

### De part et d'autre de la « garde-barrière »

Les errances techniques dans l'usage de la photographie au sein du journal L'Illustration (1880-1900)

*On Either Side of the 'Gatekeeper': Technical Experimentation with Photography at L'illustration (1880-1900)*

**Thierry Gervais**

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2663>

ISSN : 1777-5302

#### Traduction(s) :

On Either Side of the 'Gatekeeper' - URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3423> [en]

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2009

Pagination : 30-50

ISBN : 9782911961236

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Thierry Gervais, « De part et d'autre de la « garde-barrière » », *Études photographiques* [En ligne], 23 | mai 2009, mis en ligne le 05 juin 2009, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2663>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

## De part et d'autre de la « garde-barrière »

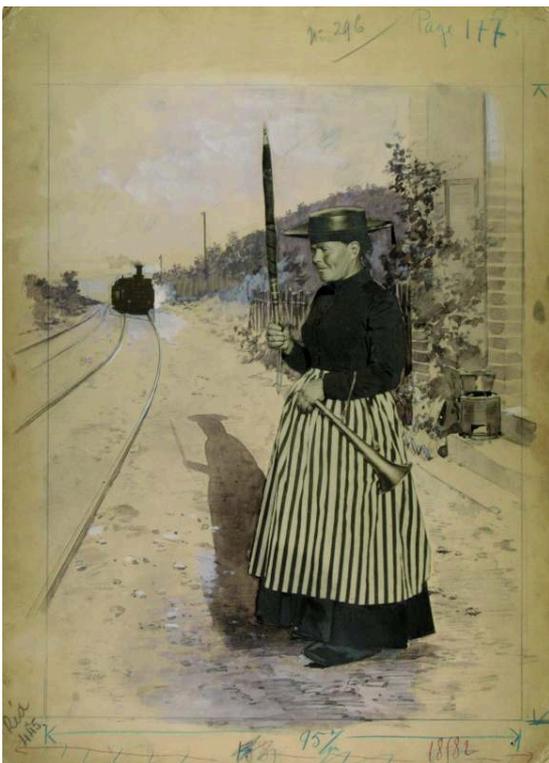
Les errances techniques dans l'usage de la photographie au sein du journal L'Illustration (1880-1900)

*On Either Side of the 'Gatekeeper': Technical Experimentation with Photography at L'illustration (1880-1900)*

Thierry Gervais

---

*L'auteur tient à remercier François Brunet, André Gunthert, Olivier Lugon et Gaëlle Morel.*



"La garde-barrière", *L'illustration*, n° 2526, 25 juillet 1891, coll. *L'illustration*.

- 1 La photographie reproduite en similitravure est à l'origine, sans aucun doute, du passage à un nouveau type d'information visuelle dans la presse illustrée. Cependant, dans les journaux français, on observe un décalage entre la publication des premières images de ce type au début des années 1880<sup>1</sup> et l'usage massif de la photographie dans la presse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Cet intervalle de presque deux décennies dans la chronologie reste généralement inexplicable dans les histoires de la photographie de presse. Pour éclairer cette période, quelques images sont présentées comme des pivots dans le développement de la presse illustrée. Les plus célèbres d'entre elles sont celles réalisées par Nadar à l'occasion du centenaire d'Eugène Chevreul et publiées dans *Le Journal illustré* en 1886 qui représentent pour certains le «premier essai de vérité totale et de transparence<sup>3</sup>» et pour d'autres le moyen de pourvoir aux besoins de présence et d'authenticité<sup>4</sup>. D'autres images ont également été utilisées pour articuler le règne de la gravure sur bois debout et l'avènement de la similitravure comme la vue de «Shantytown<sup>5</sup>» (1880) ou l'image de la «garde-barrière<sup>6</sup>» avertissant du passage d'un train, publiée dans *L'Illustration* en 1891, qui incarnerait «la naissance de la presse illustrée moderne<sup>7</sup>».
- 2 Les archives du journal *L'Illustration* conservent de nombreuses photographies réalisées et utilisées au cours de cette période. Ces images ne témoignent pas tant d'une révolution médiatique que d'une assimilation lente du médium photographique au processus d'illustration. Dès lors, il convient de revenir sur la valeur de ces piliers de l'historiographie de la photographie, de les apprécier dans le contexte plus large de la reproduction des images dans la presse et de s'attarder sur des clichés moins prestigieux. Dès lors, l'usage de la photographie dans les pages de *L'Illustration* de cette époque atteste de résistances et d'hésitations à l'égard du médium. Bien plus qu'une scission entre le dessin de presse et la photographie d'actualité, l'image de la garde-barrière révèle une convergence des techniques et une hybridation des formes de l'information.

## Convergence des techniques

- 3 Au tournant des années 1880 et 1890, de nombreuses illustrations publiées dans l'hebdomadaire de Lucien Marc livrent des détails qui tendent à semer le doute sur l'origine de l'image et à confondre les modes de reproduction. On observe par exemple des portraits gravés dont les volumes sont rendus par l'usage d'une trame ou des paysages dont la blancheur du ciel est atténuée par un réseau régulier de lignes orthogonales<sup>8</sup>. D'autre part, certains dessins peuvent porter le nom de la société «Michelet» dont l'activité relève de la photogravure<sup>9</sup>. Enfin, des images signées Thiriat, graveur sur bois reconnu et régulièrement sollicité par *L'Illustration*, ont pour légende l'expression «photographie instantanée<sup>10</sup>». Ces exemples permettent de souligner un phénomène de convergence des usages et des formes dans la publication d'illustrations. Les techniques du bois pelliculé et du papier gaufré dont les résultats apparaissent dans *L'Illustration* témoignent des recherches sur la reproduction photomécanique et de leur ancrage dans les processus d'illustration en vigueur.
- 4 Dans son numéro consacré au Salon de 1886, *L'Illustration* publie sur une demi-page une reproduction du tableau de Bonnefoy intitulé *La Fin d'une belle journée*<sup>11</sup>. Aucun élément dans la légende de l'illustration ne donne d'indices sur le mode de reproduction de cette image qui montre par endroits une trame fine et régulière, mais également des

blancs purs et des noirs profonds. Le réseau ligné suggère donc une reproduction phototypographique, mais les contrastes forts évoquent à l'inverse une proximité avec la gravure sur bois de bout. L'original conservé dans les archives de l'hebdomadaire est un dessin à l'encre réalisé sur un papier blanc gaufré, c'est-à-dire gravé d'une fine trame. Dans les zones claires comme le ciel, l'artiste a écrasé le gaufrage pour détruire la trame et pour les parties sombres des arbres, il a employé une encre noire et profonde. Entre ces parties contrastées, la trame du gaufrage permet de transformer les gris moyens en points pour qu'ils puissent être reproduits selon les principes de la phototypogravure. La reproduction de cette image dans *L'illustration* atteste donc de contrastes puissants et de nuances de gris, mais elle est publiée sans le soutien d'un graveur (fig. 2 à 5). Dessin, photographie et typogravure sont ainsi associés dans l'élaboration d'une illustration dont les frontières formelles sont troubles et ne permettent pas d'opérer une distinction claire sur l'origine et le mode de reproduction. Les formes de la photographie convergent donc vers celles du dessin et *vice versa*.

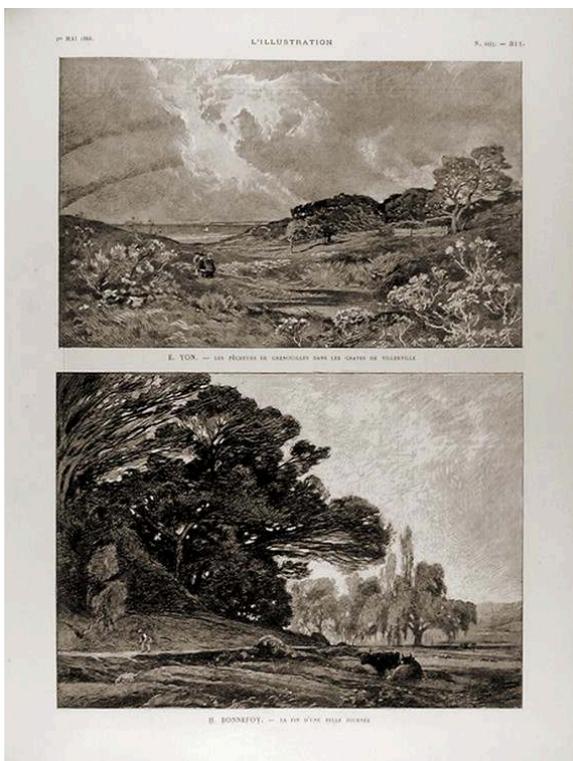


Fig. 2. *L'illustration*, n°2253, 1<sup>er</sup> mai 1886, p. 311, coll. part.





Fig. 3 à 5. Planche originale de Yon reproduisant sur papier gaufré l'œuvre de H. Bonnefoy *La Fin d'une belle journée* et deux agrandissements, 1886, coll. *L'illustration*.

- 5 Le procédé utilisé pour la reproduction du tableau de Bonnefoy est à l'initiative de Charles Gillot. La signature de l'inventeur se lit au bas d'une illustration aux caractéristiques semblables, reproduisant un tableau dans le numéro du 21 juin 1884 de *L'illustration*<sup>12</sup>. Dans la dynamique des travaux de son père qui avaient permis de reproduire un dessin au trait sans le recours à un graveur, Charles Gillot prend un brevet en 1877 pour élargir l'usage de la gravure chimique à la reproduction d'image en demi-teinte. Comme l'intitulé du brevet le souligne, il s'agit pour l'inventeur d'obtenir des résultats « imitant la gravure sur bois » au moyen de la chimie<sup>13</sup>.
- 6 Dans cette méthode, la photographie intervient comme un moyen de reproduction qui permet de s'émanciper du travail manuel de la gravure. Les formes de l'illustration tendent elles, au contraire, à rejoindre les résultats de la gravure sur bois et proposent une image respectueuse du modelé du dessin de l'artiste. Alors qu'ils sont souvent présentés comme antagonistes dans la production des illustrations de presse – l'automatisme de la photographie contre la main du graveur –, le procédé de Gillot associe dessin et photographie dans la production d'une même image. Dès lors, les formes de la trame nécessaires à la phototypogravure se trouvent mêlées aux traits de crayon de l'illustrateur dans l'élaboration d'une gravure en relief. Les images produites selon cette méthode sont symptomatiques de l'indétermination formelle des illustrations publiées dans l'hebdomadaire de Lucien Marc à la fin des années 1880. À l'inverse du procédé de Gillot, les formes de la photographie peuvent intervenir dans le processus de gravure. La technique du bois pelliculé offre un autre exemple de cette convergence des techniques dans la composition d'illustrations de presse.
- 7 Il est plus difficile d'identifier les gravures réalisées à partir d'un bois pelliculé que les illustrations produites selon la méthode de Charles Gillot. En effet, les marques

formelles sont moins visibles. Le principe est simple et consiste à enduire un bloc de bois d'une substance photosensible et d'y reproduire l'image qui doit servir de modèle au graveur. L'Américain Robert Price prend un brevet français le 4 juin 1857 intitulé «procédé pour obtenir des images photographiques sur une surface de bois destinée à être gravée», dans lequel l'auteur décrit le moyen d'enregistrer une image photographique sur un bois sans qu'elle ne contrarie le maniement des outils du graveur<sup>14</sup>. Malgré les travaux de Price, cette gêne produite par l'emploi du procédé photographique au collodion ne semble toujours pas avoir trouvé de solution en 1878, à l'occasion de l'Exposition universelle. Dans son rapport sur *Les Épreuves et les appareils de photographie*, Alphonse Davanne constate que «ce procédé, si simple en théorie, est d'une exécution pratique difficile; la moindre pellicule de collodion ou de gélatine interposée entre le bois et l'outil vient gêner le travail du graveur et produit des éraillures<sup>15</sup>». Le pelliculage adéquat semble être trouvé en 1886 par Frewing qui publie dans le *Bulletin de la SFP* une préparation à base d'albumine qui «convient très bien pour la gravure sur bois, en ce qu'[elle] n'offre pas de couche perceptible et que l'image est nette et pure<sup>16</sup>». Cette technique reste peu connue et peu identifiable à l'œil nu. Publiée le 25 juillet 1891 en première page de *L'Illustration*, l'image de la garde-barrière est le résultat d'une nouvelle rencontre de la photographie avec la gravure sur bois de bout<sup>17</sup> (fig. 6).

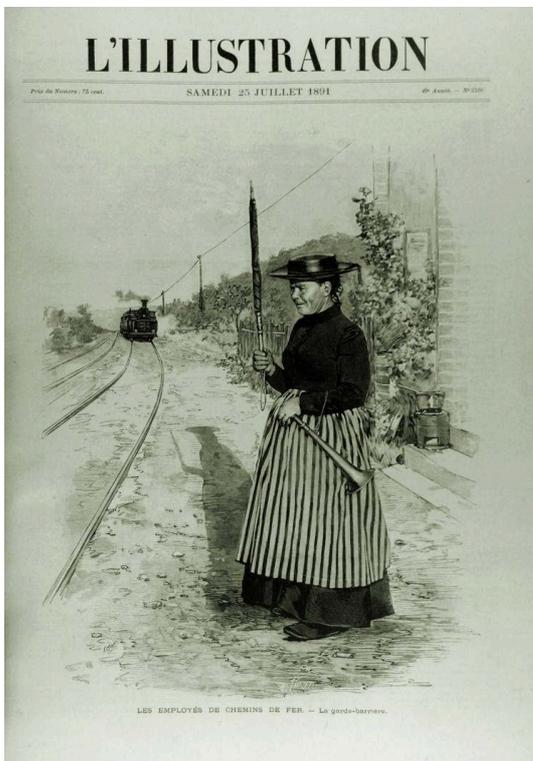


Fig. 6. "La garde-barrière", *L'Illustration*, n°2, 526, 25 juillet 1891, coll. part.

- 8 Dans le numéro du 20 juin 1891 de *L'Illustration*, un article est consacré à "L'agitation ouvrière" et aux grèves qui secouent la France<sup>18</sup>. L'auteur explique: «Le succès qu'a eu la grève des omnibus ne pouvait manquer d'avoir des conséquences. Ce sont d'abord les ouvriers et employés des chemins de fer qui ont eu l'idée de profiter du mouvement de sympathie que les cochers et conducteurs des voitures publiques avaient provoqué dans la population parisienne<sup>19</sup>.» Dans la dynamique de cette actualité, *L'Illustration* publie dans les numéros suivants des gravures de syndicats ouvriers et des planches

décrivant l'hétérogénéité des métiers réunis par les chemins de fer<sup>20</sup>. Ainsi découvre-t-on en pleine page du numéro du 4 juillet un «aiguilleur» manœuvrant ses leviers<sup>21</sup> et en couverture du numéro du 25 juillet une garde-barrière munie de ses attributs au passage d'un train. L'image de l'aiguilleur ne révèle pas de différences notables avec la représentation de la garde-barrière (voir fig. 7). Les deux illustrations proviennent de l'atelier de gravure sur bois d'Henri Thiriat. Cependant, elles n'ont pas connu la même fortune critique.

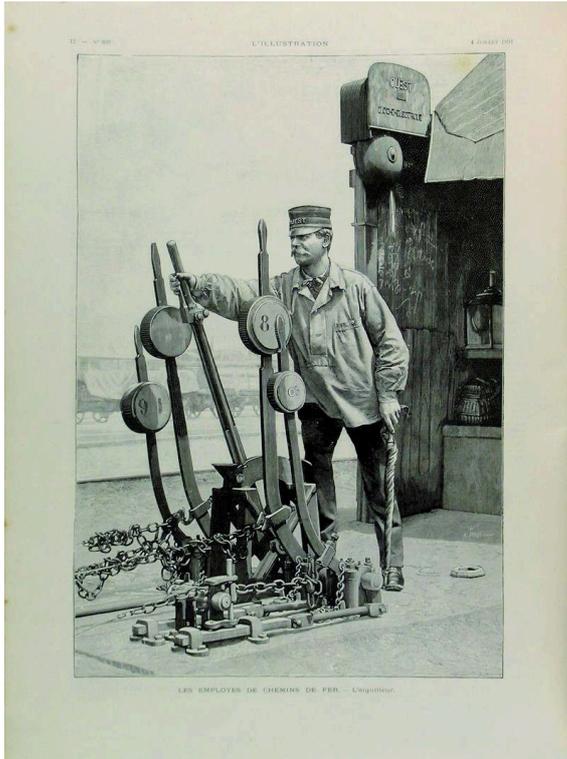


Fig. 7. "Les employés du chemin de fer. L'aiguilleur", *L'illustration*, n°2523, 4 juillet 1891, coll.part.

## Fortune critique de l'image de la garde-barrière

- 9 La notoriété de l'image de la garde-barrière repose sur les écrits de son auteur dans *L'Illustration* près de quarante ans après sa publication. Dans un numéro spécial de 1933, livré à l'occasion du déménagement de l'hebdomadaire à Bobigny, Louis Baschet demande à Ernest Clair-Guyot de rédiger un article sur le demi-siècle passé par l'illustrateur au sein de l'équipe du journal<sup>22</sup>. Entré rue Saint-Georges en 1883, Clair-Guyot assiste aux principales métamorphoses des processus d'illustration qui intègrent alors la photographie à ces méthodes. L'article rappelle avec romanesque le rôle de la gravure sur bois, explique les raisons de l'installation du premier laboratoire photographique dans les locaux de l'hebdomadaire sous la houlette de Lucien Marc – un gain de temps dans la communication des clichés aux graveurs –, et dédie quelques paragraphes à l'image de la garde-barrière. Bien que l'article soit rédigé à une époque qui consacre les formes de la photographie dans la presse (1933), les propos de l'illustrateur témoignent pleinement de la convergence des médiums dans la conception d'une image:

«Les clichés que l'on obtenait grâce aux appareils photographiques de plus en plus perfectionnés fournissaient des épreuves déjà satisfaisantes. Il me vint alors à

l'esprit que je pourrais apporter une modification dans la manière d'exécuter nos dessins. Au lieu de copier sur le bois la photographie qui servait seulement de document, je me servis de l'épreuve même en la retouchant *directement*, ce qui faisait bénéficier mon dessin de toute la précision du cliché, et mon travail terminé, on le photographiait sur le bois sensibilisé pour le graveur. Résultat: grande économie de temps puisque, au lieu de copier entièrement la photographie sur le bois, on ne faisait que l'améliorer et la terminer. Je fis cette expérience la première fois avec une épreuve représentant une garde-barrière<sup>23</sup>.»

- 10 L'image publiée aux côtés de ces quelques lignes confirme qu'il s'agit bien de la garde-barrière reproduite en juillet 1891 dans *L'illustration*. Le témoignage de Clair-Guyot assure donc que l'illustration gravée par Thiriat a été préalablement enregistrée sur un bois pelliculé. L'usage de la photographie a limité l'interprétation de l'artisan qui a suivi les traits et les formes de l'illustrateur inscrits sur la surface même du bloc de buis. La technique du bois pelliculé rejoint ainsi celle du papier gaufré de Gillot dans la réduction de l'implication du graveur. Mais, comme le décrit Clair-Guyot, la photographie intervient dans l'impression de l'image, mais également dans l'élaboration de l'illustration. Sa composition dévoile en effet l'usage du pouvoir descriptif de la photographie.
- 11 Conservé dans les archives de l'hebdomadaire, l'original de la garde-barrière se présente sous la forme d'un montage qui associe des formes photographiques dans un cadre pictural (voir fig. 1). La figure de la garde-barrière et l'image du train sont des photographies précisément détournées et collées sur le carton. Le paysage et l'architecture ont été dessinés au lavis par Clair-Guyot et relient les éléments photographiques entre eux. Un trait au crayon délimite le cadre final de l'image à reproduire et l'usage d'une gouache blanche a permis à l'illustrateur de donner du volume dans les parties sombres de la photographie du personnage. L'illustration de Clair-Guyot procède donc d'un assemblage où se mêlent adroitement le travail pictural et les images argentiques. Les photographies apportent précision et détail aux éléments clés de l'image – la garde-barrière et le train – et le dessinateur propose un cadre pittoresque à l'échelle de la page du journal (voir fig. 8); autrement dit, pour reprendre les propos de Clair-Guyot, la «précision du cliché» et une «grande économie de temps».

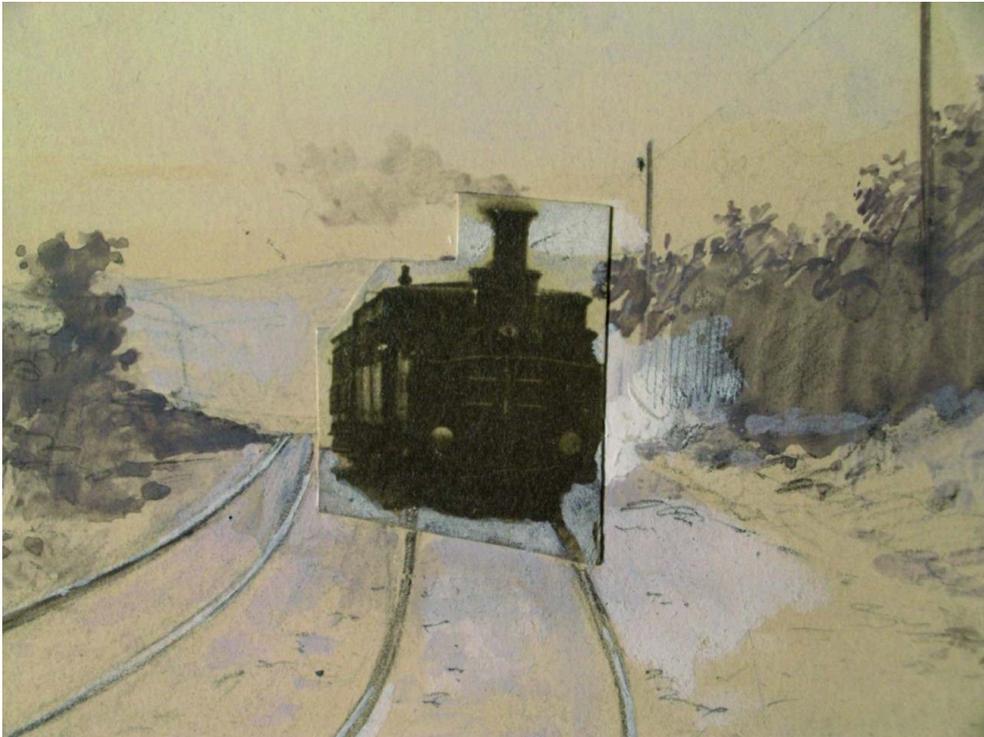


Fig. 8. E. Clair-Guyot, "La garde-barrière" (détail), montage de deux photographies sur carton, gouache blanche et encre noire, 34,9 x 27 cm, publié dans *L'Illustration* du 25 juillet 1891, coll. *L'Illustration*.

- 12 Une fois gravées par Thiriart et publiées dans *L'Illustration*, les spécificités du dessin et de la photographie disparaissent au profit d'une image homogène dont on ne sait si les détails relèvent du talent du graveur ou de l'influence de la photographie. Le modelé du visage aux ombres fines et précises nous invite à reconnaître les formes de la photographie. D'autre part, les petites stries dispersées entre le personnage et le train apparaissent clairement comme des solutions graphiques pour figurer l'espace et la perspective. Enfin, une description précise permet de remarquer des incohérences formelles dues à la réunion de deux modes de production distincts. En effet, le chapeau porte une ombre sur le visage de la garde-barrière qui définit la position zénithale du soleil alors que la silhouette de l'employée des chemins de fer, marquée au sol d'une forme longue par les soins de l'illustrateur, indique au contraire un soleil levant ou couchant (fig. 9).

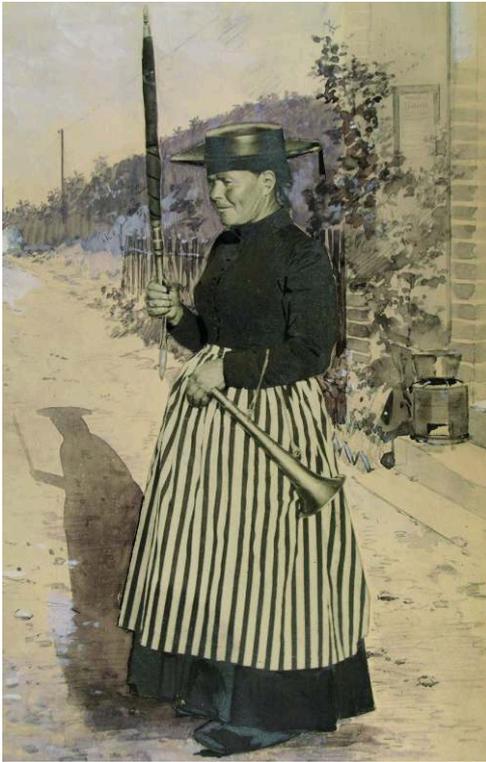


Fig. 9. E. Clair-Guyot, "La garde-barrière" (détail), montage de deux photographies sur carton, gouache blanche et encre noire, 34,9 x 27 cm, publié dans *L'illustration* du 25 juillet 1891, coll. *L'illustration*.

- 13 Association de la reproduction photographique et de la gravure sur bois, fusion des formes de la photographie et du dessin, l'illustration de la garde-barrière par Ernest Clair-Guyot symbolise les images hybrides qui sont publiées dans *L'illustration* au début des années 1890. Cependant, se distingue-t-elle formellement des autres images publiées dans *L'illustration* au point d'être retenue comme une articulation majeure de l'histoire de la photographie dans la presse? Sortie de l'anonymat par son auteur, elle offre à l'histoire de la photographie une étape dans l'évolution de l'usage de la photographie dans la presse, dans cette période de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 14 Après Clair-Guyot, Raymond Lécuyer publie et revient sur l'image de la garde-barrière dans son *Histoire de la photographie*, parue aux éditions Baschet et Cie, en 1945<sup>24</sup>. Référence incontournable de l'historiographie de la photographie française, l'ouvrage de Lécuyer accorde une place à la garde-barrière parmi toutes les autres techniques de reproduction photomécanique recensées par l'auteur. Entre le woodburritype et les procédés Gillot, la technique du bois pelliculé est représentée par l'image de Clair-Guyot devenue entre-temps «la première photographie gravée ainsi», permettant à l'historien de valoriser la recherche française, mais également la famille de son éditeur<sup>25</sup>. Dans cette histoire techniciste de la photographie, le bois pelliculé fait figure d'élément clé dans l'évolution technique vers un tout photographique. L'association avec la gravure sur bois est expliquée par le gain de temps qu'elle donne aux éditeurs sans qu'il soit fait mention des formes qu'elle propose aux lecteurs.
- 15 En 1987, Jean-Noël Marchandiau publie une étude monographique consacrée au journal *L'illustration* dans laquelle l'image de la garde-barrière est également reproduite<sup>26</sup>. Alors que l'auteur pénètre dans les archives du journal et accède aux milliers d'illustrations conservées, dont beaucoup témoignent des mêmes caractéristiques, il retient l'image

de Clair-Guyot qui lui permet alors d'expliquer l'avènement de la photographie dans les pratiques journalistiques de l'hebdomadaire. Mais, là encore, les résultats formels obtenus avec la technique du bois pelliculé ne sont pas interrogés. Le fait que la gravure intègre la photographie dans le processus d'illustration intervient comme «le pas en avant [qui] dépassa les plus folles espérances dans le domaine de la reproduction», alors même que les images ne témoignent visuellement d'aucune modification majeure<sup>27</sup>.

- 16 Diffusée dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine* en 1992, l'étude d'Anne-Claude Ambroise-Rendu sur le rôle de la photographie dans la presse illustrée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est construite autour des numéros de *L'Illustration* et de textes réunissant l'article de Clair-Guyot, la monographie de Marchandiau et l'ouvrage de Lécuyer<sup>28</sup>. Dès son premier paragraphe, l'historienne utilise l'image de la garde-barrière comme une articulation essentielle dans l'avènement de la photographie au sein de l'hebdomadaire:
- «Le 25 juillet 1891, *L'Illustration* publie la première gravure obtenue à partir d'un bois pelliculé sur lequel une photographie instantanée a été reportée directement, grâce à une émulsion au collodio-bromure, sans l'intervention du dessinateur. Le cliché – une garde-barrière – est intégré à un fond dessiné. C'est la première fois qu'une photographie est reproduite par un périodique.»
- 17 Cette «photographie instantanée» correspond sur la planche originale à deux clichés détournés aux formes indéterminées et le dessinateur intervient toujours beaucoup dans l'illustration, mais en amont, avant que l'image ne soit reproduite sur le bois. Ambroise-Rendu présente l'image de Clair-Guyot comme un moment clé, un tournant dans l'histoire de la photographie dans la presse alors que la technique du bois pelliculé produit une image dont le réseau de hachures certifie qu'elle relève du mode de la gravure. Le procédé de reproduction est décrit comme une rupture technique engageant *L'Illustration* sur les voies de la reproduction photographique bien qu'il ne soit qu'un avatar de la gravure sur bois appelé à disparaître des usages dans les décennies qui vont suivre.
- 18 Enfin, il reste à mentionner les quelques lignes consacrées à cette question dans la *Nouvelle Histoire de la photographie* dirigée par Michel Frizot et publiée en 1994<sup>29</sup>. Sous la plume des historiens de la presse Pierre Albert et Gilles Feyel, l'image de Clair-Guyot intervient au même titre que les portraits en photoglyptie publiés dans la presse théâtrale comme une étape à mi-chemin entre les gravures sur bois et les reproductions similigravées. Dans cette étude, il n'est pas question de formes, mais plutôt de techniques qui se succèdent pour décrire les mutations d'une presse d'opinion en presse d'information dont la rapidité de réaction «aura un impact considérable sur la vie sociale et les relations entre les groupes humains<sup>30</sup>».
- 19 Ce parcours historiographique permet de constater les écueils auxquels se sont confrontés les historiens dans leur approche des usages de la photographie dans la presse. D'abord, les multiples procédés techniques élaborés aux croisements des champs de la presse et de la photographie demeurent le plus souvent des «boîtes noires», c'est-à-dire des «faits bien établis ou des objets non problématiques<sup>31</sup>». Certaines dates sont avancées comme marquant des changements fondamentaux, mais les détails mécaniques sont laissés de côté.
- 20 L'étude des techniques permet de comprendre les éléments fonctionnels, mais également de revisiter des acquis historiques. Grâce à la description du processus de publication auquel a été soumise l'image de la garde-barrière dans *L'Illustration*, il est

possible de constater que cette technique produit un phénomène de convergence des formes de la photographie et du dessin bien plus qu'une rupture iconographique qui profitera aux seuls photographes. D'autre part, afin de légitimer leur objet de recherche, les historiens ont adopté des postulats laissant peu de place à la technique, à ces hésitations notamment qui viennent entacher la marche d'une évolution dont la fin est connue: l'usage massif de la photographie dans la presse aux dépens de la gravure sur bois.

## Images hybrides

- 21 Il est communément admis que la presse et la photographie ne pouvaient manquer de se rencontrer. Dès lors, que faire de la technique du bois pelliculé si ce n'est l'intégrer à une succession de progrès techniques comme une étape supplémentaire vers le succès de la photographie? Cependant, cette histoire de la photographie dans la presse ne résiste pas à la description des images. Quelle distinction faire entre les formes de la garde-barrière et celles de l'aiguilleur? Et quelle filiation reconnaître entre les hachures d'une gravure sur bois et la régularité de la trame d'une similigravure? Mais, les réponses à ces questions provoquent un "vide" dans la chronologie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à moins d'accepter l'existence d'images hybrides issues de la réunion des arts du dessin, de la gravure et de la photographie. Des images hybrides admises dans les processus d'illustration de la presse des années 1890, comme le suggère un autre passage de l'article d'Ernest Clair-Guyot sur le bois pelliculé et la procédure de retouche:
- 22 «Le fait était acquis. Au commencement, on appliqua ce procédé aux bons clichés, mais peu à peu toutes les photographies, bonnes ou mauvaises, furent traitées de la sorte; le travail de la retouche pour ces dernières était seulement plus considérable. J'en vins à perfectionner la facture du dessin, le dépouillant de tout caractère individuel et le rendant tellement fini que l'on n'y apercevait plus le travail du crayon ni celui du pinceau. C'était absolument *photographique*. La révolution était accomplie: la photographie avait, dans ce cas, réduit le dessinateur à un rôle anonyme<sup>32</sup>.»
- 23 Les images conservées dans les archives de *L'illustration* et leur publication accèdent et discréditent à la fois les propos de Clair-Guyot. Au cours des années 1890, les dessinateurs exploitent en effet directement le potentiel descriptif des photographies, mais ils signent pour la plupart leurs illustrations, soulignant ainsi leur qualité d'auteur au dépens du travail du photographe. Une planche de Gennaro d'Amato datée de mars 1894 présente le retour des pêcheurs d'Islande dans le port de Dunkerque<sup>33</sup>. Sur la base d'une photographie de Meys, dont le nom apparaît en légende, l'illustrateur a modifié à la gouache blanche le modelé des personnages et la hiérarchisation de l'espace avant que l'image ne soit gravée par les soins de Tilly (*fig. 10*). Georges Scott, rendu célèbre par ses images de la Première Guerre mondiale, utilise les mêmes méthodes lorsqu'il rend compte des manœuvres de l'armée française de l'automne 1894 (*fig. 11*). Les soldats au premier plan du cliché sont repris au lavis et à la gouache tandis que le paysage du fond garde ses caractéristiques photographiques. Un personnage est également ajouté en bas à droite de l'image, engageant le spectateur à rentrer dans la composition. L'image est finalement gravée sur bois et publiée en demi-page dans *L'illustration*<sup>34</sup>. Deux exemples, peut-être reproduits sur bois pelliculé, qui témoignent d'une mixité des formes que le graveur homogénéise.



Fig. 10. G. Amato, "La pêche d'Islande", photographie retouchée à la gouache blanche et à l'encre noire, publiée dans *L'illustration* du 31 mars 1894, coll. *L'illustration*.



Fig. 11. G. Amato, "La pêche d'Islande", photographie retouchée à la gouache blanche et à l'encre noire, publiée dans *L'illustration* du 15 sept. 1894, coll. *L'illustration*.

- 24 Les types d'usage de la photographie et les modifications apportées par l'illustrateur avant que le graveur ne masque son travail de composition apparaissent sur les images originales et révèlent les insuffisances photographiques. Pour célébrer les fêtes franco-russes en octobre 1893, *L'illustration* publie une gravure de Bellenger en pleine page<sup>35</sup>. La planche originale s'appuie sur une base photographique que l'illustrateur est venu enrichir. Dans ce cas, l'image argentique sert de *fond* et propose le décor dans lequel le dessinateur agence les éléments de narration: la foule, les représentants politiques et les drapeaux des différents pays (fig. 12). À l'inverse, l'illustration de Frédéric de

Haenen, qui représente une passe d'escrime, exploite le *sujet* de la photographie<sup>36</sup>. Le dessinateur a collé l'image sur un carton, puis ajouté des personnages de part et d'autre pour centrer le sujet dans une composition rectangulaire (fig. 13).

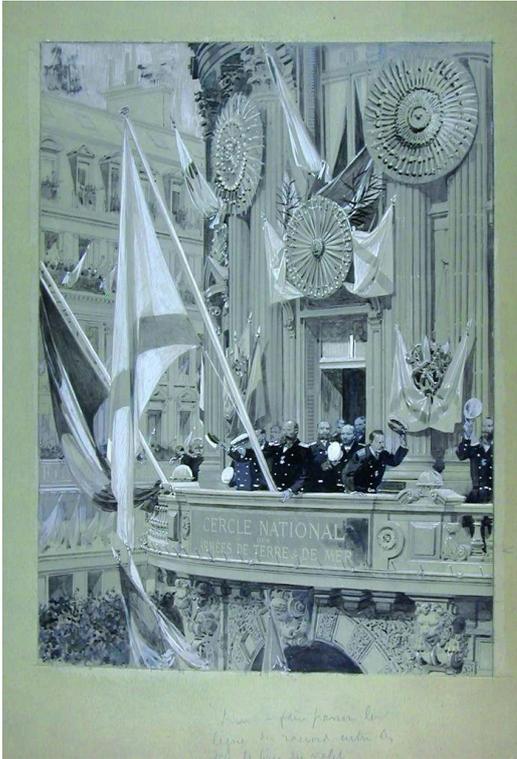


Fig. 12. Anon., "Les fêtes Franco-Russes. Au balcon du cercle militaire", photographie retouchée à la gouache blanche et à l'encre noire, publiée dans *L'illustration* du 28 oct. 1893, coll. *L'illustration*.



Fig. 13. F. de Haenen, "Assaut à l'épée à pointe d'arrêt", photographie retouchée à la gouache blanche et à l'encre noire, publiée dans *L'illustration* du 14 avril 1894, coll. *L'illustration*.

- 25 Les photographies font presque toutes l'objet de nombreuses retouches qui sèment le doute sur l'origine du support. L'explosion qui se produit dans un immeuble de la rue de Clichy, fin mars 1892, est illustrée par une planche de Berteault et Scott dont la couleur du papier indique un support photographique, mais dont la multiplicité des corrections et des ajouts au lavis interdit toute identification formelle<sup>37</sup> (fig. 14).

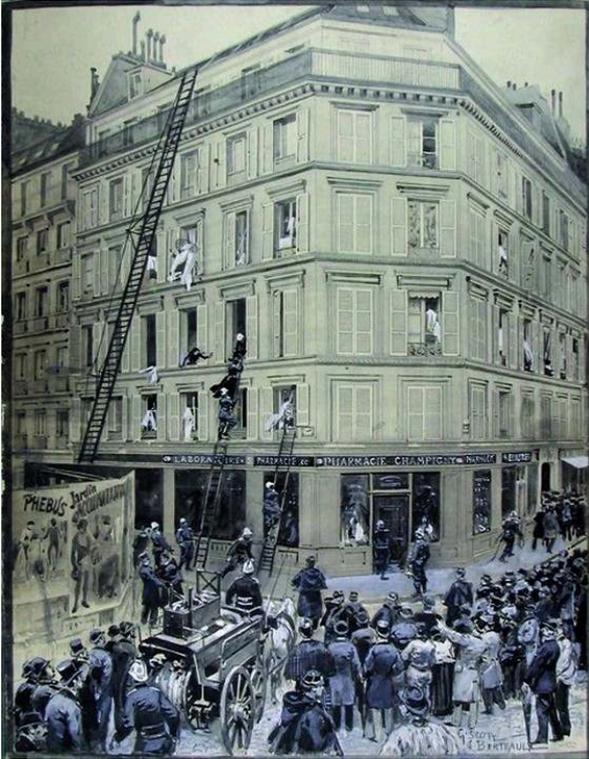


Fig. 14. G. Scott et Berteault, "l'explosion de la rue de Clichy", photographie retouchée à la gouache blanche et à l'encre noire, publiée dans *L'illustration* du 2 avril 1892, coll. *L'illustration*.

- 26 Autant de marques visibles qui laissent penser que la photographie ne remplit pas les conditions nécessaires pour être publiée immédiatement dans la presse. Contrairement à la thèse développée dans l'historiographie, les photographies ne sont pas exploitées pour leur valeur propre, conditionnée par leur mode de production, mais pour leurs qualités descriptives qui doivent être accommodées par le dessinateur pour acquérir le statut d'illustration. La photographie est-elle attendue par les éditeurs comme le mode illustratif idéal ou est-elle admise avec des conditions?
- 27 La photographie modifie le processus d'illustration et renouvelle les pratiques, mais elle doit se plier en retour aux exigences iconographiques qui gouvernent la publication des images dans la presse. Au cours des années 1890, il existe des photographies de portrait publiées sans retouche de la part du dessinateur, mais elles témoignent d'un respect des règles iconographiques établies depuis des décennies. Dans *L'illustration* du 19 mai 1894, le portrait du colonel de Rochas par l'atelier photographique de Gershel sert de modèle au graveur sans avoir subi de retouche<sup>38</sup> (fig. 15).



Fig. 15. Photographie du colonel de Rochas par Gershel sans aucune marque de retouche, reproduite en gravure dans *L'illustration* du 19 mai 1894, coll. *L'illustration*.

- 28 Mais, le plus souvent, les photographies doivent être reprises avant publication. Le recadrage est la modification la plus fréquente effectuée par le dessinateur en amont de la gravure et consiste à produire une nouvelle organisation des éléments iconographiques dans l'espace. Il peut notamment aboutir à l'isolement d'un personnage comme dans le portrait de Marie Magnier, comédienne de théâtre, publié dans *L'illustration* en décembre 1892<sup>39</sup> (voir fig. 16).

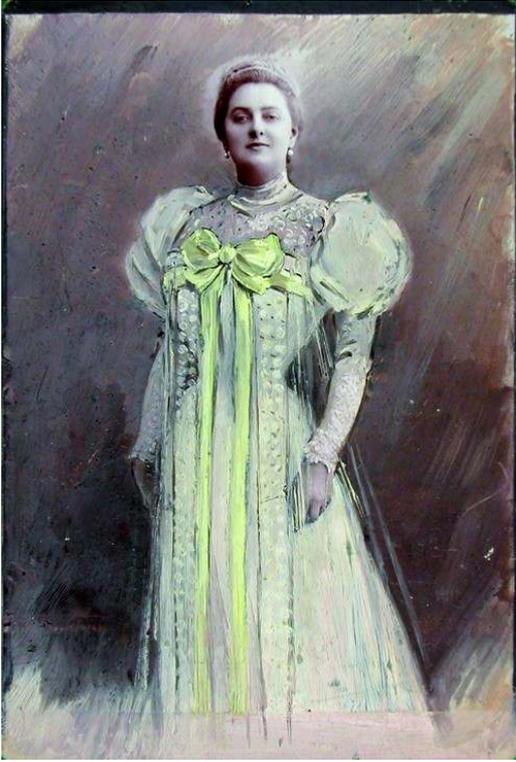


Fig. 16. Photographie anonyme de Marie Magnier très retouchée à la gouache de couleur, publiée dans *L'illustration* du 10 déc. 1892, coll. *L'illustration*.

- 29 À partir d'une photographie de Reutlinger, l'illustrateur peint le fond de l'image pour que la gravure se concentre sur la silhouette de l'actrice. Un autre type d'intervention courant consiste à hiérarchiser les informations dans une photographie. Pour l'inauguration du monument de Paul Baudry en février 1890, l'illustrateur s'est appuyé sur une photographie de Durandelle dont il a atténué tous les détails de l'arrière-plan<sup>40</sup> (fig. 17). Au moyen d'une peinture blanche translucide, appliquée autour des formes du monument, le dessinateur a diminué la présence du contexte, indiquant au graveur Thiriat la hiérarchie des plans à suivre.

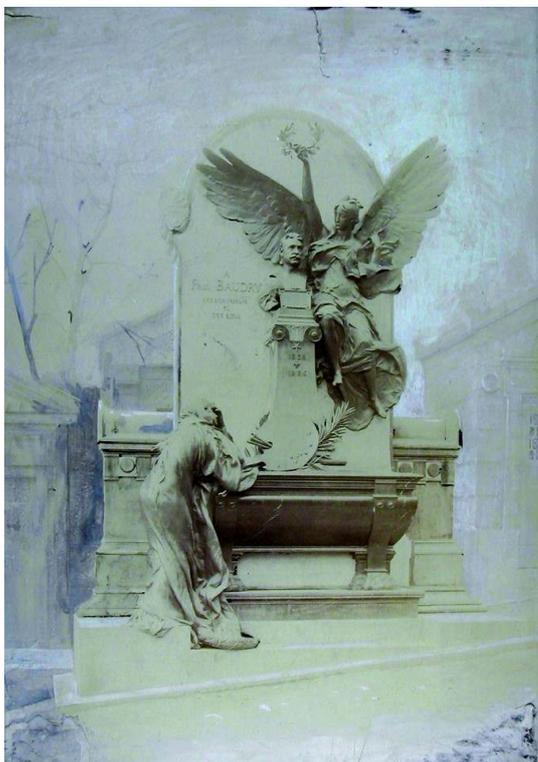


Fig. 17. L. É. Durandelle, "Le monument de Paul Baudry", photographie retouchée à la gouache blanche, publiée dans *L'illustration* du 22 fév. 1890, coll. *L'illustration*.

- 30 Certaines interventions de l'illustrateur peuvent être interprétées comme la correction de défauts photographiques. Dans une photographie représentant un troupeau d'éléphants en Thaïlande, l'illustrateur ajoute ainsi quelques nuages dans un ciel uni avant de transmettre l'image au graveur<sup>41</sup> (fig. 18).



Fig. 18. Anon., "Le roi choisissant les éléphants", photographie retouchée à la gouache blanche, publiée dans *L'illustration* du 1er avril 1893, coll. *L'illustration*.

- 31 De même, dans les années 1890, il est toujours nécessaire de corriger les flous de bougé propre à la photographie ou d'apporter quelques contrastes aux niveaux de gris parfois un peu ternes. Enfin, les photographies semblent poser des problèmes de composition. Comme pour l'image de la garde-barrière, de nombreuses illustrations agencent plusieurs photographies selon une composition picturale. Les photographies sont travaillées tel un matériau illustratif au service de la composition finale. La pendaison de l'assassin du shah de Perse à Téhéran est ainsi illustrée à partir de deux photographies – l'une pour le fond, l'autre pour le sujet même de l'image –, collées et reprises à la peinture blanche avant d'être confiées aux soins de Tilly pour être gravées<sup>42</sup> (fig. 19). À défaut des photographies nécessaires, l'illustrateur supplée aux manques et introduit au pinceau les éléments narratifs absents des images argentiques.

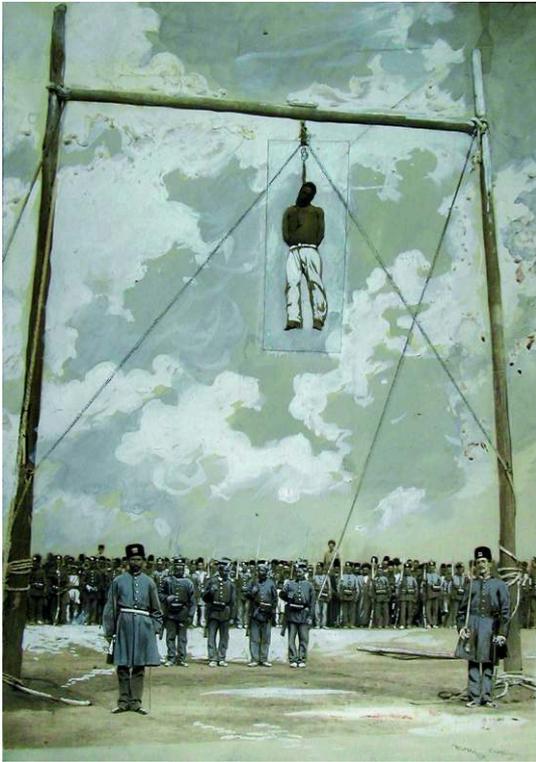


Fig. 19. Anon. , "Exécution de l'assassin du shah de Perse", photographie et dessin à l'encre noire et gouache blanche, publiée dans *L'illustration* du 26 septembre 1896, coll. *L'illustration*.

- 32 Hiérarchisation des détails, recadrages, manques iconographiques, formes floues et compositions inadéquates constituent autant d'éléments qui invitent à penser que la photographie n'est pas attendue par l'hebdomadaire, mais admise pour ses qualités descriptives qui offrent une économie de temps dans la réalisation des images publiées dans *L'illustration*. D'autre part, tous les exemples cités ont été gravés sur bois par Thiriat, Tilly, Bellenger et d'autres artisans anonymes, afin d'être reproduits dans l'hebdomadaire. Chaque trait du dessinateur et chaque demi-ton photographique ont donc été traduits selon les mêmes règles de la gravure, par des hachures noires et blanches. Les éléments photographiques restant après le travail du dessinateur ont été masqués par une seconde intervention manuelle. La photographie devient donc un intervenant important dans la réalisation des illustrations, mais cet usage n'est pas revendiqué comme une plus-value informative. Si les légendes des images mentionnent parfois l'origine photographique, les formes de l'illustration indiquent une réalisation manuelle. Ces images hybrides, croisements de la photographie et du dessin, à mi-chemin entre la création artistique – évoquée par chacune des signatures – et l'image d'information – que le contexte de publication rappelle –, forment l'essentiel du corpus iconographique publié dans *L'illustration* des années 1880 et 1890.
- 33 Au risque de fausser la chronologie de l'usage de la photographie dans la presse et de produire des récits fragiles et souvent incohérents, il convient donc de rappeler le caractère exceptionnel de l'entretien photographique de Nadar et d'expliquer le rôle de la technique du bois pelliculé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La description précise de l'image originale de la garde-barrière démontre que ce procédé est un avatar de la gravure sur bois et non une étape supplémentaire vers un tout photographique. Il témoigne des propositions des corporations de dessinateurs et de graveurs pour diminuer les coûts de production auxquels sont attentifs les entrepreneurs de presse.

34 Le cas du journal *L'Illustration* sous la direction de Lucien Marc (1886-1903) incarne les errances de la technique et les freins culturels à l'acceptation de la photographie. En dehors des numéros consacrés au Salon de peinture, le nombre d'images reproduites en similitravure pendant les années 1880 est négligeable. Dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, les noms des illustrateurs Berteault, Amato, de Haenen, Scott ou Sabattier sont toujours présents au bas des images publiées. En revanche, la signature des graveurs sur bois Tilly, Bellenger ou Thiriart apparaît de moins en moins souvent, tandis que les noms de Charaire ou de la Compagnie américaine se font de plus en plus fréquents. Inscrites dans le Bottin commercial parmi les photographeurs<sup>43</sup>, ces sociétés vont transcrire les compositions des illustrateurs en clichés tramés selon de nouvelles méthodes et inaugurent alors l'ère de la similitravure dans l'histoire de la photographie de presse<sup>44</sup>.

---

## NOTES

1. Les premières images que nous avons identifiées comme étant reproduites selon un procédé phototypographique dans le journal *L'Illustration* datent de novembre 1883. Ce sont des reproductions de médailles et d'œuvres de l'artiste japonais Hokusai, *L'Illustration*, n° 2125, 17 novembre 1883, p. 813 et 817.
2. Thierry GERVAIS, "L'invention du magazine. La photographie mise en page dans la *Vie au grand air*", *Études photographiques*, juin 2007, n° 20, p. 50-67.
3. Michel FRIZOT, "L'interview de Chevreul", in Michel FRIZOT, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994, p. 362.
4. « But when the feeling of presence and authenticity was needed, the "mere reproduction of a photograph" could carry a conviction unattainable by the wood engraving. On the occasion of the one-hundredth birthday of the French scientist Michel-Eugène Chevreul in 1886, Nadar's son Paul took a series of twenty-one exposures of him [...], Beaumont NEWHALL, *The History of Photography* (1949), New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 252. Voir également, Bodo VONDEWITZ, Robert LEBECK, "Die Einführung der Autotypie 1882-1895", in Kiosk, *Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973: A History of Photojournalism* (cat. exp.), Köln, Museum Ludwig/Agfa Foto-Historama, 2001, p. 40-60.
5. "A Scene in Shantytown, New York", *Daily Graphic*, 4 mars 1880. Cette image est reproduite dans l'ouvrage de Robert Taft, *Photography and The American Scene*, New York, Dover Publication Inc., 1938, p. 432. Elle est présentée comme la première publiée en similitravure. Elle sera décrite et reproduite dans le livre de William Welling, *Photography in America, The Formative Years 1839-1900* (1978), New York, Crowell, 1978, p. 263-264, comme l'événement photographique majeur de l'année 1880.
6. "La garde-barrière", *L'Illustration*, n° 2 526, 25 juillet 1891, p. 61.
7. Anne-Claude AMBROISE-RENDU, "Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, p. 6.
8. *L'Illustration*, n° 2 380, 6 octobre 1888, p. 241; *L'Illustration*, n° 2 459, 12 avril 1890, p. 305.
9. *L'Illustration*, n° 2 525, 18 juillet 1891, p. 51.
10. *L'Illustration*, n° 2 463, 10 mai 1890, p. 412.

11. *L'illustration*, n° 2 253, 1<sup>er</sup> mai 1886, p. 311.
12. *L'illustration*, n° 2 156, 21 juin 1884, p. 421.
13. Initialement, Gillot exploite un papier blanc épais dans lequel il imprime des saillies régulières et parallèles au moyen d'une molette. Les aspérités sont ensuite noircies pour former «des traits fins que la photogravure peut reproduire en cliché», cf. Charles GILLOT, "Obtention de clichés typographiques imitant la gravure sur bois au moyen d'un procédé de dessin et de photogravure", INPI, n° 121 437, 18 septembre 1877. Comme le précise le *Bulletin de la SFP*, le procédé est rapidement simplifié «en ce que l'artiste prend un papier couvert à l'avance de stries et de grain et fait dessus un travail complet de teintes de crayons, de grattoir, etc.», voir "Séance du 1<sup>er</sup> juin 1883", *BSFP*, n° 6, p. 146.
14. Robert PRICE, "Procédé pour obtenir des images photographiques sur une surface de bois destinée à être gravée", INPI, n° 32 484, 4 juin 1857.
15. Alphonse DAVANNE, *Exposition universelle internationale de 1878. Rapports du jury international, groupe II, classe XII. Les épreuves et les appareils de photographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 34.
16. E. FREWING, "Photographie sur bois", *BSFP*, n° 9, 1886, p. 250.
17. *L'illustration*, n° 2 526, 25 juillet 1891, p. 61.
18. "L'agitation ouvrière", *L'illustration*, n° 2 521, 20 juin 1891, p. 538.
19. *Ibid.*
20. "Les syndicats ouvriers", *L'illustration*, n° 2 522, 27 juin 1891, p. 549.
21. "Les employés du chemin de fer. L'aiguilleur", *L'illustration*, n° 2 523, 4 juillet 1891, p. 12.
22. Nous soulignons. Ernest CLAIR-GUYOT, "Un demi-siècle à *L'illustration*", *L'illustration*, n° 4 713, 1<sup>er</sup> juillet 1933, n. p.
23. *Ibid.*
24. Raymond LÉCUYER, "Photographie et gravure sur bois", in *Histoire de la photographie*, Paris, éd. Baschet et Cie, 1945, p. 258-259.
25. *Ibid.*, p. 259.
26. Jean-Noël MARCHANDIAU, *L'illustration 1843-1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Bibliothèque historique Privat, 1987, p. 166.
27. *Ibid.*
28. A.-C. AMBROISE-RENDU, "Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle", art. cit., p. 6-28.
29. Pierre ALBERT et Gilles FEYEL, "Photographie et médias. Les mutations de la presse illustrée", in M. FRIZOT, *op. cit.*, p. 361.
30. *Ibid.*, p. 359.
31. Cf. Bruno LATOUR, *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, Gallimard, Folio essai, 1995, p. 319.
32. *Ibid.*
33. *L'illustration*, n° 2 666, 31 mars 1894, p. 245.
34. *L'illustration*, n° 2 690, 15 septembre 1894, p. 220.
35. *L'illustration*, n° 2 644, 28 octobre 1893, p. 300.
36. *L'illustration*, n° 2 668, 14 avril 1894, p. 289.
37. *L'illustration*, n° 2 562, 2 avril 1892, p. 273.
38. *L'illustration*, n° 2 673, 19 mai 1894, p. 420.
39. *L'illustration*, n° 2 598, 10 décembre 1892, p. 488.
40. *L'illustration*, n° 2 452, 22 février 1890, p. 164.
41. *L'illustration*, n° 2 614, 1<sup>er</sup> avril 1893, p. 249.
42. *L'illustration*, n° 2 776, 26 septembre 1896, p. 253.

43. *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration: Firmin Didot et Bottin réunis*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1899, p. 2 191.

44. T. GERVAIS, "L'invention du magazine. Les nouvelles formes de l'information (1898-1914)", in *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse en Histoire et Civilisations, EHESS, 2007, p. 359-471.

---

## RÉSUMÉS

Dans les journaux français, on observe un décalage entre la publication des premières images en similitravure au début des années 1880 et l'usage massif de la photographie à la fin du xix<sup>e</sup> siècle. Cet intervalle de presque deux décennies dans la chronologie reste généralement inexpliqué dans les histoires de la photographie. Pour éclairer cette période, quelques images sont présentées comme des pivots dans le développement de la presse illustrée. Celles réalisées par Nadar à l'occasion du centenaire d'Eugène Chevreul, la vue de « Shantytown » ou l'image de la « garde-barrière » publiée dans *L'Illustration* en 1891 interviennent comme des étapes clés, ouvrant l'ère de la presse illustrée moderne. Cependant, l'analyse du montage original de la garde-barrière et des autres photographies de cette période conservées dans les archives du journal *L'Illustration* permet de constater que ces images ne sont pas à l'origine d'une scission. Bien au contraire, elles révèlent une convergence des techniques et une hybridation des formes de l'information qui témoigne d'une assimilation lente du médium photographique au processus d'illustration.

A gap exists between the publication of images made using the halftone process in French newspapers circa 1880 and the widespread use of photography in the press at the end of the nineteenth century. Histories of press photography generally offer no explanation for this gap of nearly two decades. In order to shed light on this period, a few key images are presented as pivotal to the development of the illustrated press. Among them are images by Nadar for Eugène Chevreul's centennial jubilee, the view of 'Shantytown,' and the depiction of the 'gatekeeper' published in *L'Illustration* in 1891. These images represent milestones which usher in the era of the modern illustrated press. Yet through analysis of the original gatekeeper montage and other photographs of the time conserved in the archives of *L'Illustration*, we see that the images do not reflect a sharp division: rather they reveal the convergence of techniques and hybridization of various types of visual information, indicating a slow assimilation of photography into the illustrative process.

## AUTEUR

### THIERRY GERVAIS

THIERRY GERVAIS est l'auteur d'une thèse intitulée *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*. Il est actuellement accueilli en post-doctorat par l'université de Ryerson (Toronto, Canada), où il enseigne l'histoire de la photographie et travaille sur l'avènement de la figure du photoreporter. En 2007 et 2008, il a été commissaire d'expositions au Jeu de Paume ("L'événement. Les images comme acteur de l'histoire") et au musée d'Orsay ("Léon

Gimpel, 1873-1948. Les audaces d'un photographe"). Il a récemment publié avec Gaëlle Morel *La Photographie. Histoire, techniques, art, presse*, aux éditions Larousse (2008). Thierry Gervais is author of a dissertation entitled '*L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*.' He is currently pursuing postdoctoral research at Ryerson University (Toronto, Canada) where he teaches the history of photography and is exploring the emergence of the figure of the photoreporter. In 2007-2008, he curated exhibits in Paris at the Jeu de Paume (*L'événement. Les images comme acteur de l'histoire*) and the Musée d'Orsay (*Léon Gimpel, 1873-1948. Les audaces d'un photographe*). He recently published with Gaëlle Morel *La Photographie. Histoire, techniques, art, presse* (Larousse, 2008).