



HAL
open science

Préface

Anne-Christine Royère, Julien Schuh

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère, Julien Schuh. Préface. Anne-Christine Royère; Julien Schuh. L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930), Épure, 2015, coll. Héritages critiques, 4. hal-01992877

HAL Id: hal-01992877

<https://hal.univ-reims.fr/hal-01992877>

Submitted on 24 Jan 2019

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.

PRÉFACE

Par commodité, les références aux textes de l'anthologie sont mentionnées entre parenthèses, le numéro du texte étant suivi de sa date de publication.

I. L'ÉVOLUTION DES TECHNIQUES DE REPRODUCTION DE L'IMAGE ET DE L'ILLUSTRATION

A. « FIXER LE POINT OU LE *MACHINISME* FINIT, OÙ L'ART COMMENCE » : LA PHOTOGRAPHIE, ENTRE ART ET INDUSTRIE

Paul Edwards a distingué les grandes étapes de l'évolution des conceptions de la photographie : d'abord perçue comme un phénomène purement naturel (menant souvent à une forme de « métaphysique de la lumière », où la nature, solaire et divine, se portraiture elle-même), elle devient le type même du procédé scientifique et objectif avec le développement des techniques photographiques après 1840¹. L'apparition de la photographie provoque des réactions violentes et une tension entre les photographes et les dessinateurs. Les premiers voient souvent dans la photographie un art à part entière, partageant un ensemble de principes (composition, choix du sujet, cadrage...) avec les autres arts graphiques (Claudet, 1, 1861). En distinguant nettement ce qui relève de la technique et de l'intention, ils cherchent à donner au photographe le statut d'auteur, comparant le cliché à un manuscrit dont les tirages ou épreuves ne sont que des reproductions, comme le livre reproduit l'œuvre d'un auteur idéalement représentée par son manuscrit original (Grangedor, 2, 1869). Cette reconnaissance du rôle de l'opérateur est tardive : si Gustave Le Gray défendait déjà l'individualité de chaque daguerréotypiste dans son *Traité nouveau* (1852), l'opinion dominante est celle que représente Champfleury dans *Le Réalisme* en 1857 : la photographie serait une pure reproduction mécanique de la réalité, indépendante de la subjectivité des opérateurs². Les critiques de la photographie insistent ainsi sur la matérialité de l'opération, qui relève en définitive de la technique de l'empreinte. On retrouve dans ce débat l'opposition notée par Georges Didi-Huberman entre les « procédures d'*imitation* » et les « procédures de *reproduction* » :

Dans les deux cas, c'est une seule et même ligne de partage, fort ancienne, qui organise toutes ces questions : c'est la distinction

des *arts libéraux* et des *arts mécaniques*, les premiers garants d'authenticité, d'unicité, de caractère esthétique, les seconds rejetés par l'humanisme vasarien [...] du côté de la série, de la multiplication et du caractère non esthétique³.

Les réflexions autour de cette opposition mènent à distinguer deux grands domaines de la photographie : un domaine de la reproduction documentaire (celui pour lequel elle avait été conçue⁴, qu'il s'agisse de reproduction d'œuvre d'art ou de documents originaux tels les manuscrits), où les valeurs de perfection, d'objectivité prévalent (Tissandier, 3, 1874 ; Vidal, 4, 1884) ; un domaine artistique, où l'idéalité de la conception de l'opérateur est primordiale.

Les questions de droit sont particulièrement intéressantes dans ce débat, parce qu'elles synthétisent les enjeux économiques, institutionnels et ontologiques de ces nouvelles pratiques de reproduction. Les droits sur la reproduction d'une œuvre graphique n'ont de pertinence que s'il est possible de reproduire facilement et à faible coût une image, dans un contexte de reproduction mécanisée ou industrielle de masse ; ils ne font que transposer au niveau des arts visuels la notion de propriété littéraire que l'ère de la reproduction mécanisée des textes avait conduit à créer dans le domaine littéraire. Les présupposés ontologiques sont les mêmes : l'œuvre est idéale, et repose moins dans sa matérialité que dans une forme originale produite par l'esprit humain. La qualité de la reproduction importe peu du moment qu'elle permet la transmission d'une idée. C'est ce qui explique que l'œuvre photographique puisse être exclue du domaine de l'art : le caractère mécanique de sa création, produite par une réaction chimique indépendante du geste humain, lui enlève le statut d'œuvre de l'esprit, et ne fait d'elle, dès le départ, qu'une copie, une reproduction sans original liée à la « fidélité inexorable » de la photographie : « *avec les moyens dont dispose le photographe, il est impuissant à réaliser une conception idéale, une pure création de son esprit, il est toujours un copiste, jamais un créateur ; c'est ce qui le distingue essentiellement de l'artiste* » (Vidal, 31, 1881). La reconnaissance de la photographie comme art passe alors par le déplacement du processus de création de l'image de la plaque photosensible à la manipulation de l'appareil photographique : si la qualité d'un cliché est déterminée par le métier du photographe, ses gestes peuvent prendre la valeur de la dextérité d'un peintre

ou d'un sculpteur avec ses outils ; en allant plus loin, c'est dans la mise en scène, les choix d'accessoires, la disposition des modèles, c'est-à-dire dans ce qui relève de la *conception*, que réside l'art photographique, et la manipulation de l'appareil peut être le fait d'un ouvrier spécialisé qui ne fait que reproduire la conception idéale de l'auteur véritable.

Après 1890 et les débuts du pictorialisme, il est admis que la photographie peut être un art subjectif, dépendant du praticien. C'est ce qui permet à la photographie, menacée d'être écartée des Beaux-Arts, d'être protégée par le droit d'auteur, même si les critiques de l'époque trouvent encore délicat de mettre la photographie au même rang que les autres arts graphiques : « Prenons donc les œuvres photographiques pour ce qu'elles sont, pour des œuvres intermédiaires, en laissant aux siècles à venir le soin de les classer à leur rang précis » (Adeline, 5, 1893-1894).

Ce n'est qu'après la première Guerre Mondiale que la photographie se délivre de l'opposition devenue caduque entre art et science et s'émancipe en tant que pratique singulière. La rupture entre le texte de Demachy (6, 1902) et celui de Waldemar-George (7, 1930) n'est pas uniquement chronologique, elle est également idéologique. Comme le souligne Dominique Baqué⁵, le modernisme photographique « se heurte violemment à la pratique officielle de la photographie : le pictorialisme » lequel, mesurant la valeur artistique de la photographie à l'aune de sa ressemblance avec la peinture académique, s'expose dans les Salons.

En d'autres termes, la photographie pictorialiste ne se constitue comme pratique artistique qu'à condition d'échapper au strict régime technique, qui est son régime premier. Tous les textes pictorialistes s'accordent sur ce point, essentiel : une photographie qui se contente d'enregistrer et de représenter, une photographie strictement référentielle, n'est que de la photographie. C'est-à-dire un simple effet de la technique, un processus mécanique⁶.

C'est cette logique de « transvaluation de la photographie comme simple art mécanique en art à part entière »⁷ grâce à son rapprochement d'un académisme pictural que le modernisme photographique va s'attacher à briser. De ce point de vue le texte de Waldemar-George, publié dans *Arts et métiers graphiques*, une des

principales revues de l'époque à promouvoir, avec *L'Art vivant*, la nouvelle photographie, est exemplaire. Cessant d'opposer la photographie en tant que pur document, dont la valeur se mesure en termes de véracité ou de mensonge, à la photographie artistique dont les critères esthétiques relèvent du beau ou du laid, il s'attache au contraire à montrer comment toute photographie est davantage « témoignage » que « document », engageant à ce titre une « vision du monde » dont le « style » est autant celui du photographe que celui d'une époque. La dimension testimoniale de la photographie permet de résoudre son paradoxe même « entre art et industrie », mettant hors jeu le modèle pictural des pictorialistes, tout en la promouvant comme « pure poussée créatrice ».

Ainsi, « le cliché [...] révèle à l'homme sa propre vision, son idéologie, ses réactions devant les phénomènes ». Cette réévaluation de la photographie repose sur la déconstruction de l'idéologie baudelairienne, qui fait du mimétisme l'essence de la photographie, alors même que le caractère indicial de celle-ci est le résultat contingent de « l'esprit de l'époque » qui s'exprime tout aussi bien dans le roman, par exemple. À la décharge de Baudelaire, Waldemar-George admet que les « idolâtres de l'idée de progrès n'avaient pas une conception plus haute de la photographie », comme le souligne d'ailleurs le texte de Demachy concernant l'illustration photographique (62, 1905). Il est en effet paradoxal de voir ce grand défenseur d'une photographie picturale envisager celle-ci comme un document lorsqu'il s'agit de l'appliquer à l'illustration du livre.

B. « LA GRAVURE IMPERSONNELLE A FAIT SON TEMPS » : DÉBATS AUTOUR DES PROCÉDÉS PHOTOMÉCANIQUES

L'application des procédés photomécaniques à l'illustration du livre nourrit un certain nombre de débats sur les relations entre art, artisanat et industrie dans le livre, dans la mesure où ils viennent concurrencer les techniques anciennes et artisanales (le bois notamment), utilisées pour diffuser les images dans les livres et les périodiques. Les acteurs de ces polémiques cherchent, en hiérarchisant les divers procédés techniques, à dégager des modèles formels, économiques et esthétiques du livre illustré, valorisant tout particulièrement le travail à la fois interprétatif et manuel du graveur de métier.

Le recours aux procédés photomécaniques en tant que reproduction de l'image dans le livre doit être distingué du livre illustré par la photographie. Ceux-ci, qu'il s'agisse de la similigravure, procédé en relief permettant d'imprimer simultanément le texte et l'image, dont les demi-teintes sont traduites par les points de trame ; de l'héliogravure, généralement réservée aux tirages de luxe en hors texte ; ou de la phototypie, dont l'avantage par rapport à la similigravure est d'être non tramée, permettent en effet de reproduire non seulement une image réalisée à l'aide de substances photosensibles (tel est le principe du calotype breveté par Henry-Fox Talbot en 1841), mais aussi n'importe quelle estampe ou dessin, quelle qu'en soit la technique (encre à la plume ou au pinceau, lavis, aquarelle...), pour la reporter sur une planche à graver (en bois, verre, métal...). La chromotypographie de Charles Gillot a ainsi permis la reproduction directe des aquarelles de Grasset pour l'*Histoire des quatre fils Aymon* (Launette, 1883), contribuant à la réalisation d'un des premiers livres « contenant des illustrations originales » (Clément-Janin, 58, 1900).

L'enjeu, concernant le report direct des images sur la matrice imprimante, est double : il s'agit d'accélérer la production des matrices imprimantes d'une part, et de l'autre de reporter avec exactitude le modèle dont il faut produire des multiples. Si dès la fin du XIX^e siècle (Firmin-Didot, 8, 1883) la praticité de ces procédés est reconnue, dans un contexte de démocratisation et de vulgarisation de l'imprimé – en se passant du graveur, voire du dessinateur, « il s'agit de produire vite à bon marché », comme le souligne Mourey (10, 1900) –, en revanche la question de l'exactitude de la reproduction soulève bien des débats lorsqu'il s'agit de l'appliquer à l'illustration du livre. En effet, en entrant en concurrence avec la gravure de reproduction, les procédés photomécaniques concourent non seulement à bouleverser l'organisation professionnelle des métiers de l'illustration, mais aussi à interroger la nature et la valeur de l'illustration ainsi que le modèle même du livre illustré.

Comme le souligne Clément-Janin :

Tant qu'on a été obligé de passer par l'intermédiaire du « réseau » qui, si tenu qu'on l'inventât, ne laissait pas que d'amollir à l'excès l'œuvre reproduite, les procédés photographiques furent imparfaits. Ils l'emportaient sur la gravure de reproduction par leur bon marché, ils étaient loin de l'égalier pour la valeur d'art.

Mais le jour où le réseau peut être supprimé, où un dessin peut, en exemplaires innombrables, être rendu dans la fidélité de ses moindres accents, par la phototypie sans cesse perfectionnée, ce jour-là, la gravure de reproduction reçoit un terrible coup. (21, 1911)

Les métiers de l'illustration sont donc en péril. Cette crise touche les « pauvres dessinateurs », « tués par l'appareil photographique » (Firmin-Didot, 8, 1883) et par ricochet les graveurs⁸ qui, comme les peintres, utilisent la photographie en lieu et place du dessin : alors que les premiers travaillent à partir de l'empreinte photographique reportée sur le support, les seconds projettent, en guise d'ébauche, une photographie sur la toile. Ainsi compris, l'usage des procédés photomécaniques dans le domaine des beaux-arts comme dans celui de l'édition est fortement et presque unanimement décrié, accusé de gommer la mémoire visuelle du peintre comme la part du travail manuel, visant originellement à interpréter l'image confiée au graveur, seul capable d'en comprendre l'esprit et de la traduire pour ainsi dire typographiquement, afin que l'illustration soit en harmonie avec la page imprimée, là où la reproduction mécanique, traitant tous les détails à niveau égal, ne produit que du gris.

Ce que les critiques considèrent donc comme un mésusage des techniques conduit en droite ligne à une décadence esthétique de la gravure d'illustration, dont l'exactitude confine à la représentation froide et minutieuse (Uzanne, 17, 1892). Dans le même ordre d'idées, l'aquafortiste F. Bracquemond note :

Sous prétexte de liberté d'interprétation, elle [la gravure sur bois] ne grave plus des traits, mais des teintes, où elle abandonne de plus en plus l'affirmation du contour. Ce résultat est fatalement amené par la photographie, chargée de remplacer le dessinateur pour la mise du dessin sur le bois. De cette uniformité dans le transport de l'œuvre à reproduire, naît l'uniformité du travail : portraits, copies de tableaux, paysages, scènes d'actualité, objets de curiosité, etc. sont exécutés par un travail d'une seule nature et chez tous les graveurs, de sorte qu'on ne parvient que rarement à reconnaître la personnalité de l'artiste.

La plupart des graveurs sur bois renoncent aux deux éléments principaux de la palette du modelé, le blanc pur et le noir plein,

et, couvrant de tailles la planche tout entière, ne jouent plus que dans le gris. De là, l'aspect photographique, sans beaux noirs et sans blancs, et la perte de ce qui n'est pas une petite qualité, la beauté et la variété des blancs. (32, 1890)

Cette relecture *a posteriori* de l'évolution des techniques et de l'esthétique de la gravure sur bois à l'aune de l'apparition des procédés photomécaniques condamne et la gravure traditionnelle de reproduction en *fac-similé*, et la gravure en teintes ou en tons, pratiquée par l'équipe de graveurs reproduisant les lavis de Gustave Doré, qui revendique pourtant une certaine liberté de travail par rapport à l'image à reproduire. Toutes deux, fondées sur l'imitation, ne sauraient égaler les prouesses des procédés en la matière. C'est pourquoi la gravure de reproduction, qui prime dans le livre illustré, qu'elle soit en *fac-similé* ou en teintes, va ouvrir sur une conception de la gravure dite d'interprétation (Burty, 28, 1867 ; Bracquemond, 32, 1890), de laquelle se dégage progressivement la notion d'illustration originale couplée à celle de « livre d'art » conçu comme un livre illustré de luxe.

La notion d'interprétation est en effet source de réflexions et de débats dès la fin du XIX^e siècle tant dans le milieu des beaux-arts que dans celui des arts graphiques. Opposée tout autant à la reproduction technique directe qu'à l'esthétique de l'imitation, l'interprétation se conçoit comme spécificité technique, intellectuelle et esthétique du travail manuel de reproduction des images ; comme intervention graphique à partir d'une empreinte photographée ; et enfin comme production directe d'une illustration que nous pourrions qualifier d'artiste. Alors que Clément-Janin ne cesse de défendre la gravure de reproduction comme « interprétation artistique » opposée aux procédés photographiques comme « reproduction totale et documentaire » (21, 1911), Firmin-Didot (8, 1883), comparant l'estampe en taille-douce et la photogravure, souligne le fait que l'imperfection technique de la reproduction photomécanique nécessite l'intervention du burin, si bien que « l'estampe photographique reste au-dessous de l'œuvre d'un artiste graveur ». Dans ces deux cas, l'image à reproduire ou l'empreinte photographique sont perçues comme un premier état de la gravure, appelant une interprétation qui a pour charge de révéler l'essence de l'œuvre originale, de telle sorte que la reproduction/interprétation n'est pas exclusive de

l'œuvre originale, tout au contraire. Enfin, l'interprétation, associée notamment à l'esthétique impressionniste et au refus de l'académisme des Salons, est perçue comme une « faculté de synthèse » qui « éloigne du réalisme et [...] fait condenser le vrai » (Mauclair, 52, 1902), là où l'illustration a tendance à demeurer dans l'analyse (Fels, 53, 1928). Appliquée au livre, elle ouvre la voie à une « illustration moderniste » qui non seulement comble le fossé entre artiste et artisan, mais aussi affranchit, par son goût pour le « laisser-aller graphique », l'illustration « de la lourde composition rectangulaire où des figures très finies [se] découpent bien sagement sur fond noir » (Mauclair, 52, 1902).

De ces réflexions autour des notions de reproduction et d'interprétation se dégage un nouveau modèle de livre illustré duquel les procédés photomécaniques vont progressivement être évincés. C'est ce qu'illustrent exemplairement les débats, commencés à la fin du XIX^e siècle entre Félix Bracquemond et Clément-Janin (34, 1897)⁹, et poursuivis par ce dernier avec Louis Morin dans les premières années du XX^e siècle. Souhaitant enrayer la production pléthorique de beaux livres édités par des amateurs, des éditeurs ou encore des libraires, Louis Morin plaide pour un marché du livre illustré structuré comme celui du marché de l'art. Dans ce contexte, le livre « autogrévé », considéré comme une « œuvre d'art sous sa forme la plus restreinte » est un original multiple signé de la main de l'artiste qui, à défaut de savoir graver lui-même, recourt aux procédés mécaniques de reproduction, préférables aux « interprétations traîtresses » (Morin, 11, 1900) de l'œuvre d'art « *tripatouillée* » par le graveur de métier (Morin, 15, 1903). Pour Morin, l'artiste devrait *a minima* apprendre à retoucher lui-même les photogravures de ses œuvres. Si tel est bien le modèle de l'*Histoire des quatre fils Aymon*, force est de constater que la photogravure n'apparaît pas comme une technique de reproduction de d'illustration liée à la notion d'originalité. C'est bien plutôt le modèle des livres édités par des marchands d'art, faisant appel à des artistes formés à la gravure, qui s'apprête à triompher : au moment même où Morin signe son article de 1900, Ambroise Vollard édite en effet son premier livre de peintre, *Parallèlement* de Verlaine avec des lithographies de P. Bonnard, naturellement loué par Morin, fustigé par Clément-Janin (13, 1901)¹⁰.

À l'opposé de cette conception artiste du livre illustré, Clément-Janin et Pelletan théorisent un livre qui refuse pareillement la photogravure

et la conception picturale de l'illustration pour leur préférer la gravure de reproduction sur bois. Clément-Janin reproche en effet à Morin de faire primer non seulement l'artiste sur la technique de l'illustration, mais aussi l'estampe originale sur le livre lui-même, ce qui équivaut à « nier tout simplement le livre en tant que manifestation d'art distincte » (Clément-Janin, 13, 1901 et 14, 1902). Dans le même ordre d'idées, là où Morin plaide pour un renouvellement de l'usage des caractères typographiques, citant notamment l'Auriol et le Grasset, Clément-Janin défend Pelletan et ses Éditions d'art, pour son utilisation à la fois rigoureuse et variée des caractères typographiques classiques, toujours choisis en fonction du texte édité.

Deux conceptions du livre d'art s'affrontent donc, comme l'exemplifient les vifs échanges autour de la double publication du texte d'Anatole France, *Le Procureur de Judée* : fustigeant les « fumisteries » de la « bibliopole », Morin renvoie dos à dos l'édition des Amis des livres et celle de Pelletan, éreintant tout particulièrement le second pour son utilisation symbolique de la typographie et de la couleur : le Grandjean rend ainsi le contexte romain du conte, alors que le rouge évoque la Judée. Avec ces partis pris, ironise Morin, un « roman norvégien » « devra probablement se contenter d'une impression en blanc sur blanc, blanc de plomb sur blanc d'argent » (15, 1903). Si le choix exclusif du bois et de la gravure d'interprétation condamnent à terme les Éditions d'art de Pelletan, dont il faut voir les avatars éditoriaux dans le livre de demi-luxe tel que le conçoit son gendre René Helleu, mais également Georges Crès, Clément-Janin fait de lui, dans les années 1920, l'éditeur qui achemina le bois de la reproduction vers le bois original, notamment grâce au graveur Paul-Émile Colin promoteur de la gravure sur bois de fil au canif (plus aisée que celle au burin), contribuant à le libérer de l'emprise de la photogravure.

C. DE « LA SUPÉRIORITÉ DES MOYENS D'ART SUR LES MOYENS MÉCANIQUES » : DU BOIS DE REPRODUCTION À LA GRAVURE ORIGINALE

L'essor de la gravure sur bois de bout au début du XIX^e siècle avait permis la diffusion massive de l'image dans le livre tout en restant un phénomène artisanal : la reproduction des dessins de l'illustrateur se

faisait par le biais d'une interprétation humaine et subjective, avec les erreurs que cela pouvait entraîner¹¹. Mais cette médiatisation des dessins par le biais d'un graveur-interprète ne remettait paradoxalement pas en cause l'authenticité des illustrations : la valeur de l'œuvre restait liée à sa composition idéale indépendamment des formes dans lesquelles elle s'incarnait, et les gravures qui reproduisaient la composition d'une œuvre (voire dans le cas de la peinture les différentes copies d'une œuvre) étaient considérées comme des représentations légitimes de son idéalité¹². L'arrivée de la photographie et l'industrialisation des techniques de reproduction défait cette hiérarchie, et l'authenticité est de plus en plus liée à l'empreinte directe de la main de l'auteur et à sa survie lors des opérations de reproduction : toutes les techniques industrielles deviennent suspectes d'effacer le lien entre l'auteur et l'œuvre, alors que les techniques artisanales (gravure sur bois, eau-forte, presses manuelles...) garantissent une linéarité de la reproduction depuis le geste original jusqu'à l'objet reproduit. En réaction au caractère déshumanisé de la reproduction photomécanique, on valorise alors de plus en plus l'estampe originale, produite par l'artiste lui-même : en réduisant les intermédiaires, on cherche à produire des illustrations intégrant l'aura de l'original tout en étant des objets multiples.

Toute une catégorie socio-professionnelle liée au monde de l'imprimé (presse et livre illustré), celle des graveurs d'interprétation, se voit menacée dans son existence même. Les graveurs se regroupent en sociétés, associations, corporations pour résister au phénomène. Comme le suggère Léonce Bénédite (20, 1909), qui s'intéresse plus particulièrement à l'histoire des Sociétés des peintres-graveurs et des peintres-lithographes, la vie des corporations, syndicats et associations professionnels traduit l'évolution des conceptions et des valeurs attachées à la gravure. En effet, les menaces que font peser les procédés mécaniques sur l'existence de la lithographie conduisent la Société des artistes lithographes français, « sorte de syndicat professionnel » fondé en 1884 par Paul Maurou, à opérer une scission entre les lithographes producteurs et les lithographes originaux qui se regroupent pour leur part en 1897 dans une Société des peintres-lithographes, fondée à l'imitation de celle des Peintres-graveurs (fondée en 1891) avec laquelle elle partage certains de ses membres.

De même, pour ce qui est de la gravure sur bois, le sentiment corporatif, après avoir rassemblé malgré la diversité des pratiques, finit

par se remodeler sous le coup des menaces de plus en plus pressantes de la photogravure¹³. Toutefois ce mouvement se fera plus lentement, dans la mesure où dans les années 1860, alors que la gravure originale à l'eau-forte est en plein essor, le bois se replie sur le métier avec la pratique de la gravure en teintes (Clément-Janin, 24, 1921). Comme le remarque Clément-Janin (26, 1922) : « Après la lithographie originale et l'eau-forte originale, il n'y avait aucune raison pour que le tour du bois original n'arrivât pas ». Ainsi en 1902, l'importante *Exposition rétrospective de la gravure sur bois*, qui amorce la renaissance de cette technique, est-elle organisée par le syndicat des graveurs sur bois dont la volonté est de battre en brèche la similigravure (Saunier, 19, 1902). C'est seulement en 1911 que la mise en valeur des pratiques conduit certains membres à se détacher de l'optique corporative pour fonder, sous l'égide d'Auguste Lepère, une Société de la gravure sur bois originale (SGBO)¹⁴ qui donne sa première exposition fin 1912 (Courboin, 22, 1913), puis une seconde et une troisième en 1922 et 1929. De son côté, selon Clément-Janin (26, 1922), la Société artistique de la gravure sur bois rassemble les graveurs de métier « demeurés fidèles à l'interprétation ».

La particularité de ce mouvement réside dans la nécessité d'une justification de leur métier : devenus presque obsolètes et ne pouvant plus justifier leurs compétences par le biais de la perfection de l'imitation (devenue la particularité de la photographie), les graveurs se tournent d'une part vers une gravure d'interprétation débarrassée de la contrainte du *fac-similé*, d'autre part vers la gravure originale ; mais l'émergence d'une véritable estampe originale reste lent, réservée longtemps aux artistes s'essayant à l'estampe (comme Gauguin¹⁵) et non aux professionnels de la gravure sur bois, qui restent attachés à l'idée de reproduction d'un dessin préexistant : le parcours d'Auguste Lepère est exemplaire en la matière. C'est au départ du côté des peintres que l'estampe originale fait sens : les impressionnistes¹⁶, les Nabis¹⁷ gravent eux-mêmes leurs illustrations pour créer des formes d'originaux multiples où s'inscrit leur singularité, s'opposant aux dessins des médias de masse ; l'article qu'Uzanne consacre à Vallotton pose clairement les valeurs de ce type de gravure (17, 1892). C'est en second lieu que les graveurs professionnels liés au monde de l'édition, incapables de rivaliser avec la reproduction photomécanique, intègrent les valeurs de cette estampe originale : l'anti-industrialisme de ces graveurs passe par la valorisation

de la figure de l'artisan (en particulier de l'artisan médiéval), dont la naïveté, la singularité, l'expressivité permettent d'échapper à la déshumanisation de la reproduction mécanique¹⁸.

Comme le souligne Morin-Jean (23, 1919), il faut « tirer du bois une composition spéciale dont les effets dérivent de l'emploi de cette matière spéciale ». Autrement dit, ce n'est plus le sujet, mais le médium qui guide la création. Or, comme le souligne Paul Westheim, la revendication de la spécificité du matériau bois est toute différente de la gravure primitive dans laquelle elle trouve pourtant sa justification : ce sont des préoccupations esthétiques qui guident l'artiste du xx^e siècle alors que pour les graveurs des xiv^e et xv^e siècles, « la gravure sur bois n'était rien d'autre qu'un moyen de reproduction et de vulgarisation »¹⁹. Ainsi, ce qui « rétrospectivement [...] paraît comme "le style de la gravure sur bois" n'était que le résultat d'une contrainte qui rendait inventif et habile lorsqu'on ne voulait pas sacrifier à la technique ». Cette construction rétrospective de la gravure primitive, s'exprimant notamment sous la plume d'Uzanne (17, 1892), qui évoque sa « gaucherie voulue », sert la valorisation d'un anti-industrialisme alors même que celle-ci constituait en réalité les prémisses de la production industrielle de l'image.

Il faut constater à quel point le bois gravé original est lié au monde de l'édition, dans lequel il trouve sa justification. De ce point de vue, l'influence de l'Angleterre, représentée par les personnalités de William Morris et Walter Crane, est régulièrement soulignée et les livres de la Kelmscott Press sont salués comme une source manifeste du bois original et du livre d'art (Saunier, 19, 1902 ; Clément-Janin, 26, 1922...). Si les artistes comme Gauguin le pratiquent indépendamment de toute forme de publication livresque, les graveurs comme Vallotton sont liés au monde du livre ; c'est leur exemple, rendu possible par des entreprises comme celles des revues de gravure sur bois (*L'Ymagier*, *L'Image...*) et des sociétés de bibliophiles (qui restent souvent cependant attachées à des techniques plus nobles) qui permet des créations comme celles de Dufy pour *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* d'Apollinaire (1911). Mais le bois original est déclassé dans le livre de luxe dont les codes, toujours plus stricts lorsqu'il se répand au xx^e siècle grâce à l'élan donné par quelques personnalités comme Vollard, valorisent l'eau-forte ou la lithographie comme techniques de gravure « artiste ». Au cours du xx^e siècle, le bois original gravé disparaît des livres de luxe ; paradoxalement, il

vient donner une aura bibliophilique aux collections de livres illustrés bon marché de Fayard ou Ferenczi, le plus souvent en réalité sous la forme de la gravure sur lino, plus facile à produire²⁰.

D. « CE QUI EST L'ART ET CE QUI N'EST PAS TOUT À FAIT L'ART » : HIÉRARCHIE DES TECHNIQUES DE REPRODUCTION

Ces débats mettent également en lumière l'importance des conditions techniques de production des objets culturels : loin de ne représenter qu'un aspect secondaire et pratique, dont les artistes pourraient se détourner et qui n'aurait que peu d'impact sur la création, les transformations des techniques de reproduction touchent à la définition même de l'art et aux manières de lire et de voir.

La valeur artistique des techniques de production et reproduction de l'image, qui n'était guère problématique avant l'apparition des procédés de reproduction photomécanique, devient l'objet de débats qui touchent aussi bien à des problèmes d'ordre philosophique (la question de la dégradation de l'original par sa copie²¹), juridique (l'intentionnalité de l'acte de reproduction selon le type de geste de l'opérateur), sociologique (la distinction entre artistes et artisans, arts libéraux et arts techniques) mais aussi, en ce qui concerne plus particulièrement la question de l'illustration, bibliophilique (quels sont les critères de reproduction d'une illustration de luxe ?).

La concurrence nouvelle des techniques interdit d'une part de penser celles-ci comme de simples méthodes pratiques pour reproduire des images et des textes obligeant de l'autre les acteurs à penser l'œuvre comme une forme matérielle de médiatisation : le choix technique est intimement lié à l'œuvre, qui n'existe que dans une matérialité particulière. Les conséquences de ces réflexions sont grandes, aussi bien au niveau des systèmes sémiotiques de l'époque (on ne lit pas de la même manière selon la forme des objets produits) que des pratiques artistiques et éditoriales (avec le retour de la gravure originale et la multiplication des éditions à petit tirage).

On peut proposer une cartographie des valeurs des types de reproduction. Les valeurs des techniques de reproduction sont organisées autour de deux pôles (schéma, p. 27²²). D'un côté, on trouve les arts libéraux (ART), auxquels sont rattachées les valeurs de singularité (chaque œuvre n'existe qu'en un seul exemplaire) et d'originalité

(elle est le produit d'une création sans précédent) ; de l'autre, les arts mécaniques (INDUSTRIE), qui relèvent au contraire de la multiplicité (les objets sont produits à plusieurs exemplaires) et du simulacre (ils reproduisent des réalités déjà existantes, de manière plus ou moins fidèle). Avant l'avènement de la photographie et de la reproduction photomécanique, la hiérarchie des techniques est assez simple : l'œuvre unique, dont le prototype est la peinture originale, représente le plus haut degré de singularité et d'originalité, liées aux valeurs d'idéalité et de réalité, tandis qu'à l'autre bout du spectre les techniques les plus mécanisées et produisant le plus de copies (comme la gravure sur bois de reproduction) sont les plus dévalorisées. Entre les deux, s'établit un continuum de l'œuvre originale singulière jusqu'à la copie par la gravure, qui passe par des degrés de moins en moins grands de réalité, selon une hiérarchie typiquement platonicienne : l'œuvre originale, première incarnation de l'idée de l'artiste, donnant lieu à des reproductions dont la multiplicité est le signe d'une dégradation ontologique – ce qui augmente en retour la valeur de l'objet d'art singulier, ce que Benjamin nomme son « aura ».

Ainsi, dans le domaine de l'estampe originale (CRÉATION), vient d'abord l'eau-forte sur cuivre, qui ne peut être tirée qu'à peu d'exemplaires ; la gravure sur bois et la lithographie, susceptibles de davantage de tirages ; puis, dans le domaine de l'estampe de reproduction (MÉDIATION), on passe de la gravure au burin à la gravure sur bois de bout. Il convient bien de voir que la question de l'authenticité n'est pas ce qui pose problème ici : les illustrations reproduites par gravure sur bois dans un livre sont considérées comme authentiques, même s'il ne s'agit pas d'empreintes directes de l'œuvre de l'artiste et qu'elles sont le produit de la médiation d'un graveur. L'aune est le degré de réalité, mesuré par une distance plus ou moins grande par rapport à une origine idéale (c'est-à-dire par rapport à l'incarnation absolue du geste de l'artiste). Les œuvres singulières et les techniques dont les matrices sont directement créées par les artistes sont les plus valorisées (on les place du côté de la création, de l'idéalité, de la réalité et de l'incarnation) ; les œuvres qui sont le produit d'une interprétation d'une œuvre première par le biais d'un code spécifique sont des formes de simulacres qui s'éloignent de l'origine tout en retenant une partie de son essence.

Les valeurs des techniques de l'estampe se structuraient donc selon une simple opposition : l'originalité (signe d'une présence), la

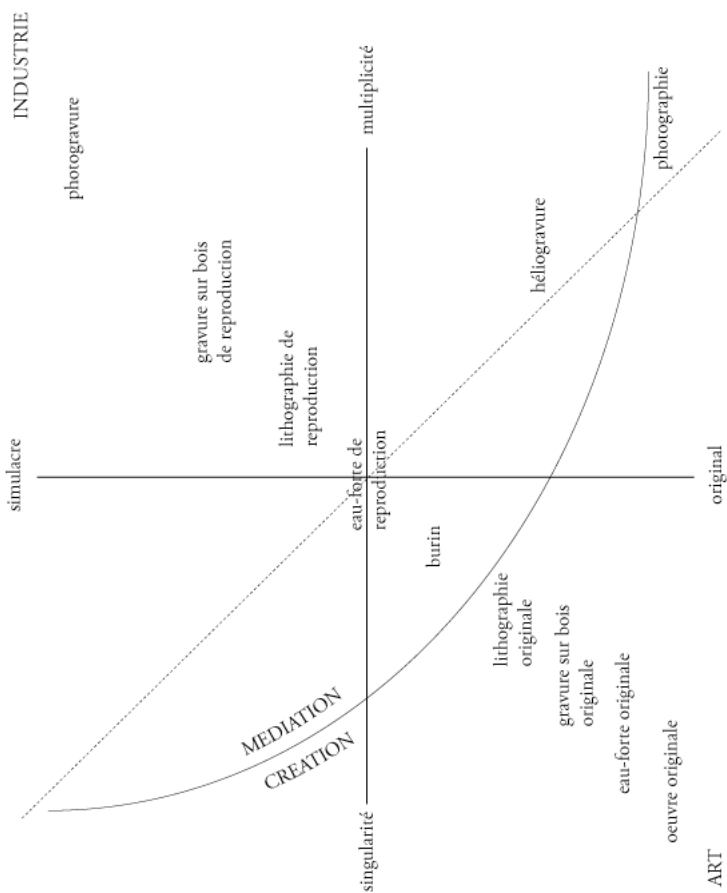


SCHÉMA – Valeurs des techniques de reproduction

fidélité, l'idéalité et la singularité étaient liés à l'art ; le simulacre (la copie sans valeur), le peu de ressemblance, l'utilitarisme (le caractère commercial) et la multiplicité, étaient liés à l'industrie. Le paradigme photographique introduit le désordre dans la hiérarchie des techniques de reproduction en découplant les notions d'originalité, de fidélité, d'idéalité et de singularité.

La photographie remet en effet en cause la linéarité de la hiérarchie des valeurs de l'estampe, non pas parce qu'elle crée des originaux multiples (c'était déjà le cas pour l'eau-forte ou la gravure originale), mais, en premier lieu, par le paradoxe du caractère industriel de cette technique, totalement mécanisée et (selon les conceptions de l'époque) effaçant le rôle de l'homme pour fixer, comme par magie, l'image exacte que reflète l'œil humain sur une matrice (graphique). C'est l'idée de cette absence de médiation qui fait de la photographie une technique inédite, permettant la création d'un objet original sans intervention humaine. Qu'une technique industrielle puisse produire une création originale bouleverse les hiérarchies ; les critiques s'écrivent alors à justifier ce point en plaçant la photographie à la limite de l'art, par son histoire (elle est issue de recherches liées à l'art et pratiquée par des artistes de formation) et sa spécificité (elle est produite par la lumière, elle est comme une autoreproduction de la nature). En second lieu, c'est le paradoxe de la perfection de la reproduction photomécanique qui défait le lien entre fidélité et proximité de l'origine : un processus industriel sans lien avec le geste de l'artiste est capable de reproduire fidèlement la forme d'un objet d'art. L'apparition de la photographie crée ainsi des positions paradoxales dans le champ des valeurs des techniques de reproduction : une photographie artistique peut à la fois être originale (elle produit une image sans référence préexistante) et multiple (reproductible à l'infini sans aucune perte de fidélité) ; la fidélité peut être du côté d'une copie de masse industrielle, par le biais de la photogravure.

L'application de la technique photographique en tant qu'outil de reproduction d'œuvres existantes, provoque évidemment des réactions de défense chez les ouvriers de l'image, en particulier auprès des graveurs sur bois de reproduction, dont la fonction est remise en cause :

Depuis les progrès accomplis dans le domaine de la reproduction mécanique, depuis les avantages, au point de vue de l'exactitude matérielle, que la photographie et les procédés qui en dérivent

ont offerts ou paru offrir, la gravure au burin est de tous les genres de gravure celui qui, dans l'opinion du public, a le plus souffert de cette prétendue concurrence. Par une méprise d'autant plus regrettable qu'elle semble aujourd'hui presque générale, on a cru que c'en était fait de l'art lui-même, à cause de cela seul que, en tant que copies, ses œuvres ne pouvaient avoir l'infailible fidélité des images héliographiques et que, si sincère qu'elle fût, la main d'un graveur n'arriverait jamais à produire ce fac-similé inévitable, cette imitation sans merci des modèles donnés. (Delaborde, 30, 1880)

Les graveurs adeptes du *fac-similé*, qui justifiaient leur métier par la fidélité de leur technique de reproduction, se retrouvent souvent accusés de tenter vainement de reproduire la perfection des photogravures (et de se faire ainsi machines humaines). Certains résistent en défendant le caractère artistique de la gravure de reproduction humaine, par opposition à l'objectivité froide de la reproduction photomécanique, et tirent leur pratique du côté de l'art du burin (Delaborde, 30, 1880). D'autres, abandonnant la reproduction à la machine, développent une esthétique propre à la gravure sur bois, ce qui les conduit de plus en plus vers la gravure originale. La fidélité à l'original perd de sa valeur : les graveurs sur bois défendent leur profession par l'argument de l'intervention humaine, qui assure la valeur ontologique de leurs productions (Firmin-Didot, 8, 1883).

Les associations de photographes, de leur côté, cherchent à légitimer leur pratique dans deux directions : soit en décrivant le photographe comme un artiste à part entière, faisant « passer son âme, son génie, si le génie l'anime, dans l'épreuve » (Tissandier, 3, 1874 ; Vidal, 31, 1881) ; soit en valorisant la fidélité de la photographie – deux directions qui aboutissent, d'un côté, au pictorialisme (le tirage devenant l'œuvre, limitée dans sa multiplicité), de l'autre, à l'assomption de la photogravure et des procédés dérivés comme technique ultime de conversion des signes sur tout type de support. Dans la sphère industrielle, c'est ainsi la fidélité, et non plus l'originalité, qui devient la valeur prépondérante, redistribuant la hiérarchie des techniques.

L'idéalisme industriel de la reproduction photomécanique conduit en retour dans la sphère artistique à valoriser l'origine humaine de l'œuvre, qui doit être sensible dans les reproductions.

Ce qui dérange, c'est la médiation mécanique : la perte du lien à l'origine humaine de l'œuvre. La photographie autorise une présence sans humanité ou une fidélité sans lien avec l'origine (la photogravure). Au contraire, les formes artisanales de l'estampe (l'eau-forte, la lithographie) sont produites par le geste de l'artiste, qui entre directement en contact avec la plaque de cuivre ou la pierre lithographique ; ces plaques entrent à leur tour en contact avec le papier pour produire des empreintes, les estampes. L'esprit créateur se transpose ainsi d'objet en objet par le biais de la mise en contact : le paradigme de l'empreinte permet au public de posséder symboliquement une œuvre originale²³. L'industrialisation de la production signifie une valorisation de plus en plus grande de l'empreinte comme garantie d'une présence. Les formes de gravures originales sont de plus en plus valorisées, en particulier l'eau-forte, dont la technique permet de rester au plus près du geste même de l'artiste ; les arts de reproduction (burin, bois de bout) perdent de leur attrait, sauf si on met en avant ce qui en eux est original, c'est-à-dire la part de choix humain dans la manière de transposer :

Rien de mieux si le travail du burin ne devait avoir pour objet que d'en fournir une transcription littérale, l'effigie brute, pour ainsi dire ; mais, est-il besoin de le rappeler ? ce travail est aussi, et fort heureusement, un travail d'interprétation. En raison même du champ sur lequel il opère et du coloris réduit à deux seuls tons dont il dispose, le graveur est obligé de choisir et de combiner les moyens les plus propres à rendre par analogie les couleurs variées de l'original, à en résumer l'effet, à en faire ressortir le caractère et le style, soit par l'expression simplifiée de certains détails, soit par la prédilection avec laquelle il aura insisté sur certains autres. Il y a donc là non plus l'impartialité naïve ou, si l'on veut, la véracité inconsciente d'un appareil mécanique, mais l'emploi raisonné du sentiment, de l'intelligence, du goût, de toutes les facultés en un mot qui constituent le talent d'un artiste et qui en déterminent la fonction. (Delaborde, 30, 1880)

L'artisanat devient ainsi une forme de rituel sacralisant. C'est le même phénomène qui se produit dans le domaine du livre : l'industrialisation de sa production et l'idée d'une identité de tous les exemplaires produits en masse conduit en retour à valoriser la matérialité des

ouvrages. Les tentatives pour rapprocher le livre d'une forme originale sont nombreuses, passant par la gravure originale, la limitation des tirages, l'inscription du paraphe de l'auteur dans le livre, voire la reproduction autographique (paradoxale en ce qu'elle donne à voir le texte manuscrit original grâce à la multiplication neutre de la photogravure).

On peut résumer ainsi les transferts de valeurs provoqués par le développement de la reproduction photomécanique :

- sa capacité à reproduire les images à l'infini conduit à valoriser encore davantage la singularité et à rapprocher toutes les formes de reproduction du simulacre ;
- sa fidélité conduit à valoriser l'imperfection des productions artisanales (qui peut être corrélée à la singularité de chaque reproduction) ;
- son caractère mécanique (l'absence d'intervention humaine) conduit à valoriser l'empreinte comme présence continue du geste humain à travers les différentes incarnations d'une image.

La reproduction photomécanique conduit ainsi à une simplification de la complexité ontologique des techniques de reproduction de l'image : là où l'on trouvait auparavant une forme de continuum entre les objets artistiques et les objets industriels, une frontière s'installe désormais, un objet ne pouvant plus participer à des degrés variés de l'un ou l'autre pôle. C'est également ce qui explique le désarroi des graveurs sur bois de reproduction, dont la production artisanale relevait justement d'un entre-deux qui n'a plus d'espace légitime désormais, conduisant à la redéfinition de leur métier.

La redéfinition de ces valeurs est synthétisée dans un passage de *Du côté de chez Swann*, où le narrateur revient sur les raisons des choix de reproductions d'objets d'art que lui offre sa grand-mère :

Elle eût aimé que j'eusse dans ma chambre des photographies des monuments ou des paysages les plus beaux. Mais au moment d'en faire l'emplette, et bien que la chose représentée eût une valeur esthétique, elle trouvait que la vulgarité, l'utilité reprenaient trop vite leur place dans le mode mécanique de représentation, la photographie. Elle essayait de ruser et, sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire,

d'y substituer, pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. Mais si le photographe avait été écarté de la représentation du chef-d'œuvre ou de la nature et remplacé par un grand artiste, il reprenait ses droits pour reproduire cette interprétation même. Arrivée à l'échéance de la vulgarité, ma grand'mère tâchait de la reculer encore. Elle demandait à Swann si l'œuvre n'avait pas été gravée, préférant, quand c'était possible, des gravures anciennes et ayant encore un intérêt au delà d'elles-mêmes, par exemple celles qui représentent un chef-d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui (comme la gravure de la *Cène* de Léonard avant sa dégradation, par Morghen). Il faut dire que les résultats de cette manière de comprendre l'art de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien qui est censé avoir pour fond la lagune, était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent donnée de simples photographies²⁴.

II. L'ART DU LIVRE ILLUSTRÉ

A. « DES LIVRES DIGNES DE CE TEMPS »²⁵ : FORMES ET MODÈLES ÉCONOMIQUES DU LIVRE D'ART

Comment la « librairie illustrée à la main »²⁶ se renouvelle-t-elle à l'ère de la photographie et de ses applications techniques, qui gagnent tous les domaines de la chose imprimée ? Telle est la question majeure qui anime les débats au tournant du siècle. Soulignant l'importance prise par l'image dans l'édition illustrée au XIX^e siècle, Pascal Fulacher note :

Entre 1860 et 1880, les livres à gravures du XVIII^e siècle suscitèrent l'intérêt de nouveaux collectionneurs, saturés de livres anciens – la plupart étaient d'ailleurs hors de portée de leur bourse – et voulant réagir aux livres produits en série dont la qualité ne cessait de se détériorer. [...] Ce fut précisément dans ce contexte que naquit le livre illustré moderne. [...] L'édition bibliophilique – généralement illustrée –, c'est-à-dire une édition spécialement conçue pour se distinguer des éditions de série, en fut la traduction concrète et prit au siècle suivant le nom d'*illustré moderne*²⁷.

Si à l'aube des années 1870²⁸, cette bibliophilie créatrice est le fait d'hommes isolés et de publications opportunistes, des règles pour un livre « considéré comme objet d'art » (Cousturier, 37, 1896) vont peu à peu s'élaborer. Deux facteurs déclenchent cette prise de conscience : d'une part les anglais Walter Crane et William Morris dont le « traditionnis[me] » (*ibid.*) s'exprime notamment dans les publications de la Kelmscott Press ; d'autre part l'*Exposition internationale du livre moderne*, organisée en mai 1896 à la galerie de l'Art Nouveau, dirigée par S. Bing qui permet justement de constater l'écart entre les innovations et les recherches des éditeurs anglais ou allemands et les productions françaises. Les nombreux comptes rendus qu'elle suscite soulignent tous la « décadence artistique du livre orné [...] proportionnelle à la diffusion de l'imprimerie » (*ibid.*), c'est-à-dire au développement des procédés photomécaniques (gillotage, phototypie et photogravure), au recours à l'utilisation industrielle de la gravure sur bois, et au repli des amateurs sur les productions d'artistes-peintres souvent piètres illustrateurs (Baud, 39, 1896) produisant au mieux des eaux-fortes, au pire des tableaux que des graveurs professionnels sont chargés de réduire et de transposer sur la forme imprimante. Il va donc s'agir, comme l'écrit C. Saunier (44, 1924), de concevoir autrement le livre de bibliophilie, « d'une manière plus typographique en même temps que plus artiste ». Deux personnalités et partant deux modèles formels du livre se dégagent : celle de l'éditeur Pelletan et celle du bibliophile et amateur d'estampes H. Beraldi.

Le Livre ainsi que les première et deuxième lettres aux bibliophiles du premier fixent les principes d'un beau livre illustré qui hérite, pour s'en démarquer, d'un modèle double : celui des anglais W. Crane et W. Morris qui se cantonne trop dans l'imitation « des

monuments bibliophiles anciens » (Pelletan, 38, 1896) et celui du livre illustré de l'époque romantique qui vise les bibliophiles « de fortune moyenne » (Pelletan, 33, 1896), mais use d'une typographie trop fantaisiste et manque de rigueur quant à sa « construction [...] méthodique » (Clément-Janin, 40, 1900). Les deux ont néanmoins posé les bases d'un renouvellement formel du livre en prônant l'harmonie entre la typographie et l'illustration par le recours systématique et exclusif à la gravure sur bois, que Pelletan reprend à son compte en plébiscitant le bois d'interprétation. Dans cette nouvelle économie du livre, l'éditeur joue un rôle crucial, celui « d'architecte » du livre chargé « d'*extérioriser* la signification intime de l'œuvre » (Clément-Janin, 40, 1900) par son choix de l'illustrateur de même que des format, papier et caractère typographique adéquats. Il remplit ainsi un triple rôle de « critique littéraire », de « critique d'art » et d'éditeur proprement dit, comme le souligne Pelletan (38, 1896), mais également des partisans d'une illustration artiste, tel Mellerio (51, 1897). Par ailleurs, la typographie s'affirme comme « première nécessité du livre » (Clément-Janin, 40, 1900) : elle doit être adaptée au format de l'ouvrage, à l'illustration, mais aussi et surtout au sens de l'œuvre, « par une sorte de symbolisme » (*ibid.*) dans lequel on peut voir les prémices de la typographie symbolique telle que l'élaborera Pierre Faucheux²⁹. Enfin, l'illustration, dont la place dans le livre n'est pas celle, primordiale, qu'elle occupe dans l'album, se conçoit comme l'interprétation et la décoration du texte et de la page et non comme une évocation parallèle ou de « sympathie », selon Clément-Janin (40, 1900) qui dénigre là « une forme nouvelle du livre » qui ne vaut que par l'estampe, et qui serait incarnée par les conceptions de Beraldi, accusé de regarder du côté de l'érudition et du luxe (Clément-Janin, 24, 1921).

Après la Grande Guerre, l'heure est aux bilans, mais aussi aux renouvellements et à la modernisation, y compris dans les arts et industries du livre. Du point de vue des bilans, le critique Roger Dévigne (45, 1926) distingue, dans le domaine du beau livre, « trois écoles » et quatre personnalités marquantes. La première école, relativement datée, est celle du « livre riche [...], décoré, polychromé, fleuri comme un musée », commandité par de grandes sociétés bibliophiles et dans lequel le « texte » n'est « qu'un prétexte ». À cette perspective correspondent peu ou prou les ouvrages de Jacques Beltrand (héritier spirituel de Lepère) et de Schmied. La

seconde est celle du livre de « typographie pure », telle que la pratique Bernouard dont le « livre *moderne* pour bibliophiles » repose sur la recherche typographique et les formats atypiques. Enfin, la troisième école est celle de la « décoration typographique », associant au texte l'illustration sur bois, Pelletan en étant l'instigateur et Léon Pichon, typographe influencé par les bois de Carlègle et sa conception décorative de l'illustration, le continuateur.

Du point de vue du renouvellement et de la modernisation des formules du beau livre illustré deux faits majeurs sont à souligner : d'une part l'intérêt renouvelé pour la typographie, qui s'inscrit dans la lignée des préoccupations de Pelletan et de Clément-Janin (13, 1901), mais se développe au fur et à mesure que l'École Estienne, fondée en 1887, gagne en visibilité médiatique ; d'autre part l'avènement d'une bibliophilie de demi-luxe, qui vient combler le fossé creusé avant-guerre avec des « publications intermédiaires entre le livre courant et les publications de haute bibliophilie » (Saunier, 44, 1924) qui s'incarnent dans les collections créées par des éditeurs tels Crès, Fayard ou Ferenczi. Ainsi, la vitalité du « Livre français » est à chercher du côté de « l'heureuse alliance des traditions indispensables et d'un séduisant modernisme » qui s'exprime davantage, selon Georges Lecomte (42, 1918), directeur de l'École Estienne, dans l'architecture générale du livre et tout particulièrement dans la typographie, que dans l'illustration.

B. « DESSINER EN VUE DU VOLUME » : ESTHÉTIQUE DE L'ILLUSTRATION

La question de l'esthétique de l'illustration est intimement liée aux valeurs portées par ses techniques. Si l'aube du xx^e siècle ouvre une « période éclectique » (Clément-Janin, 12, 1902), comme le rappelle le bilan de Roger-Marx (54, 1931), de la fin du xix^e et jusqu'à la veille de la Grande Guerre, les débats opposent deux conceptions de l'illustration qui polarisent ses valeurs esthétiques, mais aussi ses techniques, ses métiers et les organes de diffusion qui soutiennent ces forces antagonistes.

Ainsi, dans le dernier tiers du xix^e siècle, l'eau-forte originale domine l'illustration du livre, comme en témoigne la critique de Paul Mantz sur *Sonnets et eaux-fortes* (35, 1869), publiée dans la *Gazette des*

Beaux-Arts, revue soutenant le renouveau de cette technique. Dans ce beau livre, que l'on considère aujourd'hui comme le prototype du « livre de peintre »³⁰, les eaux-fortes, placées en hors-texte, accompagnent le renouveau de la forme poétique du sonnet à l'enseigne de Lemerre, éditeur des parnassiens, pour un volume conçu sous la direction d'un critique d'art, Philippe Burty. Mais elle peut aussi occuper l'*in texte*, comme lorsqu'elle s'associe à la poésie de Charles Cros, dans *Le Fleuve*, illustré par Manet et publié chez Lesclide, éditeur de la revue *Paris à l'eau-forte*, qui en fait la recension. Autour d'organes de presse, de critiques, d'artistes, de poètes et d'éditeurs s'élabore ainsi une forme d'« illustration nouvelle » (Mellerio, 51, 1897) que l'on pourrait qualifier, avec Camille Mauclair d'« illustration pittoresque », parce que ce sont les peintres indépendants, et tout particulièrement les impressionnistes, qui ont révolutionné son approche, lui apportant « liberté » et « spontanéité » de facture (52, 1902).

En effet, cette nouvelle illustration désire avant tout échapper à loi du plomb. Comme l'explique Uzanne (50, 1896) la tradition illustrative est soumise au « régime des lois typographiques » qui déterminent non seulement la forme du livre, mais aussi l'empagement du texte et de l'illustration. Il va s'agir de s'évader de ce dogme, et de l'illustration en hors-texte, pour marier avec « fantaisie » (*ibid.*) le dessin et la typographie en recourant à la technique de l'eau-forte, mais aussi à la taille-douce, à la lithographie, à la chromotypographie, voire au bois³¹.

Tout d'abord, du point de vue formel, l'illustration nouvelle fait le « sacrifice volontaire des détails » (Buhot, 36, 1875) pour privilégier le croquis et la « notation graphique » (Mauclair, 52, 1902). Dans sa relation au texte ensuite, elle n'est pas tenue « de faire une grande place à l'œuvre littéraire » (Buhot, 36, 1875) dans le sens où elle proclame, selon A. Mellerio, un « entier insouci [...] de la représentation littérale, matériellement exacte » (51, 1897). Elle lui préfère « la concordance d'inspiration, d'ordre moral et intellectuel, entre le texte littéraire, et l'œuvre plastique », cette connivence « de sentiment » entre « personnalité plastique » et style littéraire impliquant à terme la mort de cet « homme à tout faire » qu'est l'illustrateur de métier (*ibid.*). Pour C. Mauclair, « l'illustration moderniste s'allie au livre, commente, complète l'écrivain, suggère ce qu'il ne dit pas, traduit ses sous-entendus, ou accompagne ses affirmations de ce que

les mots ne peuvent décrire » ; elle est « une création seconde, un accompagnement symphonique, un art entièrement juxtaposé », la métaphore musicale revenant sous les plumes de F. Buhot (36, 1875) et G. Mourey (10, 1900). Enfin, cette illustration parallèle, si elle accompagne la poésie, s'associe également volontiers, selon Mauclair (52, 1902) et Mellerio (51, 1897), à la littérature contemporaine, en particulier au roman psychologique, les critiques évoquant tour à tour *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, illustrée par Odilon Redon, *Sagesse* de Verlaine illustrée par Maurice Denis, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire et *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau illustré par Rodin³².

Ainsi, comme le souligne fortement C. Mauclair (52, 1902) :

L'union intime des écrivains et des peintres est un fait d'art considérable, et un fait moral de sérieuse importance, puisqu'elle marque dans la peinture une évolution analogue qui s'est produite dans la sculpture et les arts appliqués : la suppression du préjugé des genres, de la démarcation vaine entre artistes et artisans, la progression d'une certaine conception démocratique qui répand l'art sans le vulgariser [...]

Cependant, il ajoute que les Salons comme les libraires restent réticents aux productions livresques de cette illustration pittoresque. De fait la forme va éclore en dehors des circuits traditionnels du livre : « petites expositions », « revues spéciales », « sociétés de bibliophilie », mais aussi comme le signale Florent Fels, chez les marchands d'art comme Vollard et Kahnweiler qui ont compris tout le parti qu'ils pourraient tirer de leurs peintres « en tant qu'illustrateurs de livres » (53, 1928).

À cette polarisation s'oppose celle qui se cristallise autour des écrits et des revues de Pelletan : *Le Livre*, ses deux « lettres aux bibliophiles », *L'Estampe et l'affiche* et *L'Almanach du bibliophile*. Elle répond à l'« illustration pittoresque » par ce que nous pourrions appeler une « illustration typographique ». Celle-ci se caractérise par son attachement quasi-exclusif au bois d'une part, seule technique historiquement liée « au commencement de l'imprimerie » (Pelletan, 49, 1896) et de fait à la loi du plomb, et à l'illustrateur de métier, d'autre part. Du point de vue formel, l'illustration ainsi conçue regarde du côté de la décoration du livre, rejoignant en cela un des aspects du

néo-traditionnisme de Maurice Denis (47, 1890), tout en restant fortement subordonnée au texte, l'illustrateur devant s'attacher à « traduire plastiquement l'idée d'un écrivain, sans trahison, comme sans platitude » (Pelletan, 49, 1896), là où M. Denis revendique une illustration « sans servitude du texte ». Ainsi, concernant « l'essence de l'illustration » (Morin, 11, 1900), les antagonismes sont moins marqués : L. Morin, par exemple, progressiste concernant les procédés de l'illustration, puisqu'il est favorable au recours à la photogravure dans le livre d'art, reste « très conservateur » en matière d'illustration qui, selon lui, doit être fondée sur « la représentation de ses principales scènes » (*ibid.*). De son côté, G. Mourey défavorable aux procédés dans le livre d'art rejette l'illustration au profit de la seule décoration : mieux vaut « agrémenter le texte de quelque suggestion ornementale » que « de représenter strictement [...] les scènes principales » car « le texte de l'auteur » est « suffisamment expressif et explicite » sans « qu'il soit nécessaire de préciser plastiquement ses descriptions » (10, 1902).

Le seul point sur lequel s'accordent ces deux courants de l'illustration est celui qui concerne l'éditeur, dont le rôle crucial est celui « architecte, ordonnateur suprême de la décoration de l'édifice » du livre (Mellerio, 51, 1897). L'illustration photographique, pour sa part, échappe à ces fortes polarisations, qui touchent principalement les techniques de reproduction artisanales de l'image. Elle est en effet peu usitée pour l'illustration littéraire avant les années 1930 ; ce sont ses applications à la reproduction directe des dessins originaux d'illustrateurs ou d'artistes qui focalisent davantage l'attention des critiques avec l'arrivée d'un nouveau type d'illustrateurs (comme Grasset, Métivet...), prenant en charge la totalité de la construction de la page par le biais de l'illustration, libérée des contraintes de la gravure manuelle.

C. LA « GRISERIE DU RAYON VISUEL » : LA QUESTION DE LA COULEUR

Comme le souligne Clément-Janin (58, 1900 ; 12, 1902), la couleur a fait son apparition dans le livre à l'époque romantique grâce à l'usage de la chromolithographie qui servait notamment à la publication en *fac similé* de manuscrits enluminés, à l'instar de la

« reconstitution du *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne* », publié par Curmer en 1841. Mais « ses débuts originaux » (Clément-Janin, 12, 1902) dans le livre datent de 1883, avec l'usage de la « chromotypie par le gillottage » (Clément-Janin, 58, 1900) pour la publication du *Conte de l'Archer* et surtout pour celle de l'*Histoire des quatre fils Aymon*. Cette « imitation de la libre aquarelle » permet le passage de la couleur sous le texte et devient « le prototype d'une série de volumes et notamment des éditions Piazza et Masson » (*ibid.*), pratique que Pelletan fustige également (38, 1896).

Pour autant, toujours selon Clément-Janin (58, 1901), dont l'optique bibliophilique demeure celle de fixer des règles à la facture du beau livre, la couleur n'est acceptable dans le livre qu'à condition de lui être spécifique. Autrement dit, la chromolithographie, la chromotypie, le coloriage à la main ou au patron, l'eau-forte d'interprétation en couleurs (comme c'est le cas pour les illustrations de Carlos Schwabe pour les *Fleurs du mal* de Baudelaire, publiées en 1900 chez Charles Meunier) et encore plus les procédés photomécaniques appliqués à la reproduction en couleurs demeurent toujours, à ses yeux, suspects de « rappeler le tableau ou l'aquarelle » (13, 1901, note 15). Cette connivence souhaitée entre la couleur et le livre en tant qu'objet d'art spécifique le conduit naturellement à plébisciter le bois, la xylographie polychrome trouvant une solide tradition dans la pratique du camaïeu, dont le charme est plébiscité (Morin-Jean, 23, 1919) au moment où la chromo-photographie rend obsolète le bois à planches très nombreuses.

Cependant, la couleur n'est pas uniquement celle de l'image, elle peut être celle de la typographie. Édouard Pelletan la pratique dans son édition de la *Prière sur l'Acropole* d'Ernest Renan (1899), selon un principe de symbolisme typographique (Clément-Janin, 58, 1900, note 7). Mais, de manière générale, on laisse plus volontiers « les fards et les maquillages » aux « impressions commerciales » (Clément-Janin, 58, 1900) et aux livres pour enfants.

D. DE « L'ACCOMPAGNEMENT OPTIQUE D'UN ART VERBAL » : L'ILLUSTRATION PHOTOGRAPHIQUE³³

À côté des procédés photomécaniques de reproduction de l'image, il ne faut pas oublier les tentatives pour illustrer les livres directement

par la photographie. En dehors des ouvrages de luxe illustrés par de véritables tirages photographiques, l'illustration photographique apparaît en premier lieu dans la presse, reproduite de manière indirecte, par la médiation de la gravure sur bois qui seule permettait alors de rendre les nuances de tons³⁴ (Adeline, 60, 1893-1894). Mais la mise au point de la trame permet, en plaçant un réseau de lignes dessinées sur une plaque de verre entre le cliché que l'on souhaite reproduire et une émulsion photosensible, de traduire les différences de tonalité sur des plaques destinées à l'impression³⁵. On voit alors apparaître au début des années 1890 de nombreux ouvrages (romans, pièces de théâtre) illustrés par le biais de la photographie. Une mutation dans les attentes du public se produit rapidement, et l'image d'après nature devient le modèle à partir duquel on envisage toutes les autres formes d'illustration³⁶.

La conception de la photographie des premiers partisans d'une illustration photographique est cependant entièrement tributaire du paradigme « scientifique » de ce procédé : Robert de la Villehervé envisage les rapports entre la littérature et la photographie en ne considérant que la fonction documentaire de cette dernière, dans une visée réaliste et naturaliste (59, 1880). L'illustration photographique trouve ses premières applications dans les périodiques, en particulier les périodiques d'actualité (*Le Monde illustré*, *L'Illustration*) et les magazines de vulgarisation telle la *Revue encyclopédique*, en tant qu'outil de diffusion d'une réalité objective – même si dans la pratique les nombreuses retouches des images mettent à mal cette prétention à la vérité de l'illustration photographique : les *instantanés* sont bien souvent des collages de plusieurs photographies ou des mises en scène précédant l'événement qu'elles sont censées représenter³⁷.

Cette conception réaliste de l'image photographique conditionne les premières tentatives d'illustration de fiction par la photographie : loin des expérimentations de l'illustration par le dessin, les premières illustrations photographiques de romans sont conçues comme des mises en scène théâtrales procédant de l'esthétique de la mise en scène naturaliste qui domine alors. Les romans photo-illustrés des maisons d'édition qui se spécialisent dans ce domaine (Nilsson & Per Lamm, Offenstadt frères) proposent des produits destinés à aguicher le lecteur par la représentation de scènes de vau-devilles affriolantes³⁸, ce qui provoque les moqueries des écrivains

et des artistes idéalistes dont l'esthétique est tout entière opposée à celle du naturalisme. L'« Enquête sur le roman illustré par la photographie » que publie André Ibels dans le *Mercur de France* (61, 1898) est révélatrice à cet égard : à l'exception de Zola, la plupart des écrivains naturalistes ou psychologues acceptent l'idée d'une illustration photographique permettant de proposer des documents réalistes en complément des textes de leurs ouvrages ; les symbolistes, les décadents, les idéalistes refusent ce viol de l'espace littéraire idéal par la vulgarité d'une représentation objective ; comme l'écrit synthétiquement Mallarmé : « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ». Les réponses des personnalités littéraires sont précédées d'une scène écrite par Ibels lui-même, présentant l'interview imaginaire d'un certain Van Pusch, dans lequel Paul Edwards reconnaît Paul Sceau, le photographe responsable des illustrations de deux romans légers qui venaient de paraître, *Amoureuse Trinité* et *Totote*³⁹.

C'est encore la question de la *vérité* de l'illustration photographique, et de sa capacité à créer l'illusion (à la manière du théâtre), qui agite R. Demachy (62, 1905), ou qui conduit L. Roger-Milès à refuser toute forme d'illustration fictionnelle par la photographie, qui ne pourrait servir que de document (65, 1918) – ce qui permet à Waldemar-George, en 1930, d'affirmer que « l'illustration photographique moderne n'existe encore qu'à l'état embryonnaire » (66, 1930). La possibilité d'une illustration photographique non documentaire, abstraite, libérée de la prétention à l'objectivité et à la vérité, a dû attendre les expérimentations des avant-gardes de l'après-guerre : *Nadja* de Breton, *Banalité* de Fargue (Chéronnet, 67, 1930).

A.-C. ROYÈRE et J. SCHUH

Notes

- 1 Paul Edwards, *Soleil noir : photographie & littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 13.
- 2 *Ibid.*, p. 18.
- 3 Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 22.
- 4 Voir en particulier dans l’article de Laureline Meizel le triple rapport que la photographie entretient avec l’image reproduite.
- 5 *Les Documents de la modernité : anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 17.
- 6 *Ibid.*, p. 18.
- 7 *Ibid.*, p. 18-19. Dans ces pages et les suivantes, D. Baqué évoque les activités de Robert Demachy et de Constantin Puyo, soulignant l’idée que leurs manifestes, antérieurs à la Grande Guerre, continuent toujours, après 1919, de jouer contre le modernisme photographique.
- 8 Pierre Gusman (25, 1921) évoque les années glorieuses du *Monde illustré*, entre 1870 et 1892, lorsque le dessin, prenant un fait sur le vif, devait être traduit en deux jours par une équipe de graveurs (Lepère, Doré, Chiffart, Vierge) se partageant la forme imprimante en bois, dont on assemblait ensuite les morceaux pour l’impression. Voir aussi François Courboin (22, 1913).
- 9 Clément-Janin date de 1892 « le débat entre le bois original et le bois de reproduction », au moment de la publication des *Paysages parisiens* de Lepère et Béraldi, les discussions prenant « une certaine acuité depuis 1896, date du premier livre de Pelletan, *Les Nuits*, illustré par Gérardin et gravé par Florian ».
- 10 Voir en particulier, dans ce texte de Clément-Janin, la note 9.
- 11 Voir les critiques de Grandville envers ses illustrateurs dans Philippe Kaenel, « Autour de J.-J. Grandville : les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré “romantique” », *Romantisme*, vol. 14, n° 43, 1984, p. 45-62.
- 12 Stephen Bann, *Parallel Lines : Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven & London, Yale University Press, 2001.
- 13 Philippe Kaenel souligne que, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, les graveurs sur bois « sentent la nécessité de se liquer » autour d’un métier plus qu’autour de pratiques. S’appuyant sur l’ouvrage de Pierre Gusman, *La Gravure sur bois en France au XIX^e siècle* (Paris, Éd. A. Morancé, 1929), il évoque la fondation de la Société artistique de la gravure sur bois en 1885, qui devient en 1890 la Société artistique du livre illustré et de la Société coopérative des graveurs sur bois, qui édita la revue *L’Image* en 1897, avant de se muer en Syndicat des graveurs sur bois. P. Kaenel, *Le Métier d’illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, 2^{ème} éd., Genève, Droz, 2005, p. III.
- 14 Voir Agnès de Belleville de Vorges, *La Société de la gravure sur bois originale (S.G.B.O.) : son histoire, ses artistes, 1911-1935*, 4 vol., Paris, École du Louvre, 1987 et *DiCTIONNAIRE des graveurs de la Société de la gravure sur bois originale (S.G.B.O.), 1911-1935 : sociétaires et invités français et étrangers*, Paris, l’Échelle de Jacob, 2001.
- 15 Claude Bouret, « Note sur deux matrices de Paul Gauguin », *Nouvelles de l’estampe*, n° 185-186, Février 2002, p. 46-53.
- 16 Jean-Paul Bouillon, « L’estampe impressionniste : chronique bibliographique », *Revue de l’Art*, vol. 86, n° 1, 1989, p. 66-81.
- 17 François Fossier, *La Nébuleuse nabis : les Nabis et l’art graphique*, Paris, Bibliothèque nationale de France & Réunion des musées nationaux, 1993.

- 18 Voir les justifications de la naissance de *L'Image*, dans Raymond Bouyer, « *L'Image* », *Art et décoration*, janvier 1898, 2^{ème} année, n° 1, p. 26-29.
- 19 Paul Westheim, « La Gavure sur bois primitive », *Action*, n° 8, août 1921, p. 1-7.
- 20 Jean-Pierre Bacot, « Les collections illustrées de Fayard, de Ferenczi et de Baudinière », *Histoires littéraires*, n° 34, avril-mai-juin 2008, p. 29-52.
- 21 Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *CŒuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000, p. 269-316 ; Bruno Latour et Adam Lowe, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », traduit par Eduardo Ralickas, *Intermédialités*, n° 17, p. 173-191.
- 22 Le schéma est organisé selon deux polarités : originalité / simulacre (de bas en haut) et singulier / multiple (de gauche à droite) ; la peinture, art original et singulier, est donc située en bas à gauche, la photogravure, reproduction mécanique et multiple, en haut à droite ; les techniques traditionnelles se répartissent selon une oblique « logique », remise en question par la place de la photographie. On a rajouté quatre zones, délimitant d'une part ce qui relève de la création et ce qui relève de la reproduction d'une œuvre existante, et de l'autre ce qui relève de l'art (les arts libéraux) et ce qui relève de l'industrie (les arts mécaniques).
- 23 Voir Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, op. cit..
- 24 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1914), Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 39-40.
- 25 Dans « Bloc-notes d'un bibliographe » (*Le Livre moderne*, 1890, I, p. 355-356), Octave Uzanne écrit : « ce que nous voulons, ce sont des livres dignes de ce temps qui voit se transformer toutes les idées reçues au point de vue des perspectives générales, et qui, imprégné des arts d'Extrême Orient, commence à briser les lignes, à sortir des cadres ». Cité dans François Bessire, *L'Écrivain éditeur*, volume 2, Boulogne-Billancourt, Adirel ; Genève, Droz, 2002, p. 395.
- 26 Claude de Santeul, « L'image imprimée depuis un siècle », *Bulletin de la Société française de photographie*, n° 1, janvier 1928, p. 14-23.
- 27 Pascal Fulacher, *Six siècles d'art du livre. De l'incunable au livre d'artiste*, catalogue de l'exposition du 13 septembre 2012 au 20 janvier 2013, Paris, Citadelles & Mazenot, Maison des Lettres et manuscrits, 2012, p. 164-165. Il souligne également dans ces pages l'anti-industrialisme de ces productions éditoriales qui appartiennent, à côté d'une bibliophilie traditionnelle que certains qualifient d'historique, à une bibliophilie créatrice associant éditeurs, revues, critiques, hommes de lettres et marchands d'art.
- 28 Pour une synthèse sur la bibliophilie moderne du milieu des années 1850 à 1950, voir Antoine Coron, « Livres de luxe », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. IV, « Le Livre concurrenté, 1900-1950 », Paris, Fayard, Cercle de la Librairie 1991, p. 425-463.
- 29 Jérôme Fauchoux, « Vers une typographie symbolique. L'approche de Pierre Fauchoux », dans Olivier Bessard-Banquy et Christophe Kechroud-Gibassier (dir.), *La Typographie du livre français*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 221-231.
- 30 Marie-Françoise Quignard, « Livre de peintre », dans *Dictionnaire encyclopédique du livre*, vol. 2, Pascal Fouché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer (dir.), Paris, éd. du Cercle de la librairie, 2005, p. 793-794.
- 31 Roger-Marx (53, 1931) note qu'après la vogue du bois puis du bois au canif après la Grande Guerre, la lithographie et l'eau-forte reviennent à l'honneur dans le livre à partir des années 1920.
- 32 *Le Jardin des supplées* est annoncé pour paraître chez Pelletan (Mellerio, 51, 1897), il paraîtra finalement chez Ambroise Vollard en 1902.

- 33 Voir à ce sujet *Études photographiques*, « La trame des images/Histoires de l'illustration photographique », n° 20, juin 2007 : <<http://etudesphotographiques.revues.org/894>>.
- 34 Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.
- 35 Paul Edwards, *Soleil noir: photographie & littérature des origines au surréalisme*, *op. cit.*, p. 55-56.
- 36 *Ibid.*, p. 245.
- 37 Thierry Gervais, « Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914) », dans Kalifa Dominique, Régnier Philippe, Thérenty Marie-Eve et Vaillant Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. Opus magnum, 2011, p. 453-463.
- 38 Paul Edwards, *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 231 *sqq.*
- 39 Paul Edwards (dir.), *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image, 1850-1916*, Paris, Anabet éd., 2006, p. 94.