, procès-verbaux*, Paris, CL, p. 20 et 159 *sqq.* À cet égard, nous reprenons à notre compte les remarques d'un Philippe Kaenel (2005, par ex. p. 69 et 305) ou d'un Jean-Pierre Bacot (2008, p. 25) qui, développées par de récents travaux (Y. PORTEBOIS et D. SPEIRS 2013), portent sur l'inanité épistémologique d'envisager séparément les mondes du livre et de la presse, au XIX^e siècle au moins.

ouvrages dans une production sans cesse croissante⁷, ce constat ne laisse pas d'étonner. Au-delà des difficultés techniques à surmonter, on doit alors se demander quels sont les motifs de cette circonspection. Partant de l'analyse d'une courte séquence d'expositions organisées autour de 1880 par deux réseaux professionnels liés au livre et aux arts graphiques – le Cercle de la Librairie et l'Union centrale des arts décoratifs –⁸, notre article se propose d'exposer les débats engendrés dans les champs photographique et éditorial par les nouvelles possibilités d'insertion de la photographie dans l'imprimé. En ébauchant une esquisse de leurs ressorts, son ambition sera finalement de démontrer que les fluctuations du positionnement des photographes et des éditeurs face à l'emploi de la photographie dans le livre à la fin du XIX^e siècle ont contribué à renforcer la position dominante de ces derniers sur le monde de l'imprimé français.

Une prise de position nécessaire

En juillet 1880, le Cercle de la Librairie, de l'Imprimerie et de la Papeterie organise sa première exposition dans les salles de son hôtel nouvellement construit par Charles Garnier au « centre réel de l'industrie typographique⁹ », sur le boulevard Saint-Germain à Paris. Le but de l'événement est double : d'une part, célébrer la puissance de la typographie française en s'appuyant sur une partie rétrospective et, d'autre part, attester des progrès accomplis par les industries que le Cercle représente, en exposant leurs créations réalisées depuis 1878¹⁰. Inaugurant par ce biais ses nouveaux locaux, le Cercle remplit ici le rôle que ses fondateurs lui avaient attribué en 1847, celui de promouvoir les intérêts des professions concourant à la production de l'imprimé français. Pourtant, certaines d'entre elles demeurent négligées, voire tout bonnement occultées. C'est du moins ce que souligne Léon Vidal, photographe, inventeur, rédacteur en chef d'une des revues photographiques les plus importantes (*Le Moniteur de la Photographie*), enseignant à l'École nationale des arts décoratifs et personnalité cardinale du monde photographique, en lien avec celles de l'édition et des arts graphiques¹¹ :

⁷ Voir par exemple la collection Lahure publiée par les éditeurs parisiens Rouveyre et Blond. Inaugurée par la publication du *Conte de l'Archer* en 1882, elle repose sur l'invention par Charles Gillot de la chromotypographie, qui associe photographie, gravure chimique en relief et impression en couleurs. À ce sujet, voir *infra*, p. [14] et L. ABÉLÈS à paraître en 2015.

⁸ Nous avons déjà consacré un article à cette séquence. Si nous lui avons repris quelques remarques, son aspect plus général en fait un complément du présent texte. Voir L. MEIZEL à paraître en 2015.

⁹ ANON. 1881, *Le Cercle de la Librairie, de l'Imprimerie, de la Papeterie, du Commerce de la musique et des estampes. Notice historique et descriptive*, Paris, [CL], p. 43.

¹⁰ CL 1880, *Première exposition*, Paris, [CL], p. 1.

¹¹ Concernant Vidal, voir É. CHALLINE 2014, not. p. 203-234.

[...] la photographie [n']est pas représentée [dans le programme de l'exposition], et c'est, à notre avis, une lacune regrettable. Il est vrai que, parmi les *livres* exposés, il y en a qui sont illustrés avec des planches photographiques, de même qu'il y a des héliogravures parmi les *gravures*.

Cela prouve que la photographie tend de plus en plus à se fondre dans l'imprimerie en général ; elle est un de ses moyens d'action, mais on lui refuse son autonomie [...], et c'est ce qui fait, sans doute, qu'on s'est borné à faire appel aux éditeurs-libraires, aux imprimeurs, et non aux photographes¹².

Pour nuancer cet avis quelque peu amer, il faut rappeler que seuls les membres du Cercle étaient autorisés à exposer. Or, aucun photographe n'appartient à ce puissant réseau professionnel en 1880. Au contraire, lui sont affiliés les directeurs de quelques sociétés produisant des épreuves photographiques imprimées, telles que les compagnies Goupil ou Lemercier. Comme en témoigne le catalogue, le public parisien peut donc voir à cette occasion des planches réalisées à partir de photographies par des moyens photomécaniques, qui associent la photosensibilité de certaines substances aux procédés de la gravure ou de la lithographie pour produire une matrice imprimante. Conçu pour être « une partie de son exposition¹³ », le catalogue édité par le Cercle atteste notamment des investissements réalisés par la société Goupil et C^{ie} à l'égard de la pérennisation et de la multiplication des images photographiques¹⁴. Sa page d'annonce est tout entière dévolue à la promotion du procédé de photogravure récemment mis au point dans ses ateliers, dérivé de la gravure en taille-douce. Avec beaucoup de mauvaise foi commerciale, les rédacteurs y affirment qu'il est le seul à permettre à ce jour de « reproduire, sans exception, toute espèce de choses¹⁵ », aucun autre moyen n'ayant pu vaincre jusque-là les obstacles soulevés par « les reproductions de tableaux et d'après nature »¹⁶. Un spécimen est par ailleurs inséré face à ce texte promotionnel, pour en démontrer les qualités auprès des éditeurs à qui l'annonce est explicitement destinée (*fig. 1*). Si le problème du rendu

¹² VIDAL, Léon 1880, « Revue de la quinzaine », *Le Moniteur de la Photographie (MP)*, n°14, p. 105.

¹³ CL 1880, *Première exposition*, *op. cit.*, p. 2. À ce titre, ce catalogue et ceux qui suivront ont un statut particulier. Chacun d'eux est le fruit du travail de plusieurs imprimeurs, fondeurs en caractères, fabricants de papier et d'encre, quand les reliures des exemplaires sont confiées à différents maîtres relieurs, tous les collaborateurs étant membres du Cercle. Au-delà de leur aspect hétéroclite, ils constituent donc une démonstration du savoir-faire et du goût de l'édition française. Par la suite, ils seront présentés sur le stand du Cercle de la Librairie lors des Expositions universelles ou des différentes expositions professionnelles (par exemple lors de l'Exposition internationale du livre et des industries du papier en 1894), constituant une véritable vitrine de la production française. Faisant l'objet de très grands soins, aucun des éléments qui les composent ne saurait donc être anodin, ainsi du texte des annonces.

¹⁴ Concernant les investissements de la société Goupil dans la photographie et ses dérivés, voir les travaux de Pierre-Lin Renié, par ex. P.-L. RENIÉ 2005 et 2007.

¹⁵ GOUPIL ET C^{ie}, [Annonce], dans CL 1880, *Première exposition*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶ Les obstacles sont essentiellement constitués par les difficultés à traduire les dégradés continus de l'image photographique avec les ressources de l'imprimerie, reposant sur l'opposition binaire du noir de l'encre et du blanc du papier. Pour produire des discontinuités, on emploie majoritairement, autour de 1880, un grain artificiel proche de celui employé en aquarelle (par exemple en photogravure ou en héliogravure, procédés dérivés de la gravure en taille-douce) ou un grain naturel produit par la réticulation de la gélatine bichromatée (en phototypie notamment, inspirée de la lithographie).

des demi-tons continus de l'image photographique avec les ressources de l'imprimerie reste effectivement difficile à résoudre, l'annonce tait sciemment le travail d'autres photgraveurs, qui participent déjà à l'élaboration de livres illustrés. À la décharge de Vidal, ceux-là ne sont pas mêmes cités dans le catalogue. Ainsi, la description de l'ouvrage de Rayet et Thomas¹⁷ dans l'annonce de leur éditeur Jean Baudry se résume-t-elle aux deux volumes de texte et à l'atlas¹⁸. Ce dernier contient pourtant de nombreuses planches réalisées en héliogravure dans les ateliers de Paul Dujardin¹⁹, d'après des photographies représentant les sites ou le matériel archéologique récolté pendant leurs fouilles (*fig. 2*)²⁰.

Moins que l'occultation délibérée suggérée par Vidal (le « refus d'autonomie »), cette omission nous paraît manifester l'accomplissement de l'intégration par les éditeurs de la photographie et des procédés photomécaniques dans une grande masse alors en expansion : celle de l'imagerie, au sens que donne au terme Philippe Hamon²¹. Le statut accordé à ces moyens, certes bien implanté dans l'imaginaire collectif, est ici réduit à celui d'un adjuvant mécanisé au message véhiculé par l'ouvrage, dont les aspects automatique et « a-technique²² » – plaçant par extension leur mise en œuvre à la portée de tous – leur dénie la possibilité de constituer ne serait-ce qu'un argument commercial. Intervenant très tôt dans certains ouvrages²³, cette assimilation au tout venant de l'illustration – qui est dans le même temps disparition²⁴ – contrevient pourtant à son usage réel pendant la période qui nous occupe. Encore en 1880, il achoppe par exemple sur les difficultés rencontrées par les inventeurs et les industriels pour rendre l'image photographique et les procédés photomécaniques

¹⁷ RAYET, Olivier et THOMAS, Albert 1877-1880, *Milet et le Golfe Latmique*, Paris, J. Baudry.

¹⁸ J. BAUDRY, [Annonce], dans CL 1880, *Première exposition*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹ Actif au moins depuis 1867, il utilise le procédé d'héliogravure mis au point par Garnier dans les années 1850-1860.

²⁰ On note la même abstention sur la page de titre des volumes et, sans doute en conséquence, dans l'annonce de l'ouvrage publiée dans la *BF*, CL 1877, *BF*, t. 21, 24 nov., notice n°11372.

²¹ P. HAMON 2007, p. 9-41.

²² Nous empruntons cette expression à F. BRUNET (*op. cit.*), qui en fait l'un des éléments constitutifs de l'idée de photographie, telle qu'elle est conceptualisée et diffusée à partir de 1839.

²³ Pour notre période et à notre connaissance, le premier exemple d'un ouvrage dont les illustrations photographiques ne sont pas décrites comme telles dans la *BF* date de 1870. Il s'agit des *Études sur la maladie des vers à soie* de Pasteur, publié par Gauthier-Villars à Paris (CL 1870, *BF*, t. 14, 30 avr., notice n°3691). Comme dans le cas précédent, la page de titre des volumes ne fait aucune mention à l'illustration. Associant des procédés très divers (notamment des tailles-douces polychromes et des gravures sur bois), l'ouvrage contient des photographies imprimées en hors texte en photogravure et en héliolithographie, qui sont à cette date des procédés très expérimentaux. Plus rare encore, une photographie a été reproduite en héliolithographie et imprimée dans le texte (vol. 1, p. 152), ce qui a nécessité le passage d'une même feuille sous deux presses différentes, à raison des 400 exemplaires du tirage. Ici, l'exploit technique s'efface devant le caractère scientifique qui a été conférée aux illustrations de cette étude, motif qui est peut-être le même dans le cas du livre de Rayet et Thomas.

²⁴ Et qui éclaire l'aspect épineux, moins qu'utopique, d'un recensement complet des livres illustrés de photographies ou grâce à des procédés photomécaniques, pour le XIX^e siècle même.

techniquement et économiquement applicables à l'édition imprimée. En outre, les éditeurs français sont tout à fait conscients de ces écueils et des innovations que leur contournement nécessite. Ainsi, dans les années 1870, ils invitent eux-mêmes des spécialistes de la question à donner des conférences sur ces nouvelles ressources pour l'illustration du livre, dans le cadre de leurs associations.

En 1874, c'est d'abord Gaston Tissandier, auteur des *Merveilles de la photographie*²⁵ et rédacteur en chef du journal de vulgarisation scientifique *La Nature*, qui intervient au Cercle de la Librairie²⁶. À cette date et selon lui, seuls les procédés photomécaniques appliqués à la reproduction des figures au trait sont complètement opérationnels. Dans ces cas de figure, le problème de la traduction des demi-teintes est déjà résolu par les artifices propres au dessin ou à la gravure en taille-douce et en taille d'épargne. Le processus photographique n'est alors qu'un vecteur entre le modèle et la planche à graver ; il sert à répliquer le tracé du dessin ou de l'estampe que l'on veut multiplier, puis à le reporter sur un support sans le secours de la main du graveur ou du lithographe, de façon à le graver ou à le préparer pour l'impression lithographique. L'usage de la photographie demeure donc invisible face à l'épreuve, si ce n'est la mention du procédé dans la lettre de la planche (*fig. 3*). Ces moyens étant censés être plus rapides, plus économiques et surtout plus exacts que ceux de la gravure manuelle pour la reproduction des figures au trait, Tissandier affirme qu'ils sont employés avec profit par de grands éditeurs²⁷. Pour les besoins de sa démonstration, il présente notamment un dessin original de Detaille représentant *L'Enfouisseur et son compère*²⁸ et l'épreuve qui en a été tirée par la photogravure au trait Goupil, qu'il qualifie de « fac-similé parfait²⁹ ». À l'inverse, les moyens photomécaniques appliqués aux photographies à demi-tons continus, dites aussi

²⁵ Ce livre vient de paraître chez Hachette. Pierre Larousse s'en est inspiré pour ses articles sur la photographie, le qualifiant d'« excellent ouvrage de vulgarisation » et lui avouant de « nombreux emprunts ». LAROUSSE, Pierre 1874, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle [...]*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. 12, p. 893.

²⁶ TISSANDIER, G. 1874, *L'Héliogravure, son histoire et ses procédés, ses applications à l'imprimerie et à la librairie*, Paris, Impr. Pillet et fils aîné.

²⁷ Le conférencier cite notamment Hachette, Jouaust et Firmin-Didot, dans un passage où il compare le temps et le coût nécessaires à la production d'une matrice par les procédés photomécaniques et par la gravure manuelle. Tissandier évoque par exemple la réalisation par l'héliogravure d'une « carte d'Europe de 2,50 mètres de large sur une planche d'acier, d'après un modèle quatre fois plus petit en surface, tirée en 19 feuilles, livrée au prix de 2 500 francs, acier compris » et faite en six semaines. Selon lui, la même carte « n'aurait peut-être pas été aussi bien exécutée » avec les « procédés ordinaires », quand son prix aurait été de 20 000 francs environ et sa réalisation aurait duré plusieurs années. Économiquement, cette comparaison est donc au bénéfice des procédés photomécaniques quand il s'agit de reproduire des figures au trait, ceux-ci étant en outre plus exacts que ceux de la gravure manuelle. *Ibid.*, p. 9-12.

²⁸ Il s'agit du dessin réalisé pour les *Fables de La Fontaine* publiées par Jouaust en 1874, que l'éditeur a prêté au conférencier, avec son épreuve en photogravure au trait par Goupil. D'autres spécimens lui ont été confiés par Hachette (des dessins de Bida photogravés par Goupil). *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Loc. cit.*

« d'après nature », en sont encore au stade des « tentatives³⁰ ». En 1874, les plus prometteurs pour l'édition dérivent de la taille-douce, comme l'héliogravure.

Cinq ans plus tard, lorsque Vidal est invité à donner une conférence sur le même sujet à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie³¹, l'héliogravure est d'ailleurs mieux implantée dans le livre³². Vidal note également le timide développement de la phototypie. Moins coûteuse et plus rapide à mettre en œuvre que l'héliogravure, elle semble donc particulièrement apte à étendre l'usage de la photographie d'après nature dans le livre. Arguant du bénéfice qu'en tireraient les artistes et les éditeurs pour l'illustration du livre, Vidal indique aussi que les photographes doivent poursuivre leurs recherches en direction d'un moyen permettant d'imprimer une photographie à demi-tons continus dans une page de texte, ce qui demeure complexe³³ et coûteux avec l'héliogravure et la phototypie. Mais il leur faut avant tout vaincre certaines oppositions, qui freinent l'usage des procédés déjà opérationnels. Vidal suggère en effet que les résistances des graveurs et des dessinateurs, dont le travail est menacé, ralentissent l'intégration de la photographie dans l'imprimé. Cinq ans plus tôt, Tissandier évoquait pour sa part les profondes réticences des bibliophiles et de certains éditeurs d'art à l'encontre des procédés photomécaniques, au motif que leur emploi à la reproduction des dessins dévaluait le caractère artistique des publications de luxe comme, sans doute, leur valeur marchande³⁴. Le rappel de ces résistances apporte donc un nouvel éclairage sur les raisons du silence manifesté par la plupart des éditeurs quant à l'usage de procédés innovants. Parallèlement, il explique les précautions dont s'entourent Tissandier et Vidal, face à un public composé de représentants des

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ Créée en 1864, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie devient en 1882 l'Union centrale des arts décoratifs. Ses buts sont proches de ceux du Cercle de la Librairie, puisque cette association a été mise en place pour « entretenir en France le culte des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile, aider aux efforts des hommes d'élite qui se préoccupent du travail national depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise, exciter l'émulation des artistes dont les travaux, tout en vulgarisant chez nous le sentiment du beau et en améliorant le goût public, permettent de conserver à nos industries d'art leur vieille et juste prééminence, aujourd'hui menacée. » (ANON. 1869, *Catalogue des œuvres et des produits modernes, Palais de l'Industrie, Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'Industrie, exposition de 1869 [...]*, Paris, L'Union centrale, p. 10). De ce fait, plusieurs de ses membres appartiennent également au Cercle autour de 1880, tels Paul Dalloz, Alfred Firmin-Didot, les représentants de Goupil et C^{ie} et de la maison d'édition A. Morel et C^{ie}, devenue Librairie centrale d'architecture (voir B. BOUVIER 2004).

³² VIDAL, L. 1880, *La Photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Paris, Gauthier-Villars. La conférence est donnée au début d'avril 1879.

³³ Mais non impossible, voir n. 23.

³⁴ Suggérée par Tissandier, cette raison est évoquée sans fard dans une anecdote rapportée par le Baron Roger Portalis, à propos du choix fait par Eugène Paillet et son éditeur de ne pas confier à l'héliogravure la reproduction des illustrations des *Contes de La Fontaine* par Fragonard (publiés en 1883), que le bibliophile possédait : « Le procédé héliographique pouvait aussi convenir, mais n'aurait donné qu'un maigre résultat financier. Fallait-il donc laisser choisir, par l'éditeur Rouquette, le lourd Potémont dit Martial, qui a massacré ces merveilles de grâce et d'esprit ? », PORTALIS, R. 1902, *Eugène Paillet. Bibliophile. 1829-1901*, Paris, Impr. R. Chapelot et C^{ie}, p. 27.

principaux ateliers de typographie et de gravure de Paris³⁵. S'ils cherchent à convaincre leur auditoire des qualités reproductives de la photographie par rapport aux autres moyens disponibles pour l'illustration du livre, ils en contestent dans le même temps le potentiel artistique, l'enfermant finalement dans un statut d'auxiliaire des artistes du livre, qu'ils soient peintres, dessinateurs ou graveurs³⁶.

Cette forme d'autocensure, couplée aux résistances corporatistes et économiques que nous avons évoquées, expliquent sans aucun doute la très violente attaque dont fait l'objet la communauté photographique en juillet 1879. À cette date, la photographie est nominalement exclue du projet de loi sur la propriété artistique présenté à la Chambre des députés au nom de Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts³⁷. Ce projet a été rédigé dans le cadre de l'harmonisation internationale des lois sur la propriété intellectuelle initiée lors des Congrès internationaux sur la propriété littéraire, industriel et artistique, tenus à Paris pendant l'Exposition universelle de 1878. Si le Congrès sur la propriété industrielle a exprimé son incompetence à juger de la photographie, à cause de son caractère intrinsèquement artistique, celui sur la propriété artistique n'a pour sa part voté aucune résolution en faveur ou à l'encontre des photographes. Aussi peut-on être étonné de l'acrimonie du projet de loi français à leur égard, alors même qu'il se revendique des vœux émis par le Congrès. Pour l'expliquer, il faut d'abord rappeler que les photographes s'étaient jusque-là peu engagés dans les débats, un seul d'entre eux ayant assisté au Congrès sur la propriété artistique qui comptait quelques 320 adhérents³⁸. Compte tenu du statut qu'ils accordent eux-mêmes à la photographie dans les discours qu'ils prononcent publiquement, on conçoit qu'aucun photographe n'ait été convié à participer à la création du projet de loi. En effet, le rapport qui l'établit a été rédigé par une sous-commission

³⁵ VIDAL, L. 1879, « Revue de la quinzaine », *MP*, n°8, p. 57-58.

³⁶ TISSANDIER, G. 1874, *op. cit.*, p. 13-14 : « Quels que soient les progrès ultérieurs, il est bien certain que, dans tous les cas, l'héliogravure [...] n'est pas destinée à se substituer à l'art. [...] Mais, considérée comme procédé, [elle] fournira à l'art proprement dit un précieux concours, en mettant entre les mains de l'artiste de nouveaux moyens de renseignements et, pour ainsi dire, de nouveaux outils. » VIDAL, L. 1880, *La Photographie appliquée [...]*, *op. cit.*, p. 58 : « [...] nous [...] considérons [la photographie], disons-le hautement, comme une fidèle auxiliaire de la vulgarisation artistique, comme un docile et rapide instrument dont doit se servir un artiste intelligent pour préparer son travail, pour lui débarrasser les régions de l'idéal de tous les obstacles matériels, mais c'est à l'aide de son propre talent, de son génie seul, qu'il parviendra à réaliser ce qui constitue la véritable beauté de l'art. »

³⁷ « ART. 1^{er} – La propriété artistique consiste dans le droit exclusif de reproduction, d'exécution et de représentation. Nul ne peut reproduire, exécuter ou représenter l'œuvre de l'artiste, en totalité ou en partie, sans son consentement, quelles que soient la nature et l'importance de l'œuvre et quel que soit le mode de reproduction, d'exécution ou de représentation. / **La présente loi ne s'applique pas aux reproductions des œuvres photographiques.** [nous soulignons] » Cité dans VIDAL, L. 1881, *De l'assimilation des œuvres photographiques aux œuvres des autres arts graphiques*, Paris, Gauthier-Villars, p. 7.

³⁸ MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DU COMMERCE 1879, *Congrès international de la propriété artistique tenu à Paris du 18 au 21 septembre 1878*, Paris, Impr. nationale, p. 6-13.

extra-parlementaire³⁹ qui était composée, outre les huit fonctionnaires, politiques et avocats, d'un peintre (Ernest Meissonier), d'un sculpteur (Eugène Guillaume, également Directeur général des Beaux-Arts à cette date) et de trois éditeurs, un de musique (Hengel) et deux d'œuvres d'art (Goupil et Barbedienne). Suite à la publication du projet de loi cependant, la communauté photographique se réveille brusquement et crée, dès août 1879, une commission chargée de défendre l'assimilation légale de la photographie aux arts graphiques auprès des parlementaires. En totale contradiction avec celui qu'ils développaient précédemment, leur argumentaire se base désormais sur la réévaluation de leur statut auctorial, qui procède de la déconstruction du motif principal invoqué par la sous-commission pour rejeter la photographie de la loi sur la propriété artistique : celui d'un asservissement du photographe à sa machine⁴⁰.

Les revendications virulentes des photographes et l'indétermination conséquente du statut de la photographie et de ses dérivés, couplés à l'usage qu'en font déjà un certain nombre d'éditeurs, obligent les plus importants d'entre eux à prendre position dans le débat, ce d'autant plus qu'il existe la possibilité d'un hiatus législatif pour une même publication. Si la loi était votée, les textes, les dessins et les gravures d'un ouvrage feraient l'objet d'une protection, alors que les photographies pourraient être reproduites en toute légalité.

Du double discours des « hommes doubles⁴¹ »

Dans ce contexte général, la seconde exposition du Cercle de la Librairie peut être considérée comme une prise de partie du monde de l'édition en faveur des photographes. Elle se tient en juillet 1881, c'est-à-dire au moment où la loi sur la propriété artistique doit être votée par le parlement. Consacrée à un panorama des gravures anciennes et modernes, elle accorde une large place aux photographes et aux fabricants de matrice, qui constituent douze exposants sur un total de soixante-et-onze.

La composition du catalogue est un témoignage vivant de cette prise de position⁴². Premièrement, les annonces font acte de l'emploi des procédés dérivant de la photographie, celle de Baudry indiquant désormais en capitales « Gravures par les procédés d'héliogravure

³⁹ Constituée d'une sélection des membres de la Commission nommée le 9 octobre 1878 par le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts de l'époque, Agénor Bardoux. La liste des représentants des corporations de cette première Commission ne présentait d'ailleurs aucun photographe, alors qu'elle rassemblait des architectes et un compositeur, en plus des peintres, sculpteurs et éditeurs. *Ibid.*, p. 199-200.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁴¹ C. CHARLE 1992, p. 73-85.

⁴² CL 1881, *Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes*, Paris, CL.

imprimés en taille-douce⁴³ ». Par ailleurs, le catalogue proprement dit est introduit par deux notices sur l'histoire de la gravure. La première est rédigée par Georges Duplessis⁴⁴ et porte sur les gravures anciennes, mais la seconde est tout entière consacrée à la photographie, dans ses rapports avec les arts graphiques⁴⁵. Sa rédaction a été confiée à Alphonse Davanne⁴⁶ par Georges Hachette qui, en tant que président du Cercle, a initié l'exposition. L'auteur y livre un descriptif historique et technique des différents procédés à disposition des éditeurs, dans le but de démontrer les continuités entre arts graphiques traditionnels et moyens photomécaniques. Pour appuyer l'argumentaire, le frontispice et les têtes de chapitre reproduisent par différents procédés photomécaniques des dessins au trait de Lix et Scott. De nombreux spécimens sont de même insérés dans le catalogue, réitérant l'éventail des épreuves exposées par les différents ateliers. Parmi eux, on voit une phototypie de Quinsac, une gravure en chromotypographie par Gillot, une héliogravure à demi-teintes continues de Baldus et, enfin, la toute nouvelle similigravure de Petit, qui autorise l'impression d'une photographie d'après nature en même temps que le texte (*fig. 4*). Toutefois, la domination des reproductions d'œuvres d'art dans les sujets représentés par la photographie est totale, de même que les procédés photomécaniques appliqués à la reproduction des figures au trait sont majoritaires. Ce choix indique qu'il est encore nécessaire de démontrer l'assimilation de la photographie aux arts graphiques par la combinaison des moyens, moins que par la revendication de ses spécificités iconiques. Malgré tout, les comptes rendus des revues photographiques voient dans cette exposition et son catalogue la reconnaissance du bien-fondé de leurs revendications légales, point de vue qui trahit le fort pouvoir légitimant accordé par les photographes aux instances du champ de l'imprimé à cette période⁴⁷. De ce fait, les critiques spécialisées restent aveugles au mouvement plébiscité par cette exposition, qui tient à la qualification et à la délimitation précise des usages de la photographie dans l'imprimé par les acteurs du monde de l'édition.

Ce mouvement de définition est rendu d'autant plus nécessaire que le vote de la loi sur la propriété artistique est repoussé à une date ultérieure. L'exposition organisée par l'Union centrale des arts décoratifs d'août à novembre 1882 va être l'occasion de formuler plus

⁴³ J. BAUDRY, [Annonce], *ibid.*, n. p.

⁴⁴ Georges Duplessis, alors conservateur adjoint du Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale, fait figure de spécialiste de la question à cette date. Il connaît par ailleurs l'organisateur de l'exposition du Cercle – Georges Hachette –, chez qui il vient de publier son *Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France, suivie d'indications pour former une collection d'estampes* (Paris, 1880).

⁴⁵ DAVANNE Alphonse, « La photographie et les arts graphiques », dans CL 1881, *Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes*, *op. cit.*, p. 1-20.

⁴⁶ Vice-président de la Société française de Photographie (SfP) à cette époque.

⁴⁷ Par ex. VIDAL, L. 1881, « Exposition du Cercle de la Librairie », *MP*, n°14, p. 114-115 ; *Bulletin de la Société française de photographie (BSFP)*, 1882, t. XXVIII, p. 316-319 et 322-324.

clairement le rôle que doit jouer la photographie dans l'illustration, du livre notamment. Soulignons d'abord que les manifestations organisées par l'Union depuis sa création sont d'une autre ampleur que celles du Cercle et connaissent un retentissement plus important, se tenant sur une période plus longue (six mois au lieu d'un seul). L'exposition de 1882 rassemble ainsi 486 participants, dont soixante-douze photographes et fabricants de matrice. Par ailleurs, la fréquentation des expositions de l'Union, qui s'élève à 250 000 visiteurs en 1882⁴⁸, est plus élevée que celle des expositions du Cercle, qui ne compte que 6 500 personnes en 1880⁴⁹. La mission principale de ces manifestations étant l'instruction des artistes, des industriels et du public, elles sont structurées autour des matières premières à partir de 1880, les matériaux à l'honneur en 1882 étant le bois, le tissu et le papier. De plus, elles font l'objet d'une organisation très soignée. Deux ans avant l'exposition de 1882, Alfred Firmin-Didot est ainsi chargé de rédiger un rapport traçant les grandes lignes du programme du groupe du papier⁵⁰. L'éditeur y préconise notamment de donner à la photographie une place prépondérante dans la section du livre et de l'image. Diffusé dans les cercles photographiques, ce rapport souligne aussi que, pour la première fois, les photographes seront jugés sur la valeur artistique de leurs produits, au même titre que les graveurs et les dessinateurs⁵¹. Il annonce enfin l'ouverture d'un concours spécial, destiné à récompenser le meilleur ouvrage illustré de photographies ayant trait à l'art décoratif.

Lors de l'exposition, quatre des exposants photographes présentent des livres illustrés de leurs clichés réalisés d'après nature, imprimés en planches hors texte et accompagnés de notices historiques et descriptives. Parmi eux, l'ouvrage du photographe albigeois Louis Aillaud a pour sujet la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, dont il offre une visite virtuelle et commentée. Carlos Relvas, riche amateur portugais, présente quant à lui une monographie sur l'Exposition d'art ornemental tenue à Lisbonne en 1882 (*fig. 5*), qui remportera le concours du livre de photographies. Ses planches sont imprimées en phototypie, comme celles du livre précédent. Si le chiffre de quatre ouvrages peut paraître dérisoire, c'est pourtant la première fois que des publications illustrées de photographies d'après nature sont présentées pour cette raison même dans les expositions que nous avons envisagées. De plus, c'est la première fois qu'elles sont

⁴⁸ *Bulletin officiel de l'Union centrale des arts décoratifs*, supplément à la *Revue des arts décoratifs* du 20 déc. 1882, Paris, A. Quantin, p. 89.

⁴⁹ ANON. 1881, *Le Cercle de la Librairie [...]*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰ Qu'il présente au Conseil d'administration de l'Union en janvier 1881. FIRMIN-DIDOT, Alfred 1880-1881, « Rapport au Conseil d'administration de l'Union centrale », *Bulletin de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, 1^{ère} série, t. 1, p. 505-507.

⁵¹ ANON. 1881, « Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. Circulaire adressée à MM. Les photographes par le Comité de la Photographie », *MP*, n°22, p. 34-36.

regroupées dans une catégorie précise. Dans le rapport qu'il écrit à l'issue de l'événement, Firmin-Didot les définit comme relevant du genre de la monographie, en pleine apogée selon lui grâce aux ressources de la photographie⁵².

Publié en 1883, ce rapport de 116 pages est à notre connaissance le plus long texte de la fin du XIX^e siècle français rédigé par un éditeur sur la question des rapports de la photographie à l'illustration de l'imprimé. Si la maison Firmin-Didot était déjà citée en exemple par Tissandier lors de sa conférence sur la gravure héliographique⁵³, il faut souligner le rôle d'Alfred dans la vulgarisation de l'usage de la photographie et des procédés qui en dérivent auprès des acteurs de l'édition illustrée. Il s'y est en effet investi personnellement, dès avant l'organisation de l'exposition de 1882. Étant l'instigateur de la conférence de Vidal à l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie en 1879⁵⁴, il a également aidé Charles-Guillaume Petit à mettre au point son procédé de similigravure à la fin des années 1870, qui est l'un des premiers à proposer une solution à l'impression de photographies à demi-tons continus dans une page de texte⁵⁵. Issu d'une lignée d'artisans du livre puissante et respectée⁵⁶, figure d'autorité du monde de l'édition, Alfred Firmin-Didot exprime alors des positions qui, synthétisant les apports d'une importante manifestation, ont une valeur programmatique pour la période envisagée. L'imprimeur lillois Léonard Danel et l'avocat et photographe hollandais Édouard-Isaac Asser y font par exemple référence dans leur rapport sur l'imprimerie et la photographie à l'Exposition internationale et coloniale d'Amsterdam en 1883 :

⁵² FIRMIN-DIDOT, A. 1883, *Rapport du jury des industries du papier à l'Exposition technologique de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, 1882*, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, p. 24.

⁵³ Voir n. 27. Autre maison citée par Tissandier, Hachette s'intéresse de près à l'application de la photographie et de ses dérivés à l'illustration de l'imprimé. Dès 1867, Victor Bréton, gendre de Louis Hachette et président du Cercle de la Librairie, crée le *Bulletin industriel*, « spécialement consacré aux annonces concernant la photographie, la gravure, la fonderie [...] » (ANON. 1881, *Le Cercle de la Librairie [...]*, op. cit., p. 26). Lors des diverses conférences organisées au Cercle ou à l'Union dans les années 1870, la maison prête par ailleurs des spécimens. De même, Georges Hachette est à l'initiative de l'exposition du Cercle en 1881 et de l'importante notice rédigée par Davanne. En séance de la Sfp, les photographes saluent sa démarche, qui leur aurait permis « d'établir devant les hommes compétents que désormais les arts graphiques et la photographie étaient liés d'une manière indissoluble. » (ANON. 1881, « Assemblée générale de la société / Procès-verbal du 5 août 1881 », *BSFP*, t. 27, p. 206). Enfin, dans son commentaire des produits de la librairie à l'Exposition universelle de 1889, Henri Bouchot, thuriféraire il est vrai des nouveaux moyens photomécaniques lorsqu'ils sont appliqués à la bonne reproduction des œuvres des illustrateurs, loue leur choix par Hachette pour certains livres de luxe, qu'il qualifie d'avant-gardiste (« La décoration du livre à l'Exposition universelle de 1889 (1^{er} article) », *Revue des arts décoratifs*, 1889, n°5, p. 157-159).

⁵⁴ VIDAL, L. 1880, *La Photographie appliquée [...]*, op. cit., p. 7.

⁵⁵ PETIT, Charles-Guillaume 1880, « Nouveau procédé phototypographique, dit similigravure », *BSFP*, t. 26, p. 140. Bien que l'on ne connaisse pas la teneur de l'aide apporté par Firmin-Didot à Petit (financière, théorique ou pratique), cette implication de l'éditeur, imprimeur et libraire, témoigne de l'intérêt porté par les acteurs du monde de l'édition imprimée aux applications de la photographie à l'illustration.

⁵⁶ Sur la famille Didot, on renvoie à J.-Y. MOLLIER 1988, p. 81-101, ainsi qu'aux travaux de Mélanie Salitot, dont la thèse d'histoire de l'art en cours à l'université Paris IV (Marianne Grivel dir.) porte sur *Les Didot amateurs de livres illustrés à Paris (1754-1855)*.

D'ailleurs, après les Assises solennelles de la Typographie française, qui se tinrent à Paris en 1882 au Palais de l'Industrie [*i.e.* l'Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs], notre illustre confrère, M. Alfred Firmin-Didot, avec une rare compétence et une grande sûreté, a exposé de main de maître les progrès réalisés à cette époque par notre industrie ; il a particulièrement fait ressortir le rôle important de la photographie, qui offre aujourd'hui et pour longtemps, un vaste champ aux études et, d'accessoire qu'elle fut d'abord, est devenue un auxiliaire indispensable pour nos travaux⁵⁷.

Quel est alors le rôle assigné à la photographie par l'éditeur dans son rapport ? Selon Firmin-Didot, la justesse et la sincérité de l'empreinte photographique sont unanimement reconnues. S'y ajoutent désormais les avantages que lui confèrent les procédés photomécaniques – stabilité et vulgarisation –, ces procédés satisfaisant maintenant aux exigences commerciales. Leur combinaison autorise donc les éditeurs à faire l'économie du dessinateur et du graveur, tout en étendant sensiblement le champ de l'illustration. Complétant les textes par des exemples « vrais », la photographie imprimée confère au livre illustré une aura de sérieux qui lui faisait défaut. À cet égard, elle doit être employée dans deux champs d'applications nettement déterminés par le rapporteur : la librairie à images démonstratives et, en son sein, le livre d'art⁵⁸.

Mais cette tendance à la vérocité exhaustive est aussi le grand défaut de l'image photographique. Firmin-Didot se livre par exemple à une comparaison esthétique des photographies d'après nature imprimées et de la gravure en taille-douce, dans laquelle il critique le manque de contrastes des premières, qu'il estime encore accentué dans les procédés qui interdisent la retouche manuelle. Pour l'éditeur, ce jugement négatif est donc l'occasion de rassurer les graveurs, et notamment les graveurs sur bois, pour la reconnaissance desquels a tant

⁵⁷ DANIEL, L. et ASSER, E.-J [sic] 1883, *Exposition internationale et coloniale d'Amsterdam. L'imprimerie et la photographie. Rapport présenté à M. le ministre du Commerce et documents sur les principaux exposants, par...*, Lille, Impr. L. Danel, p. 4.

⁵⁸ Firmin-Didot n'évoque pas une seule fois l'illustration de la fiction par la photographie, dont la problématique se pose plus tardivement en France, à la faveur des tentatives des photographes amateurs à la toute fin des années 1880, reprises par quelques éditeurs professionnels dans la seconde moitié des années 1890. Jusqu'en 1901, la production reste en outre très faible. Selon les travaux de Paul Edwards, l'un des spécialistes incontestés de la question, les ouvrages de fiction illustrés de photographie édités en France sont au nombre de 25 de 1850 à 1890 inclus, et atteignent le total de 50 entre 1891 et 1901 inclus (P. EDWARDS 2008, p. 557-558). Pour notre part, nous avons relevé 74 ouvrages avec photographies classés en « Littérature française » dans la *BF* entre 1867 et 1901 (dont 32 œuvres diverses, 31 romans, 5 pièces de théâtre et 6 recueils de poésie). Représentant seulement 8 % du total des livres illustrés de photographies que nous avons recensé, la plupart sont annoncés dans l'hebdomadaire bibliographique entre 1891 et 1901. Bref, si l'association de la photographie et de la fiction soulève des questions importantes à l'égard des capacités expressives du *medium* photographique, de l'illustration et plus globalement des rapports texte/image – comme l'ont montré les travaux d'un Grojnowski (2002) ou d'un Edwards (*op. cit.*) –, leur poids serait peut-être à nuancer pour une très grande partie du XIX^e siècle. De même, il profiterait sans doute d'être plus souvent qualifié à l'aune de la production moyenne du livre avec photographies et des questionnements qu'elle induit.

fait son père⁵⁹. Le secrétaire-rapporteur parvient même à renverser le rapport de force, en rappelant que l'introduction de la technique du report photographique sur bois debout au début des années 1870 a contribué à la naissance d'une brillante école de xylographes. Si les outils du graveur demeurent donc nécessaires pour donner aux photographies imprimées une valeur esthétique et que, par ailleurs, ils s'expriment pleinement dans la gravure d'interprétation, qu'en est-il des dessinateurs ? Selon Didot, « le soleil faisant maintenant la plupart des dessins qui ne sont pas d'imagination⁶⁰ », les dessinateurs sont libres de se consacrer « aux régions de l'idéal⁶¹ ». Les derniers perfectionnements du gillotage, associé à la photographie et à l'impression des couleurs, semblent d'ailleurs à même de rendre leurs œuvres dans toute la légèreté de leurs colorations. Cette nouvelle combinaison a été employée pour imprimer les aquarelles de Poirson illustrant le *Conte de l'Archer*, publié en 1882. À l'issue de l'exposition, cet ouvrage obtient le prix le plus prestigieux décerné par le groupe du papier⁶² et devient, pour de nombreuses années, l'expression d'une des plus hautes valeurs artistiques parmi les produits de la librairie⁶³. Voyant dans les prérogatives du champ de l'édition un biais pour que leurs revendications statutaires et législatives soient acceptées⁶⁴, les photographes estiment quant à eux que cette exposition est une victoire. Ainsi, Davanne peut-il écrire à son propos : « Pour la première fois peut-être, l'importance que prend la Photographie dans l'art et l'industrie de l'image et du livre est largement reconnue. [...] et [...] il nous est acquis que le sentiment de l'art participe à l'exécution de l'œuvre photographique.⁶⁵ » Pourtant, il faudra attendre 1957 pour que la législation française sur la propriété artistique soit modifiée en faveur des photographes.

⁵⁹ Voir par ex. TISSANDIER, G. 1875, *Histoire de la gravure typographique*, Paris, Impr. Pillet fils aîné, p. 10. Ambroise Firmin-Didot est également l'auteur d'un *Essai typographique et bibliographique de la gravure sur bois* (Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1863).

⁶⁰ FIRMIN-DIDOT, A. 1883, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹ Voir la citation de Vidal n. 36.

⁶² FIRMIN-DIDOT, A. 1883, *op. cit.*, p. 15.

⁶³ Bien que les historiens actuels lui aient souvent préféré *l'Histoire des quatre fils Aymon* (1884) à cause de l'esthétique novatrice de son illustration par Grasset, les spécialistes de l'époque citent aussi le *Conte de l'Archer* lorsqu'il s'agit de célébrer les mérites du livre illustré en couleurs, auquel il ouvre une nouvelle voie. Voir par ex. : BOUCHOT, Henri 1889, art. cit., p. 160 ; BÉRALDI, Henri 1892, *Estampes et livres (1872-1892)*, Paris, L. Conquet, p. 231 ; PINGRENON, Renée 1904, *Les Livres ornés et illustrés en couleurs*, Paris, Impr. de l'École Estienne, p. 24.

⁶⁴ De fait, il leur est impossible de se passer du poids du monde de l'édition et de ses institutions, comme l'indique la participation de la Sfp à la constitution d'un Syndicat pour la protection de la propriété littéraire et artistique, dont les statuts sont votés le 10 février 1882 lors d'une réunion présidée par Georges Hachette. Ce syndicat réunit par ailleurs la Société des gens de lettres, celles des artistes peintres, architectes, dessinateurs, etc., des artistes français, des compositeurs de musique, le Syndicat du commerce de la musique, la Société des inventeurs et des artistes industriels et, enfin, le Cercle de la Librairie. Voir CL 1890, *Le Cercle de la Librairie de Paris à l'Exposition du livre : catalogue*, Paris, CL, p. 17-18.

⁶⁵ DAVANNE, A 1883, « Exposition de l'Union Centrale de Arts Décoratifs », *MP*, n°1, p. 2.

L'innovation sous contrôle

Après une période où la formulation d'une pensée sur le rôle de la photographie dans l'édition a été déléguée à des spécialistes, le rapport de Firmin-Didot tranche dans le vif. Possible auxiliaire du dessin et de la gravure jusque dans les publications artistiques, la photographie peut être employée pour elle-même dans les livres d'études. Dans ce cas, le burin des graveurs est cependant nécessaire pour lui conférer un aspect conventionnel au plan esthétique. Ainsi, Firmin-Didot exprime un contrôle face à l'innovation technologique et iconique constituée par les possibilités d'intégration de la photographie dans l'imprimé, tout en éclairant le double rôle de médiateur assumé par l'éditeur. D'abord, celui-ci concilie des corporations aux intérêts divergents. En hiérarchisant leurs productions, en définissant leurs usages et leurs champs d'application, en qualifiant leur valeur esthétique intrinsèque, l'éditeur s'impose par ce que Firmin-Didot nomme « la direction d'un homme de goût⁶⁶ ». Si le lien entre le choix des moyens d'illustration et la définition moderne de l'éditeur n'est pas neuf⁶⁷, le statut particulier de l'image photographique – que cristallise le vide législatif dont elle fait encore l'objet en 1883 – renforce considérablement la fonction de concepteur de l'éditeur. Comme l'exprime Firmin-Didot : « [son] action personnelle est appelée à se faire sentir de plus en plus au sujet des nouveaux moyens de l'industrie moderne, et particulièrement en ce qui touche à l'emploi de la photographie qui, insérée dans le livre, en fait comme un miroir des choses extérieures.⁶⁸ » Omettant de prendre en compte la récente palinodie des photographes, le choix délibéré de considérer la photographie comme une empreinte naturelle permet donc à l'éditeur d'endosser un second rôle de médiation, entre le monde et le lecteur cette fois. Minimisant le poids des facteurs économiques – la photographie et ses dérivés autorisant déjà, dans certains cas, une épargne substantielle –, Firmin-Didot contribue alors à verrouiller la position hégémonique de l'éditeur sur le monde de l'imprimé, en confortant son rôle social et culturel⁶⁹.

⁶⁶ FIRMIN-DIDOT, A. 1883, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷ Nous pensons à Curmer, voir par ex. R. CHARTIER 1990, p. 325. On renvoie également aux conclusions de Philippe Kaenel (*op. cit.*, p. 556).

⁶⁸ FIRMIN-DIDOT, A. 1883, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁹ Deux phénomènes nous semblent relever du même mouvement que, faute de place pour en expliciter les liens, nous nous contentons d'énoncer ici : premièrement, la création en 1892 du Syndicat des éditeurs, dont le président sera aussi celui du Cercle de la Librairie à partir de cette date (voir P. FOUCHÉ 1991 ; J. VINCENT 2001) ; deuxièmement, l'énonciation à la toute fin du siècle d'une conception paroxystique et élitaire de l'éditeur qui, désormais architecte, est attaché à définir et à défendre, à travers ses réalisations, les spécificités de son *medium* : le livre illustré. Cette figure autocratique, contestée notamment par les illustrateurs, est personnifiée par Édouard Pelletan dans les écrits de Bracquemond et de Clément-Janin. À ce sujet, voir les très belles pages de Philippe Kaenel, *op. cit.*, p. 533-548.

*
* *

En 1896, lors du premier Congrès international des éditeurs⁷⁰, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Alfred Rambaud, prononce un toast lors du banquet offert par le Cercle aux participants à l'événement, qui célèbre le rôle de ces professionnels :

Je dois encore la reconnaissance aux éditeurs au nom d'un intérêt plus élevé [...] ; ce serait une des plus belles histoires à faire que celles de l'Édition depuis le commencement du siècle jusqu'à nos jours, en France et à l'étranger ; on constaterait combien les éditions sont devenues de plus en plus admirables, tant au point de vue de la perfection typographique qu'au point de vue de l'illustration ; on verrait comment elles ont profité de tous les progrès des arts, par exemple de la photographie et de la photogravure, et que, en même temps que l'Édition travaillait pour les plus riches, [...] elle trouvait aussi le moyen de suivre le mouvement démocratique de notre société en mettant à la portée des plus humbles, des plus pauvres, à la portée des enfants de nos petites écoles, des livres ingénieusement faits, bien imprimés, élégamment illustrés, d'un bon marché inouï.
Donc, [c'est] comme Ministre d'un Gouvernement démocratique que je dois vous remercier. Messieurs, [...] les édités portent la santé des éditeurs⁷¹ !

Une petite dizaine d'années, c'est donc le temps qu'il aura fallu pour que s'accomplisse, moins dans les faits que dans les consciences, cette prédiction de Firmin-Didot : « [...] et l'on verra un jour de quel prix aura été l'action personnelle dans une librairie qui, après avoir déjà concentré tous les rayonnements du cerveau humain, aura complété le livre par le rayonnement même du soleil.⁷² »

⁷⁰ Sur l'importance de cet événement pour la restructuration du monde de l'imprimé autour de la figure de l'éditeur à un niveau national et international, voir T. LOUÉ 2001, p. 531-539.

⁷¹ UNION INTERNATIONALE DES ÉDITEURS 1896, *op. cit.*, p. 247-248.

⁷² FIRMIN-DIDOT, A. 1883, *op. cit.*, p. 39.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 – « Le droit du seigneur », spécimen de photogravure (« Procédé Goupil & C^{ie} ») réalisée d'après le tableau de Jules Garnier, imprimée par Goupil & C^{ie}, 11,6 x 16 cm (taille de l'épreuve sur Chine contrecollée sur chiffon), dans Cercle de la Librairie, *Première exposition*, Paris, Cercle de la Librairie, 1880, pl. hors texte reliée entre les p. 64 et 65, Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF

Fig. 2 – « Priène. Temple d'Athéné Poliade, vue prise de la façade principale », photogravure réalisée par Dujardin d'après une photographie anonyme, imprimée par Ch. & A. Chardon à Paris, 31 x 43,5 cm (taille de la pl.), dans Olivier RAYET et Albert THOMAS, *Milet et le Golfe Latmique*, Paris, J. Baudry, 1877-1880, pl. 6 de l'Atlas, Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF

Fig. 3 – « Magnésie du Méandre. Vue générale des ruines prise de l'ouest, d'après le dessin fait par Huyot en 1820 », héliogravure au trait réalisée par Dujardin d'après la copie de Huyot par A. Thomas, imprimée par Ch. Chardon aîné à Paris, 31 x 43,5 cm (taille de la pl.), dans Olivier RAYET et Albert THOMAS, *op. cit.*, pl. 3 bis de l'Atlas, Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF

Fig. 4 – Charles-Guillaume Petit, [Annonce pour son procédé de similigravure], 31,5 x 25 cm, dans Cercle de la Librairie, *Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes*, Paris, Cercle de la Librairie, 1881, n. p., Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF

Fig. 5 – Carlos Relvas, [Casques et boucliers orfévrés], 39 x 22 cm, dans Carlos RELVAS, *Exposition de l'Art Ornemental à Lisbonne, 1882*, [s.l.n.d.], pl. 186, Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF

BIBLIOGRAPHIE

Monographies :

BELLO, Patrizia di, WILSON, Colette & ZAMIR, Shamoan (ed.) 2012, *The Photobook: From Talbot to Rousha and Beyond*, London/New York, I.B. Tauris.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE 2014, *Rapport d'Activité 2013, Annexe 3, Rapport sur la recherche, version 1 du 10 juin 2014*. Disponible sur : http://webapp.bnf.fr/rapport/pdf/rapport_2013.pdf (consulté le 12 décembre 2017).

BOUVIER, Béatrice 2004, *L'Édition d'architecture à Paris au XIX^e siècle. Les maisons Bance et Morel et la presse architecturale*, Genève, Droz.

BRUNET, François 2000, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF.

CHALLINE, Éléonore 2014, *Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945)*, Th : Histoire de l'art : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

EDWARDS, Paul 2008, *Soleil noir : photographie & littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR.

GROJNOWSKI, Daniel 2002, *Photographie et langage : fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti.

HAMON, Philippe 2007, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle* [2001], éd. revue et augmentée, Paris, José Corti.

KAENEL, Philippe 2005, *Le Métier d'illustrateur. 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré* [1996], 2^e éd., Genève, Droz.

MOLLIER, Jean-Yves 1988, *L'Argent et les lettres : histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard.

PORTEBOIS, Yannick et SPEIRS, Dorothy 2013, *Entre le livre et le journal*. Vol. 1, *Le Recueil périodique du XIX^e siècle* (Portebois et Speirs). Vol. 2, *Des machines et des hommes* (Portebois), Lyon, ENS Éditions.

RENIÉ, Pierre-Lin 2005, *Une image sur un mur : images et décoration intérieure au XIX^e siècle*, Bordeaux, Musée Goupil.

Articles de périodiques :

CHARLE, Christophe 1992, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39-1, p. 73-85.

MEIZEL, Laureline 2012, « Le Trésor artistique de la France : un cas exemplaire de "livre-spécimen" au tournant des années 1870-1880 », *Études photographiques*, n° 30, p. 78-100.

RENIÉ, Pierre-Lin 2007, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée : vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Études photographiques* 20, p. 18-33.

Articles extraits d'ouvrages collectifs :

ABÉLÈS, Luce à paraître en 2015, « La chromotypographie en France dans le livre et dans la presse », dans *L'Illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, dir. Anne-Christine Royère et Julien Schuh, Reims, ÉPURE.

BACOT, Jean-Pierre 2008, « Les numéros spéciaux de *L'Illustration* (1880-1930) : objets hybrides, célèbres et méconnus », dans *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, p. 25-40.

CHARTIER, Roger 1990, « Troisième partie. Le culte de l'image. [Introduction] », dans *Histoire de l'édition*, t. 3, *Le Temps des éditeurs* [1985], dir. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, 2^e éd., Paris, Fayard/Promodis, p. 325-328.

FOUCHÉ, Pascal 1991, « Le Syndicat des éditeurs, 1892-1950 », dans *Histoire de l'édition*, t. 4, *Le Livre concurrencé. 1900-1950* [1986], dir. Roger Chartier et Henri-Jean Martin, 2^e éd., Paris, Fayard/Promodis, p. 148-149.

LOUÉ, Thomas, « Le Congrès international des éditeurs. 1896-1938. Autour d'une forme de sociabilité professionnelle internationale », dans *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, dir. Jacques Michon et Jean-Yves Mollier, Montréal/Paris, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, p. 531-539.

MEIZEL, Laureline à paraître en 2015, « La photographie imprimée à l'épreuve de l'édition exposée : fac-similé, image, illustration (1874-1957) », dans *L'Illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, *op. cit.*

VINCENT, Josée, « Les associations d'éditeurs au Québec : de la théorie des associations à une étude de cas », dans *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, *op. cit.*, p. 544-554.