



Études photographiques

30 | 2012

Paul Strand / Kodak / Robert Taft versus Beaumont Newhall

Le Trésor artistique de la France

Un cas exemplaire de « livre-spécimen » au tournant des années
1870-1880

Le Trésor Artistique de la France :

A Representative Example

of the 'Livre-Spécimen'

at the Turn of the 1880s

Laureline Meizel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3330>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2012

ISBN : 9782911961304

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Laureline Meizel, « *Le Trésor artistique de la France* », *Études photographiques* [En ligne], 30 | 2012, mis en ligne le 13 février 2014, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3330>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Le Trésor artistique de la France

Un cas exemplaire de « livre-spécimen » au tournant des années
1870-1880

Le Trésor Artistique de la France :

A Representative Example

of the 'Livre-Spécimen'

at the Turn of the 1880s

Laureline Meizel

L'auteur tient à remercier Nathalie Boulouch, Thierry Gervais, Paul-Louis Roubert et Kim Timby pour leurs conseils, leur soutien et leur patience.

- 1 Le 9 mars 1878 est annoncée par voie de presse la mise en vente de la première livraison d'un ouvrage intitulé *Le Trésor artistique de la France*¹, édité à Paris par la Société anonyme des publications périodiques sous l'égide de son directeur : Paul Dalloz². Consacré à la publication d'un choix d'œuvres remarquables du patrimoine français, *Le Trésor* est constitué de planches photographiques accompagnées de notices rédigées par divers spécialistes de la période ou du type d'objet concerné, et relève *a priori* du genre établi du catalogue illustré. Il présente cependant une innovation de taille. En effet, le procédé principalement utilisé pour imprimer les photographies, désigné sous le terme de « photochromie », permet de produire un nombre théoriquement infini de planches photographiques censées reconduire de façon pérenne les contours, les détails, mais aussi les couleurs de l'original.
- 2 Procédé novateur, la photochromie a été inventée au début des années 1870 par Léon Vidal, l'un des membres actifs de la communauté photographique. Après l'avoir brevetée en 1872 et 1874³, l'inventeur la perfectionne dans les ateliers de la Société anonyme des publications périodiques, qu'il dirige à partir de 1875. Parallèlement, il y produit des impressions photomécaniques monochromes telles la phototypie ou la photoglyptie, utilisées pour reproduire quelques planches du *Trésor*. L'ouvrage est malgré tout la première publication illustrée d'un nombre important de photochromies à sortir des

ateliers de la Société, trente des trente-neuf planches photographiques de la première série du *Trésor* étant imprimées par le procédé Vidal⁴.

- 3 À une époque où la photographie en couleurs reste embryonnaire et où l'usage des procédés permettant d'imprimer la photographie peine à s'imposer dans l'édition, Dalloz peut donc affirmer en préface le caractère exceptionnel de sa publication, en s'appuyant sur la haute tenue des textes, l'abondance de l'illustration et, par-dessus tout, les qualités des procédés employés⁵. Mieux que tout autre, la photochromie produirait notamment des « sortes de fac-simile⁶ » des œuvres d'art, autrement qualifiés dans les annonces de « reproductions⁷ ». Ainsi, *Le Trésor* semble à même de remplir la fonction principale que lui assigne Dalloz dans sa préface : « mettre [...], entre les mains de chacun, les trésors de nos musées nationaux⁸ ». Légitimée par la protection du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts dont le livre bénéficie, cette ambition démocratique est saluée, trois mois après le début de la publication, par le franc succès populaire que rencontre la présentation des planches du *Trésor* lors de l'Exposition universelle⁹, de même que par la médaille d'or attribuée à Vidal par le jury international de la section de photographie.
- 4 Pourtant, il existe des différences importantes entre le but affiché de la publication et l'objet même. Si certaines planches fonctionnent très bien à l'égard de l'illusion mimétique qu'est censée produire la photo-chromie, d'autres présentent un aspect brouillé par des couleurs pâtesuses, qui incite à nuancer la capacité de l'ouvrage à vulgariser des œuvres d'art. Autrement dit, la photochromie et les autres procédés exploités dans la reproduction des œuvres publiées dans *Le Trésor* ont-ils réellement servi l'ambition démocratique exprimée par l'éditeur ou le *Trésor* aurait-il surtout été un moyen de valoriser la photographie comme un art graphique susceptible de remplacer la gravure ou la lithographie dans l'imprimé ? À travers l'analyse du *Trésor artistique de la France*, de sa conception à sa réception, nous chercherons à mieux cerner les déterminants du succès de l'ouvrage.

Préserver et instruire

- 5 Le projet du livre est amorcé en janvier 1876, lorsque Dalloz contacte le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Henri Wallon, afin d'obtenir certains privilèges pour photographier des œuvres au Louvre¹⁰. À cette date, l'éditeur vient de s'associer financièrement à Léon Vidal, sur la base du procédé que l'inventeur a mis au point pour solutionner l'un des serpents de mer de la photographie : le rendu des couleurs telles que nous les percevons¹¹.
- 6 Vidal a débuté ses recherches en 1870¹², quand une étape importante pour la résolution de cette question vient d'être franchie. Les méthodes de Charles Cros et Louis Ducos du Hauron ont en effet été exposées par Alphonse Davanne en séance de la Société française de photographie le 7 mai 1869. Toutes deux relèvent d'un processus de reproduction des couleurs « indirect » et offrent ainsi une alternative à la première orientation des recherches, qui consistait en l'enregistrement des couleurs par une seule substance photosensible apposée sur une surface unique placée dans la *camera obscura*. Cette voie « directe » était alors dans l'impasse, depuis les premiers enregistrements du spectre solaire obtenus par Edmond Becquerel en 1848, images uniques qui ne pouvaient être fixées.

- 7 En 1869, les premiers résultats envoyés par Ducos du Hauron à la Société française de photographie présentent cependant des tons trop peu convaincants pour que le problème soit déclaré résolu. Ils nécessitent en outre trois prises de vue et trois tirages pour analyser les longueurs d'onde de l'objet à photographier et les recomposer¹³. De plus, les procédés indirects achoppent sur deux difficultés. La première est d'ordre technique et tient à la différence de sensibilité des émulsions aux longueurs d'onde du spectre, qui produit des disparités importantes entre les temps de pose nécessaires à la réalisation des trois négatifs. La seconde est d'ordre idéologique¹⁴, les partisans de la voie directe stigmatisant le caractère non scientifique des procédés indirects, à cause de l'artificialité des pigments qui teintent les verres colorés utilisés dans la phase d'analyse des couleurs de l'objet, puis les trois tirages au charbon employés pour la synthèse¹⁵.
- 8 L'annonce de cette nouvelle méthode et des premiers résultats a néanmoins le mérite de relancer les recherches sur la question de la photographie des couleurs, Ducos se montrant désireux de prouver la validité du procédé qu'il nomme l'« héliochromie¹⁶ ». Dès 1869, il envoie une brochure et quelques épreuves au secrétaire et fondateur de la Société photographique de Marseille : Léon Vidal¹⁷. Sans aucun doute, cet événement est à l'origine de ses recherches, l'inventeur s'appliquant peu à peu à distinguer sa méthode de celle de son prédécesseur. S'appuyant sur l'impasse de la voie directe, Vidal estime d'abord que les photographes sont obligés de recourir à des moyens détournés, tels que ceux de Ducos. Mais, pour lui, les couleurs utilisées par ce dernier dans la phase d'analyse et de reconstitution des tons ne peuvent suffire. Retournant l'argument des contempteurs de la voie indirecte, Vidal conclut qu'il n'y a aucune raison à « se borner [à] trois couleurs seulement pour n'obtenir que des images d'un ton faux au lieu d'user de toutes les couleurs nécessaires à la copie du modèle. Le nombre de tons importe peu, le résultat est tout [...] »¹⁸.
- 9 Dès 1872, il dépose un brevet pour un procédé consistant à créer des images photographiques polychromes. Il est complété par un second brevet daté de 1874¹⁹, protégeant la production d'images photographiques polychromes imprimées par des procédés de reproduction photomécanique, à partir d'un seul négatif. Désigné par le terme de « photochromie » à partir de 1873²⁰, le processus vise à simplifier la méthode indirecte afin qu'elle puisse être appliquée à la production d'images à grande échelle, dans les imprimeries.
- 10 À cette période, Vidal se distingue donc fondamentalement de Ducos du Hauron, qui cherche en premier lieu à mettre au point un procédé scientifiquement valide et accessible aux amateurs²¹. Associant théoriquement la possibilité de produire de nombreux exemplaires inaltérables d'une même image au rendu des couleurs en lui permettant d'être intégrée à un projet éditorial, Vidal s'inscrit quant à lui dans une dynamique de recherches qui tend à faire de la photographie un instrument au service du perfectionnement et de la diffusion des savoirs, en répondant aux aspirations progressistes et démocratiques d'une frange des intellectuels et des politiques²².
- 11 Ainsi, c'est en arguant des nouvelles possibilités offertes par la photochromie au regard du « progrès des arts » et de la « vulgarisation des saines traditions [artistiques]²³ » que Dalloz obtient de Wallon l'autorisation exceptionnelle – accordée en février 1876 par le conservatoire des musées nationaux sur ordre formel du ministre – d'installer un atelier photographique dans le cabinet des conservateurs du musée du Louvre et d'y déplacer les œuvres sélectionnées par Vidal en vue de la publication du premier tome du *Trésor*, consacré à une sélection d'objets d'art exposés dans la galerie d'Apollon²⁴. À l'égard des

promesses de Dalloz, ce choix inaugural est doublement pertinent puisque la galerie renferme parmi les objets les plus précieux des anciennes collections royales annexées à la Révolution et qu'elle a été inaugurée en 1861²⁵. Offrant les trésors des puissants à la délectation publique, elle est l'un des symboles du mouvement de démocratisation de la seconde moitié du Second Empire, que leur plus large diffusion par le biais d'une publication permettrait à la III^e République de s'approprier.

- 12 Son ouvrage bénéficiant ainsi de la protection du ministère de l'Instruction publique et des beaux-arts, Dalloz réitère son argumentaire dans l'avant-propos du *Trésor*, pouvant désormais renvoyer le lecteur aux premières livraisons formant la série consacrée à la galerie. Insistant sur les qualités mimétiques et itératives de la photochromie, l'éditeur affirme que le *Trésor artistique de la France* est un conservatoire ubiquiste, dont les reproductions permettront tout à la fois de compléter les collections provinciales et étrangères et de participer à l'« éducation esthétique du pays²⁶ », révélant par là même l'ambition pédagogique impliquée par la vulgarisation des œuvres d'art. Les planches de la « Galerie d'Apollon » pourront alors servir de modèles aux ouvriers des grands ateliers français, afin de régénérer l'art industriel national que Dalloz – en tant que président du jury de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie²⁷ – juge moribond²⁸.
- 13 La première série publiée exprime ces aspirations patrimoniales et didactiques, certains objets ayant été par exemple photographiés sous plusieurs angles, la vue principale étant toujours imprimée en photochromie quand les vues secondaires sont imprimées en noir, par la phototypie ou la photoglyptie. Dans ce cas, les planches dévolues aux différentes faces se succèdent dans l'espace du livre, accentuant le mimétisme de la représentation et donnant une perception plus complète de l'objet au lecteur. Particulièrement intéressant, le choix de la démultiplication témoigne d'une réflexion menée sur les liens qui peuvent s'établir entre les différentes parties de l'iconographie, indiquant une forme d'autonomisation de l'image comme vecteur de connaissances, moins soumise au texte que pensée en lien avec lui afin de transmettre le plus complètement possible les œuvres et les savoirs qui leur sont rattachés. Parallèlement, les notices qui suivent les planches ou les groupes de planches représentant l'objet qu'elles commentent sont rarement redondantes, les auteurs ne cessant de souligner la perfection des illustrations par rapport à leur texte quant à la représentation exacte et complète des objets. Justifiant la disparition de l'*ekphrasis* dans leur écrit, les planches deviennent ainsi le levier d'une transformation du discours sur l'art commentée par les écrivains eux-mêmes, Claudius Popelin expliquant par exemple la technique de l'émail peint au lieu de décrire l'« écusson ovale », dont le lecteur a sous les yeux une « excellente reproduction²⁹ ». Enfin, le choix des œuvres dans la première collection sélectionnée est emblématique de la volonté de favoriser le redressement des arts nationaux, par la production et la diffusion de modèles symbolisant « l'ingéniosité du goût [français]³⁰ ». Il se concentre en effet sur des objets de la Renaissance et plus précisément de la « haute Renaissance » française³¹, époque qui constitue un moment d'affirmation de la création nationale se manifestant spécialement dans le développement des arts décoratifs et, notamment, dans l'invention de l'émail peint, représenté par six exemples dans l'ouvrage³².
- 14 Les soins dont la publication a fait l'objet autorisent donc Dalloz à conclure sa préface sur la supériorité du *Trésor* par rapport à ses précédents au regard de la vulgarisation du patrimoine artistique : livres illustrés de gravures consacrés aux collections du Louvre³³ et catalogues illustrés de photographies édités par le South Kensington Museum. Tels qu'ils sont utilisés dans l'ouvrage, les procédés employés pour la représentation des

œuvres d'art paraissent ainsi à même de concrétiser les aspirations démocratiques au fondement de ce type de publications, la photochromie en particulier étant censée produire de meilleurs fac-similés que la gravure ou la simple photographie, la première résultant d'une interprétation quand la seconde ne donnerait que des images monochromes et éphémères.

Le livre d'art au service de la photochromie

- 15 L'observation de certaines des planches photochromiques de la « Galerie d'Apollon » donne raison à l'éditeur, produisant sur celui qui les contemple un effet de réel surprenant grâce au contraste entre l'opacité du fond et la clarté lumineuse d'objets fourmillant de détails. La sensation de profondeur que ce choix confère aux représentations est encore accentuée par l'aspect matériel des planches, constituées de deux cartons assemblés dont la face supérieure est fenêtrée aux dimensions de l'image. Avec l'aspect brillant de leur surface, ces caractéristiques donnent l'impression de percevoir des objets en trois dimensions contenus dans une vitrine. La photochromie connaît cependant des ratés, tel l'« Écusson ovale en émail de Limoges » cité en introduction.
- 16 Ces disparités qualitatives entre les illustrations d'une même publication s'expliquent par le processus mis au point par Vidal, dont les recherches tendent vers la mise en place d'un procédé facilement utilisable par l'industrie des arts graphiques. Au milieu des années 1870, l'inventeur propose ainsi de mettre à profit des savoir-faire acquis ou en passe de l'être³⁴, en associant à la photographie des procédés d'impression déjà exploités, tels que la photoglyptie, la phototypie³⁵ et la chromolithographie³⁶.
- 17 Pour obtenir une photochromie à partir d'une photographie, le processus consiste à mettre en couleurs le support de l'image, première étape qui est déléguée à un chromolithographe. Il utilise à cette fin le négatif photographique à imprimer comme un calque, s'aidant également d'un positif largement colorié à la main s'il n'a pas l'objet original sous les yeux. Ses choix ont des incidences importantes sur les résultats obtenus puisque c'est à son jugement que revient de déterminer les teintes nécessaires à la reconstitution des couleurs de l'original, leur nombre, mais aussi leur place sur chacune des pierres lithographiques qui permettront d'imprimer par superposition le fond coloré sur le support final de l'illustration. Cette première étape éclaire les différences de qualité que l'on peut observer d'une planche à l'autre dans une même publication et distingue profondément la photochromie du procédé de Ducos, dans lequel les couleurs du tirage final sont « distribuées » par la lumière, selon des procédures relevant de l'optique.
- 18 À cette première cause d'insuccès s'ajoute en outre la seconde étape du procédé Vidal : sur le fond coloré réalisé par le chromolithographe, le négatif photographique qui a servi de modèle est imprimé à partir d'une matrice réalisée grâce à un procédé de reproduction photomécanique, afin d'ajouter à la couleur les contours, les ombres et les détails de l'image. Seule cette seconde phase permet à l'inventeur d'affirmer la supériorité mimétique de la photochromie sur la chromolithographie, la multiplication sur un même support de couches composées de matières diversement sensibles aux conditions hygrométriques expliquant également la nécessité de monter l'illustration obtenue entre deux cartons épais, afin de prévenir le jeu des différentes strates qui rendrait l'image illisible. Lors de cette étape, deux procédés distincts peuvent être utilisés, en fonction de l'aspect de surface de l'original. Pour l'orfèvrerie, on use de préférence de la photoglyptie,

parce que l'encre gélatineuse employée dans ce cas est translucide jusque dans ses parties les plus sombres et peut être apposée sur des papiers métalliques, destinés à rendre la couleur et l'aspect des métaux de manière illusionniste. Elle convient également au rendu des objets à l'apparence brillante ou satinée comme les émaux, car elle acquiert un aspect miroitant lorsqu'elle est livrée à la dessiccation, au contraire de l'encre grasse utilisée en phototypie qui devient mate. Aussi emploie-t-on plutôt ce dernier procédé lorsque l'on veut représenter des objets présentant une matière sèche. Or, quand on use de la phototypie, l'impression photomécanique est souvent réalisée avant celle des couleurs, expliquant certains ratés puisque les informations photographiques tendent à disparaître sous les aplats chromolithographiques³⁷. De l'avis des spécialistes de l'époque³⁸, la photochromie fonctionne très mal quand elle est associée à la phototypie, mais elle donne des résultats époustouffants lorsque elle est combinée avec la photoglyptie, imprimée sur des feuilles métalliques notamment.

- 19 L'analyse du processus photochromique éclaire donc sous un jour nouveau le programme éditorial du *Trésor*, et particulièrement les choix qui ont présidé à la conception et à la réalisation de sa première série. Au sein des prestigieuses collections de la galerie, les objets d'orfèvrerie ont été privilégiés, constituant deux tiers des œuvres représentées. Ainsi, la collection et les objets sélectionnés ont d'abord été choisis pour mettre en valeur les qualités et le caractère innovant de la photochromie. En outre, les illustrations sont magnifiées par la mise en forme de l'ouvrage, qui reconduit toutes les traditions des grandes publications artistiques illustrées : format monumental³⁹, mise en pages aérée et luxueuse des textes et des planches aux images encadrées de filets dorés, titre en rouge et noir, typographie classique, ornements renaissants correspondant au thème du livre. De même, le collège d'auteurs retenus – tous historiens ou critiques d'art renommés, tels que Paul Mantz, Auguste Louvrier de Lajolais ou Georges Lafenestre – a pour mission de souligner les avantages du procédé Vidal jusque dans ses échecs, le jugement de Popelin à l'égard de la planche représentant l'écusson ovale en étant un exemple caractéristique. Comme l'annonce l'éditeur en préface du *Trésor*, les auteurs sont en effet limités à un rôle de « commentateurs [des] reproductions⁴⁰ » et apparaissent soumis au processus de légitimation amorcé par Vidal à l'égard de son procédé dans la première moitié des années 1870, qui prend un nouvel essor après que l'inventeur a réussi à convaincre Dalloz du potentiel industriel de la photochromie.
- 20 Soutenue et financée par un homme de presse influent, la photochromie devient l'objet d'un enjeu économique important, qui nécessite de l'imposer comme un procédé pertinent pour l'édition. Il s'agit d'en démontrer la possibilité d'application à grande échelle, pierre angulaire de l'affirmation des avantages qu'elle introduit en termes de représentations par rapport au procédé de Ducos. Dès 1876 émerge donc le projet du livre d'art, pour lequel l'influence, les réseaux et la position sociale de Dalloz sont déterminants⁴¹. La nécessité de se concilier les faveurs du directeur du *Moniteur universel* est ainsi mentionnée dans une lettre adressée le 29 janvier 1876 par Philippe de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, à Frédéric Reiset, directeur général des musées nationaux⁴², justifiant à elle seule l'obligation faite aux conservateurs du Louvre d'accepter la demande des libéralités exceptionnelles formulées par le ministre pour le compte de l'éditeur, et cela contre leur avis⁴³. Ils devront patienter jusqu'au remplacement de Wallon par Waddington, qui intervient en mars de la même année, pour que leurs craintes au sujet des déplacements d'œuvres et de la manipulation de produits chimiques au sein du musée soient entendues. Rappelant dans une lettre au nouveau

ministre que cette autorisation devait avoir une durée limitée⁴⁴, ils s'appuient également sur l'ambivalence du processus photochromique, dont ils ont pu observer le mode opératoire. Ils indiquent que « les clichés qu'ils [Vidal et son équipe] obtiennent devant les objets d'art sont purement et simplement des clichés photographiques ordinaires. Ils colorient ensuite, loin du Louvre et des originaux, les épreuves qu'ils tirent de ces clichés, en employant des procédés d'impression qui sont plus ou moins ingénieux, plus ou moins adroitement appliqués, mais qui n'ont rien à voir avec la photochromie, si par ce mot on entend la lumière produisant les couleurs par son jeu libre et naturel dans l'appareil de Daguerre [Reiset souligne]⁴⁵ ». La demande de Dalloz, qui « se fondait sur la valeur extraordinaire des procédés mis en pratique par M. Léon Vidal⁴⁶ », devient caduque et l'atelier installé dans leur cabinet est démantelé quelques mois après le début des prises de vue.

- 21 Par ce constat, les conservateurs du Louvre rejoignent une partie des photographes, Ducos du Hauron en tête qui publie en 1876 une brochure dans laquelle il accuse non seulement Vidal de plagiat, mais surtout lui conteste toute prétention à l'invention d'un procédé qui intéresse la photographie des couleurs⁴⁷. Pour contrer ces attaques, Vidal et Dalloz s'appuient sur les planches du *Trésor* qu'ils sont en train de réaliser, les illustrations déjà produites étant utilisées jusqu'à la mise en vente des premières livraisons de l'ouvrage pour prouver que « la photochromie [...] marche au premier rang de nos arts graphiques⁴⁸ ». À partir de 1876, l'inventeur multiplie donc les présentations de photochromies d'objets orfèvrés ou émaillés destinées à la « Galerie », lors des séances ou des expositions de la Société française de photographie – instance légitimante du monde photographique⁴⁹. Au même moment, de nombreux articles ou opuscules sont publiés⁵⁰, notamment par des collaborateurs du *Moniteur universel* qui défendent avec véhémence les qualités du procédé Vidal contre l'héliochromie de Ducos du Hauron et cherchent à démontrer que les problèmes de la photographie des couleurs et de son impression sont résolus, en se fondant sur la bonne marche des ateliers dirigés par Vidal, dont témoigne la qualité des épreuves du *Trésor* déjà visibles. En 1878, cette campagne de promotion se poursuit lorsque les premières livraisons de l'ouvrage sont mises en vente. Vidal présente ainsi en avril des planches de la « Galerie » à la section des beaux-arts du congrès des Sociétés savantes des départements, à l'appui d'une conférence sur les procédés les plus pertinents pour « l'Inventaire des richesses d'art de la France », alors en cours dans toutes les provinces⁵¹. De même, l'Exposition universelle parisienne qui débute en mai, parallèlement au lancement des premières livraisons de l'ouvrage, est l'occasion de frapper un grand coup médiatique. Lors de cet événement, il s'agit avant tout de convaincre le public qui, plus avide de couleurs que les photographes eux-mêmes⁵², est susceptible d'appuyer l'intérêt du procédé. À cette fin, Dalloz finance la construction d'un pavillon dédié à la photochromie, où sont exposées des planches de la « Galerie », en marge de la section de photographie.
- 22 L'enjeu principal du *Trésor artistique de la France* aura donc été de promouvoir la photochromie, avant même de conserver et de vulgariser des œuvres d'art que son usage ne permet pas. Il constitue dès lors le cas d'espèce d'un type d'ouvrages que nous aimerions regrouper sous le terme de « livre-spécimen ». À cette catégorie appartiennent les publications dont la fonction principale procède de l'inversion des statuts que l'on attribue traditionnellement au livre et à la photographie. Se fondant sur les qualités d'exactitude et d'exhaustivité qui lui sont prêtées au XIX^e siècle, les éditeurs ont souvent utilisé l'image photographique comme un argument commercial dans la promotion d'un

ouvrage⁵³. À l'inverse, les « livres-spécimens » exploitent les qualités de sérieux et de prestige que l'on prête au livre pour promouvoir la photographie, en démontrant l'innovation et le succès du procédé employé.

Un emblème des orientations photographiques au tournant des années 1880

- 23 À l'égard de la photochromie, *Le Trésor artistique de la France* a parfaitement rempli son rôle promotionnel, les historiens de l'art de l'époque renvoyant uniquement à ses planches en couleurs⁵⁴ quand les applications du procédé se réduisent à ce seul ouvrage dans le discours actuel des historiens de la photographie⁵⁵, même s'il existe d'autres livres illustrés par ce biais. Sa publication s'arrête pourtant dès mars 1879, avec la dernière livraison de la première série consacrée à la galerie d'Apollon.
- 24 Le prix exorbitant du premier tome, qui atteint 300 francs, constitue la première raison de l'inachèvement de l'objet. Correspondant à plus d'un tiers du revenu annuel moyen de 80 % de la population française⁵⁶, il est un obstacle infranchissable à la démocratisation des œuvres d'art au plus grand nombre que *Le Trésor* était censé favoriser. Très élevé pour une majorité du public, ce prix l'est aussi par rapport à d'autres livres illustrés de photographies, pourtant plus élitistes. Dans leur brillante étude de *l'Histoire des arts industriels* de Jules Labarte, Sylvie Aubenas et Marc H. Smith indiquent ainsi que le prix maximum de la seconde édition publiée entre 1872 et 1875 est de 300 francs, pour trois volumes in-quarto comprenant plus de 1 500 pages de texte et quatre-vingt-une planches, dont quarante-sept imprimées d'après des photographies, la « Galerie d'Apollon » contenant quant à elle une centaine de pages de texte et trente-neuf planches, dont trente sont imprimées en photochromie⁵⁷. À ce problème du prix s'ajoute celui de l'épaisseur des montages nécessités par le procédé Vidal, qui empêche aux volumes d'être vendus brochés⁵⁸. Coûteuse, exigeant une reliure spéciale, limitée en termes de représentation, la photochromie se prête donc mal à l'illustration du livre, ce que confirme l'étroitesse du corpus reconstitué⁵⁹.
- 25 Pour comprendre le succès obtenu par les planches du *Trésor* lors de l'Exposition universelle, il faut prendre en compte le moment historique dans lequel s'inscrit la publication, et dont l'événement parisien de 1878 est particulièrement exemplaire. Le pavillon de la photochromie n'est pas seulement dédié aux illustrations du *Trésor*, il est également le lieu de démonstrations de photoglyptie, réalisées sous les yeux du public dans un atelier éphémère dirigé par Léon Vidal. Associées à l'exposition des photochromies, ces démonstrations témoignent d'un effort de vulgarisation des procédés d'illustrations photographiques les plus récents et expliquent en bonne partie la fréquentation importante du pavillon. À cet intérêt populaire répond en outre l'attribution des plus hautes récompenses accordées par le jury de la section de photographie aux exposants dont il a la charge de juger les productions. Ainsi, les médailles d'or et les légions d'honneur sont remises exclusivement à des praticiens et/ou à des inventeurs de procédés qui permettent d'imprimer des photographies – comme Vidal –, Ducos du Hauron n'obtenant qu'une médaille d'argent pour ses spécimens d'héliochromie au charbon⁶⁰. Un prix exceptionnel est de plus décerné à Alphonse Poitevin pour l'ensemble de ses travaux, à la demande commune de la Société française de photographie, de la Société photographique de Vienne et de la Fabrique des papiers de

l'État de Saint-Petersbourg. En 1878, l'attribution de cette grande médaille achève de démontrer la volonté de proclamer la réussite de l'impression photographique, en indiquant l'accélération de la dynamique plébiscitée par le monde de la photographie européenne depuis le concours du duc de Luynes lancé en 1855, qui tient à la place de la photographie dans l'imprimé par rapport aux autres arts graphiques et, plus largement, à la réalisation effective du programme assigné à la photographie par Arago dès 1839 au regard du progrès et de la diffusion des sciences et des arts.

- 26 Comme le suggère l'insistance mise en œuvre par les photographes durant l'Exposition universelle, le statut d'art graphique de la photographie est encore fragile à cette date, ce qu'explique entre autres la lenteur de pénétration des nouveaux savoir-faire dans les ateliers, due notamment aux résistances des différentes corporations dont cette application modifierait le travail. Durant toute la première moitié des années 1870, les livres demeurent ainsi majoritairement illustrés de gravures sur bois ou de lithographies et, lorsqu'ils contiennent des photographies, présentent le plus souvent des tirages albuminés, alors même que certains procédés permettant d'associer à la photographie les avantages de l'impression à l'encre – stabilité et multiplicité – existent déjà et sont exploités par quelques ateliers : Goupil et Cie, Quinsac ou encore Lemercier⁶¹. Il faut attendre la seconde moitié des années 1870 pour voir croître petit à petit le nombre de livres illustrés de photographies imprimées, cette tendance indiquant que les efforts d'invention et de diffusion des procédés de reproduction photomécanique entamés au milieu des années 1850 commencent à porter leurs fruits⁶². Employés dans des ateliers de plus en plus nombreux, des procédés fonctionnent sous certaines conditions. Excluant l'impression du texte et de la photographie sur une même page, assez lents à produire, relativement coûteux, ils interdisent peu ou prou leur usage dans la presse, mais ils peuvent être utilisés à l'illustration de livres, dont les conditions de production, de mise en forme et de vente sont plus souples. La publication croissante de ces ouvrages permet ainsi de démontrer aux lecteurs, aux éditeurs, aux auteurs comme aux directeurs d'atelier que l'intégration de la photographie dans l'imprimé est possible, tout en insistant sur les avantages de l'illustration photographique par rapport à la gravure en taille-douce ou à la lithographie autrement utilisées, abondamment commentés dans les préfaces⁶³. Parallèlement, cette augmentation progressive incite les inventeurs à poursuivre leurs recherches, en particulier sur la question de l'impression photographique dans le texte, qui permettraient aux photographes de concurrencer les graveurs sur bois ou les dessinateurs dans un marché de l'illustration en plein développement⁶⁴. La résolution de cette contrainte technique à l'usage de la photographie dans les publications connaît d'ailleurs une étape importante en 1878, puisque Charles-Guillaume Petit présente son procédé de similigravure lors de l'Exposition universelle. Moment charnière, cette manifestation internationale amorce en France une phase de prosélytisme d'autant plus agressif qu'elle a témoigné d'une prise de conscience élargie des qualités de la photographie imprimée. À partir de 1878, ses défenseurs – au premier rang desquels Vidal et Davanne – vont multiplier les conférences, les expositions et les cours consacrés à la question⁶⁵, le nombre d'ouvrages illustrés de la sorte augmentant de façon exponentielle⁶⁶.
- 27 Cette perspective nous permet de mieux saisir les qualités et les défauts de la photochromie, à propos de laquelle Aubenas et Smith ont pu écrire : « l'effet est très saisissant ; on peut lui reprocher de chercher à surprendre, à étonner, notamment par le choix de la couleur des fonds, plutôt qu'à mettre réellement en valeur les objets⁶⁷ ». Cette

remarque pertinente indique l'intérêt historique du procédé mis au point par Vidal au début des années 1870, expliquant par ailleurs son obsolescence programmée. Comme le démontrent l'analyse du processus et celle des stratégies mises en place avec l'aide de Dalloz pour l'imposer, le but de l'inventeur est d'obtenir des résultats spectaculaires à l'égard de l'illustration photographique, même si les solutions élaborées pour y parvenir ne sont pas viables sur le long terme. Dans le cas de la photochromie, Vidal n'est donc pas préoccupé par la résolution scientifique du problème de la photographie des couleurs en vue du perfectionnement des reproductions d'œuvres d'art, mais par la démonstration rapide et efficace des potentialités industrielles de la photographie à l'égard de l'imprimé. Au-delà de la photochromie, *Le Trésor* est par conséquent chargé de promouvoir le statut d'art graphique de la photographie, Vidal et Dalloz s'appuyant pour cela sur les autres missions assignées à la publication. Condition *sine qua non* de sa réalisation, l'accomplissement des aspirations démocratiques émanant du monde politique et intellectuel n'est pas dissocié de toute visée industrielle, qui permettrait de rétablir l'hégémonie culturelle française dans le concert des nations. La défense de la photochromie par le biais du *Trésor* – participant de celle des arts graphiques et plus largement industriels – s'inscrit ainsi dans un mouvement de promotion et de diffusion des capacités d'innovation nationales, auquel souscrivent l'éditeur et l'inventeur. En 1878, *Le Trésor* fait donc l'objet d'une incontestable reconnaissance institutionnelle, corporatiste, mais aussi populaire, dont le caractère éphémère et l'intensité permettent d'affirmer que cette publication est symptomatique d'une période de transition, celle du « livre-spécimen », dans la démonstration des usages de la photographie imprimée. Luxueux outil promotionnel d'un procédé spectaculaire, mais déjà obsolète à l'égard des orientations que dessine la similitravure de Petit au tournant des années 1880, son inachèvement révèle que l'affirmation des possibles médiatiques de l'image photographique ne repose plus sur une stratégie de l'effet, mais de contamination.

NOTES

1. Annonce du "Feuilleton" du *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, t. XXII, 2^e série, 9 mars 1878, p. 381.
2. Paul Dalloz est également le directeur du *Moniteur universel*, journal aux fondements de la Société anonyme des publications périodiques (SAPP). Dans le cas qui nous occupe, l'une et l'autre de ces appellations sont interchangeable. La page de titre du *Trésor* indique par exemple que l'éditeur est le *Moniteur universel*, quand l'annonce citée mentionne la Société. Pour notre part, nous avons choisi de nous conformer à l'annonce, le "Feuilleton" étant l'organe commercial officiel du monde du livre.
3. Ces deux brevets (n° 97446 et n° 102415) sont retranscrits sur le précieux site consacré par C. Imbs aux brevets d'inventions photographiques (<http://brevetsphotographiques.fr/>).
4. Le seul livre illustré de photochromies publié avant *Le Trésor* contient treize planches, reproduisant des compositions de Giacomelli (François COPPÉE, *Les Mois*, Paris, librairie du *Moniteur universel*, 1876).

5. Anon. [P. DALLOZ], "Préface", *Le Trésor artistique de la France*, Paris, SAPP, 1878-1879, vol. 1, p. I-IV.
6. *Ibid.*, p. II.
7. Annonce du "Feuilleton", *op. cit.*
8. Anon. [P. DALLOZ], "Préface", *op. cit.*, p. I.
9. Ernest LACAN, "La photographie à l'Exposition universelle de 1878 (suite)", *Le Moniteur de la photographie*, t. XVII, 3^e série, 16 août 1878, p. 123-124 ; Alfred LEMERCIER, *La Lithographie française de 1796 à 1896...*, Paris, C. Lorilleux, [s. d.], p. 313-314.
10. Archives des Musées nationaux, série T18, lettre de Dalloz à Wallon datée du 28 janvier 1876.
11. Cf. Nathalie BOULOUCHE, "Peindre avec le soleil ? Les enjeux du problème de la photographie des couleurs", *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 50-75 ; Jean-Louis BERGER, *Louis Ducos du Hauron (1837-1920) et les débuts de la photographie couleur de 1869 à 1879*, maîtrise sciences et techniques, Paris VIII, 1992 ; N. BOULOUCHE, *La Photographie autochrome en France (1904-1931)*, thèse d'histoire de l'art, Paris I, 1994 ; Sabine ARQUÉ et al., *Voyage en couleurs*, Paris, Paris Bibliothèques / Eyrolles, 2009 ; N. BOULOUCHE, *Le Ciel est bleu*, Paris, Textuel, 2011.
12. Louis DUCOS DU HAURON, *Une question de priorité au sujet de la polychromie photographique de M. Léon Vidal*, Agen, impr. P. Noubel, 1876, p. 7.
13. Cf. le "Précis des techniques de la photographie des couleurs", in N. BOULOUCHE, "Peindre avec le soleil ? ...", art. cit., p. 68-74.
14. Selon N. BOULOUCHE, *ibid.*, p. 57.
15. Notamment Edmond Becquerel, réagissant aux spécimens présentés par Charles Cros en 1876, cité in Léon VIDAL, *Traité pratique de photographie au charbon*, Paris, Gauthier-Villars, 1877 (3^e éd.), p. 92.
16. J.-L. BERGER, *Louis Ducos du Hauron (1837-1920)...*, *op. cit.*
17. *Ibid.*, p. 67.
18. L. VIDAL, *Traité pratique de photographie au charbon*, *op. cit.*, p. 94-95.
19. Cf. note 3.
20. L. VIDAL, "Polychromie photographique", *Bulletin de la Société française de photographie*, t. XIX, 1873, p. 219.
21. J.-L. BERGER, *Louis Ducos du Hauron (1837-1920)...*, *op. cit.*, p. 70 et suiv.
22. Pour les décennies précédentes, le concours du duc de Luynes (1855-1867) est un exemple remarquable de cette dynamique, cf. Sylvie AUBENAS (dir.), *D'encre et de charbon*, catalogue de l'exposition éponyme réalisée par la BnF et la SFP (27 avril - 28 mai 1994), Paris, BnF, 1994.
23. AMN, série T18, lettre citée en note 10.
24. AMN, série *1BB 23 et T18.
25. Geneviève BRESCH-BAUTIER (dir.), *La Galerie d'Apollon au Palais du Louvre*, Paris, Gallimard / musée du Louvre, 2004.
26. Anon. [P. DALLOZ], "Préface", *op. cit.*, p. IV.
27. Société industrielle créée en 1864 pour défendre les réalisations nationales dans le contexte de la révolution industrielle. Cf. Rossella FROISSART, *De l'union de l'art et de l'industrie : les origines de l'Union centrale et la fondation du musée des Arts décoratifs de Paris*, maîtrise d'histoire de l'art, Sorbonne-Paris IV, 1990.
28. Anon. [P. DALLOZ], "Préface", *op. cit.*, p. IV.
29. Claudius POPELIN, "Écusson ovale en émail de Limoges", *Le Trésor artistique de la France*, Paris, SAPP, 1878-1879, vol. 2, p. 2.
30. Anon. [P. DALLOZ], "Préface", *op. cit.*, p. IV.
31. Respectivement représentées par vingt et douze œuvres sur les trente sélectionnées.
32. André CHASTEL, *L'Art français*, t. 2, *Temps modernes (1430-1620)*, Paris, Flammarion, 2000 (2^e éd.), p. 79, 119 et suiv., 174 et suiv.

33. Par exemple, Henry BARBET DE JOUY et Jules JACQUEMART, *Les Gemmes et bijoux de la couronne*, Paris, Chalcographie des musées impériaux, 1865.
34. L. VIDAL, *Traité pratique de photographie au charbon*, op. cit. ; *Cours de reproductions industrielles*, Paris, C. Delagrave, [1879].
35. Brevetées dans les années 1860.
36. Mise au point par Godefroy Engelmann en 1837, cf. Marius VACHON, *Les Arts et les industries du papier en France, 1871-1894*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1894, p. 105-110.
37. Voir les planches des ouvrages de Ferdinand FOUQUÉ, *Santorin et ses éruptions ; Synthèse des minéraux et des roches*, Paris, G. Masson, 1879 ; 1882.
38. Alphonse DAVANNE, *Rapport du jury international de l'Exposition universelle de 1878...*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 43 ; A. LEMERCIER, *La Lithographie française de 1796 à 1896...*, op. cit.
39. Le grand in-folio mesurant 55 x 37,5 cm.
40. Anon. [P. DALLOZ], "Préface", op. cit., p. IV.
41. Fils de l'avocat, éditeur et député Victor Dalloz, Paul dirige la SAPP, qui inclut notamment le *Monde illustré* et le *Moniteur universel*, journal politique très lu dont il est propriétaire depuis 1868. G. R. [G. REY], *Les Grands Financiers et industriels français*, Paris, Société de la biographie française, 1877, p. 3-4.
42. AMN, série T18, lettre de Chennevières à Reiset, rédigée dès le lendemain de la demande formulée par Dalloz au ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts.
43. AMN, série T18, lettre de Reiset au « Secrétaire général » (Nicolas Félix Deltour, chef de cabinet de Wallon) datée du 1^{er} février 1876.
44. AMN, série T18, lettre de Reiset à William Henry Waddington datée du 20 mars 1876.
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*
47. L. DUCOS DU HAURON, *Une question de priorité au sujet de la polychromie photographique de M. Léon Vidal*, op. cit.
48. Gabriel REY, *Héliochromie et photochromie*, Paris, impr. Pougin, 1876, p. 15.
49. Cf. BSFP, t. XXII, 1876, p. 37-38 ; t. XXIII, 1877, p. 16-17 et p. 305-306 ; E. LACAN, "Revue de la quinzaine", MP, t. XVII, 3^e série, 16 février 1878, p. 25.
50. Par exemple, Jacques OBERLIN, "La photochromie de M. Léon Vidal", *La chronique des arts et de la curiosité* (supplément à la *Gazette des beaux-arts*), n° 11, 11 mars 1876, p. 93-94 ; Paul de SAINT-VICTOR, "La photochromie", *Moniteur universel*, 13 avril 1876, p. 479 ; G. REY, *Héliochromie et photochromie...*, op. cit.
51. E. LACAN, "Revue de la quinzaine", MP, t. XVII, 3^e série, 1^{er} mai 1878, p. 66.
52. Selon A. DAVANNE, "Rapport sur la XI^e exposition de la Société française de photographie. Année 1876. (Suite et fin)", BSFP, t. XXIII, 1877, p. 305.
53. Par exemple, Léon HEUZEY, *Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec*, Paris, impr. Chamerot, 1873.
54. Par exemple, Joseph DESTRÉE, *L'Aiguière et le plat de Charles-Quint conservés dans la galerie d'Apollon à Paris*, Bruxelles, Alfred Vromant, 1900, p. 6, note 1.
55. Cf. S. AUBENAS et Marc H. SMITH, "La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art : Jules Labarte et l'Histoire des arts industriels (1847-1875)", *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 158, 2000, p. 177, note 32 ; Dominique de FONT-RÉAULX et Joëlle BOLLOCH, *L'Œuvre d'art et sa reproduction*, Paris / Milan, musée d'Orsay / 5 continents, 2006, p. 24 ; S. ARQUÉ et al., *Voyage en couleurs*, op. cit., p. 8-9 et p. 22-26 ; N. BOULOUCHE, *Le Ciel est bleu*, op. cit., p. 30.
56. Environ 860 francs dans les années 1880, d'après Adolphe COSTE, *Étude statistique sur les salaires des travailleurs [...]*, Paris, Guillaumin, 1890.
57. S. AUBENAS et M. H. SMITH, "La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art : Jules Labarte et l'Histoire des arts industriels (1847-1875)", art. cit., p. 196.

58. Voir l'annonce commerciale de Berger-Levrault et Cie relative à la *Monographie de la cathédrale de Nancy* publiée en 1882, pourtant illustrée d'une unique photochromie, "Feuilleton" du *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, t. XXVI, 2^e série, 21 octobre 1882, p. 1974.
59. À notre connaissance, celui-ci se compose de sept livres publiés entre 1876 et 1884, dont nous avons mentionné la totalité dans cet article à l'exception de Jules GUIFFREY *et al.*, *Histoire générale de la tapisserie*, Paris, SAPP, 1878-1884.
60. J.-L. BERGER, *Louis Ducos du Hauron (1837-1920)...*, *op. cit.*, p. 95.
61. Dans notre corpus de thèse basé sur le dépouillement du dépôt légal français de 1867 à 1897, les livres illustrés de tirages albuminés représentent annuellement plus de trois quarts de la totalité des ouvrages consultés jusqu'en 1875.
62. À partir de 1875, les livres illustrés de photographies imprimées constituent la moitié des ouvrages de notre corpus.
63. Par exemple, Jules COMTE, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris, J. Rothschild, 1878.
64. Hélène VÉDRINE (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, éditions Kimé, 2005.
65. Que l'on nous permette de renvoyer ici à notre mémoire de master, *La Photographie appliquée à l'art et à l'industrie du livre en France : 1878-1884*, master II d'histoire de l'art, Paris I, 2008, p. 59-66.
66. Constituant deux tiers de notre corpus en 1878, ils en composent la totalité dès 1879, les chiffres ne retombant que ponctuellement aux deux tiers du total annuel dans les années 1880. Parallèlement, on constate une augmentation globale du nombre de livres illustrés de photographies publiés annuellement, à partir de 1878.
67. S. AUBENAS et M. H. SMITH, "La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art : Jules Labarte et l'*Histoire des arts industriels (1847-1875)*", *art. cit.*, p. 177, note 32.

RÉSUMÉS

Le Trésor artistique de la France est un livre illustré de photographies, destiné à vulgariser le patrimoine artistique et édité par la Société anonyme des publications périodiques. Préparée à partir de 1876, sa publication, entamée en 1878, s'arrête dès la première série, dévolue aux œuvres de la galerie d'Apollon. L'analyse des exemplaires disponibles nous permet de relativiser le programme énoncé dans la préface. Comparé avec des objets similaires, réintégré dans les enjeux culturels, techniques et économiques de l'époque, l'ouvrage supporte en fait une fonction de promotion d'un nouveau procédé photographique, qui prime sur la vulgarisation des œuvres. Ainsi, le Trésor apparaît comme le cas d'espèce d'un type de livres que nous proposons de rassembler sous le terme de « livre-spécimen ». Son inachèvement devient alors moins le signe d'un échec que celui des changements qui s'opèrent dans les rapports qu'entretiennent le livre et la photographie au tournant des années 1880.

Le Trésor Artistique de la France (Treasury of French Art) is a book illustrated by photographs intended to popularize the French artistic heritage and published by the Société Anonyme des Publications Périodiques (Corporation for Periodical Publications). Planning began in 1876 and publishing began in 1878, and it ceased publication after its initial series, devoted to the works of the Galerie d'Apollon. My analysis of the available copies casts doubt on its intent as declared in its preface. Compared to similar works and considered in the context of the cultural, technological, and economic issues of the day, the evidence points to the work's actual mission as

the promotion of a new photographic process, an objective that takes precedence over the popularization of artworks. The *Trésor* emerges as a representative example of a type of book I propose to call the 'livre-spécimen,' or 'specimen book.' That it was never completed becomes less a sign of failure than of the changes taking place in the relations between books and photographs at the turn of the 1880s.

AUTEUR

LAURELINE MEIZEL

Laureline Meizel est doctorante en histoire de l'art contemporain à l'université Paris 1. Son sujet de thèse traite des applications de la photographie au livre français entre 1867 et 1897. Lauréate du prix Roland Barthes en 2008, elle est dernièrement l'auteur des articles "Copie, reproductions" et "Original, multiples" (B. Tillier et C. Wermester [dir.], *Conditions de l'œuvre d'art*, Lyon, Fages, 2011). Parallèlement à ces recherches, elle organise en collaboration avec Kim Timby un séminaire de recherches consacré à la photographie imprimée (EHESS).

Laureline Meizel is a doctoral student in contemporary art history at Université Paris 1. Her dissertation deals with the applications of photography in French book publishing between 1867 and 1897. A recipient of the Prix Roland Barthes (Roland Barthes Award) in 2008, she has recently published articles entitled 'Copie, Reproductions' and 'Original, Multiples' (B. Tillier and C. Wermester, eds., *Conditions de l'Œuvre d'Art* [Lyon : Fages, 2011]). In addition to her research, she also leads a research seminar on printed photography together with Kim Timby (EHESS).