

**De l'art ou du cochon ?
Qualifier les applications de la photographie à l'espace du livre français
au regard de l'histoire de l'art. 1867-1900**

Séminaire doctoral commun d'histoire de l'art et d'archéologie Paris 1/Paris 4 - 2010/2011

L'objet d'art en question - séance 7 : Au-delà de l'œuvre d'art (12 mai 2011)

Par Laureline Meizel

Avant-propos

En préambule, je dois expliquer pourquoi j'ai modifié le titre de cette présentation qui s'intitule désormais : « De l'art ou du cochon ? Qualifier les applications de la photographie à l'espace du livre français au regard de l'histoire de l'art. 1867-1900 ».

S'il ne brille pas par son originalité, il a l'immense avantage de recentrer mon exposé sur la problématique de cette séance, qui tient à la détermination des objets d'étude propres à l'histoire de l'art. Pour mémoire, je cite cette problématique telle qu'elle était formulée dans l'appel à projet : « Du document à l'objet d'art, de l'objet d'art à l'objet d'étude, peut-on et doit-on poser des limites aux objets d'une discipline qui tend de plus en plus à considérer le phénomène de la culture dans son ensemble ? »

De ce fait, si mon résumé évacuait rapidement cette question pour proposer une focale sur l'outil qui m'a servie à constituer le corpus d'étude de ma thèse, il m'apparaît plus opportun, dans le cadre de ce séminaire méthodologique, d'élargir le champ et de questionner à travers mon intervention le cheminement intellectuel qui m'a amenée à rassembler celui-ci et, réciproquement, à circonscrire plus précisément mon sujet.

En effet, l'usage de la *Bibliographie de la France* que je comptais analyser durant cette séance résulte de questionnements plus profonds sur les rapports de l'image photographique et du texte dans le livre. Et les réponses que j'ai pu apporter à ces questions depuis le début de mes recherches me semble pouvoir constituer des éléments de réflexions théoriques sur la pertinence ou non d'une définition, *a priori*, d'un objet d'étude qui serait spécifique à l'histoire de l'art soit, au sens strict, d'une œuvre d'art ou d'un objet d'art.

Ces pistes de réflexion – dont certaines sont très générales, voire généralistes, mais que je propose néanmoins à la discussion – s'articuleront autour de la problématique suivante : Comment et pourquoi l'idée d'une qualification artistique de mes objets d'étude est-elle invalidée par l'histoire de l'art, elle-même ?

J'y répondrais en deux temps. Dans une première partie, j'exposerai mon sujet, mon corpus et les questions qu'ils soulèvent au regard de la problématique de cette séance.

J'analyserai ensuite les méthodes et les outils qui m'ont permis de réunir ce corpus.

I. Filier la métaphore animalière : du cochon, de la dinde et des amibes

1. Présentation du sujet

Comme je l'ai rappelé dans mon résumé et tel que je peux brièvement l'énoncer aujourd'hui, le sujet de ma thèse tient aux applications de la photographie à l'élaboration matérielle et conceptuelle du livre français entre 1867 et 1900.

Plus largement, il vise à déterminer les conséquences de ces applications sur la construction et la transmission des savoirs et des imaginaires, dont le livre, objet itératif dans son principe à l'instar de la photographie, est un des supports majeurs au XIX^e siècle.

Mes objets d'étude ne sont donc pas des photographies autonomes, ni même des ensembles de photographies réunies en album ou en portefeuille, mais des livres où cohabitent des textes et des images qui se combinent de différentes manières et selon des intentions variables. En effet, les personnalités qui collaborent à sa réalisation sont la plupart du temps diverses (auteur, éditeur, libraire, imprimeur, etc.).

Ceci en fait un objet d'étude particulièrement complexe et explique par ailleurs que les travaux sur le sujet émanent de nombreuses disciplines : littérature générale et comparée, histoire, histoire de l'édition, études culturelles et histoire de l'art.

Par ailleurs, j'aimerais revenir sur le terme d'« illustration » que j'avais employé dans le titre de cette présentation comme dans le titre provisoire de ma thèse, avec l'idée de rendre le sujet moins abscons. A l'aune de mes recherches et même si je parlerai parfois de livres illustrés de photographies par commodité, je préfère revenir à l'expression utilisée dans mon mémoire de master II pour nommer mon champ d'études : celle des « applications de la photographie » au livre.

En effet, le mot « illustration » implique un rapport de soumission de la photographie au texte. Or, il existe bien d'autres liens pendant la période que j'étudie, ne serait-ce que la sujétion au livre

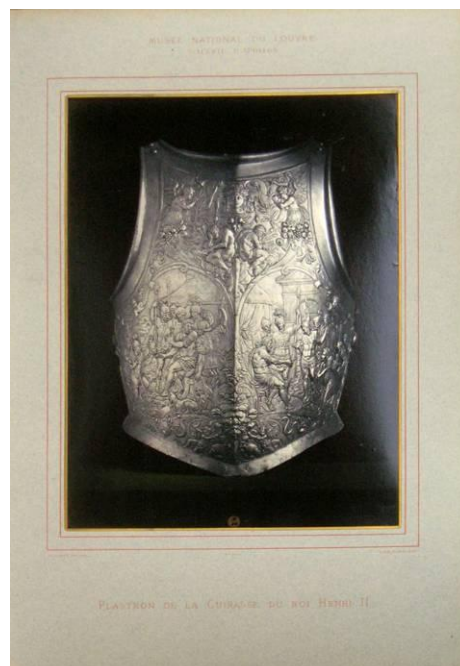
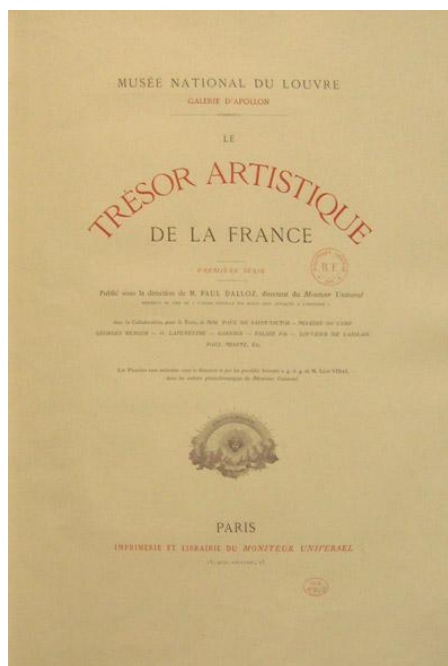
des caractéristiques prêtées à l'image photographique, lorsque celle-ci est un argument commercial pour l'éditeur, mais que le texte n'y fait aucune mention par exemple.

A l'inverse, un texte peut avoir été écrit à partir de photographies et/ou des photographies peuvent avoir été à l'origine d'un projet éditorial.

Ce sont précisément ces rapports – rapports des langages, rapports des corporations qui participent à la mise en forme des informations que ces langages sont chargés de véhiculés – que je cherche à déterminer par l'analyse de mon corpus.

2. Présentation du corpus

Actuellement, celui-ci se compose de 290 ouvrages dont certains relèvent sans conteste de l'histoire de l'art et, d'abord, parce que leur sujet est l'art, l'archéologie, voire même l'histoire de l'art.



***Le Trésor artistique de la France*, Paris, Société anonyme des publications périodiques, 1878, BnF.
Page de titre de la première série (Fig. 1) et photochromie (Léon VIDAL) représentant le « Plastron de la cuirasse du roi Henri II » (Fig. 2), 2^e série, 6^e livraison, 1878, environ 45 x 39,5 cm env..**

En guise d'exemple, les figures 1 et 2 représentent la page de titre de la première série du *Trésor artistique de la France*, ainsi qu'une des deux planches figurant le plastron de la cuirasse d'Henri II, qui forme le sujet de la 16^e livraison composant l'ouvrage.

Publié en 1878 par la Société anonyme des publications périodiques, ce livre devait réunir les reproductions des « principales richesses des musées nationaux et des collections particulières les plus remarquables »¹, accompagnées d'un commentaire circonstancié.

Cependant, il est resté inachevé et seules demeurent aujourd'hui les deux séries consacrées aux objets d'art conservés dans la galerie d'Apollon, au musée du Louvre.

Pour de nombreuses raisons, le lien de cet ouvrage avec le champ de l'art de l'époque semble évident.

Ainsi, le terme « artistique » se trouve mentionné dans le titre et qualifie le sujet de la publication. Dès la page de titre, endroit stratégique s'il en est, est également indiquée la protection du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, qui a soutenu cette parution par sa souscription tout en légitimant son sérieux. Le nom des commentateurs est de même annoncé à cet endroit, puisque ce sont tous des spécialistes de l'art et de l'histoire de l'art, reconnus comme tels en cette fin de XIX^e siècle.

De plus, le caractère artistique de cette publication est affirmé jusque dans l'aspect matériel de l'objet. Publié dans un format monumental, le grand in-folio (env. 45 x 39,5 cm), il est composé de planches luxueusement reproduites par la photochromie, qui est un procédé de reproduction photomécanique en couleur mis au point dans les années 1870 par Léon Vidal et dont la mise en œuvre est assez complexe. Comme vous le constatez, l'innovation technique et esthétique qu'il constitue est soulignée par la mention du procédé en page de titre comme sur les cartons de montage qui enserrent les photochromies proprement dites. De même, le nom de l'inventeur du procédé est systématiquement rappelé, car il a personnellement dirigé la réalisation de ces planches.

Enfin, cette publication questionne les notions d'inventaire, de conservation, de diffusion du patrimoine artistique français et de renouvellement de l'art national, puisqu'elle est principalement destinée aux artistes, comme le rappelle le directeur de la publication en préface.

Conçu pour être à la fois un livre sur l'art et un objet d'art, l'étude de cet objet relève donc à plusieurs titres de notre discipline. En effet, elle peut nourrir l'histoire de l'art, l'historiographie de l'art et, plus généralement, une histoire des phénomènes culturels, qui tiendrait par exemple au renouveau des arts décoratifs à la fin du XIX^e siècle.

Ceci dit, de tels objets sont très rares dans mon corpus. Par exemple, moins de 30 % des livres que j'étudie traitent d'art, d'histoire de l'art et d'archéologie et/ou contiennent des reproductions

1 « Annonce de la Société Anonyme des publications périodiques pour les ouvrages parus ou à paraître », in *Le Moniteur de la photographie*, 1^{er} juillet 1878, n°13.

d'œuvres d'art, ce qui inclus certains ouvrages de fictions, des biographies, voire une thèse de médecine dont je reparlerai.

A ce stade, je crois qu'il est intéressant de rappeler que, légalement, la photographie n'est pas considérée comme une œuvre de l'esprit et, moins encore, comme une œuvre d'art, pendant ma période de recherche.

En effet, dans le cadre de la refonte du droit à la propriété intellectuelle qui s'amorce en 1878, le projet de loi sur la propriété artistique présenté à la chambre des députés en 1879 exclut nominalement la photographie des œuvres susceptibles d'être protégées par le droit d'auteur², alors même que le Congrès international chargé de poser les bases d'une législation sur la propriété industrielle a pour sa part statué sur son incapacité à s'occuper de la photographie, au motif qu'elle serait une œuvre d'art³.

Dans l'état actuel de mes connaissances, le vide juridique concernant le statut de la photographie n'est pas résolu avant la promulgation de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

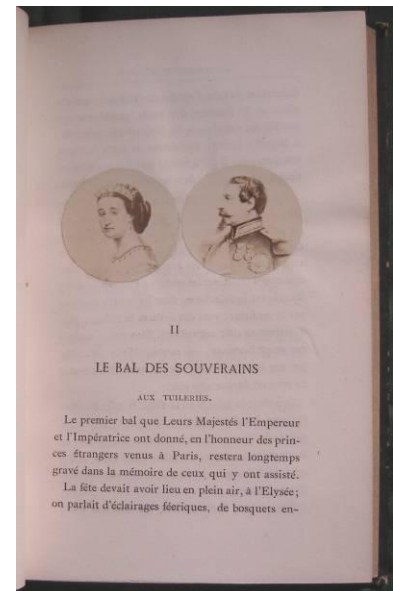
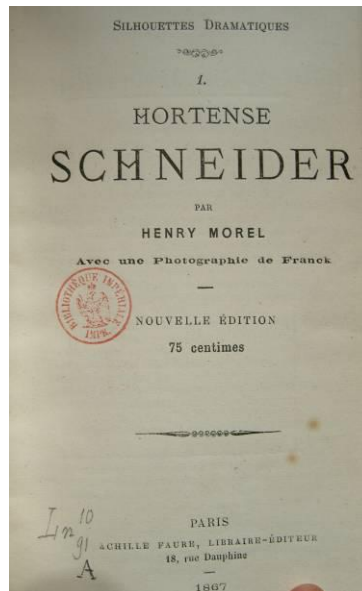
Au regard de la loi au moins, ceci rend donc très ambigu le statut des livres illustrés de photographies jusqu'en 1957 puisque, si les textes en tous genres et de toutes qualités sont considérés par les décrets en vigueur comme des œuvres d'art⁴, les photographies font l'objet d'un vide juridique et conceptuel complet. Cela implique en plus que les photographes ne sont pas reconnus comme des auteurs.

Cette problématique est un champ d'investigation passionnant et constitue l'un des axes de mon travail. Cependant, son traitement reste en cours et je me contenterai donc de qualifier mes objets d'étude au regard de certains des déterminants de l'art tel que notre discipline le conçoit actuellement, selon un horizon élargi à l'histoire des phénomènes culturels.

2 L. VIDAL [secrétaire-rapporteur], *De l'assimilation légale des œuvres photographiques aux œuvres de autres arts graphiques*, Rapport de la Commission mixte de la Société française de Photographie et de la Chambre syndicale des photographes, 1881, Paris, Gauthier-Villars, p. 7.

3 Ibid., p. 16.

4 En 1878, les décrets régissant la propriété artistique en vigueur datent de 1793. Ils déterminent les « droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs. » (cité dans L. VIDAL, *De l'assimilation légale des œuvres photographiques aux œuvres de autres arts graphiques*, op. cit., p. 6). La seule modification apportée à ces décrets est la loi promulguée le 14 juillet 1866, qui allonge le droit de propriété de l'auteur sur sa création à 50 ans après sa mort. En 1866, les photographes ne sont pas concernés par cette loi.



Gauche : Henry MOREL, *Hortense Schneider*, Paris, Achille Faure, 1867, “Silhouettes dramatiques”, BnF. FRANCK, tirage albuminé contrecollé sur papier (Fig. 3) et placé face à la page de titre (Fig. 4), 16 x 10 cm env.

Droite : Adrien MARX, *Les souverains à Paris*, Paris, E. Dentu, 1868, BnF. FRANCK, deux tirages albuminés contrecollés sur papier, p. 31 (Fig. 5), 18 x 11 cm env.

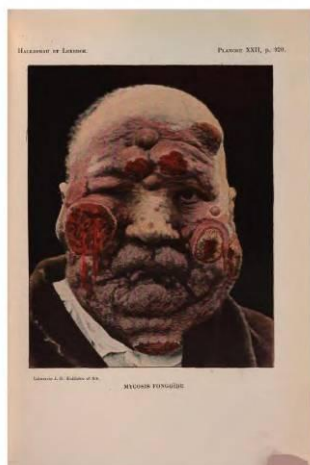
Par exemple, les ouvrages biographiques ou littéraires ornés de portraits-cartes réalisés par Franck, un photographe parisien de la 2nde ½ du XIX^e, siècle entrent de plain-pied dans l'histoire de la photographie (Fig. 3-5). Leur étude permet en effet l'analyse des applications et de la diffusion des œuvres de ce photographe, dont le rôle a par exemple été étudié par Elizabeth Anne McCauley dans un ouvrage intitulé *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871* (Yale University Press, 1994).



J. M. RAULIN, *Le rire et les exhalants (étude anatomique, psycho-psychologique et pathologique)*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1900, BnF.

Trois similigravures d'après des photographies (dont 2 réalisées sous la dir. de DUCHENNE DE BOULOGNE, années 1850), p. 52 et 56 (Fig. 6 et 7), 26 x 16 cm env.

De même, les photographies de Duchenne de Boulogne appuyant une thèse de médecine sur le rire (Fig. 6 et 7), rédigée par Raulin et évoquée précédemment, ont été largement exposées dans les musées des beaux-arts ces trente dernières années, parce qu'elles témoignent des rapports de l'art et de la médecine au XIX^e siècle.



Pl. L.

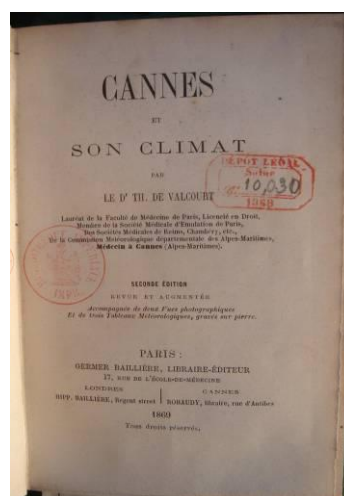
Photoglyptie de Mœux

Eggs Mœux, Paris.

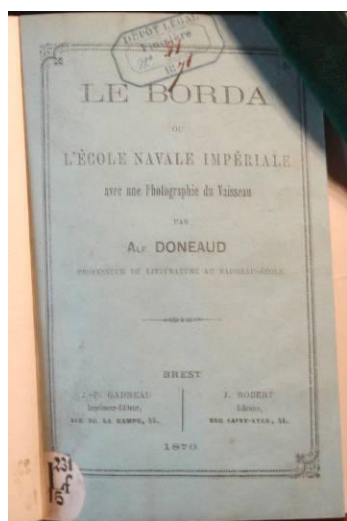
Gauche : H. HALLOPEAU et L. E. LEREDDE, *Traité pratique de dermatologie*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1900, BnF. Aquarelle photographique de F. Méheux, pl. XXII (Fig. 8), 26 x 16 cm env.

Droite : F. FOUQUE, *Santorin et ses éruptions*, Paris, G. Masson, 1879, BnF. Photoglyptie de l'atelier de la Société anonyme des publications périodiques, pl. L (Fig. 9), 30 x 25 cm env.

Deux exemples pour finir : le livre peut être un objet à la facture très élaborée, ainsi de ce traité de dermatologie accompagné des aquarelles photographiques de Méheux (Fig. 8). A un niveau plus parcellaire, des planches issues d'un ouvrage de géologie (Fig. 9) peuvent flatter notre goût actuel pour le décoratif et être l'objet d'une étude sur les sources de l'esthétique contemporaine, à la manière de l'exposition *Aux origines de l'abstraction. 1800-1914* (musée d'Orsay, 2003-2004).



Th. De VALCOURT, *Cannes et son climat*, Paris, Germer Baillière, 1869, BnF. Tirage albuminé anonyme contrecollé sur carton (Fig. 10) et placé face à la page de titre (Fig. 11), 18 x 12 cm env.



Alf. DONEAUD, *Le Borda*, Brest, imp. Gadreau, 1870, BnF. Couverture (Fig. 12) et Tirage albuminé anonyme contrecollé sur carton (Fig. 13), placé face à la page de titre, 15 x 10 cm env.

Reste cependant que nombre de mes objets d'étude ne semblent avoir aucun lien avec l'histoire de l'art, parce que ni le sujet, ni la qualité des textes et des photographies ne relèvent de prime abord de notre discipline. A ces facteurs s'ajoutent, la plupart du temps, l'anonymat du photographe et, pour les livres à bas prix, une facture peu travaillée.

Les figures 10, 11, 12 et 13, extraites de livres consacrés pour l'un à l'école navale du Borda et pour l'autre à une étude du climat de Cannes, sont des exemples de ce type de production.

3. D'une lacune historiographique

Or, il me semble qu'il est très difficile de comprendre et de mesurer le rôle et le statut accordés à la photographie et au livre illustré de photographie, par exemple dans *Le Trésor artistique de la France*, sans connaître ce type d'ouvrages. En effet, ils participent également, voire peut-être même plus, de la médiatisation de la photographie et, corollairement, de la médiatisation d'un savoir s'appuyant sur la combinaison de texte et d'images photographiques, qu'on peut difficilement qualifier avant des les avoir étudiées.

Les motivations des restrictions thématiques ou esthétiques avancées dans leurs études par certains spécialistes de la question ont ainsi conduit – dans les années 1980 et 1990 notamment – à l'enracinement de certains préjugés, alors même que tout un pan de la production reste à ce jour ignoré.

Parmi ces assertions, voici celles qui reviennent le plus fréquemment :

L'apparition de la photographie aurait répondu à une attente des éditeurs et des auteurs et l'intégration de la photographie au livre se serait ainsi faite naturellement au XIX^e siècle, l'image photographique étant appelée à remplacer la gravure dans l'ensemble des publications dont le sujet n'est pas d'imagination.

Par ailleurs (et paradoxalement), elle aurait été principalement utilisée à la reproduction et à la diffusion des œuvres d'art.

Par conséquent, elle aurait grandement contribué à l'évolution de l'histoire de l'art et, dans une moindre mesure, à celle des sciences de l'observation, devenant un outil heuristique et probatoire majeur pour les savants.

Ceci explique sans doute la persistance d'une lacune dans l'historiographie des applications de la photographie au livre pendant le XIX^e siècle, même si l'on assiste ces dernières années à une contestation de ces stéréotypes par les spécialistes eux-mêmes, qui insistent désormais sur le manque des recherches au lieu de justifier leurs choix par des énoncés non vérifiés⁵.

En effet, à l'exception du travail remarquable réalisé par Caroline Fieschi sur les livres de botaniques illustrés de photographies de 1839 à 19146, il n'existe quasiment aucune étude sur la question des rapports de la photographie et du livre entre 1867 et la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire entre la période des grands événements de la conquête du livre par la photographie jusqu'à la remise du prix du Duc de Luynes et celle où se développent certaines applications spécifiques, telles que l'illustration d'une œuvre littéraire ou la réalisation de livres d'auteur.

II. De la bande à la marge

1. Origines et définitions du sujet de master II

Pour ma part, j'ai effectué ce constat à l'issue de mon master I, qui traitait du réinvestissement d'une structure narrative déconsidérée – le roman-photo – par un scénariste et une photographe dont une partie des ouvrages ont été publiés par les éditions de Minuit au milieu des années 19807.

⁵ A ce sujet, nous renvoyons par exemple à C. FIESCHI, *Photographier les plantes au XIX^e siècle* : la photographie dans les livres de botanique, Paris, CTHS, 2008, p. 10 et aux actes du colloque international de Mulhouse (13-14 juin 2003), publié sous le titre *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles* : Passages, rémanences, innovations, sous la dir. d'Hélène VÉDRINE, Paris, Kimé, 2005, p. 7-8.

⁶ Cf. Note 5.

⁷ Je me permets ici de renvoyer à ce travail : L. MEIZEL, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario », le paradigme de l'équilibriste dans les récits photographiques de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart*, Master I : Histoire de l'art : Paris 1 : Histoire de l'art : 2007.

En préparant la soutenance, j'ai circonscrit un point aveugle dans mon travail, qui tenait aux rapports de la photographie au livre. Celui-ci constituait pourtant le support commun de ces récits et, certainement, il avait dû influencer sur leur conception et leur réalisation.

Puisque mes recherches m'avaient aiguillée sur le vide historiographique que j'ai évoqué et que mon corpus de romans-photos était clos sur lui-même, j'ai donc cherché à définir un sujet de master II qui traiterait des rapports de la photographie au livre, à partir de quelques déterminants, géographiques, chronologiques et structurels.

J'ai d'abord limité mes recherches à la France, pour des raisons matérielles, mais aussi historiques.

En effet, la question de la diffusion de la photographie par le livre a été soulevée très tôt dans le champ des photographes français. Elle a par exemple mené à la création en 1851 de l'imprimerie photographique de Blanquart-Evrard, fermée en 1855.

Le deuxième déterminant était chronologique et couvrait le XIX^e siècle.

Enfin, le troisième déterminant était structurel et tenait à l'objet livre, sur la définition duquel je dois m'arrêter.

Tel que je le conçois, cet objet est unifié par un concept, contenu entre ses deux plats de couverture.

En outre, bien que de nombreux livres aient été publiés au XIX^e siècle par parties, pour des raisons économiques, commerciales et industrielles, l'arrêt de leur publication est généralement planifié par l'éditeur avant même la parution de la première livraison.

Conceptuellement, cet objet s'oppose donc à la presse périodique, dont l'inachèvement des publications est une caractéristique et dont, consécutivement, le contenu est susceptible d'une plus grande variabilité.

De même, l'idée du livre exclut de mes recherches les recueils d'images ou les albums dans lesquels la part du texte (quand elle se résume au légendage par exemple) est congrue, quand le rôle qui lui est imparti est quasi inexistant⁸.

Enfin, cet objet supposait pour moi la possibilité de reproduire et d'imprimer la photographie par les encres grasses, le tirage photographique collé sur la page, à cause de sa fragilité, interdisant peu ou prou l'édition à grande échelle. J'ai dû néanmoins revenir sur ce dernier point après avoir dépouillé la *Bibliographie de la France* que j'évoquerais bientôt, sous peine d'éluder toute une

⁸ Je suis et paraphrase ici A. MERCIER, « Illustration du livre et procédés photographiques avant la similitravure », in *Les trois révolutions du livre*, catalogue de l'exposition éponyme au CNAM (8 oct. 2002 – 5 janv. 2003), Paris, Coédition MAPL/Imprimerie Nationale, 2002, p.338.

partie de la production. En effet, l'application des innovations industrielles permettant d'imprimer la photographie s'échelonne jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

2. Par la bande : problème de l'outil et revues spécialisées en photographie

Ces limites définies, il restait néanmoins une difficulté de taille pour constituer un corpus d'études qui me permettent d'interroger les rapports de la photographie au livre : comment repérer ces objets dans les collections ?

En effet, il n'existe, à l'heure actuelle, aucun outil recensant les livres illustrés de photographies parus au XIX^e. C'est pour tenter de combler cette lacune qu'un inventaire des collections de la BnF est mené depuis 2000 par une conservatrice du département des livres rares – Marie-Claire Saint-Germier – que j'ai pu rencontrer à deux reprises pour discuter de nos méthodes respectives. Néanmoins, il ne paraîtra pas avant la fin de l'année au moins et il reste inaccessible jusqu'à la date de sa publication.

J'ai donc opéré indirectement, par la bande, en étudiant le recensement systématique des titres d'articles de revues spécialisées en photographie réalisée par la BnF, des années 1850 aux années 1920. Cette étude m'a permis de constituer un corpus de livres et de sources écrites et de déterminer une courte période, de 1878 à 1884, qui ont constitué l'objet de mon master II. A l'issue de ce travail, j'ai donc pu avancer certaines hypothèses concernant les rapports de la photographie et du livre.

Premièrement, le livre serait, beaucoup plus que la presse (très étudiée ces dernières années en histoire de la photographie), un champ d'expérimentation des applications de la photographie au texte, ne serait-ce que techniques.

En outre, j'ai avancé l'idée que le tournant des années 1870 serait un moment d'affirmation de la photographie dans le livre et, de ce fait, dans l'imprimé. Celle-ci serait permise par les menées des photographes et, plus encore, par celles des libraires, qui sont les principaux éditeurs d'ouvrages à cette époque.

Cette corporation semble en effet avoir tiré parti de l'ambiguïté du statut de la photographie, dont le vide juridique évoqué tout à l'heure est un indice. Je pense ainsi que l'importance grandissante de la fonction d'éditeur tient pour une bonne part à cette ambivalence, la photographie pouvant être alternativement ou tout ensemble une œuvre de création ou une fenêtre sur le monde. Aussi, les fonctions assignées à la photographie résultant de ces définitions doivent-elles être légitimées par ce qui devient un « directeur de goût ».

Parallèlement à l'usage exponentiel de la photographie dans le livre au dernier tiers du XIX^e siècle, attesté par le dépouillement de la *Bibliographie de la France* que j'ai réalisé et dont je reparlerai un peu plus loin, la fonction d'éditeur se transforme progressivement en métier et semble dominer peu à peu l'ensemble des corporations qui concourent à la production du livre. Atteste de ces faits, selon moi, la création d'un syndicat des éditeurs en 1892, dont le président sera, jusqu'en 1988, celui du plus important des réseaux de sociabilité du monde du livre : le Cercle de l'imprimerie, de la librairie et de la papeterie⁹.

3. A la marge de l'histoire de l'art : La *Bibliographie de la France*

Néanmoins, le corpus et la période étaient trop restreints pour transformer des hypothèses en conclusions, l'étroitesse du corpus, composé de sept livres, constituant la principale source des critiques qu'on m'ait faites à l'issue de ce travail.

La période chronologique ayant été élargie aux années 1867 à 1900 pour les raisons historiographiques énoncées plus haut, il s'agissait de pallier le problème du corpus.

J'ai donc commencé ma thèse par le dépouillement systématique de la *Bibliographie de la France* de 1867 à 1901, cette date ayant été incluse pour prendre en compte au moins une partie des publications issues de l'Exposition universelle.

A ce stade de mon travail, je me suis donc tournée vers un outil qui se trouve aux marges de notre discipline, car il relève moins de l'histoire de l'art que des sciences de l'information et des bibliothèques.

J'aimerais donc vous détailler les raisons et les conséquences de cette décision sur mes recherches.

En premier lieu, je vous rappelle que la *Bibliographie de la France* est, pour la période que j'étudie, la bibliographie officielle des publications françaises.

Instituée en 1811 et d'abord publiée par la famille Pillet, elle enregistre chaque semaine, « d'après les documents communiqués par le Ministère de l'Intérieur, les titres des volumes, brochures, gravures, compositions musicales éditées dans toute la France »¹⁰. Revue hebdomadaire, elle est principalement destinée aux libraires-éditeurs, car elle est avant tout chargée de les garantir contre la vente ou la production de contrefaçons, en publiant les titres, le nombre d'exemplaires et le prix des publications réalisées par leurs confrères.

9 A ce sujet, cf. Marie-Annonciade BADY, *Le Cercle de la Librairie 1847-1997*, catalogue de l'exposition éponyme à l'École nationale du Patrimoine (20 sept.-19 oct. 1997), Paris, Coédition Electre/Cercle de la Librairie, 1997, p. 48.

10 *Catalogue de la première exposition du Cercle de la Librairie*, Paris, Cercle de la Librairie, juin 1880, avant-propos.

Si elle est donc prioritairement conçue pour les professionnels du livre, elle est également adressée aux particuliers, comme nous l'apprend le prospectus ouvrant le volume de la *Bibliographie* daté de 1811¹¹.

A cette fin, les annonces sont accompagnées de quelques éléments descriptifs, qui ajoutent, selon les cas, un sous-titre au titre, une fonction à l'auteur et qui précisent le contenu de l'ouvrage.

Elles peuvent également décrire le mode de publication du livre et donner des informations sur celui-ci, par exemple le nombre de livraisons prévues.

Enfin, elles peuvent être complétées de données relatives aux illustrations, à leur type, à leur nombre et à la qualité du papier sur lequel elles sont imprimées. Certaines notices vont jusqu'à les décrire précisément, donnant enfin, et parfois, le nom de leur auteur et/ou de leur imprimeur.

Le 14 octobre 1856, la publication de cette revue est reprise par le Cercle de l'imprimerie, de la librairie et de la papeterie, qui en devient officiellement propriétaire¹². Or, il m'était apparu pendant mes recherches de master II que l'approbation et le soutien de cette association étaient très importants pour légitimer l'usage de la photographie dans le livre¹³.

En outre, cette bibliographie relève du monde de l'édition dans son entier beaucoup plus que de celui des seuls photographes. Elle m'a donc semblé un outil plus approprié que les revues spécialisées en photographie pour procéder au repérage d'objets produits par différentes corporations, dont la plupart relèvent assez logiquement du monde de l'édition.

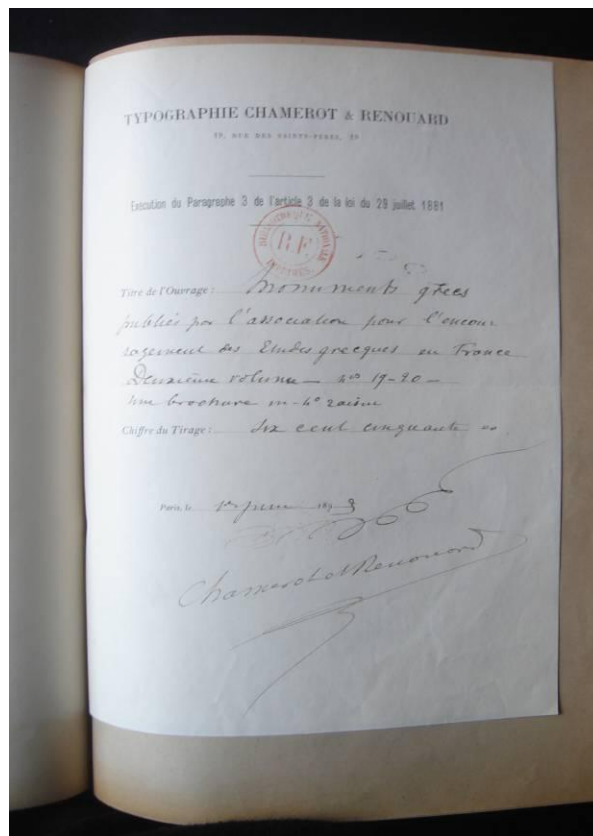
Enfin, elle est la bibliographie la plus complète concernant les publications françaises, grâce à son mode de constitution, lié au dépôt légal.

Ceci dit, je dois souligner que mon ambition n'a jamais été de réaliser un corpus exhaustif des publications illustrées de photographies dont la parution a été rendue officielle par le dépôt légal. Marie-Claire Saint-Germier se charge d'une telle tâche, se basant quant à elle sur le dépouillement d'une bibliographie plus synthétique qui exclut par exemple les publications anonymes (le *Catalogue général de la librairie française*).

11 « Prospectus », in *Bibliographie de l'Empire français ou Journal de l'Imprimerie et de la Librairie*, Paris, imp. Pillet, 1811, p. 3.

12 ANONYME, *Le Cercle de la Librairie, de l'Imprimerie, de la Papeterie, du Commerce de la Musique et des Estampes, Notice historique et descriptive*, Paris, Cercle de la Librairie, Janvier 1881, p. 26.

13 A ce sujet, cf. Par exemple Léon VIDAL, « Exposition du Cercle de la Librairie », in *Le Moniteur de la photographie*, 1^{er} août 1881, n°14, p. 114-115.



Bordereau de dépôt légal rempli par l'imprimeur Chamerot et Renouard pour déclarer la publication des n° 19 et 20 du deuxième volume des *Monuments Grecs* (Paris, Association pour l'encouragement des études grecques en France, 1893), inséré dans l'exemplaire de la BnF (Fig. 14).

Il faut de toute façon rappeler qu'il n'existe aucun outil totalement adéquat pour effectuer un tel recensement, les notices inscrites dans la *Bibliographie de la France* elles-mêmes ne précisant pas systématiquement la nature photographique ou photomécanique des illustrations.

Ceci est certes un défaut, mais il nous permet dans le même temps une avancée. En effet, ce constat tempère la prédétermination et l'importance aux yeux des contemporains de l'inclusion de la photographie dans le livre, dont j'ai rappelé qu'elles étaient un des stéréotypes courants sur la photographie dans le livre.

Concernant les motifs de cette imprécision, elle est due au mode de rédaction des formulaires destinés au dépôt légal, qui est le plus souvent effectuée par les imprimeurs¹⁴. Or, les imprimeurs sont rarement les éditeurs d'un ouvrage et ils s'acquittent de cette tâche par fragment. Cette tradition est en outre transformée en obligation légale par l'article 3 de la loi sur la liberté de la presse en 1881 et elle ne sera pas modifiée avant 1925.

Pour exemple, la figure 14 représente un bordereau dont les informations sont réduites au strict minimum. Il ne mentionne en effet que le titre, l'éditeur, le format et le tirage de la publication dont les exemplaires ont été déposés.

¹⁴ A ce sujet, cf. Claire de BUZAREINGUES, « Historique de la Bibliographie de la France », *Bibliographie de la France*, n° du cent-cinquantième, septembre 1961, pp. viii-xxxvi.

Les notices de la *Bibliographie* sont donc rédigées à partir d'informations souvent incomplètes, faisant de cet hebdomadaire la « reproduction du dépôt légal et l'image de ses lacunes », selon Georges Picot, juriste et secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences morales et politiques, cité dans un article de Claire de Buzareingues consacré à l'histoire de la *Bibliographie*¹⁵ et publié à l'occasion de son cent-cinquantième.

Pour pallier ce problème, j'ai bien sûr effectué certaines vérifications lorsqu'elles étaient possibles et pertinentes (par exemple, quand les illustrations étaient décrites comme étant réalisées « d'après les photographies de x »). Mais ce travail n'était pas envisageable pour l'ensemble des notices dans lesquelles était mentionné le terme d'« illustration ».

De ce fait, le recensement que j'ai effectué par ce dépouillement est, lui aussi, un reflet du dépôt légal et de ses manques.

Malgré tout, la *Bibliographie de la France* me semble intéressante, car elle est également le reflet de la perception par le monde de l'édition de la place occupée par la photographie dans l'imprimé.

On peut par exemple se demander dans quels cas et pour quelle(s) raison(s) les rédacteurs des notices jugent utile ou inutile de stipuler dans le descriptif de leur publication que les illustrations sont des photographies.

Au regard du mode de rédaction de la *Bibliographie de la France*, on peut enfin penser que les imprimeurs, libraires et éditeurs dont les notices sont les plus précises sont également des fers de lance des applications de la photographie à l'espace du livre.

Dans tous les cas, la *Bibliographie de la France* reste à ce jour l'outil le plus exhaustif pour la période envisagée, en termes de nombre de titres comme en termes de quantité d'informations retranscrites dans les annonces. Elle a donc pu être à la base de la constitution d'un corpus qui se devait d'être à la fois conséquent et représentatif des publications illustrées de photographies parues pendant la période déterminée.

De manière générale, le mode de dépouillement a d'abord consisté dans la lecture des 28000 pages de notices, pour y repérer les termes ayant trait à l'illustration photographique (« photographie », mais aussi « phototypie », « héliotypie », « héliogravure », « autotypie », etc.).

En parallèle, j'ai retranscrit dans un tableau excel les textes des notices relatives aux ouvrages illustrés de photographies. Comme je l'ai rappelé, ces notices contiennent, même dans une part

15 Ibid., p. xvii.

variable, des informations qui ont trait à l'auteur, à l'imprimeur ou à l'éditeur d'un livre, mais qui peuvent aussi éclairer son contenu, son mode de publication, son prix, son tirage et le type d'illustrations. Il était donc nécessaire de les relever, afin de comparer leur description aux exemplaires consultés.

A l'issue de ce travail, 902 ouvrages ont été repérés de 1867 à 1901 et une étude quantitative a été menée à partir du nombre d'ouvrages illustrés de photographies publiés par an et par thématiques : religion, médecine, beaux-arts, enseignements, etc.

J'ai donc réalisé des graphiques représentant les évolutions annuelles de ces chiffres, évolution annuelle générale et évolutions annuelles détaillées par catégories, qui m'ont permis de repérer les évolutions des thématiques les plus représentées.

Dans un second temps, j'ai analysé les données recueillies lors du dépouillement, en gardant à l'esprit l'aspect parcellaire des notices.

J'ai ainsi relevé la fréquence avec laquelle revenaient les noms des imprimeurs et des libraires, que j'ai mise en relation avec celle des noms d'auteurs, de collections ou de sociétés savantes.

En lien avec cette étude, j'ai également retracé l'évolution de la précision des termes techniques employés dans les notices, de même que celle de la mention du nom du photographe.

Parallèlement, j'ai enfin réalisé une étude indicative des prix et des tirages, par fourchette. De cette façon, j'ai pu repérer un certain nombre d'imprimeur et de libraires dont les noms revenaient fréquemment et dont les ouvrages étaient décrits plus ou moins précisément, leur étude devenant alors prioritaire.

Ces analyses ont ainsi autorisé la constitution d'un corpus qui, par le couplement des informations, me semble représenter assez justement l'éventail des publications illustrées de photographies à la période envisagée, du point de vue du monde de l'édition et de l'institution au moins, ce qui concorde avec mon sujet.

J'ai par ailleurs choisi de sélectionner le tiers des 863 ouvrages repérés pour la période 1867-1900, soit 290 ouvrages. Cette décision a été dictée par des raisons matérielles, mais aussi parce que ce corpus constitue moins le sujet de ma thèse qu'un socle à ma réflexion.

Débutée en juin dernier, son étude donne lieu à la réalisation d'une base de données sur FileMaker Pro, grâce à laquelle je cherche à mettre en évidence les différentes fonctions assignées à la photographie, au texte et, enfin, au livre illustré de photographies.

Je tâche également de déterminer les types de personnes à l'origine de ces attributions (éditeurs (libraire, imprimeur), photographes, auteurs) et ceux à qui elles sont destinées, à partir de l'analyse des textes imprimés dans les ouvrages, mais aussi des données recueillies dans les sources historiques et la bibliographie contemporaine.

Enfin, je compare ces données à l'étude matérielle des objets eux-mêmes, afin de dresser une typologie des différents usages et pratiques – intentionnels et/ou effectifs – de la photographie au sein du livre et du livre illustré de photographies.

Ce corpus est évidemment extrêmement dense et j'envisage donc de finir son étude en octobre prochain.

Ceci dit, la méthodologie que je viens de vous exposer me permet d'ores et déjà de pouvoir revenir sur certains des préjugés que j'ai rappelés tout à l'heure.

Il s'agit par exemple de relativiser l'importance des publications illustrées de photographies qui ne représentent, dans la *Bibliographie de la France* et au plus fort de leur courbe, i.e. en 1900, que 0,54 % de l'ensemble des livres publiés en France.

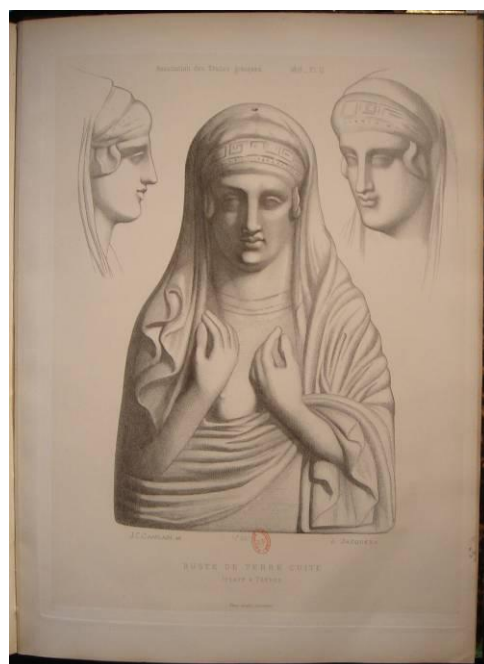
Par ailleurs, je rappelle que les livres consacrés à l'art ou illustrés d'œuvres d'art constituent moins de 30 % des livres repérés dans cet outil.

Encore plus, l'étude des ouvrages nous indique que ces reproductions n'ont pas systématiquement servi de preuve ou d'outil heuristique aux auteurs, mais qu'elles ont aussi été utilisées comme un argument par l'éditeur, qui peut être commercial et/ou basé sur une ligne éditoriale.



Léon HEUZEY, *Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec*, Extrait des *Monuments grecs* publié par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France, 1873, BnF.

Tirage albuminé anonyme contrecollé sur carton et relié en hors texte, placé à la fin de la publication (Fig. 15) et une gravure reliée dans le texte (Fig. 16), 29 x 21 cm env.



Par exemple, l'étude de Heuzey sur les figures de femmes voilées dans l'art grec est illustrée d'une planche photographique (Fig. 15) à laquelle l'auteur ne fait aucune référence dans son texte. A l'inverse, son essai renvoie aux trois gravures dont la figure 16 illustre l'une d'entre elles. On constate de plus que la photographie, à l'inverse des gravures, n'est pas contextualisée par une légende qui pourrait en faire un document scientifique. Pourtant, l'on peut supposer que l'éditeur l'a placée dans ce livre pour assumer en partie cette fonction, basée sur l'imaginaire associé à la photographie et construit au XIX^e siècle. La dichotomie existant dans cet exemple entre le rôle accordé à l'image photographique par l'éditeur et son apport scientifique réel nous indique donc que les modifications opérées par l'application de la photographie au livre, dans la construction et la diffusion des savoirs en histoire de l'art comme dans les autres disciplines, est beaucoup plus complexe et ambiguë que celles qui reposent sur des stéréotypes hérités du XIX^e siècle, se résumant à faire de la photographie l'humble servante des arts et des sciences.

A l'aune des éléments que je viens de présenter, je pense donc que la définition *a priori* d'un objet d'étude propre à l'histoire de l'art est souvent source d'erreurs, parce qu'elle s'appuie trop fréquemment sur une idée de l'art qui est également préconçue. Il me semble donc que cette problématique se trouve évacuée et invalidée par l'histoire de l'art elle-même, d'abord fondée sur un certain type de questionnements, relatifs à l'histoire des représentations plastiques. De ces questionnements résultent en outre des méthodes qui, si elles peuvent ponctuellement user d'outils extra-disciplinaires choisis en fonction du sujet, se concentrent principalement sur l'étude des sources historiques et l'approche matérielle. A mon sens, c'est en conservant l'aspect tout à la fois défini et très ouvert de cette double orientation que les historiens de l'art évitent de tourner en rond et permettent ainsi à leur discipline de se renouveler, afin qu'elle reste vivante et pertinente au regard des sciences humaines.

Laureline Meizel
Paris I / ED 441 – Histoire de l'art /
EA 4100 – HiCSA / CIRHAC

Intervention dans le cadre du séminaire doctoral du 12 mai 2011 sur « Au-delà de l'œuvre d'art ».