



HAL
open science

De l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIXe siècle

Laureline Meizel

► **To cite this version:**

Laureline Meizel. De l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIXe siècle. Eléonore Challine; Laureline Meizel; Michel Poivert. L'Expérience photographique, 6, Publications de la Sorbonne, p. 177-195, 2014, Histo.art, 978-2-85944-782-3. halshs-01654028

HAL Id: halshs-01654028

<https://shs.hal.science/halshs-01654028>

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 l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIX^e siècle », dans *L'Expérience photographique*, dir. Éléonore Challine, Laureline Meizel et Michel Poivert, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 177-195.

RESUME – Si la photographie archéologique a fait l'objet de plusieurs études en histoire de la photographie, sa diffusion dans l'imprimé a suscité peu de travaux. Une analyse d'un corpus de livres français publiés entre 1867 et 1897 démontre pourtant que cet usage est une question centrale pour les archéologues, plus que pour n'importe quels autres spécialistes. Cet article a ainsi pour objectif de revenir sur le statut attribué par les archéologues français à la photographie et aux procédés qui en dérivent, afin de définir les incidences de sa médiatisation sur la construction des réseaux de la discipline, d'une part, sur la constitution du discours archéologique d'autre part, enfin, par un phénomène de retour, sur la pratique archéologique elle-même. En caractérisant l'expérience photographique mise en œuvre par ces chercheurs, notre article a donc pour but d'évaluer les enjeux des publications archéologiques par rapport aux évolutions de la discipline et, plus généralement, les enjeux de l'édition scientifique à la fin du XIX^e siècle.

Depuis le développement des études sur l'histoire de la photographie dans les années 1980, de nombreux travaux ont été menés sur la photographie archéologique¹. Ils ont notamment pris appui sur l'énonciation originelle de l'application de l'enregistrement lumineux à l'archéologie, proposée par Arago dans sa présentation du daguerréotype en 1839. Ces travaux ont analysé l'apport de la photographie aux modifications de la pratique archéologique pendant le XIX^e siècle, qui voit la collecte forcenée d'objets céder le pas à une orientation privilégiant la fouille

¹ Par exemple, et pour l'espace français, qui formera la base de notre cas d'étude : Gabrielle Feyler, « Contribution à l'étude des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquités*, t. 99, n°2, 1987, p. 1019-1047 ; Claire Bustarret, « Les premières photographies archéologiques : Victor Place et les fouilles de Ninive », *Histoire de l'art*, n°13/14, 1991, p. 7-21 ; Jean-Claude Mossière, « La métamorphose des images et les images de la métamorphose », in Sophie Basch (dir.), *La métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870-1914)*, Athènes, École française d'Athènes, 2004, p. 46-60 ; ainsi que les travaux d'Anne Lacoste, dont la thèse s'intitule : *La Photographie et les Sciences de l'Antiquité en Orient dans la seconde moitié du XIX^e siècle d'après l'étude des fonds photographiques de la Bibliothèque de l'Institut de France* : Th : Histoire de l'art : Paris IV : 2008.

de terrain et l'analyse contextuelle². Mais les études jusque-là publiées se sont souvent arrêtées à cet usage primaire de la photographie par les archéologues, qui est celui de la fabrication, de la lecture et des spécificités du document photographique par rapport aux autres moyens dont disposent les chercheurs pour collecter des données (moulage, estampage, dessin). De ce fait, elles n'ont que très peu envisagé son usage secondaire, celui de l'emploi des images photographiques dans le cadre de la publication, de la diffusion et de la réception de leurs résultats par les membres de la communauté archéologique³.

D'abord fortement restreinte par des contraintes économiques et technologiques, l'utilisation de la photographie à l'illustration d'un texte est pourtant favorisée par le développement des procédés de reproduction photomécanique dans les années 1870⁴. Permettant de l'imprimer, à certaines conditions cependant, ils rendent possible son intégration dans un système médiatique au premier rang desquels, le livre, dont la production est plus souple que celle du périodique. À ce constat historique répond l'analyse du corpus de livres illustrés de photographies publiés en France entre 1867 et 1897, que nous avons constitué dans le cadre de notre thèse⁵. Elle démontre en effet que l'usage de la photographie dans leurs publications est une question centrale pour les archéologues au dernier tiers du XIX^e siècle, plus, semble-t-il, que pour n'importe quels autres spécialistes. L'un des marqueurs les plus révélateurs de cet aspect cardinal est la très grande reconnaissance exprimée par les archéologues dans leurs livres, non à l'égard des photographes mais pour l'héliographe Paul Dujardin⁶ (*Fig. 1*), chargé de transformer les images photographiques en matrices propres à être imprimées. À travers les textes publiés dans leurs ouvrages, les chercheurs affirment à la fois leur respect et leur amitié pour ce personnage discret, méconnu de l'historiographie, mais incontournable de la période. Entre autres exemples, le qualificatif d'« héliographe de

² Ève Gran-Aymerich, *Les chercheurs du passé. 1798-1945. Naissance de l'archéologie moderne*, Dictionnaire biographique d'archéologie, Paris, CNRS Éd., 2007.

³ Si Françoise Briquel-Chatonnet et Catherine Fauveaud-Brassaud abordent cette question frontalement, c'est à partir d'un ouvrage isolé (« *Ad majorem scientiae fructum. Le Corpus inscriptionum semiticarum [CIS]* dans les correspondances conservées à l'Institut de France », in Corinne Bonnet et Véronique Krings (dir.), *S'écrire et écrire sur l'Antiquité. L'apport des correspondances à l'histoire des travaux scientifiques*, Grenoble, J. Millon, 2008, p. 215-228). À notre connaissance, seule A. Lacoste a proposé une étude synthétique de ces objets (*op. cit.*, p. 131 sq., 304 sq. ; « Édition photographique et sciences de l'Antiquité », *Revue de la BnF*, n°44 (« Livres de photographie au XIX^e siècle »), 2013), dont nos analyses se veulent un complément.

⁴ Nous nous permettons de renvoyer ici à notre travail : *La photographie appliquée à l'art et à l'industrie du livre en France : 1878-1884. Réflexions critiques*, Mém. M2 : Histoire de l'art : Paris 1 : 2007, p. 8-73.

⁵ Composé du tiers des 868 ouvrages illustrés de photographies (toutes thématiques confondues) repérés grâce au dépouillement exhaustif de la *Bibliographie de la France* entre 1867 et 1897, sélectionné sur la base d'une analyse des données recueillies dans les notices de l'hebdomadaire bibliographique.

⁶ Paul Rodolphe Joseph Dujardin est né à Lille le 13 juin 1843 et mort à Paris le 7 novembre 1913 (Archives nationales, LH/839/51).

l'Académie⁷ » qui lui est attribué par Charles Clermont-Ganneau en 1888 témoigne à la fois de l'étroitesse de la collaboration nouée entre Dujardin et les archéologues et de leur grande considération à l'égard de son savoir-faire, l'Académie des inscriptions et belles-lettres (AIBL) constituant l'une des institutions les plus prestigieuses de l'archéologie française et internationale.

Dès lors, comment expliquer cette relation privilégiée ? S'appuie-t-elle sur une communauté d'expériences de l'héliographe et des archéologues ? De quelles mutations de l'archéologie est-elle le symptôme ? Enfin, comment ces mutations peuvent éclairer à nouveaux frais le rôle de la photographie à l'égard des sciences de l'observation ?

En esquissant des réponses à ces questions, notre article se propose de revenir sur le statut attribué par les archéologues français à la photographie et aux procédés qui en dérivent, pour définir les incidences de la médiatisation de l'image photographique sur la construction des réseaux de la discipline, d'une part, sur la constitution du discours archéologique d'autre part, enfin, par un phénomène de retour, sur la pratique archéologique elle-même. S'attachant d'abord à l'étude des emprunts photographiques manifestés par les ouvrages édités en France, l'analyse proposera ensuite une réflexion sur la notion d'empreinte, avant de se focaliser sur les enjeux des publications archéologiques par rapport aux évolutions de la discipline et, plus généralement, sur les enjeux de l'édition scientifique à la fin du XIX^e siècle.

Emprunts. La transversalité des images

Cette étude part d'un constat, celui de la reprise d'une même image d'une publication archéologique à l'autre, pratique plus fréquente que pour toute autre discipline. Ainsi, la photographie de la statue de Charès, découverte lors des fouilles menées à Halicarnasse et à Cnide de 1856 à 1857⁸, apparaît pour la première fois en France en 1880, dans l'ouvrage de Rayet et Thomas consacré à leur mission archéologique dans le bassin du Méandre⁹. En 1885, on la retrouve dans le troisième tome de *L'Art antique de la Perse* publié par Dieulafoy, synthèse de ses fouilles en Susiane au début des années 1880¹⁰. Elle réapparaît enfin en 1892,

⁷ C. Clermont-Ganneau, *Recueil d'archéologie orientale*, Paris, E. Leroux, 1888-1907, t. 1, p. 229.

⁸ Fouilles menées sous la dir. de l'archéologue anglais sir Charles T. Newton. Voir G. Feyler, *art. cit.*, p. 1023 et 1032. La statue est déposée au British Museum en 1859.

⁹ Olivier Rayet et Albert Thomas, *Milet et le golfe latmique*, Paris, J. Baudry, 1877-1880, Atlas, pl. 25, héliogr. P. Dujardin.

¹⁰ Marcel Dieulafoy, *L'Art antique de la Perse*, Paris, Libr. des Imprimeries réunies, 1884-1889, t. 3, pl. XV, héliogr. P. Dujardin.

dans le premier tome du livre de Collignon sur l'histoire de la sculpture grecque¹¹. De la même façon, plusieurs photographies de sculptures des frontons du temple de Zeus à Olympie, exploré de 1874 à 1881 par une mission allemande¹², sont publiées en 1889 dans la *Restauration d'Olympie* de Laloux et Monceaux¹³, puis dans l'ouvrage de Collignon déjà cité¹⁴. Dans l'un et l'autre cas, nous pouvons affirmer que ce sont bien des mêmes photographies qu'il s'agit, et cela même si la technique de reproduction est différente¹⁵. En effet, le point de vue adopté, les ombres portées, les socles ou systèmes d'accrochage des fragments de sculptures, sont exactement semblables d'une illustration à l'autre. Par ailleurs, Collignon prend la peine de citer en note les différents livres dans lesquels les images qu'il emploie ont été précédemment publiées, voire de citer dans la légende l'ouvrage auquel elles ont été directement reprises¹⁶. En 1892, la pratique de l'emprunt iconographique endosse alors une fonction intertextuelle¹⁷ et devient le prétexte à évoquer un état de l'art, pour des objets dont les images sont devenues incontournables au récit de l'histoire de la sculpture antique.

Il est cependant difficile de remonter à la source de la photographie imprimée puisque, à l'exception d'une occurrence de la statue de Charès¹⁸, le photographe n'est jamais nommé par les archéologues dans les cas que nous avons exposés. De façon générale d'ailleurs, le nom du photographe est très rarement mentionné pendant la période qui nous intéresse, que ce soit dans les publications, dans les revues ou dans les correspondances que nous avons pu consulter à l'INHA et à l'Institut de France¹⁹. S'il l'est, c'est par exemple parce que la photographie a une grande valeur probatoire. Ainsi, Clermont-Ganneau indique dans son texte le nom de « l'habile photographe de Beyrouth », Félix Bonfils, qui a réalisé à sa demande la « très bonne

¹¹ Maxime Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, Paris, Firmin-Didot, 1892-1897, t. 1, fig. 77, p. 171, [similigr. Petit].

¹² Anon., « Bibliographie », *Revue archéologique (RA)*, nouv. série, vol. 28, 1874, p. 140 et Anon., « Nouvelles archéologiques et correspondance », *Ibid.*, nouv. série, vol. 41, 1881, p. 244.

¹³ Victor Laloux et Paul Monceaux, *Restauration d'Olympie*, Paris, Quantin, 1889, pl. et ill. non numérotées, [héliogr.].

¹⁴ M. Collignon, *op. cit.*, pl. VII-VIII et IX-X, héliogr. P. Dujardin, fig. 226, p. 439, 227, p. 440, 234 et 235, p. 451, similigr. Petit.

¹⁵ Certaines illustrations de l'ouvrage de Collignon sont reproduites en similigravure, procédé nouvellement opérationnel qui facilite notamment l'impression de photographies dans le corps du texte. Voir Thierry Gervais, « La similigravure : le récit d'une invention (1878-1893) », *Nouvelles de l'Estampe*, n°229, 2010, p. 6-25.

¹⁶ Comme c'est le cas pour les photographies des sculptures d'Olympie, dont la légende indique « d'après Laloux et Monceaux *La Restauration d'Olympie* ».

¹⁷ Au sens de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, 1992, p. 8.

¹⁸ La lettre de la planche de l'ouvrage de Dieulafoy indique le nom d'H. Pretorius, sur lequel nous n'avons trouvé aucune information jusqu'à présent.

¹⁹ Paris, INHA, Ms. 225 (Campagne des fouilles de Milet d'O. Rayet. 1872-1873) ; Paris, Bibliothèque de l'Institut de France (BIF), Mss. 2663, 2672, 2691 (Pap. et corr. de M. et J. Dieulafoy), Ms. 3378 (Corr. de Joseph et Hartwig Derenbourg), Mss. 4012, 4015, 4018, 4039 (Corr. de sir Gaston Maspero pacha), Mss. 4108, 4109, 4110, 4113 (Pap. et corr. de C. Clermont-Ganneau), Ms. 5724 (Corr. de Paul Durrieu), Mss. 5769, 5770, 5771 (Corr. de Léon Heuzey).

photographie » reproduite sur la planche XIX-XX, celle-ci lui ayant permis de corriger radicalement ses précédentes hypothèses²⁰. Dans la très grande majorité des cas cependant, le photographe est cité parce qu'il évolue dans l'entourage proche de l'archéologue, qui le considère comme un spécialiste de son domaine. C'est ainsi que Jane Dieulafoy, photographe des missions en Susiane réalisées avec son mari, est systématiquement nommée dans la lettre des planches de *L'Art antique de la Perse*²¹. Par ailleurs, certains archéologues pratiquent eux-mêmes la photographie. Une lettre du photographe Alphonse Davanne, adressée à Clermont-Ganneau en 1874, révèle que celui-ci lui avait écrit pour obtenir des renseignements sur les agrandisseurs photographiques mis au point par Paul Bertsch, Davanne lui donnant à cette occasion des indications précises sur le matériel à acquérir pour réaliser des photographies en Judée²². De même, une lettre de Rayet à Maspero témoigne de sa grande connaissance des conditions de prise de vue nécessaires à l'obtention d'une photographie de sculpture qui puisse être utile à l'illustration d'un texte scientifique²³. Elle démontre ainsi que l'archéologue, s'il n'est pas lui-même photographe, est très au fait de la pratique. Elle souligne enfin qu'il est conscient du caractère relatif des capacités documentaires de la photographie, ce qui nous permet de nuancer la conclusion de Feyler, dont l'article s'achève sur la sidération des archéologues face à « l'objectivité » photographique²⁴.

Il est vrai cependant que la génération de chercheurs qui nous intéresse est née avec la photographie²⁵ et a pu bénéficier de l'expérience de ses aînés. Quelques traités consacrés pour tout ou partie à la photographie archéologique paraissent du reste à la fin des années 1870, témoignant du développement important de son usage à cette période²⁶. Pour ces archéologues, le photographe, lorsqu'il est professionnel, est donc un simple exécutant. Si cette conception est commune à la fin du XIX^e siècle, le rôle accordé au passeur d'images, confrère le plus souvent, est beaucoup plus original, sa mention dans le texte permettant de légitimer les qualités documentaires de la photographie reproduite. Objet de prêts, d'échanges et de commandes via

²⁰ C. Clermont-Ganneau, *op. cit.*, p. 396-399.

²¹ Personnage extrêmement original de la fin du XIX^e siècle, Jane Dieulafoy est photographe, archéologue, mais aussi écrivain à succès. Féministe, portant cheveux courts et vêtements d'homme, elle tient à Paris un salon très couru de l'*intelligentsia*. Voir È. et José-Maria Gran-Aymerich, *Jane Dieulafoy : une vie d'homme*, Paris, Perrin, 1990.

²² BIF, Ms. 4109, fol. 23, L.a.s. de Davanne à Clermont-Ganneau, le 9.1.1874.

²³ « J'ai reçu les clichés de Brugnet. Hélas, Hélas ! Ils sont bien mauvais. L'animal ne fait aucune attention à l'éclairage, il ne se soucie pas du point de vue, il emploie des diaphragmes beaucoup trop grands et un appareil à foyer énormément trop court. Bref, sur [14 ?] clichés, il y en a juste trois dont nous pourrions tirer parti à grand peine, et avec force trucs [...]. » BIF, Ms. 4039, fol. 117, L.a.s. de Rayet à Maspero, le 22.6.[1882].

²⁴ G. Feyler, *art. cit.*, p. 1046-1047.

²⁵ Puisqu'ils sont tous nés entre 1844 et 1851.

²⁶ Rodolphe Radau, *La photographie et ses applications scientifiques*, Paris, Gauthier-Villars, 1878, p. 41 *sq.* ; Eugène Trutat, *La photographie appliquée à l'archéologie*, Paris, Gauthier-Villars, 1879.

un intermédiaire, l'image photographique acquiert ainsi une fonction sociale ; elle matérialise les réseaux des archéologues français à l'international, fondés sur une pratique de la transaction et de la dissimulation d'informations visuelles entre pairs²⁷. À une époque où le droit d'auteur du photographe n'est pas légiféré²⁸, l'achat du cliché ou de l'épreuve suffit la plupart du temps à s'en arroger les droits d'usage, de reproduction et de circulation. Comme le démontre sa réitération dans diverses publications, l'image photographique s'enrichit alors d'une dimension transversale, dont l'une des sources est la constitution de corpus d'images par des ateliers qui, futures agences photographiques, profitent aussi de la réunion d'ensembles archéologiques dans les musées²⁹.

Empreintes. Une poésie commune de la contre-épreuve

Une autre source de la transversalité des images photographiques, moins souvent indiquée car très peu renseignée, est constituée par les fonds de photographies et de matrices rassemblés par les photgraveurs, voire par les imprimeurs avec lesquels ils collaborent lorsqu'ils n'impriment pas leurs planches eux-mêmes, comme c'est le cas de Dujardin. Une carte postale adressée par l'héliographeur à Clermont-Ganneau témoigne de cette pratique (Fig. 2), Dujardin prévenant l'archéologue que son imprimeur – Eudes – a retrouvé le « cuivre de l'inscription de Siloé ». Ce monument épigraphique avait été découvert par Clermont-Ganneau lors d'une mission en Palestine et en Phénicie en 1881³⁰. L'archéologue en avait alors envoyé deux moulages à l'AIBL pour compléter le *Corpus inscriptionum semiticarum*, projet

²⁷ Un extrait du livre de Clermont-Ganneau (*op. cit.*, p. 287) en est le parfait exemple : « L'auteur de la trouvaille, M. Durighello, avait d'abord gardé un certain mystère au sujet de l'inscription : sur les photographies du monument qui ont été envoyées en Europe en 1886 et que quelques privilégiés ont pu avoir entre les mains, l'inscription avait été soigneusement dissimulée par une bande de papier collée sur l'original. Depuis, M. Löytved a réussi [...] à acquérir le monument pour son riche et savant compatriote, M. Jacobsen, de Copenhague [...] M. Jacobsen a bien voulu mettre à ma disposition d'excellentes photographies, qu'il a fait exécuter d'après le monument exposé aujourd'hui dans la belle *Glyptothèque* fondée par lui, à Ny-Carlsberg ; c'est grâce aux facilités qu'il m'a données avec une libéralité dont je suis heureux de le remercier publiquement, que j'ai pu faire exécuter la reproduction héliographique de la planche XIV-XV. »

²⁸ Alphonse-Armand Bignon, *La photographie devant la loi et la jurisprudence*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1892.

²⁹ Ainsi de l'agence d'Adolphe et Georges Giraudon créée en 1877 à Paris. Voir Monique Le Pelley Fonteny (dir.), *Adolphe et Georges Giraudon. Une bibliothèque photographique*, Paris, Somogy, 2005. On notera d'ailleurs que la transversalité des images a plutôt été abordée par ce biais pour le XIX^e siècle, comme c'est le cas pour la circulation des images touristiques produites par la Société Neurdein (Marie-Ève Bouillon, « Le marché de l'image touristique. Le cas du Mont Saint-Michel à la fin du XIX^e siècle », *Études photographiques*, n°30, déc. 2012, p. 154-174).

³⁰ C. Clermont-Ganneau, « Rapport d'une mission en Palestine et en Phénicie entreprise en 1881 », *Archives des missions scientifiques et littéraires*, 3^e série, t. 11, 1885, p. 157-252.

de catalogage exhaustif des inscriptions sémitiques initié en 1867 par Ernest Renan, son ancien professeur d'épigraphie et son mentor. À la fin des années 1870 ou au tout début des années 1880³¹, Renan avait confié la reproduction des photographies à Paul Dujardin³². Le cuivre retrouvé par Eudes, peut-être réalisé lors de la réception des moulages à l'Académie, mais sans aucun doute pour la planche VIII du rapport de Clermont-Ganneau sur sa mission en 1885³³, sera ainsi réemployé pour imprimer la planche XVI du premier tome de son *Recueil d'archéologie orientale* (Fig. 3).

Que Renan ait confié à Dujardin, au tournant des années 1870-1880, la reproduction des photographies de l'ouvrage qui était depuis 1867 l'« une de ses plus constantes préoccupations³⁴ », démontre assez la renommée de l'héliographeur à cette époque. La carrière de ce fils de médecin, de la même génération que les archéologues qui nous intéressent, reste difficile à retracer, les sources directes étant très rares et dispersées. Malgré son importance pour l'histoire de l'usage et de la diffusion des images photographiques à la fin du XIX^e siècle, il n'a donc fait l'objet que de deux courtes études, consacrées à sa participation à des publications plus pittoresques que scientifiques³⁵. Nommé Chevalier de la Légion d'honneur à la suite de l'Exposition universelle de 1878 en tant que « directeur d'une manufacture d'épreuves et planches gravées, par procédés héliographiques, en taille-douce³⁶ », Dujardin aurait d'abord été « ingénieur en manufacture et en électricité en Angleterre³⁷ » dans les années 1860. En 1867 au plus³⁸, il s'associe avec son frère Gustave, photographe parisien³⁹ dont

³¹ La rédaction des textes ne commence qu'en 1879 (F. Briquel-Chatonnet et C. Fauveaud-Brassaud, *art. cit.*, p. 224). La première feuille est imprimée en juin 1881, le premier volume ne paraissant qu'en mars 1887 (Jean-Baptiste Chabot, « Rapport présenté à l'Académie au nom de la Commission du CIS ; lu dans la séance du 30 octobre 1936 », *Comptes rendus des séances de l'AIBL*, vol. 80, n°4, 1936, p. 248).

³² F. Briquel-Chatonnet et C. Fauveaud-Brassaud, *loc. cit.*

³³ C. Clermont-Ganneau, « Rapport sur une mission en Palestine et en Phénicie [...] », *op. cit.*

³⁴ Philippe Berger, « Ernest Renan », *RA*, 3^e série, t. 20, 1892, p. 364.

³⁵ Lucie Goujard, « Paul Joseph Dujardin (Lille, 1842 [sic]-Paris, 1913). Une discrète ascension », in Diederik Bakhuys, L. Goujard, Annette Haudiquet, Caroline Joubert, *Voyages pittoresques. Normandie. 1820-2009*, Milan, Silvana Editoriale, 2009, p. 113 ; Patrick de Villepin, *Jules Robuchon & les îles vendéennes*, Paris, l'Armentier, 2012, p. 56-57.

³⁶ Dossier de la LH cité note 6.

³⁷ L. Goujard, *op. cit.* Si cette information est très plausible, les frères Dujardin employant l'électricité dans leur atelier (Léon Vidal « Société photographique de Marseille / CR de la séance du 23 avr. 1873 », *Le Moniteur de la photographie* (MP), 2^e série, n°10, 15 mai 1873, p. 76), nous la laissons néanmoins au conditionnel, en l'absence de sources données par l'auteur et au vue des erreurs techniques et historiques que contient la notice, telle que la date de naissance de l'héliographeur.

³⁸ Cette date est attestée par une quittance de paiement signée par P. Dujardin le 18 juil. 1867 (Paris, BnF, Réserve des livres rares, RES FOL-NFG-13), adressée au duc de Luynes et dont l'en-tête imprimé est le suivant : « Photographie, photogravure, photolithographie, DUJARDIN, 56, rue Notre-Dame-des-Champs, Paris ». D'autres recherches seront néanmoins nécessaires pour déterminer si cette collaboration n'est pas antérieure.

³⁹ Voir le tampon humide sur le carton de montage d'un tirage sur papier albuminé (Paris, BnF, EO-163a (1)-Boîte fol) : « Anc.^{ne} M.^{on} E. L. Thiboust J^{ne} & C^{ie} / G. DUJARDIN Succ.^r / Photographie. Sculpture religieuse / 56. R.N^{ue}. Dame des Champs. Paris ». La date de la reprise de l'atelier par Dujardin est 1866 (Publicité publiée dans le *Bulletin de la Société française de photographie* (BSFP), 2^e série, t. 18, 1902, n. p.).

l'activité s'étend à la production d'héliogravure⁴⁰. Dès 1872, ils collaborent avec la *Revue archéologique*, pour laquelle ils produisent une planche reproduisant le moulage de l'inscription d'une stèle de Jérusalem⁴¹. Très vite, le domaine de spécialité des deux frères est reconnu comme étant circonscrit à « la science, à l'art de l'ingénieur, à la reproduction des manuscrits, à la géographie et à la cartographie⁴² ». Ils complètent ainsi celui de leur principal concurrent, la société Goupil et C^{ie}, spécialisée dans la reproduction d'œuvres d'art. Si Gustave se retire de la société avant 1877⁴³, elle conservera cette spécialisation scientifique sous la direction de Paul. Son goût pour la technique, la science et l'expérimentation, le rapproche alors des archéologues avec lesquels il travaille, notamment de Clermont-Ganneau.

Partageant avec l'héliographeur une disposition pour la révélation des fraudes⁴⁴, cet orientaliste démontre en outre un intérêt précoce pour la réflexion et l'invention technologique⁴⁵. Dithyrambique lorsqu'il évoque la qualité des planches réalisées par Dujardin, c'est donc vers lui qu'il se tourne lorsqu'il met au point une technique de clichage des estampages dans les années 1880⁴⁶. L'estampage est un procédé d'empreinte par contact dans du papier d'une inscription gravée, couramment employé par les archéologues au XIX^e siècle pour en conserver la mémoire exacte et en transporter l'image de préférence à la photographie⁴⁷. Ce procédé donnant une empreinte fragile et une image de l'original par nature inversée, le but

⁴⁰ Attestée dès 1867, cette activité n'est peut-être d'abord restreinte qu'à la réalisation de planches d'après des photographies de dessins au trait. En effet, les planches conservées avec la quittance (voir note 38) sont vierges d'informations, à l'exception de mentions au crayon qui attribuent ces essais à Dujardin et les datent autour de 1867. Selon les éléments qu'a bien voulu nous communiquer Marie-Claire Saint-Germier, conservateur à la Réserve, ces documents auraient été acquis par la BnF récemment. En l'absence de renseignements plus précis sur les tribulations de ce lot entre 1867 et une période récente, il nous est délicat de tenir compte des mentions apposées sur les planches pour les attribuer, d'autant plus que la quittance et les comptes conservés sous la même cote ne détaillent pas les productions de Dujardin payées par le duc de Luynes. De ce fait, nous nous contenterons d'avancer pour l'instant que la réalisation de matrices gravées d'après des documents sans demi-teintes est confirmée dès 1871 (L. Vidal, « Conférence photographique à Marseille », *MP*, 2^e série, n°22, 16 nov. 1871, p. 176) et qu'elle s'étend à la reproduction de photographies à demi-tons continus en 1872 au plus, datation confirmée par la déclaration de l'activité d'imprimeur en taille-douce le 3 avril par les frères Dujardin (*Bibliographie de la France*, 2^e série, t. XVI, 1872, p. 203). Voir aussi note 41.

⁴¹ *RA*, nouv. série, vol. 23, 1872, pl. X.

⁴² Gaston Tissandier, *L'Héliogravure, son histoire et ses procédés, ses applications à l'imprimerie et à la librairie*, Conférence au Cercle de la Librairie le 24 avril 1874, Paris, imp. Pillet et fils aîné, 1874, p. 11.

⁴³ La mention à « MM. » ou à « Dujardin frères » étant remplacée par celle à « M. Dujardin » dès 1876. Voir par exemple A. Davanne, « Rapport sur la XI^e exposition de la Société française de photographie (année 1876) », *BSFP*, t. 22, 1876, p. 235.

⁴⁴ André Dupont-Sommer, « Un dépisteuseur de fraudes archéologiques : Charles Clermont-Ganneau (1846-1923), membre de l'AIBL », *Comptes rendus des séances de l'AIBL*, vol. 118, n°4, 1974, p. 591-609. Pour Dujardin, voir P.-J.-R. Dujardin, « Sur les prétendues effluves humaines », *BSFP*, 2^e série, t. 13, p. 596-597.

⁴⁵ Il est notamment l'inventeur d'un système de lime à crayon intégrée au portefeuille, refusé par la société Faber en 1873 (BIF, Ms. 4109, fol. 158, L.a.s. de A. W. Faber à Clermont-Ganneau, le 15.7.1873) et l'auteur d'une « note sur un principe nouveau pour applicable à la direction des aérostats », datée de 1871 (BIF, Ms. 4113, fol. 82).

⁴⁶ Exposée dans le premier tome de son *Recueil d'archéologie orientale*, *op. cit.*, p. 224-229.

⁴⁷ À cause de l'incidence de la lumière sur les creux de l'inscription au moment de la prise de vue, qui n'en donne « qu'un seul aspect », *ibid.*, p. 224.

de la technique proposée par Clermont-Ganneau est d'« en tirer, sans lui faire subir d'altération ni de déformation, une contre-épreuve sur une matière solide, résistante, indestructible, équivalent direct de l'original aussi près de lui que l'estampage, pouvant fournir à son tour un nombre illimité d'estampages, moulages, empreintes galvanoplastiques, etc., et être photographié pour la gravure héliographique avec le même effet optique que l'original lui-même⁴⁸ ». Ayant élaboré l'alliage destiné à contre-mouler l'estampage avec l'équipe des ateliers de clichage du *Petit Journal*, l'archéologue confie ensuite à Dujardin le soin de valider l'opérativité de son procédé à l'égard de sa diffusion par l'héliogravure⁴⁹, l'enjeu principal de son invention restant la multiplication et la circulation de documents tendant au fac-similé. Cette collaboration révèle ainsi les ressorts de l'intelligence existant entre l'héliographeur et les archéologues, mue par une conception et une pratique commune de l'empreinte, destinée à conserver et à vulgariser l'original. Spécialisé dans la production⁵⁰ et la reproduction de documents, cherchant à réduire les modifications opérées par la translation de l'original à l'épreuve (le positif photographique), puis de l'épreuve à sa contre-épreuve (la planche gravée en creux)⁵¹, Dujardin, bien plus que les photographes, ne pouvait manquer de déclencher le respect et l'amitié manifestés à son égard par les archéologues. En retour, il tisse avec certains d'entre eux des liens privilégiés. À la mort de Rayet, Salomon Reinach publie un recueil réunissant ses articles, pour lequel le « portrait de l'auteur en frontispice a été gravé [...], dans une pensée de pieux souvenir, par un ami et collaborateur [...], M. Dujardin⁵² ».

Épreuves. Les enjeux de la publication archéologique

Comme en témoignent les lettres de Rayet à Maspero conservées à la Bibliothèque de l'Institut⁵³, l'helléniste a en effet collaboré très étroitement avec l'héliographeur pendant la

⁴⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁰ Un lot de positifs sur papier albuminé représentant notamment des inscriptions (Paris, BnF, Eo-163 b-Boîte fol) démontre que Dujardin peut également produire les positifs qu'il se charge ensuite d'héliographeur.

⁵¹ Les commentaires de Georges Perrot sur les planches des *Monuments de l'art antique* témoignent de cette recherche, qui implique la mise au point de « trucs », soit de retouches, dont les archéologues sont très conscients (voir note 23). Ainsi écrit-il, à propos des planches de la seconde livraison parue en 1881 : « Comme la précédente [livraison], elle contient 15 planches en héliographie, et la comparaison de ces planches avec leurs devancières manifeste dans l'emploi du procédé Dujardin un progrès nouveau. Nous ne croyons pas qu'il soit possible de se rapprocher plus de l'original, d'en mieux rendre non seulement les lignes, mais l'esprit et le sentiment [...]. » (« Nouvelles archéologiques », *RA*, nouv. série, vol. 41, 1881, p. 315).

⁵² O. Rayet, *Études d'art et d'archéologie*, réunies et publiées, avec une notice biographique sur l'auteur, par S. Reinach, Paris, Firmin-Didot, 1888, p. XV.

⁵³ BIF, Ms. 4039, fol. 82-120 et 123, L.a.s. de Rayet à Maspero.

publication en livraisons des *Monuments de l'art antique*, de 1880 à 1883. Destinée à « rassembler, dans un livre maniable et qui puisse trouver place dans la bibliothèque de tout homme instruit, les œuvres les plus intéressantes de l'art antique⁵⁴ », la publication collective dirigée par Rayet se distingue de ses précédents par deux choix essentiels. D'abord, les œuvres sont sélectionnées en fonction de leurs qualités esthétiques, et non documentaires⁵⁵. De ce fait, la reproduction des monuments choisis a fait l'objet de soins particuliers⁵⁶, Rayet ayant opté pour le procédé encore peu usité de l'héliogravure, tel qu'il est pratiqué par Dujardin. Aussi, l'introduction de l'ouvrage a-t-elle valeur de manifeste. Le directeur de la publication y revendique les avantages de l'héliogravure par rapport à la photographie. Elle permet par exemple de corriger « les effets de lumière exagérés et imprévus⁵⁷ » de l'image photographique comme la monotonie de ses contrastes, en jouant sur les variations de la morsure du cuivre par l'acide et en comptant sur la retouche des matrices. Elle autorise de plus l'emploi de couleurs variées, donnant un rendu plus fidèle de l'aspect des différentes matières. Elle palie enfin la fragilité des images photographiques à la lumière, tout en restant moins coûteuse que la production de tirages positifs. L'argument de la conservation des photographies était déjà celui du duc de Luynes en 1856. À cette date, l'archéologue amateur finançait un concours international destiné à accélérer la mise au point d'un procédé fiable pour imprimer les vues photographiques de monuments et de documents historiques, censées compléter la publication d'un discours archéologique se construisant avant tout sur l'information visuelle⁵⁸. La recherche de moyens de reproduction photomécanique est donc très tôt liée à la diffusion des travaux archéologiques, par une conscience aigüe de la nécessaire préservation d'hapax historiques pour les chercheurs présents et futurs⁵⁹. À la fin des années 1870, plusieurs procédés ont été mis au point – photolithographie, héliogravure, phototypie, photogravure –, qui présentent des avantages distincts. L'introduction de Rayet justifie alors sa préférence pour l'héliogravure parmi d'autres moyens, notamment par rapport à la phototypie, moins chère mais

⁵⁴ O. Rayet (dir.), *Monuments de l'art antique*, 1^{ère} livr., Paris, Quantin, 1880, p. I.

⁵⁵ *Ibid.*, p. II.

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. III.

⁵⁸ Sylvie Aubenas (dir.), *D'encre et de charbon*, Paris, BnF, 1994.

⁵⁹ On retrouve par exemple cette idée développée par Mariette dans son *Voyage dans la Haute-Égypte* (Le Caire, A. Mourès, 1878, p. 5) : « M. Mourès est allé au-devant de la seule objection que j'aurais pu faire à son projet de publication, en décidant que toutes les planches du *Voyage dans la Haute-Égypte* seraient tirées par des procédés inaltérables. La photographie, en effet, est un parfait instrument de fidélité et de précision ; mais elle a le grave défaut de ne pas durer. [...] Les procédés inaltérables font des deux volumes dont j'écris les premières lignes, un ouvrage qui n'est plus condamné, dans un temps plus ou moins court, à une inévitable destruction et qui peut ainsi prendre sa place parmi les livres de bibliothèque et de science. »

plus terne, donc moins fidèle à l'original⁶⁰. Parallèlement, les lettres de Rayet à Maspero témoignent de sa profonde implication dans la réalisation des planches, qui tient sans doute aussi au caractère encore expérimental de la technique élue. Rayet se rend fréquemment chez Dujardin⁶¹, avec lequel il supervise les essais d'impression destinés à tester et à corriger les matrices, avant qu'elles ne soient envoyées chez l'imprimeur en taille-douce. Jouant pleinement son rôle de directeur scientifique et artistique auprès de l'égyptologue, rarement à Paris, il lui demande à de nombreuses reprises la couleur et la nature de la matière des monuments sélectionnés pour illustrer ses notices⁶², ainsi que la légende dont Maspero veut voir accompagner ses planches⁶³. Très savoureuse de par la grande familiarité des interlocuteurs, cette correspondance manifeste ainsi la nature de l'expérience photographique vécue par les archéologues. Plus que celle de la pratique elle-même, elle tient à l'expérience de l'édition photographique, qui suppose une délégation technique et, de ce fait, un contrôle : contrôle de l'image, contrôle des mots qui lui donnent son sens, bref, contrôle de ses conditions d'existence dans le champ scientifique et social.

Impliquant une collaboration étroite avec l'héliographeur, ce contrôle se comprend d'autant mieux que les publications archéologiques sont très difficiles à financer, en raison des nombreuses images qu'elles contiennent, mais aussi des caractères spéciaux qu'elles nécessitent parfois⁶⁴. À cet égard, Paul Dujardin peut jouer le rôle central d'intermédiaire entre l'éditeur et l'auteur, se chargeant par exemple des tractations avec les éditeurs Leroux et Maisonneuve pour la publication des *Découvertes en Chaldée* de Sarzec dirigée par Heuzey⁶⁵. La plupart du temps cependant, c'est à l'auteur qu'il revient de trouver les financements pour espérer voir ses travaux publiés. Dépendants des fonds publics pour leurs missions à l'étranger, les archéologues le sont aussi lorsqu'il s'agit de faire paraître leurs résultats. Plus qu'anecdotiques, l'attribution des souscriptions par les différents ministères conditionne souvent l'accord de publication par l'éditeur, en témoigne une lettre de Hachette à Dieulafoy évoquant le projet de l'*Acropole de Suse*, aux alentours de 1887⁶⁶. Par ailleurs, la Commission

⁶⁰ O. Rayet (dir.), *Monuments [...], op. cit.*, p. III.

⁶¹ BIF, Ms. 4039, fol. 90, 105 et 106 par exemple, L.a.s. de Rayet à Maspero, en 7.1880, puis les 22.9.1883 et [29 ?]. [9 ?].1883.

⁶² *Ibid.*, fol. 97 et 106 notamment, L.a.s. de Rayet à Maspero, les 28.8.1881 et [29 ?]. [9 ?].1883.

⁶³ *Ibid.*, fol. 87, 97, 99, 111 par exemple, L.a.s. de Rayet à Maspero, les 4.6.1880, 28.8.1881, 27.9.1881 et 22.3.[1882].

⁶⁴ *Ibid.*, fol. 89, L.a.s. de Rayet à Maspero, le 10.6.1880.

⁶⁵ Voir BIF, Ms. 5771, fol. 288-290, L.a.s. de Dujardin à Heuzey, les 18.8, 25.8. et 9.9.1884, *Ibid.*, fol. 291, L.a.s. de Viéville pour Leroux à Dujardin, le 9.9.1884.

⁶⁶ « [L'éditeur récapitule d'abord le plan de l'ouvrage envoyé par Dieulafoy] Ces renseignements nous ont permis de nous rendre compte des chances de vente qu'aura cet ouvrage et d'en établir le prix de revient. Ce sera [...] une affaire très lourde ; Nous [sic] ne pensons pas qu'il soit possible de vendre le volume complet moins de cent francs,

chargée de statuer sur les souscriptions peut exiger d'importantes modifications du texte et de l'illustration avant de donner son accord, comme c'est le cas pour les images et le plan du même ouvrage de Dieulafoy⁶⁷. Elle joue ainsi le rôle d'un éditeur scientifique, dont le poids paraît peu goûté par les auteurs⁶⁸.

Par rapport à la publication d'un article dans une revue, le rôle d'un ouvrage pour un archéologue est en effet de pouvoir exposer le plus complètement possible ses travaux de terrain et les théories qui en résultent, comme c'est le cas pour Dieulafoy. Avec les possibilités nouvelles de reproduction des documents photographiques à partir de la fin des années 1870, les chercheurs peuvent mettre à l'épreuve du jugement de la communauté archéologique les sources iconographiques de leurs raisonnements⁶⁹, tout en privilégiant dans leur texte les développements conceptuels. L'ensemble des correspondances consultées indique ainsi l'importance des échanges amorcés entre confrères grâce à la circulation des résultats publiés, qui participent d'un processus de validation et de visibilité de leurs recherches⁷⁰ et, plus largement, de la constitution de l'archéologie en science à cette période. Or, le cas de l'*Acropole de Suse* démontre que les publications archéologiques répondent aussi à des enjeux moins

et chaque fascicule moins de vingt-cinq. Il est bien à craindre qu'à de pareils prix on ne retrouve qu'un petit nombre d'acheteurs ; aussi ne pourrions-nous prendre complètement à notre charge les frais de cette publication qu'autant que les souscriptions que vous espérez obtenir des Ministères s'élèveraient au chiffre minimum de cent quarante. » BIF, Ms. 2672, fol. 57, L.a.s. de Hachette à Dieulafoy, s. d. [avant le 5.11.1887.], à propos de l'ouvrage que l'éditeur publiera finalement en 1890 et 1892, sous le titre *L'Acropole de Suse d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886, sous les auspices du musée du Louvre*.

⁶⁷ « Je lui [à la Commission] ai également fait connaître les conditions auxquelles M.M. Hachette et Cie consentiraient à en entreprendre la publication. La Commission a été d'avis qu'il y avait lieu d'accorder la souscription à 100 exemplaires, au prix de 140 frs l'un, demandée [sic] par les éditeurs. Elle a formulé toutefois quelques observations [...]. C'est ainsi qu'elle désirerait que vous [...] observiez une certaine réserve en ce qui concerne le nombre de vignettes [...]. À propos de la division de ce texte et des matières qu'il doit embrasser, la Commission a également formulé le vœu que vous vouliez bien, dans chaque partie de votre travail, donner la plus grande place au procès-verbal des fouilles, à la description des monuments mis à jour et des faits qu'ils ont révélés, pour n'accorder que le second plan aux conséquences historiques, ethnographiques, esthétiques [...]. Dans cet esprit, la Commission estime que le titre du chapitre II [...] gagnerait à être conçu dans une forme moins théorique [...]. Je vous serais obligé [...] de vouloir bien m'assurer le plus tôt possible votre réponse qui sera, je l'espère, de nature à me permettre de présenter immédiatement l'arrêté de souscription à la signature du Ministre. » *Ibid.*, fol. 20, L.a.s. de Jules-Antoine Castagnary (Conseiller d'État, dir. des beaux-arts) à Dieulafoy, le 5.11.1887. Lors de la publication, les titres seront tout bonnement supprimés par l'auteur.

⁶⁸ Selon une lettre d'un des directeurs de la maison Hachette à Dieulafoy, l'archéologue a eu du mal à accepter les changements demandés par la Commission : « [...] le Ministère a souscrit à votre ouvrage sous la réserve expresse que vous vous conformeriez au plan tracé dans la lettre ci-jointe dont nous lui avons laissé copie. Il est donc indispensable que vous lui fassiez accepter les changements que vous avez apportés à ce plan. » *Ibid.*, fol. 130, L.a.s. de Templier à Dieulafoy, le 19.2.1890.

⁶⁹ Taisant dans ce cas les « trucs » nécessaires à sa diffusion, les archéologues s'appuient souvent sur l'idée de la mise à l'épreuve d'un fait par la publication d'une photographie dans un imprimé. Voir par exemple S. Reinach, « Chronique d'Orient » [à propos d'un faux publié en héliogravure dans la *Gazette des beaux-arts* en 1882], *RA*, 3^e série, t. 8, 1886, p. 93.

⁷⁰ Ainsi BIF, Ms. 2672, fol. 135, L.a.s. de William H. White, secr. du Royal Institute of British Architects à Dieulafoy, le 10.2.1893. ; Ms. 5770, fol. 39, L.a.s. de Clermont-Ganneau à Heuzey, le 28.10.[?]. ; *ibid.*, fol. 40, L.a.s. de Collignon à Heuzey, le 11.12.1886.

scientifiques que politiques et idéologiques qui, privilégiant par exemple l'exposition des sources dégagées par les fouilles financées, peuvent freiner les avancées de la recherche théorique. Ces enjeux sont liés au contexte historique dans lequel se développe l'archéologie à la fin du XIX^e siècle, et notamment aux politiques de colonisation. Un extrait d'une chronique de Reinach datée de 1886 est exemplaire de la fonction de démonstration nationale endossée par certains ouvrages, comme du bénéfice qu'en tirent quelques éditeurs⁷¹. Critiquant violemment le luxe des *Antiquités de Pergame* publiées en Allemagne, dont le prix en rend l'acquisition impossible, il soulève par ailleurs le problème de la contrefaçon, à un moment où les conventions internationales sur le droit de reproduction ne sont pas encore signées :

Que les éditeurs allemands ne l'oublient point : l'Amérique n'a aucun traité limitant ses droits de reproduction, et le jour où les huit volumes sur Pergame auront paru, il pourra bien se trouver un éditeur, de l'autre-côté de l'Atlantique, qui les condensera sous la forme d'un volume in-4° [...]. L'in-4° se vendra et les in-folio resteront en magasin. Ce serait une bonne leçon à l'adresse de ceux qui s'imaginent que le monde savant et les bibliothèques publiques sont taillables et corvéables à merci⁷².

Reinach réitérera à de nombreuses reprises ses critiques à l'égard des dérives de la « communication restreinte⁷³ ». Cependant, les problèmes liés à l'exacerbation de la compétition internationale en archéologie, conjointe de sa professionnalisation croissante, demeurent. Et si, dans les années 1890, des publications archéologiques plus accessibles commencent à paraître – témoignant également du développement de l'enseignement de la discipline –, elles relèvent souvent d'une forme d'affirmation nationale. Conséquence de ce que Claude Digeon a pu nommer « la crise allemande de la pensée française⁷⁴ », cette affirmation s'exaspère notamment, chez les archéologues français, à l'égard des chercheurs d'outre-Rhin, comme l'atteste ce passage d'une lettre de Collignon à Maspero, à propos de son *Histoire de la sculpture grecque* :

Si je me suis tenu sur la réserve, c'est par une réaction assez naturelle contre la fureur d'affirmations saugrenues et d'hypothèses audacieuses qui est à l'heure actuelle un des fléaux de l'archéologie grecque. Dieu sait de quelles théories l'Allemagne inonde le marché, à côté de travaux de premier ordre, et avec quelle hâte on se presse trop souvent,

⁷¹ S. Reinach, « Chronique d'Orient », *RA*, 3^e série, t. 7, 1886, p. 166-167.

⁷² *Ibid.*, p. 167.

⁷³ Nous empruntons cette expression au commentaire n°14 d'André Gunthert, le 18.10.2013, à propos de son billet « Le blogging académique, entre art et science », mis en ligne le 14 octobre 2013. <http://culturevisuelle.org/icones/2820>.

⁷⁴ C. Digeon, *La crise allemande de la pensée française : 1870-1914*, Paris, PUF, 1959.

chez nous, d'enregistrer ces fadaïses ! J'ai cru devoir dire à mes lecteurs « le chemin est sûr jusque-là ; plus loin, c'est un casse-cou »⁷⁵.

À l'issue de cette analyse, il apparaît donc que la proximité de l'héliographeur et des archéologues s'appuie sur une expérience photographique différée, une expérience au second degré qui est celle de la diffusion d'un original nécessairement transformé par ses empreintes réitérées. Cette relation privilégiée, dont les publications archéologiques sont aujourd'hui, à travers leurs textes et leurs illustrations, le témoignage le plus direct, indique alors la conscience accrue manifestée par les archéologues de l'importance de la reproduction du document et de sa mise en circulation, dans un dispositif médiatique qui en oriente la signification. À ce titre, les publications archéologiques que nous avons étudiées nous semblent paradigmatiques de l'évolution des sciences basées sur l'observation de phénomènes visuels qui, dès le milieu du XIX^e siècle, voit converger divers phénomènes : le durcissement de la compétition scientifique internationale, la professionnalisation croissante de la recherche, ainsi que sa capitalisation. Selon cette orientation, la publication de résultats basés pour une grande part sur la production de matériaux iconographiques devient un enjeu politique et économique majeur, dont nous n'avons pas fini d'entendre les échos⁷⁶. Cet article entendait proposer une perspective historique de ce phénomène. Son prolongement serait alors de réinventer certaines des solutions proposées par les scientifiques de la fin du XIX^e siècle pour s'émanciper des contraintes du support, afin de nourrir les réflexions soulevées par le numérique à l'égard de la production et de la diffusion de la recherche.

L'auteur tient à remercier chaleureusement Michel Zink, Secrétaire perpétuel de l'AIBL, Christian Robin, Membre de l'Institut et Président de la Commission du *Corpus*, Mirelle Pastoureau, Directeur de la Bibliothèque de l'Institut de France, Catherine Fauveaud-Brassaud, auxiliaire de l'AIBL pour le fonds d'archives du Cabinet du *Corpus*, ainsi que tout le personnel de la Bibliothèque et du Cabinet, de lui avoir permis de mener à bien ses recherches. Toute sa gratitude va également à Julien Faure-Conorton, pour avoir porté à sa connaissance le portrait de Paul Dujardin reproduit en fig. 1.

⁷⁵ BIF, Ms. 4012, fol. 465-466, L.a.s. de Collignon à Maspero, le 9.8.1892.

⁷⁶ On renvoie par exemple à la tribune cosignée par A. Gunthert, Jean-Baptiste Soufron, Giovanni Careri, Corinne Welger-Barboza et Didier Rykner, *Le droit aux images à l'ère de la publication numérique*, publiée simultanément par les organes respectifs des signataires : Actualités de la recherche en histoire visuelle (<http://www.arhv.lhivic.org>), Around Wikipedia (<http://soufron.typhon.net/>), *Études photographiques* (<http://www.etudesphotographiques.org>), Images Re-vues (<http://www.imagesre-vues.org>), Observatoire critique (<http://www.observatoire-critique.org>), *La Tribune de l'Art* (<http://www.latribunedelart.com/>), le 17.01.2007. Plus récemment, le mouvement amorcé aux États-Unis en janvier 2012 contre les éditeurs scientifiques (dont une pétition intitulée « The Cost of Knowledge » a émergé) nous rappelle les critiques de Reinach (voir notes 71-72).

Illustrations

Fig. 1. Dornac (Paul Marsan, 1858-1941), *Portrait de Paul Dujardin (1843-1913)*, vers 1900-1910, Épreuve d'époque sur papier citrate, 11,2 × 17,2 cm, Paris, coll. part.

Fig. 2. L.a.s. de Dujardin à Clermont-Ganneau, le 5.7.1888, BIF, Ms. 4109, fol. 73. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France.

Fig. 3. Héliogravure P. Dujardin, in C. Clermont-Ganneau, *Recueil d'archéologie orientale, op. cit.*, pl. XVI, 24 x 14,9 cm. Numérisée par la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux (Lyon), mise en ligne sur *e-corpus* le 18/10/2011, [<http://www.e-corpus.org/fre/notices/114136-Recueil-d-arch%C3%A9ologie-orientale-Tome-premier.html>]