



HAL
open science

La photographie imprimée à l'épreuve de l'édition exposée : fac-similé, image, illustration (1874-1957)

Laureline Meizel

► To cite this version:

Laureline Meizel. La photographie imprimée à l'épreuve de l'édition exposée : fac-similé, image, illustration (1874-1957). Anne-Christine Royère; Julien Schuh. *L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, 4, Editions et presses universitaires de Reims, p. 421-446, 2015, Héritages critiques, 978-2915271874. halshs-01654035

HAL Id: halshs-01654035

<https://shs.hal.science/halshs-01654035>

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, « 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)*, dir. Anne-Christine Royère et Julien Schuh, Reims, ÉPURE, « Héritages critiques », p. 421-446.

Lorsqu'on questionne la définition de l'illustration au XIX^e siècle, l'examen des liens unissant la photographie à l'image et à sa reproduction est fondamentale. Toutefois cette analyse peut sembler une gageure, tant la mise au point du dispositif photographique et les développements qui lui ont été apportés ont modifié les conceptions de l'image et ses rapports à la réplique. Issue des sciences du vivant, la notion de reproduction n'est ainsi étendue au champ de l'image qu'avec la diffusion de la photographie dans le second tiers du XIX^e siècle¹.

Aussi avons-nous choisi de focaliser notre analyse sur une série de manifestations organisées par deux associations professionnelles du monde du livre et des arts décoratifs : le Cercle de la Librairie d'une part et, d'autre part, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie (UCBAAI), qui devient l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD) en 1882. Axés sur l'imprimé, ces événements ont l'avantage de présenter à un public varié les possibilités de la photographie à l'égard de la production ou de la reproduction d'une image, quand elle est destinée à accompagner un texte dans l'espace du livre. En outre, la littérature qu'ils suscitent témoigne des changements de statut accordés à la photographie dans ce support de diffusion de la pensée, par rapport aux autres moyens de représentation et de copie.

À travers leur étude, cet article analyse les débats qui ont accompagné l'intégration du photographique dans l'imprimé, pour en éclairer les conséquences sur l'évolution des techniques et des valeurs rattachées à la photographie, lorsqu'elle est mise en relation avec l'image et sa reproduction.

Photographie et « image reproduite » : Problèmes et définitions

En effet, la notion d'image reproduite est profondément duelle, puisqu'elle correspond à deux phases d'un processus : produire une image et, dans un deuxième temps, la reproduire, pour éventuellement la multiplier et la diffuser². L'existence de ces deux phases pose d'emblée la

¹ En atteste une recherche lexicologique. Voir Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie, [...]*, Paris, Briasson, 1751-1780, t. XIV, p. 149-150 ; *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e éd., Paris, Firmin-Didot frères, 1835, t. II, p. 636 ; Bescherelle aîné, *Dictionnaire national [...]*, Paris, Garnier frères, 1856, t. II, p. 1164 ; Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1863-1872, t. IV, p. 1652 (1^{ère} extension au champ lexical de l'art) ; Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, t. XIII, p. 1007-1008.

² Sur la distinction entre « reproduction » et « multiplication », voir Michel Frizot, « La modernité instrumentale. Notes sur Walter Benjamin », *Études photographiques*, n° 8, nov. 2000, mis en ligne le 15 sept. 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/228>.

possibilité d'une diversification des acteurs et des moyens et, partant, la question de l'interprétation qui se joue dans l'interstice, et qui touche à la définition des qualités de la « reproduction ».

Les deux étapes de ce processus peuvent être indépendantes l'une de l'autre. Mais elles peuvent aussi entretenir un lien de conséquentialité ou de causalité, liens qui sont développés au XIX^e siècle pour des raisons économiques³, politiques et culturelles⁴. Dans le premier cas, l'image est réalisée en vue de sa reproduction, horizon qui influe nécessairement sur ses conditions de production. À partir de la fin des années 1870, les dessinateurs disposent par exemple de papiers spéciaux dits « papiers procédé⁵ » qui – moyennant l'emploi d'une technique particulière – leur permettent d'utiliser les ressources des demi-teintes pour leurs illustrations, lorsqu'elles sont destinées à être imprimées dans une page de texte (**Fig. 1**). À l'inverse, un procédé peut être inventé pour reproduire un type d'image particulier, suivant un principe de causalité. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreux moyens sont ainsi proposés pour résoudre le problème de l'impression d'une photographie, qui tient au rendu des dégradés continus de valeurs de gris avec le seul ressort dont dispose l'imprimerie : l'opposition binaire du noir de l'encre et du blanc du papier (**Fig. 2**).

Pour simplifier, la photographie entretient un triple rapport avec la notion d'image reproduite, et ce dès avant 1870.

Premièrement, elle peut être un moyen de reproduire une image non-photographique. Dans les années 1820, les recherches de Niépce le conduisent d'abord à établir un procédé de reproduction d'une estampe usant de la photosensibilité pour reporter le dessin de l'épreuve sur la planche à graver. Réduisant l'intervention manuelle, il a pour but d'accroître la facilité et la rapidité du protocole de production d'une matrice imprimante, de même que son exactitude par rapport au modèle qu'elle est chargée de multiplier (*Cardinal d'Amboise*, c. 1826-1827, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce).

Deuxièmement, la photographie peut permettre d'obtenir une image qui sera reproduite par des procédés non-photographiques. La seconde voie des recherches de Niépce vise ainsi à fixer l'image se formant au foyer de la chambre noire sans recourir au dessin, grâce à une substance photosensible⁶ (*Point de vue du Gras*, 1827, Austin, University of Texas). Pour reproduire cette image, on peut – voire l'on doit – utiliser des moyens non-photographiques. Le daguerréotype étant une image unique, Lerebours choisit par exemple de faire reproduire par la gravure les plaques qu'il publie dans les

³ L'accélération de l'industrialisation.

⁴ La volonté de démocratiser les savoirs en favorisant l'accès à l'instruction publique s'accompagne par exemple d'une multiplication des collections illustrées dédiées à la vulgarisation scientifique.

⁵ Voir Alphonse Davanne, *Ministère de l'Agriculture et du commerce. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. Classe 12. Rapport sur les épreuves et les appareils de photographie*, Paris, imp. Nationale, 1880, p. 32 et Jules Pinsard, *L'illustration du livre moderne et la photographie*, Paris, C. Mendel, 1897, p. 50-63.

⁶ Si la grande majorité des photographies résulte de ce principe, la *camera obscura* n'est pas nécessaire pour obtenir une image photographique, par exemple pour le photogramme.

Excursions daguerriennes entre 1842 et 1844. Ici, l'image photographique sert donc uniquement de modèle à reproduire.

Troisièmement, la photographie peut intervenir dans chacune de ces phases, pour produire une image photographique reproduite par des moyens analogues. Ce principe est à la base du calotype breveté par Talbot en 1841, qui permet d'obtenir un négatif à partir duquel le photographe tirera autant de positifs qu'il le désire, en réitérant le processus « insolation-développement-fixation ». Ce protocole permet d'éviter les transformations par le graveur du modèle photographique à copier, en redressant en outre les directions et les valeurs de l'image captée dans la chambre. Certains éditeurs publieront alors des livres illustrés de positifs⁷.

Mais les sels d'argent constituant la matière des photographies sont très instables à la lumière, l'image disparaissant avec le temps. De plus, les tirages sont lents et coûteux à produire. Or, ces caractéristiques ne satisfont nullement à l'économie du livre et de l'imprimé telle qu'elle est développée au XIX^e siècle, la tendance étant à l'augmentation des tirages et à la baisse des prix de vente⁸. Pour obtenir rapidement un grand nombre d'exemplaires pérennes d'une même photographie, des recherches sont donc amorcées dès les années 1840 afin de mettre au point des procédés dits « photomécaniques⁹ », car ils lient la photosensibilité aux techniques d'impression. Constituant une évolution du troisième mode de rapport entre photographie et image reproduite, ils autorisent la production d'une matrice propre à être encrée et imprimée par des presses mécaniques, à partir d'une image photographique au trait ou à demi-tons continus. C'est le cas de la photolithographie de Poitevin, dont les recherches sont couronnées du grand prix du duc de Luynes en 1867¹⁰.

Au seuil de la période qui nous intéresse, les différents problèmes posés par les trois modalités de rapport que l'on peut faire jouer entre photographie et image reproduite ont déjà fait l'objet de réflexions et de réalisations. Émanant d'acteurs provenant de différents champs sociaux et culturels, elles manifestent autant de désirs et d'intentions à l'égard de la photographie, dont certains font figure de programme pour les décennies à venir. Telles sont, par exemple, la volonté d'une plus grande adéquation de l'image photographique à la réalité telle que nous la percevons ou la plus grande concordance de l'image imprimée à son modèle photographique. Bref, à une période où la production d'une image photographique est secondée par la mise au point de techniques prévoyant de la reproduire sans l'intervention du graveur, de la pérenniser et de la diffuser dans l'imprimé, comment ces nouveaux moyens de représentation et de reproduction sont-ils reçus par les acteurs du champ de l'édition illustrée ?

⁷ Maxime du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, Paris, Gide et J. Baudry, 1852.

⁸ Frédéric Barbier, « Une production multipliée », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 3 [1985], Paris, Fayard/Promodis, 1990, p. 105-130.

⁹ J. Pinsard, « L'illustration du livre moderne », *Les Archives de l'imprimerie*, n° 93, 1895, p. 373.

¹⁰ Sylvie Aubenas, *Alphonse Poitevin (1819-1882) photographe et inventeur. La naissance des procédés de reproduction photomécanique et de la photographie inaltérable*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, École des chartes, 1987.

Un lieu de convergences : Les expositions du Cercle de la Librairie et de l'Union centrale des arts décoratifs

Pour répondre à cette question, les manifestations organisées par le Cercle de la Librairie et, parallèlement, par l'UCAD, sont un terrain d'observation idéal. Créés au milieu du XIX^e siècle, ces deux importants regroupements professionnels ont en commun de défendre l'hégémonie des productions culturelles françaises au plan international, notamment par le biais d'expositions¹¹. Leur communauté d'intérêts explique alors que certains de leurs membres actifs appartiennent aux deux réseaux, ainsi du patron de presse Paul Dalloz ou de l'éditeur Alfred Firmin-Didot. À ce titre, ils organisent certaines des expositions qui vont nous occuper (voir Annexe).

Moins connues que les Expositions universelles¹², elles en procèdent en partie. Jusqu'en 1896, les expositions de l'Union se tiennent par exemple dans le Palais de l'Industrie construit en 1855, qui accueillera par ailleurs, en 1894, la première exposition internationale du livre organisée en France sous l'égide du Cercle de la Librairie (**Fig. 3**). Bien qu'elles ne connaissent pas le même retentissement auprès du public¹³, elles sont également importantes aux yeux des professionnels. Leur aspect spécialisé et corporatiste, qui les distingue des Expositions universelles, les consacre en effet comme des événements aptes à légitimer des pratiques et des usages peu considérés. C'est du moins ce qui apparaît dans les comptes rendus parus dans les principales revues photographiques de la fin du XIX^e siècle.

En 1880, Léon Vidal – rédacteur en chef du *Moniteur de la photographie* – publie par exemple une critique de la première exposition organisée par le Cercle, qui était chargée de démontrer les qualités des produits réalisés par les industries du livre depuis 1878¹⁴.

[...] 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 photographes¹⁵.

¹¹ Marie-Annonciade Bady, *Le Cercle de la Librairie. 1847-1997 : 150 ans d'actions pour le livre et ses métiers*, Paris, Cercle de la Librairie, 1997 ; Rossella Froissart, *De l'union de l'art et de l'industrie : les origines de l'Union centrale et la fondation du Musée des Arts décoratifs de Paris*, Mémoire de maîtrise : Histoire de l'art : Paris IV : 1990.

¹² Voir notamment Laurent Chabanne et Emmanuel Starcky (dir.), *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, RMN, 2008 ; Edouard Vasseur, « Pourquoi organiser des Expositions universelles ? Le "succès" de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie & société*, n° 4, 2005, p. 573-594 ; Pascal Ory, 1889, *l'Expo universelle*, Bruxelles, Complexe, 1989.

¹³ Les manifestations de l'Union investissent un espace plus vaste que celles du Cercle – le plus souvent installées dans les salons de son hôtel – et durent plus longtemps. Le nombre de participants est donc plus important lors des premières (en 1882 : 486 participants dont 72 photographes et assimilés, contre 71 participants dont 12 photographes et assimilés pour l'exposition du Cercle de 1881), qui bénéficient de plus d'une grande publicité. Ces différences éclairent ainsi la disproportion entre la fréquentation des expositions de l'Union (250 000 visiteurs entre août et nov. 1882) et celles du Cercle (6500 personnes lors de l'exposition de juil. 1880).

¹⁴ *Cercle de la Librairie. Première exposition*, Paris, [Cercle de la Librairie], 1880, p. 1.

¹⁵ L. Vidal, « Revue de la quinzaine », *Le Moniteur de la Photographie (MP)*, n° 14, 16 juil. 1880, p. 105.

Trois ans plus tard cependant, le bilan de l'exposition de l'UCAD dressé par Davanne, alors vice-président de la Société française de photographie, est nettement plus positif.

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 photographique¹⁶.

Du point de vue des photographes, ces expositions témoignent ainsi des modifications du positionnement des acteurs du champ de l'imprimé à l'égard de la photographie. Parallèlement, elles cristallisent leur forte demande de reconnaissance par le monde de l'édition à cette période. Pour notre propos, elles sont donc intéressantes à double titre. D'abord, parce qu'elles sont un lieu de convergences des différents acteurs qui concourent à la production de l'édition illustrée. Ensuite, parce que l'analyse des programmes, catalogues, rapports, comptes rendus, qu'elles suscitent – confrontée aux ouvrages qui y sont exposés – permet de dégager une typologie périodisée des usages de la photographie dans ses liens avec l'image reproduite. Elle s'articule autour de trois notions, celles de fac-similé, d'image et d'illustration, qu'animent des phénomènes de sédimentation, de rupture et de retour.

Le fac-similé ou l'occultation des moyens

Reprenons la citation de Vidal. Elle nous révèle un fait très remarquable, qui est l'occultation par les éditeurs de l'usage de la photographie dans les livres qu'ils publient, alors même que cet usage est révélé par leur exposition. De fait, les annonces du catalogue édité par le Cercle pour sa première exposition mentionnent des ouvrages dont les planches sont imprimées par des moyens photomécaniques d'après des photographies, mais qui ne sont pas nommées comme telles dans le catalogue¹⁷. Par exemple, la description de l'ouvrage de Rayet et Thomas publié par Baudry se résume aux deux volumes de texte et à l'atlas¹⁸. Celui-ci contient pourtant de nombreuses héliogravures réalisées d'après photographies, qui – il faut le souligner – ne sont pas même indiquées sur les pages de titre de l'ouvrage ou dans les notices de la *Bibliographie de la France*¹⁹.

Une soixantaine d'années plus tard, on retrouve un même silence dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition organisée par le Cercle pour célébrer son centenaire²⁰. Si « les bois de Giacomelli » pour l'*Oiseau* de Michelet sont dûment signalés, les photographies de Lackerbauer, imprimées par le procédé Pinel-Peschardière pour les *Études sur la maladie des vers à soie* de Pasteur,

¹⁶ « Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, par M. Davanne », *MP*, n° 1, 1^{er} janv. 1883, p. 2.

¹⁷ Il faut ici rappeler le statut particulier de ces catalogues. Fruit du travail de plusieurs des membres de l'association, ils seront par la suite présentés sur le stand du Cercle lors des Expositions universelles, constituant une véritable vitrine de la production imprimée française. Faisant l'objet d'un très grand soin, la rédaction de leurs annonces ne saurait donc être anodine. Voir *Cercle de la Librairie. Première exposition*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸ Olivier Rayet et Albert Thomas, *Milet et le golfe latmique*, Paris, J. Baudry, 1877-1880.

¹⁹ *Bibliographie de la France (BDLF)*, t. 21, 24 nov. 1877, notice n° 11372.

²⁰ *Cent ans d'édition française, 1847-1947*, [Paris], BN, 1947.

ne sont pas mentionnées²¹. De même que précédemment, cette absence coïncide avec celle constatée sur la page de titre et dans les annonces diffusées au moment de la parution du traité, en 1870²².

Dans ces exemples, on a donc une double occultation : celle du procédé ayant servi à obtenir l'image et celle du procédé ayant permis de la reproduire pour l'imprimer. Sans parler de leurs qualités esthétiques, ces moyens ne constituent pour l'éditeur ni un gage d'authenticité, ni un argument commercial au moment de la publication, défaut de considération que l'on retrouve jusque dans la patrimonialisation des ouvrages qu'ils servent à illustrer. Pourtant, à la date de la première exposition du Cercle, et plus encore à celle du livre de Pasteur, le choix d'une telle stratégie est extrêmement étonnant. En effet, les procédés qui permettent de produire une matrice à partir d'une photographie à demi-tons continus en sont encore au stade des tentatives. De plus, les éditeurs ne peuvent en ignorer le caractère novateur, puisqu'ils ont eux-mêmes invité des spécialistes à donner des conférences sur ces nouvelles ressources pour l'illustration du livre, dans le cadre de leurs associations. Pour dénouer ce paradoxe, il est donc nécessaire d'analyser d'abord la teneur des discours énoncés lors de ces événements.

En 1874, le rédacteur en chef du journal de vulgarisation scientifique *La Nature*, Gaston Tissandier, intervient ainsi au Cercle de la Librairie²³. À cette date et selon lui, seule la photoglyptie permet d'imprimer à de nombreux exemplaires une photographie à dégradés continus de valeurs lumineuses. Le conférencier cite en exemple les reproductions de tableaux produites par Goupil, qui en détient la licence d'utilisation pour la France depuis 1867²⁴. Mais l'usage de la photoglyptie dans le livre et dans la presse est complexe car il faut rogner les marges de l'épreuve obtenue et la contrecoller sur carte. De plus, sa surface brillante produit un contraste avec la matité de l'encre typographique, jugé désagréable par les éditeurs²⁵.

Bref, seuls les procédés appliqués aux reproductions de figures aux traits, dérivés des premières recherches de Niépce, sont opérationnels pour l'illustration de l'imprimé. Dans ceux-ci, le rendu des valeurs de gris ne pose aucun problème puisqu'il est déjà traduit sur le modèle à reproduire par les artifices propres au dessin à la plume, au crayon, ou à ceux de la gravure. En guise de preuve, Tissandier montre une illustration de Detaille pour les *Fables* éditées par Jouaust et l'épreuve qui en est résultée grâce à l'héliogravure au trait. Soulignant sa « finesse », le conférencier qualifie cette héliogravure de « fac-similé parfait²⁶ », le moyen s'effaçant devant la reproduction exacte des rapports de proportion des traits du dessin original. Cette démonstration introduit une longue défense de

²¹ *Ibid.*, p. 20.

²² Par exemple, *BDLF*, t. 14, 30 avr. 1870, notice n° 3691.

²³ G. Tissandier, *L'Héliogravure, son histoire et ses procédés, ses applications à l'imprimerie et à la librairie*, Paris, imp. Pillet et fils aîné, 1874.

²⁴ L. Vidal, « La photographie à Paris (Ateliers de la maison Goupil et C^{ie}, à Asnières, M. H. Rousselon, directeur) », *MP*, n° 23, 1^{er} déc. 1880, p. 179.

²⁵ Voir par exemple Alfred Firmin-Didot, *Union centrale des arts décoratifs. Le Papier, III^e groupe de l'Exposition technologique de 1882. Librairie, impressions, photographie, gravure, reliure, papiers peints. Partie moderne. Rapport du jury des industries du papier*, Paris, Firmin-Didot, 1883, p. 14.

²⁶ G. Tissandier, *L'Héliogravure [...]*, *op. cit.*, p. 9 sq.

l'application des procédés photomécaniques au fac-similé des dessins d'artistes pour la librairie de luxe. Selon le conférencier, cet usage fait l'objet de profondes réticences de la part des bibliophiles, car il dévaluerait la valeur artistique des illustrations en supprimant le déploiement par le graveur d'un savoir-faire et d'une culture placés sous le signe de l'interprétation, trahissant paradoxalement l'intention esthétique de l'artiste. Mais Tissandier suggère aussi que ces réticences proviendraient d'une hantise de la contrefaçon, qui sèmerait le doute sur la valeur marchande des éditions bibliophiliques illustrées, alors en plein essor²⁷.

Il est tout à fait remarquable de retrouver le même discours à peu près terme à terme en 1929, dans le rapport officiel de la section du livre de l'Exposition internationale des arts décoratifs (1925), rédigé par Raymond Escholier²⁸. À cette date, l'application de la photographie à l'impression en fac-similé des illustrations du livre d'art a donc toujours besoin d'être défendue. Si Escholier accuse plus clairement que son prédécesseur le goût spéculatif des bibliophiles pour expliquer ce rejet, il lui oppose cependant un nouvel argument, qui renchérit sur l'exactitude de la reproduction permise par les procédés photomécaniques. Grâce à leurs perfectionnements, les potentialités esthétiques des autres arts graphiques ont pu être développées par les dessinateurs et les graveurs de la fin du XIX^e, déchargés de la production et de la reproduction d'une image réaliste²⁹. Mais, sans doute, cette libération s'est effectuée au détriment du développement des possibles artistiques propres au photographique. Dans ce rapport, le rôle de la photographie concernant l'illustration du livre se résume en effet à la reproduction exacte d'œuvres issues de moyens manuels, le rapporteur n'évoquant pas une fois les possibilités offertes à l'illustration du texte par l'image photographique elle-même.

L'image photographique, ni art, ni industrie

Pour comprendre ce phénomène, il faut revenir au statut de la photographie tel qu'il est mis en place au regard de l'imprimé à la fin des années 1870. À cette période, les photographes manifestent une forte volonté que leurs productions soient employées dans l'édition. Cette application constituerait un débouché commercial intéressant, tout en accomplissant les utopies démocratiques ayant présidé à la diffusion de l'invention en France. Lors de leurs conférences au Cercle ou à l'Union³⁰, les défenseurs de la photographie cherchent ainsi à démontrer les avantages de leur *medium* pour l'imprimé, par rapport aux ressources offertes par le dessin et la gravure. Ce point de vue explique ainsi l'accent mis par les photographes eux-mêmes sur les qualités tautologiques de la photographie et des procédés qui en découlent à l'égard de ce qu'ils sont chargés de représenter ou de reproduire. Cette

²⁷ Luce Abélès, « Les revues de l'image et du livre (1890-1897) et l'illustration en question », in Évanghélia Stead et Hélène Védrine (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, p. 159-179.

²⁸ Raymond Escholier, *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925. Rapport général [...]*, T. 7, Paris, Larousse, 1929, p. 34 sq.

²⁹ *Ibid.*, p. 9-10 et 13.

³⁰ Voir par exemple G. Tissandier, *op. cit.* ; L. Vidal, *La Photographie appliquée aux arts industriels de reproduction* [Conf., UCBAAI, 1879], Paris, Gauthier-Villars, 1880.

défense conduit alors à un élargissement de la notion de fac-similé, qui qualifie dans leurs discours, en plus de la reproduction des images au trait, la reproduction d'aquarelles ou de tableaux³¹. Les photographes connaissent pourtant les transformations que font subir les substances photosensibles de l'époque au rendu de l'intensité des couleurs telles que nous les percevons, le rouge vif se traduisant par du noir sur le positif et le bleu sombre par du clair. De plus, les procédés photomécaniques existant pour imprimer une photographie de tableau nécessitent un tour de main pour traduire les demi-tons. L'ambition étant de les distinguer de ceux de la gravure manuelle, les théoriciens du mouvement préconisent alors d'employer la phototypie³². Ce moyen repose en effet sur la production d'un vermiculé naturel et invisible dans une couche de gélatine insolée sous un négatif, matière qui interdit en outre la retouche de la matrice par le graveur. À l'inverse, l'usage de l'héliogravure est plutôt combattu, qui implique l'adjonction d'un grain artificiel pour traduire les demi-teintes et, la plupart du temps, d'importantes retouches de la matrice par un graveur³³. De même, les premiers essais de similitravure par Petit à la fin des années 1870 sont dévalués par les photographes eux-mêmes, le réseau perceptible sur l'impression finale rappelant trop celui de la gravure³⁴. Petit tente pourtant de solutionner le problème de l'impression d'une photographie à demi-tons continus dans une page de texte, réclamé par la plupart des prospecteurs du champ photographique. Un tel moyen permettrait en effet d'user de la photographie pour illustrer un texte au plein sens du terme, la phototypie et l'héliogravure autorisant difficilement d'autres emplois que l'impression hors texte.

Dans les années 1870, la conception de la photographie et de ses dérivés défendue par les photographes est donc celle d'un *medium* au sens strict. Le rôle de l'opérateur ou du fabricant de matrice est réduit à l'exécution du programme d'un dispositif automatique et inconscient, à l'inverse du rôle du dessinateur ou du graveur à l'égard de ses instruments. L'affirmation du retrait de l'intervention humaine dans l'ensemble du processus est à ce point importante que l'expression « d'après nature » va parfois être utilisée pour désigner l'impression de photographies d'œuvres d'art (**Fig. 4**). On assiste donc à une forme d'autocensure de la part des photographes. Couplée aux résistances des bibliophiles, mais aussi à celles des dessinateurs et des graveurs³⁵, elle justifie en partie l'occultation dont la photographie fait l'objet dans le paratexte éditorial et le discours d'escorte des ouvrages où pourtant elle figure.

³¹ G. Tissandier, *Ibid.*, p. 9-10 ; L. Vidal, « De la photographie appliquée aux reproductions artistiques », *MP*, n° 9, 1^{er} mai, 1881, p. 66-67.

³² Ainsi dans L. Vidal, « Phototypie et héliogravure, étude comparée de ces deux modes d'impressions photographiques », *MP*, n° 13, 1^{er} juil. 1878, p. 98-101 et n° 16, 16 août 1878, p. 126-127 ; *Id.*, *La Photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, *op. cit.*, p. 30-31 ; A. Davanne, *Ministère de l'Agriculture et du commerce. Exposition universelle [...]*, *op. cit.*, p. 28.

³³ L. Vidal, « La photographie à Paris [...] », *art. cit.*, p. 179-180 ; *Id.*, « Phototypie et héliogravure [...] », *art. cit.* ; A. Davanne, *Ibid.*, p. 31.

³⁴ Par exemple L. Vidal, « De la phototypographie au point de vue industriel », *MP*, n°13, 1^{er} juil. 1879, p. 100 ; A. Davanne, « La photographie et les arts graphiques », in *Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes*, Paris, Cercle de la Librairie, 1881, p. 17.

³⁵ A. Firmin-Didot, *Union centrale des arts décoratifs. Le Papier [...]*, *op. cit.*, p. 10 ; Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré* [1994], Genève, Droz, 2005, et notamment p. 93-134, 509-566.

Or c'est précisément de ce double mouvement d'autocensure et d'occultation que naît la réaction la plus virulente à l'encontre des photographes. En juillet 1879, la photographie est exclue nominalement du projet de loi français sur la propriété artistique, rédigé par une commission nommée fin 1878 par Agénor Bardoux, alors ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts. Parallèlement, la commission chargée de la rédaction du projet de loi sur la propriété industrielle rejette de ses objets la photographie, en accord avec les photographes qui, désormais, revendiquent l'assimilation légale de leurs productions au régime des œuvres d'art. Concernant les gens de métier, la commission du projet de loi sur la propriété artistique est composée exclusivement d'artistes académiques tels que Gérôme ou Meissonnier et d'éditeurs comme Barbedienne ou Goupil. Le refus de reconnaître aux photographes leurs droits d'auteur, en ne protégeant pas leurs images de la contrefaçon, constitue une attaque en règle de la sphère artistique contre les intérêts du monde de la photographie, qui réagit immédiatement. En août 1879 est créée une commission chargée de défendre les droits des photographes auprès des parlementaires à travers la publication d'une réfutation du projet de loi³⁶. Plaçant l'intentionnalité, le savoir-faire et la culture du photographe au cœur du processus³⁷, son argumentaire se fonde alors sur une déconstruction de la prétendue transparence du *medium* et une redéfinition des produits de la photographie. Avec les moyens dont il dispose et en fonction du but qu'il s'est fixé, le photographe peut produire une œuvre originale, interpréter une œuvre d'art préexistante ou, le cas échéant, en fournir une copie qui peut tendre à la reproduction, au contraire du graveur qui peut au mieux en fournir une bonne interprétation.

Cette situation permet de comprendre le besoin de reconnaissance par les acteurs du champ de l'édition des usages et des qualités de la photographie imprimée, exprimés par les photographes à partir de 1879. Ainsi, l'argumentaire s'appuie fortement sur l'usage exponentiel de la photographie dans le livre. 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. Parallèlement, cette conjoncture éclaire les modifications qui s'opèrent dans le positionnement des éditeurs, perceptibles à travers les événements qu'ils organisent. En 1881, au moment où la loi doit être votée, la seconde exposition du Cercle accorde une large place à la photographie. L'observation des spécimens insérés dans le catalogue³⁸ indique cependant que le rôle de la photographie est restreint à la copie d'œuvres d'art, quand les procédés photomécaniques privilégiés sont ceux autorisant l'impression de modèles au trait. En 1882, le vote a été reporté à une date ultérieure mais le positionnement des éditeurs se précise. Lors de l'exposition organisée par l'Union, un prix spécial est pour la première fois remis à l'auteur d'une monographie illustrée de planches hors texte, imprimées à partir de photographies d'architecture et d'objets d'art. Attribué par le jury de la section du livre et de

³⁶ L. Vidal, *De l'assimilation légale des œuvres photographiques aux œuvres des autres arts graphiques*, Rapport de la Commission [...], Paris, Gauthier-Villars, 1881.

³⁷ Ce qui pose la question d'un enseignement de la photographie, agité dès les années 1870 : A. Davanne, *Ministère de l'Agriculture et du commerce. Exposition universelle [...]*, op. cit., p. 4-5.

³⁸ *Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes*, op. cit.

l'image, ce prix sanctionne la reconnaissance de l'usage de photographies imprimées à valeur documentaire pour l'illustration d'études scientifiques par les acteurs du champ de l'édition. L'éditeur Alfred Firmin-Didot consacre en outre une grande partie de son rapport³⁹ à définir ce que peut ou ne peut pas la photographie pour l'imprimé. Rédigé par une figure tutélaire du champ de l'édition, il a valeur de manifeste pour cette période, car il énonce très clairement la position des éditeurs en l'absence d'un statut légal pour la photographie. En résumé, Firmin-Didot entérine la valeur tautologique du *medium*, niant peu ou prou le rôle du photographe. Rappelant le caractère naturel, sauvage et non-conventionnel de l'image photographique, il conforte la nécessité de faire appel aux graveurs et aux dessinateurs, les premiers embellissant les esquisses que leur fournit le photographe, les seconds donnant corps à l'imaginaire. Parallèlement, cette prise de position lui permet de confirmer la position hégémonique de l'éditeur sur le monde du livre. En effet, c'est à lui que reviendra d'accréditer la valeur des images photographiques employées dans les publications, sélectionnées dans une masse iconographique sans forme et sans fond qu'il aura donc hiérarchisée, consolidant son statut d'autorité culturelle.

L'illustration : Entre revendication artistique et banalisation

Dans les années 1880, les revendications des photographes n'aboutissent donc que partiellement, bien que le champ de l'édition se restructure autour des nouvelles possibilités de représentation et de reproduction offertes par la photographie. À cette période, la pratique photographique se modifie profondément. L'invention d'une nouvelle substance photosensible, le gélatino-bromure d'argent, permet une fabrication industrielle de négatifs, qui s'accompagne d'une automatisation croissante et d'une baisse du prix des appareils. Ces facteurs entraînent rapidement une massification inédite de la pratique amateur, qui se fédère à un niveau régional, national, puis international, dans les années 1890. Parallèlement, les procédés permettant d'imprimer en même temps texte et photographie sont perfectionnés. Grâce au rapprochement spatial et à l'homogénéité formelle qu'ils induisent, les rapports de sens de l'image et du texte peuvent être diversifiés et la fonction décorative de la photographie développée. Certains photographes travaillent alors à produire des illustrations, que quelques éditeurs vont tenter d'exploiter en plébiscitant la fiction illustrée de photographies⁴⁰. Dans les années 1890, leurs essais se doublent d'une tentation bibliophile, les publications pastichant les ouvrages d'artistes qui abondent au même moment⁴¹. Spécialiste du genre, l'éditeur Charles Mendel présente ainsi de luxueuses nouvelles illustrées de photographies « d'après nature » à l'exposition internationale du livre de 1894, pour lesquelles il obtient un diplôme d'honneur. Reconduisant les

³⁹ A. Firmin-Didot, *Union centrale des arts décoratifs. Le Papier [...]*, op. cit.

⁴⁰ Lucie Goujard, *L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*, Th : Histoire de l'art : Lille III : 2005 ; Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008.

⁴¹ Ph. Kaenel, op. cit., p. 509-548.

normes de la distinction imposée par la bibliophilie – tirage restreint, beau papier... –, ce type d'ouvrages est à relier aux revendications artistiques du pictorialisme français⁴², qui base au même moment la démonstration des potentiels expressifs du *medium* sur la fabrication de la rareté. Pourtant, ces objets sont plutôt mal reçus par le champ littéraire et bibliophilique⁴³. Les réactions d'Uzanne ou de Zola à l'illustration du roman par la photographie sont les témoignages sans fard de ce rejet⁴⁴, fondé sur la coalescence de la photographie au réel.

Plus étonnant, ce genre d'ouvrage est également critiqué par les photographes se revendiquant d'un pictorialisme élitiste, le caractère fictionnel du récit exacerbant l'aspect référentiel de la photographie⁴⁵. Dans le cadre des réclamations statutaires formulées par les tenants du mouvement, la tendance française est donc à l'émancipation face aux normes hiérarchiques proposées par l'édition et ses institutions. En 1892 déjà, l'exposition consacrée aux procédés photomécaniques par le Cercle de la Librairie ne comptait que huit participants⁴⁶. Avec le développement parallèle des périodiques illustrés de photographies, cette posture s'accroît, qui voit les pictorialistes délaisser l'illustration pour conquérir les cimaises des galeries et des musées de beaux-arts.

Paradoxalement, la reconnaissance législative et institutionnelle des valeurs artistiques de la photographie et du statut d'auteur du photographe viendra progressivement de l'illustration, de luxe bien sûr, mais aussi populaire. De la première direction, le parcours de Laure Albin Guillot est exemplaire⁴⁷. Dans les années 1920 – au moment où l'industrie et l'artisanat d'art sont fortement plébiscités par le gouvernement français –, la photographe se revendique artiste décorateur, appliquant notamment la photographie à l'ornementation d'objets précieux. À cette fin, elle propose un style basé sur une « modernité raisonnée⁴⁸ », apte à plaire aux milieux traditionalistes des arts graphiques et du livre français que sont devenus l'UCAD et surtout le Cercle. En 1930, elle est ainsi la seule photographe de la première exposition des illustrateurs et décorateurs du livre, avec quelques projets de reliure⁴⁹. Parallèlement, elle collabore à la revue *Arts et Métiers graphiques* et participe avec son directeur Charles Peignot à l'organisation de l'Exposition internationale de photographie de 1936, réalisée sous les auspices de l'Union⁵⁰. Dans ce contexte plus favorable, elle expose ses illustrations

⁴² *La Photographie pictorialiste en Europe : 1888-1918*, Cherbourg/Rennes, Le point du jour/Musée des beaux-arts de Rennes, 2005.

⁴³ Bibliophilon, « L'illustration des livres par la photographie », *Les Archives de l'imprimerie*, n° 92 et 93, 1895, p. 347-348 et 380-381.

⁴⁴ « Enquête sur le roman illustré par la photographie », lancée par André Ibels, *Mercure de France*, t. XXV, janv.-mars 1898, p. 97-115.

⁴⁵ Robert Demachy, « L'illustration du livre par les photographes », *La Revue de photographie*, t. III, 1905, p. 321-329.

⁴⁶ L. Vidal, « Chronique », *MP*, n° 10, 15 mai 1892, p. 73.

⁴⁷ Delphine Desveaux, Michaël Houlette, *et al.*, *Laure Albin Guillot : l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/La Martinière, 2013.

⁴⁸ Suivant la belle formule de D. Desveaux, in *ibid.*, p. 40.

⁴⁹ *Catalogue de l'Exposition des illustrateurs et décorateurs du livre*, Paris, Cercle de la Librairie, 1930, p. 10.

⁵⁰ *Exposition internationale de la photographie contemporaine*, organisée au Musée des arts décoratifs, du 16 janvier au 1^{er} mars 1936.

pour le *Narcisse* de Valéry⁵¹, publié cette même année en édition limitée. Suivront huit ouvrages de bibliophilie dont elle signera les photographies. Ces travaux constitueront l'argument-phare de sa demande d'intégration à la Maison nationale des artistes en 1954, ce qui démontre leur importance pour sa légitimité d'auteur-photographe, alors qu'elle tait dans le même temps son activité de portraitiste et de publiciste⁵².

Malgré cela, les livres de luxe illustrés par Albin Guillot sont absents du catalogue de l'exposition dédiée au dernier siècle de l'édition française⁵³. Comme l'annonçait l'omission des illustrations photographiques à caractère scientifique dans les notices du catalogue, l'absence totale de fiction illustrée par un photographe, même luxueuse, corrobore le dédain encore opposé aux revendications sociales de ces professionnels par l'édition institutionnalisée. Les commissaires vont jusqu'à préférer l'édition de 1928 du *Banalité* de Fargue à sa version de 1930, illustrée par Loris et Parry. Bien que l'éditeur l'ait promue à sa parution comme « la première édition de luxe illustrée par la photographie originale⁵⁴ » (**Fig. 5**), l'argument a donc fait long feu en 1947, lorsqu'il s'agit de retracer le centenaire du livre français. Cependant, le déploiement croissant de l'illustration photographique dans les périodiques établit progressivement l'autonomie de cette branche professionnelle⁵⁵, et participe d'une stratégie de valorisation du statut du photographe. En 1947 est ainsi créée la Société des Illustrateurs et des auteurs photographes. Dix ans plus tard, sa revendication principale – la reconnaissance des droits d'auteur en photographie, dont on sait désormais qu'elle est amorcée dès les années 1880 – aboutit enfin au vote de la nouvelle loi sur la propriété artistique et intellectuelle, qui entérine légalement la reconnaissance du photographe-auteur et la valeur artistique de ses productions.

La tardive reconnaissance de la « photographie originale » par les institutions éditoriales : Une spécificité française ?

L'analyse des expositions organisées par les réseaux des champs de l'édition et des arts décoratifs démontre ainsi qu'ils ont constitué une instance de légitimation à double-tranchant pour les photographes. Tout à la fois symptôme et concrétisation du positionnement de ces acteurs à l'égard du fait photographique, l'évolution de ces moments de représentation tend cependant à les distinguer. Dans sa propre quête de légitimité pour la reconnaissance de l'art industriel, l'UCAD s'ouvre progressivement à la photographie « originale », qu'elle illustre un texte, en soit le prétexte, ou fonctionne de façon autonome. Au contraire, la très forte structuration du champ de l'édition représenté par le Cercle a considérablement dilué l'évolution des conceptions relatives au

⁵¹ *L'Exposition internationale de la photographie contemporaine*, Paris, [s.n.], 1936, p. 1.

⁵² Lettre citée par M. Houlette, in D. Desveaux, M. Houlette, et al., *Laure Albin Guillot, op. cit.*, p. 125.

⁵³ Voir *supra*, note 20.

⁵⁴ Publicité pour l'ouvrage insérée dans *Arts et métiers graphiques*, n° 12, 15 juil. 1929, n. p.

⁵⁵ Juliette Lavie, « Une autre image sociale du photographe : du photographe artiste au photographe artisan 1930-1960 », in *Image de l'artiste*, sous la dir. d'Éric Darragon et Bertrand Tillier, Territoires contemporains, nouvelle série - 4 - mis en ligne le 3 avril 2012.

http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/image_artiste/Juliette_Lavie.html

photographique, tout en orientant profondément la direction des recherches sur les techniques de production et de reproduction d'une image. Si le prestige culturel dont bénéficie ce champ a permis de valoriser certaines des caractéristiques du *medium*, sa reconnaissance s'est doublée d'un éroussement des principales ruptures qu'introduisait l'acte photographique en termes de représentation. L'usage de la photographie dans l'imprimé et la formulation progressive qui l'a accompagné ont donc permis de revaloriser le métier d'illustrateur, de lancer la gravure originale, de verrouiller la position dominante de l'éditeur sur le monde du livre, tout en ancrant durablement les conceptions automatiques et référentielles qui étaient déjà rattachées au *medium*. Une autre cause de ce phénomène – et non des moindres – est la conformation initiale des photographes aux normes et aux fonctions imposées par le champ éditorial, trahissant la faiblesse de leur position et justifiant les ambiguïtés de leurs discours. Ils ont ainsi participé à maintenir les termes du débat dans les limites d'une réflexion sur les valeurs esthétiques intrinsèques au dispositif photographique, moins que sur leurs capacités à le transcender. De ce mouvement tel qu'on peut l'analyser en France, il faudrait alors interroger les spécificités culturelles. À cette fin, la comparaison avec d'autres pays tels que l'Allemagne, l'Angleterre, les États-Unis ou la Belgique, en constituerait le prolongement nécessaire et, sans aucun doute, passionnant.

L'auteur tient à remercier chaleureusement les organisateurs et les participants des 10^e rencontre de l'ACÉF-XIX (University of Victoria, 3-5 juin 2013) et de la journée d'étude L'image reproduite (Université de Reims Champagne-Ardenne, 20 juin 2013), pour leurs remarques et leurs commentaires sur les recherches présentées dans cet article.

Annexe : Tableau récapitulatif des expositions traitées

Date	Organisateurs	Lieu	Objet	Etendue
1880	Cercle de la Librairie	Hôtel du CL	Édition (depuis 1878)	Nationale
1881	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>	Gravures anciennes et modernes	<i>Id.</i>
1882	Union centrale des arts décoratifs (UCAD)	Palais de l'Industrie	Art et industrie employant le papier (en partie)	Internationale
1892	CL	Hôtel	Procédés de reproduction photomécanique	Nationale
1894	<i>Id.</i> (en partie)	Palais de l'Industrie	Livre et industries qui s'y rattachent	Internationale
1925	UCAD (<i>id.</i>)	Invalides	Arts décoratifs appliqués au livre (en partie)	<i>Id.</i>
1930	CL (<i>id.</i>)	Hôtel	Illustrations du livre	Nationale
1936	UCAD (<i>id.</i>)	Musée des arts décoratifs	Photographie	Internationale
1947	CL (<i>id.</i>)	BN	Centenaire du CL et de l'édition française	Nationale

Légende des illustrations

- Fig. 1. Détail d'une illustration d'E. Van Muyden, réalisée d'après une photographie d'Henri Moser sur papier « procédé » pour être gillotée puis imprimée dans la page de texte, in Henri Moser, *À travers l'Asie centrale*, in-4°, Paris, Plon, Nourrit et Ce, 1885, p. 117. Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF
- Fig. 2. Détail d'une illustration légendée « Négatif réseauté pour [produire une matrice imprimante en] autotypie [équivalent de la similitgravure ou de la phototypogravure] grossi six fois », in Jules Pinsard, *L'Illustration du livre moderne et la photographie*, in-4°, Paris, C. Mendel, p. 121. Paris, Bibliothèque nationale de France. © BnF
- Fig. 3. Anon., [Exposition internationale du livre et des industries qui s'y rattachent. 1894. Vue de la nef du Palais de l'Industrie.], Aristotype, 18 x 24 cm, Abbaye d'Ardennes, IMEC. © IMEC.
- Fig. 4. Page de titre de Jules Comte, *La Tapisserie de Bayeux : Reproduction d'après nature en 79 planches phototypographiques*, in-4° oblong, Paris, J. Rothschild, 1878. Livre exposé au Cercle de la Librairie en 1881. Paris, Bibliothèque de l'INHA. © INHA, Dist. RMN-Grand Palais / Martine Beck-Coppola

- Fig. 5. Publicité pour la réédition par la N.R.F. de *Banalité*, de Léon-Paul Fargue, illustré de photographies de Fabien Loris et Roger Parry, *Arts et métiers graphiques*, in-4°, n° 12, 15 juillet 1929, n. p., Paris, Bibliothèque nationale de France.

Bibliographie

Dictionnaires et ouvrages bibliographiques

BESCHERELLE AINE, *Dictionnaire national [...]*, Paris, Garnier frères, 1856.

Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie, Paris, Cercle de la Librairie, 1814-1971, 2^e série, t. XIV, XXI.

Dictionnaire de l'Académie française, 6^e éd., Paris, Firmin-Didot frères, 1835.

DIDEROT et D'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie, [...]*, Paris, Briasson, 1751-1780.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1863-1872.

Catalogues, rapports, comptes rendus des expositions analysées

ANON., « Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs, par M. A. Davanne », *MP*, 3^e série, n°1, 1^{er} janv. 1883, p. 2-3.

Catalogue de l'Exposition des illustrateurs et décorateurs du livre, Paris, Cercle de la Librairie, 1930.

Cercle de la Librairie. Première exposition, Paris, [Cercle de la Librairie], 1880.

Cent ans d'édition française, 1847-1947, [Paris], BN, 1947.

DAVANNE, Alphonse, *Ministère de l'Agriculture et du commerce. Exposition universelle internationale de 1878 à Paris. Groupe II. Classe 12. Rapport sur les épreuves et les appareils de photographie*, Paris, imp. Nationale, 1880.

—, « La photographie et les arts graphiques », in *Catalogue de l'exposition de gravures anciennes et modernes*, Paris, Cercle de la Librairie, 1881, p. 1-17.

ESCHOLIER, Raymond, *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925. Rapport général [...]*, T. 7, Paris, Larousse, 1929

FIRMIN-DIDOT, Alfred, *Union centrale des arts décoratifs. Le Papier, III^e groupe de l'Exposition technologique de 1882. Librairie, impressions, photographie, gravure, reliure, papiers peints. Partie moderne. Rapport du jury des industries du papier*, Paris, Firmin-Didot, 1883

L'Exposition internationale de la photographie contemporaine, Paris, [s.n.], 1936

VIDAL, Léon, « Revue de la quinzaine », *Le Moniteur de la Photographie*, 2^e série, n°14, 16 juil. 1880, p. 105-106.

—, « Chronique », *MP*, n°10, 15 mai 1892, p. 73-74.

Études

ABÉLÈS, Luce, « Les revues de l'image et du livre (1890-1897) et l'illustration en question », in Évanghélia STEAD et Hélène VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, p. 159-179.

AUBENAS, Sylvie, *Alphonse Poitevin (1819-1882) photographe et inventeur. La naissance des procédés de reproduction photomécanique et de la photographie inaltérable*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, école nationale des chartes, 1987.

BADY, Marie-Annonciade, *Le Cercle de la Librairie. 1847-1997 : 150 ans d'actions pour le livre et ses métiers*, Paris, Cercle de la Librairie, 1997.

BARBIER, Frédéric, « Une production multipliée », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 3 [1985], Paris, Fayard/Promodis, 1990, p. 105-130.

BIBLIOPHILON, « L'illustration des livres par la photographie », *Les Archives de l'imprimerie*, n°92 et 93, avril-mai 1895, p. 347-348 et 380-381.

CHABANNE, Laurent et STARCKY, Emmanuel (dir.), *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, RMN, 2008.

DEMACHY, Robert, « L'illustration du livre par les photographes », *La Revue de photographie*, t. III, 1905, p. 321-329.

DESVEAUX, Delphine, HOULETTE, Michaël, et al., *Laure Albin Guillot : l'enjeu classique*, Paris, Jeu de Paume/La Martinière, 2013.

EDWARDS, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PUR, 2008.

« Enquête sur le roman illustré par la photographie », lancée par André IBELS, *Mercure de France*, série moderne, t. XXV, janv.-mars 1898, p. 97-115.

FRIZOT, Michel, « La modernité instrumentale. Notes sur Walter Benjamin », *Études photographiques*, n°8, nov. 2000, mis en ligne le 15 sept. 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/228>.

FROISSART, Rossella, *De l'union de l'art et de l'industrie : les origines de l'Union centrale et la fondation du Musée des Arts décoratifs de Paris*, Mémoire de maîtrise : Histoire de l'art : Paris IV : 1990.

GOUJARD, Lucie, *L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*, Th : Histoire de l'art : Lille III : 2005.

KAENEL, Philippe, *Le Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré* [1994], Genève, Droz, 2005.

La Photographie pictorialiste en Europe : 1888-1918, Cherbourg/Rennes, Le point du jour/Musée des beaux-arts de Rennes, 2005.

LAVIE, Juliette, « Une autre image sociale du photographe : du photographe artiste au photographe artisan 1930-1960 », in *Image de l'artiste*, sous la dir. d'Éric Darragon et Bertrand Tillier, Territoires contemporains, nouvelle série - 4 - mis en ligne le 3 avril 2012.
http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/image_artiste/Juliette_Lavie.html

ORY, Pascal, *1889, l'Expo universelle*, Bruxelles, Complexe, 1989.

PINSARD, Jules, *L'Illustration du livre moderne et la photographie*, Paris, C. Mendel, 1897.
—, « L'illustration du livre moderne », *Les Archives de l'imprimerie*, 8^e année, n°93, mai 1895, p. 371-373 ; n°94, juin 1895, p. 391-392 ; n°95, juil. 1895, p. 411-413 ; n°96, août 1895, p. 432-434 ; n°97, sept. 1895, p. 451-452.

POHLMAN, Ulrich, « "Harmonie entre art et industrie". Sur l'histoire des premières expositions photographiques de 1839 à 1911 », in Olivier Lugon (dir.), *Expositions et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 29-62.

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

VASSEUR, Édouard, « Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le "succès" de l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire, économie & société*, n°4, 2005, p. 573-594.

VIDAL, Léon, « Phototypie et héliogravure, étude comparée de ces deux modes d'impressions photographiques », 2^e série, *MP*, n°13, 1^{er} juil. 1878, p. 98-101 et n°16, 16 août 1878, p. 126-127.

—, « De la phototypographie au point de vue industriel », 2^e série, *MP*, n°13, 1^{er} juil. 1879, n°13, p. 100

—, « La photographie à Paris (Ateliers de la maison Goupil et C^{ie}, à Asnières, M. H. Rousselon, directeur) », *MP*, 3^e série, n°23, 1^{er} déc. 1880, p. 177-181.

—, *La Photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Paris, Gauthier-Villars, 1880.

—, « De la photographie appliquée aux reproductions artistiques », *MP*, 3^e série, n°9, 1^{er} mai, 1881, p. 66-67.

—, *De l'assimilation légale des œuvres photographiques aux œuvres des autres arts graphiques*, Rapport de la Commission [...], Paris, Gauthier-Villars, 1881.