

Photographies de presse ?

Le journal L'Illustration à l'ère de la similitravure

Thierry Gervais



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/729>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2005

Pagination : 166-181

ISBN : 2-911961-16-1

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Thierry Gervais, « Photographies de presse ? », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 27 août 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/729>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Photographies de presse ?

Le journal *L'Illustration* à l'ère de la similitravure

Thierry Gervais

NOTE DE L'ÉDITEUR

Thierry Gervais est chargé de cours à l'université Paris III. Il prépare un doctorat d'histoire et civilisations à l'EHESS sur les usages de la photographie dans la presse française au XIX^e siècle.

- 1 La rencontre entre la presse et la photographie est fréquemment présentée par l'historiographie comme relevant d'une évidence ontologique. Cependant, si le journalisme revendique une quête impartiale de l'information et que le processus mécanique de la photographie tend vers une objectivation de la représentation, le croisement de leurs chemins résulte d'une économie générale aux variables techniques, financières et culturelles. L'étude des usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* des années 1850 a révélé une nécessité économique qui repose sur la séduction visuelle des gravures et, son corollaire, la légitimation de cet usage qui s'appuie sur une croyance dans les images en général¹. Dans la filiation des journaux de connaissances utiles aux objectifs saint-simoniens, *L'Illustration* justifie la publication de gravures pour leur vertu pédagogique. Faisant appel au sens de la vue, les images sont sensées être plus accessibles que les mots impliquant un savoir. Dans ce cadre, les photographies qui se sont glissées dans le corpus iconographique de l'hebdomadaire confirment les mêmes croyances et cela d'autant plus que les techniques de reproductions leur donnent les formes de la gravure.
- 2 De nouvelles questions se posent lorsque les techniques d'imprimerie autorisent la reproduction des formes de la photographie dans les pages d'un journal. La crédulité face aux images est-elle immédiatement et profondément modifiée ? Plus précisément, les vertus pédagogiques des gravures font-elles place au pouvoir "véridique" de la photographie ? Et, comment ces valeurs s'intègrent-elles aux pratiques illustratives du journal ?

Rappels techniques

- 3 D'un poids considérable dans l'histoire de l'imprimerie, l'évolution des techniques de reproduction photomécanique au cours du XIX^e siècle a fait l'objet de nombreuses recherches².
- 4 En 1864, Walter Bentley Woodbury prend un brevet pour la technique de la photoglyptie qui permet d'obtenir, à partir d'une émulsion à la gélatine bichromatée, une matrice respectant les variations de tons de la photographie³. La photoglyptie est utilisée pour illustrer les livres et quelques hebdomadaires, comme *Paris-Théâtre* qui publie chaque semaine le portrait d'un comédien célèbre⁴ (fig. 2). Cependant, la matrice obtenue est en creux et suppose l'utilisation d'une presse spéciale. Les images sont imprimées, puis découpées et collées sur les pages typographiques. L'utilisation de cette technique ne pouvait donc s'étendre aux journaux à gros tirage.
- 5 La technique du bois pelliculé est fréquemment évoquée comme une avancée importante dans la reproduction de la photographie dans la presse⁵. Mise au point par Ernest Clair-Guyot, elle consiste à reproduire un cliché photographique sur un bois sensibilisé qui sera ensuite directement gravé⁶. Elle permet de réduire le travail du dessinateur et diminue d'autant le processus de fabrication de la gravure sur bois. En outre, cette technique n'implique pas d'investissement matériel considérable et peut se réaliser dans l'atelier de gravure traditionnel. Selon Clair-Guyot, la première image de ce type, publiée dans *L'Illustration* du 25 juillet 1891 représente une garde-barrière⁷. Cependant, si la technique du bois pelliculé restreint l'intervention du dessinateur, le graveur transforme toujours les tonalités photographiques en un réseau de hachures. Il existe bien de nouvelles molettes qui permettent de transcrire plus fidèlement les gris, mais le résultat formel s'apparente toujours plus à la gravure qu'à la photographie.
- 6 La technique qui transforme profondément les pratiques de l'imprimerie est la similigravure. Dans les années 1880-1890, les travaux de Charles-Guillaume Petit en France, de Georg Meisenbach en Allemagne et surtout de Frederic Ives aux États-Unis contribuent à l'élaboration de ce procédé. La similigravure utilise une trame pour diviser les tonalités photographiques en points⁸. Plus ou moins rapprochés selon la trame utilisée, les points forment un réseau qui traduit les dégradés de la photographie. Cette technique permet d'obtenir une matrice sur cuivre en relief qui peut être associée aux caractères typographiques dans la composition d'une page de journal. Comme les lettres de plomb, les points de l'image peuvent retenir l'encre d'imprimerie traditionnelle.

Naissance d'illustrés photographiques

- 7 Le problème technique, souvent évoqué pour expliquer l'absence de la photographie dans les journaux d'actualités, aurait donc trouvé sa solution. Mais, la mise au point de la similigravure n'explique pas à elle seule la naissance d'un illustré comme *La Vie au grand air* en 1898 (fig. 3). Créé par Pierre Lafitte, cet hebdomadaire sportif s'est construit autour de la photographie⁹. Dans ce cadre, la similigravure est une donnée importante, mais autant que le développement des loisirs sportifs à la fin du siècle¹⁰ et la possibilité de se procurer chaque semaine la quantité suffisante de photographies pour illustrer le

journal. Le sport produit de nombreux sujets photographiques : départs, arrivées, sauts et d'autres événements programmés qui permettent au photographe de s'organiser. Dans la production photographique amateur de la fin du siècle, le sport est un sujet de prédilection qui permet d'éprouver l'instantané photographique autorisé par les nouveaux appareils portatifs¹¹.

- 8 En 1914, *La Vie au grand air* s'est imposé comme un des journaux sportifs les plus importants de la Belle Époque. Avec Henri de Weindel, rédacteur en chef de *La Vie illustrée* créé en 1898¹² (fig. 4), Pierre Lafitte est un personnage clé de la presse illustrée qui se développe au tournant du XIXe siècle. En 1910, les deux hommes s'associent pour élaborer le quotidien *Excelsior* qui réserve une place importante à la photographie¹³ (fig. 5). Ces nouveaux périodiques représentent des expériences remarquables dont les mises en pages constituent l'archéologie du graphisme moderne des années 1920-1930. Cependant, leur durée de vie ou leur tirage ne supportent pas la comparaison avec *L'Illustration* qui, dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, atteint le tirage exceptionnel de 280 000 exemplaires¹⁴.

L'illustration de Lucien Marc

- 9 Dans un premier temps, l'intérêt de *L'Illustration* pour la similitude demeure relatif. De 1886 à 1903, sous la direction de Lucien Marc, l'usage de la gravure supplante toujours celui de la photographie. Si le journal évoque parfois des faits d'actualité politique, l'essentiel de ses pages se consacre aux événements théâtraux et à la publication de nouvelles littéraires. La répartition des illustrations suit la règle établie depuis le premier numéro : pour une meilleure qualité, une double page vierge alterne avec une double page illustrée. Les gravures sont grandes, souvent publiées en pleine page, et accompagnent parfois un article. Si ce n'est pas le cas, la rubrique "Nos gravures" de la dernière page rassemble des brèves qui commentent les images et les rattachent à une actualité. La qualité des illustrations, en termes de rendu d'imprimerie et d'un point de vue esthétique, constitue la notoriété de l'hebdomadaire. Or, les photographies reproduites en similitude sont ternes et donnent une image grise et triste. À cela s'ajoute une composition aléatoire qui s'accommode de tous les détails enregistrés sur la plaque photographique. En 1898, sur les huit pages consacrées aux images dans *L'Illustration*, une seule reproduit des photographies¹⁵.

Images mixtes

- 10 Ces remarques techniques et esthétiques sont probablement à l'origine de l'apparition d'un type d'image dont les caractéristiques formelles se situent à mi-chemin entre celles de la photographie et celles de la gravure.
- 11 Dans les dernières années du XIXe siècle, des gravures publiées dans *L'Illustration* témoignent de l'usage d'une trame qui se décèle aisément dans le ciel ou, plus généralement, dans les aplats. Ces images révèlent aussi quantité d'ombres et de détails que le dessinateur n'aurait pas représentés dans un souci de composition. Aux côtés de ces marques photographiques, on distingue de larges retouches réalisées au pinceau sur l'image avant le report sur la plaque de zinc. Ces interventions de la main humaine dans le processus de reproduction photomécanique accentuent des blancs ou des noirs

que la trame va ternir. Le dessinateur peut aussi souligner le dessin d'un sujet important en appuyant le cerne de sa forme. L'intervention est parfois directement réalisée sur la plaque de zinc puisque la trame de certaines zones est hachurée (fig. 6 et 7).

- 12 Tout ce travail sur l'image qui mélange les formes de la gravure et de la photographie cherche à rendre le document acceptable à l'œil du lecteur, mais sème la confusion sur l'origine technique de l'image source. De plus, le recours aux légendes, qui avait permis de délimiter un corpus dans l'hebdomadaire des années 1850, est caduc. Aux côtés de la mention « d'après photographie », est apparue la mention « photographie » ou « photo. de », voire plus simplement encore « phot. de ». Et surtout, ces légendes accompagnent indifféremment des gravures au trait, des photographies tramées et des images aux formes mixtes.
- 13 Bien que la similigravure autorise une reproduction mécanique de la photographie dans la presse, les usages dans *L'Illustration* témoignent d'un intérêt modéré pour le médium. D'une part, les statistiques démontrent que la mise au point de la similigravure n'implique pas un changement instantané et exclusif pour la photographie dans les habitudes iconographiques du journal¹⁶. D'autre part, les images tramées sont d'une qualité médiocre inacceptable pour *L'Illustration* de Lucien Marc. Dans le respect d'une norme qualitative, le journal demande au graveur d'intervenir dans un processus qui peut désormais se passer de lui. Aux dépens d'une forme d'objectivité symbolisée par la mécanisation du mode de représentation et de reproduction, *L'Illustration* fait valoir la valeur esthétique des images.

Changement de direction

- 14 Le numéro du 13 novembre 1909 de *L'Illustration* témoigne d'un changement. Pour illustrer le procès de Mme Steinheil, l'hebdomadaire réutilise des photographies publiées par le quotidien *Le Matin*¹⁷(voir fig. 1, 8 et 9). De mauvaise qualité, les quatre images représentent l'accusée dont les traits se distinguent à peine. Faisant partie des rares documents de ce type à avoir été réalisés dans le tribunal, ces images retiennent l'attention pour leur caractère unique et non plus pour leurs qualités esthétiques. Sous la direction de René Baschet, les objectifs de *L'Illustration* ont changé et les photographies ne répondent plus aux mêmes exigences.
- 15 Au cours de l'année 1904, René Baschet succède à Victor Depaëpe et constitue une équipe de travail, l'« Empire Baschet », dont le règne se termine avec le dernier numéro de *L'Illustration* en 1944. En 1903, le tirage de l'hebdomadaire est en baisse et René Baschet réoriente la politique éditoriale du journal pour regagner la confiance des lecteurs¹⁸. Les pages de *L'Illustration* s'ouvrent régulièrement à l'actualité politique, intérieure et étrangère, et révèle une attention nouvelle pour les faits-divers dont elle propose une version illustrée. Parallèlement, cette mutation éditoriale s'accompagne d'un déclin de l'usage de la gravure au profit de celui de la photographie.
- 16 Les gravures ne disparaissent pas complètement du journal et sont encore présentes dans les années 1920¹⁹. Cependant, en 1904, pour la première fois le nombre de photographies dépasse celui des gravures. Quatorze photographies sont publiées en 1903, vingt en 1904 et, en 1905, trente-neuf sont imprimées contre seulement cinq gravures. De même, en 1905, la surface occupée par les photographies dans l'hebdomadaire devance celle consacrée aux gravures. En moyenne, sur un total de

seize pages, treize sont occupées par les images dont neuf par les seules photographies²⁰.

- 17 Au-delà même du constat d'un usage croissant de la photographie, ces chiffres nous informent sur le mode d'illustration choisi par l'hebdomadaire. À partir de 1904, le nombre d'images devient un paramètre important. Dès lors, il devient difficile au journal de suivre la règle qualitative qui consiste à ne pas imprimer des images au recto et au verso d'une même feuille. Cette décision est évidemment une réponse à la concurrence. Les premiers numéros de *La Vie illustrée*, qui imprime sur un papier plus rudimentaire que celui de *L'Illustration*, vante sur sa couverture le nombre d'images publiées dans le numéro pour attirer le lecteur²¹. Dans ces conditions, le temps de réalisation nécessaire aux gravures devient un problème et la reproduction de photographie en similitravure une solution. Enfin, la production de photographie s'est très largement accrue depuis les années 1890. L'industrialisation des procédés et la mise au point d'appareils portatifs trouvent un accueil chaleureux dans les classes bourgeoises qui voient dans la photographie un loisir utile.
- 18 Pour des raisons économiques, techniques et culturelles, la photographie s'impose à *L'Illustration* en 1904. Parallèlement à l'investissement technologique, ce changement suppose la mise en place d'un réseau de photographes et entraîne des problèmes iconographiques.

Dessinateurs-photographes

- 19 Dans un premier temps, *L'Illustration* encourage la reconversion de ses dessinateurs. Employé comme envoyé spécial de 1885 à 1930, Ernest Clair-Guyot raconte que le passage du croquis à la photographie s'est imposé à lui et au journal comme un gain de temps²². Dans les années 1890, Lucien Marc lui fait installer un laboratoire dans les locaux du journal pour qu'il puisse développer les clichés à son retour. Il retouche, voire dessine sur les tirages qui sont ensuite reproduits sur des bois pelliculés et envoyés au graveur.
- 20 La contrainte essentielle du journal consiste à recevoir les images à temps pour illustrer une actualité. Alors que le télégraphe permet un récit des faits quasi immédiat, les images voyagent encore au rythme des chemins de fer. Dans ces conditions, le graveur propose une solution impossible au photographe. À partir d'un récit, il peut imaginer un croquis représentatif de l'événement. Il en résulte une répartition des sujets entre photographie et gravure dans le journal. Cette dernière demeure efficace pour les scènes d'action inaccessibles ou lointaines alors que la photographie produit essentiellement une documentation générique. La transmission d'une image par téléphone, mise au point dans les années qui précèdent la Grande Guerre, apportera une solution à ce problème²³.

Structures spécialisées

- 21 Pour répondre à cette demande de photographies, des structures comme les agences Rol, Branger ou Chusseau-Flaviens se spécialisent dans la réalisation de clichés illustratifs. Pour l'essentiel, ces agences produisent des images d'événements organisés ou collectent une documentation photographique atemporelle que les journaux

utilisent à défaut d'images d'actualité. Dans l'agence Chusseau-Flavien, le classement est réalisé par pays, par ville, par monument et par type humain (breton, corse, etc.)²⁴. Le paysage, la vue d'architecture et bien sûr le portrait forment les genres les plus représentés. Pour chaque déplacement officiel ou passation de pouvoir, l'agence dépêche un photographe et organise une séance de prise de vue. Toutes ces images n'ont pas l'aura des photographies de l'envoyé spécial ou l'attrait de l'image d'un "scoop", mais elles forment cependant le corpus photographique le plus important par le nombre.

- 22 Dans la production de l'agence, des images révèlent une certaine liberté à l'égard du médium photographique. Si les photographies de la nouvelle famille royale de Belgique publiées dans le numéro du 1er janvier 1910 de *L'Illustration* proviennent de négatifs simples (fig. 10 et 11), l'agence propose aussi des montages photographiques réalisés à partir de plusieurs photographies. C'est le cas notamment de cette image du prince Albert 1er escaladant une montagne qui présente une scène qui n'a jamais existé (fig. 12). Pour la composition de cette photographie, l'agence a utilisé trois clichés distincts. Le premier a fourni un paysage et le groupe de l'arrière-plan, le second une vue du prince gravissant la montagne et le dernier un parfait profil du roi. Aucune des trois photographies ne présente à elle seule les qualités nécessaires pour être publiée. Pour proposer une image attractive, l'agence fait donc intervenir un dessinateur qui plie chaque personnage aux règles de composition classique.

Photographe amateur

- 23 La rédaction de Baschet, comme celle de Paulin soixante ans plus tôt, fait aussi appel à des correspondants, le plus souvent de simples lecteurs, pour se fournir en images. Dopée par la mise au point d'une technique fiable et pratique, la production de la génération de photographes amateurs du tournant du XIX^e siècle, constitue un véritable réservoir d'images pour la presse.
- 24 Léon Gimpel fait partie de ces photographes qui produisent aussi bien des images distrayantes que des documents pour la presse, les deux se rencontrant régulièrement²⁵. De 1897 à 1935, Gimpel réalise quelques milliers de photographies, en noir et blanc, en relief et en couleurs. À partir de 1904, plusieurs centaines de ces images sont publiées dans *L'Illustration*. Amateur de photographie, Gimpel se distingue de la génération Kodak, par une maîtrise parfaite de la technique et un défi constant des limites qu'elle lui impose. Il représente donc pour le journal un correspondant idéal, capable de produire un document de bonne qualité technique et suffisamment audacieux pour réaliser une photographie originale²⁶.
- 25 La collaboration qui s'établit avec *L'Illustration* est à l'initiative de Gimpel qui envoie spontanément en mars 1904 deux photographies, publiées quelques jours plus tard par le journal²⁷. L'association dure plus de trente ans et, si Gimpel incarne parfois le rôle d'envoyé spécial, il réalise principalement des photographies d'une actualité de proximité : l'éclairage du Salon de l'automobile en 1907, le roi et la reine du Danemark à Paris la même année, ou encore le cortège festif de la mi-carême en 1910²⁸. D'apparence secondaire, tous ces sujets constituent cependant des petits événements en soi, d'ordre photographique.

- 26 L'éclairage du Salon de l'automobile compose un sujet pittoresque, mais il offre des conditions dramatiques de luminosité pour le photographe qui a dû mettre en œuvre tout son savoir technique pour obtenir un résultat acceptable (voir fig. 13 et 14). D'un genre classique, le portrait des souverains danois constitue cependant le premier reportage photographique en couleurs publié dans la presse. Quelques semaines plus tôt, Gimpel s'est lui-même chargé de diffuser dans les locaux de *L'Illustration* le procédé autochrome des frères Lumière et devient rapidement un des principaux photographes en couleurs du journal²⁹. Enfin, pour varier les représentations de la procession de la mi-carême, Gimpel enregistre le défilé d'une tour de la cathédrale Notre-Dame, dans une perspective en plongée qui écrase tous les volumes et donne une image peu commune des chars et de la foule.
- 27 L'attitude du photographe ne résulte pas de la seule pratique amateur récréative. À plusieurs occasions, Gimpel a expliqué ses choix visuels comme des solutions nécessaires pour assurer à ses images une publication dans *L'Illustration*. L'originalité formelle d'un cliché est en effet le gage d'une sélection parmi une production photographique importante. Les pratiques d'un amateur et les attentes iconographiques de *L'Illustration* se rejoignent donc sur des critères esthétiques³⁰.
- 28 L'avènement de la technique de la similigravure n'est pas synonyme d'un usage immédiat et systématique de la photographie comme mode illustratif des journaux. Le cas du journal *L'Illustration* témoigne d'une acceptation lente des formes de la photographie où le dessin est régulièrement sollicité pour produire une image qui répond aux codes en vigueur depuis des années. La piètre qualité des premières similigravures explique en partie l'intervention du graveur dans l'impression photo-mécanique. D'autre part, si les éditeurs de presse manifestent à la fin du XIX^e siècle une croyance en la véracité photographique, la notion de preuve en photographie n'est pas l'unique argument de publication d'une image. De nombreux autres paramètres interviennent dans la décision du rédacteur en chef d'ouvrir résolument les pages du journal à la photographie. On peut nommer le développement d'une concurrence qui privilégie la quantité à la qualité, l'existence d'un corpus de photographies suffisant pour illustrer un journal hebdomadaire et la pratique d'un journalisme d'investigation qui reconnaît dans la photographie un nouvel outil d'enquête³¹. Dans *L'Illustration*, le changement de statut de la photographie s'effectue au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. À partir de 1880, de nombreux articles relatent les progrès de la photographie en couleurs, de la photographie au rayon X ou de l'usage de la photographie au palais de justice³². Dans cette nouvelle configuration, les valeurs d'authenticité et de vérité vont alors relayer les vertus pédagogiques attribuées aux images dans le processus de légitimation de l'usage de la photographie par la presse.

NOTES

1. Thierry GERVAIS, "D'après photographie. Premiers usages de la photographie dans le journal *L'Illustration* (1843-1859)", *Études photographiques*, juillet 2003, n°13, p. 56-85.

2. Voir notamment, Georges DEGAAS, *Panorama graphique. Le livre et sa technique vus par l'image*, s. l., s. d. [1937]. E. COURMONT, *La Photogravure. Histoire et technique*, Paris, Gauthier-Villars, 1947 ; G. BAUDRY, R. MARANGE, *Comment on imprime*, Paris, Dunot, 1971.
3. Léon VIDAL, *Traité pratique de photoglyptie*, Paris, Gauthier-Villars, 1882. Le brevet de Woodbury repose sur les recherches d'Alphonse Poitevin, cf. A. POITEVIN, *Traité des impressions photographiques*, suivi d'appendices par Léon Vidal, Paris, Gauthier-Villars, réimpression, préface de Yves Baudry, Marseille, Lafitte, 1983. Pour les autres travaux sur la reproduction photomécanique, voir Louis-Philippe CLERC, *Reproductions photographiques monochromes*, Paris, Doin et fils, 1925 ; Sylvie AUBENAS (dir.), *D'encre et de charbon. Le concours photographique du duc de Luynes, 1856-1867*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994.
4. Voir par exemple le portrait de Mlle Chapuy (de la troupe de l'Opéra-Comique) d'après un cliché de Maunoury, ou celui de Charles Garnier (architecte de l'Opéra) d'après une photographie de Carjat, imprimés en photoglyptie sur les presses de Lemercier et Cie, *Paris-Théâtre*, 6 mai 1875, n° 103, p. 1, et n°87, 14 janv. 1875, p. 1.
5. 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. 6-28.
6. Ernest CLAIR-GUYOT, "Un demi-siècle à *L'illustration*", *L'illustration*, 1^{er} juillet 1933, n° 4713, n. p.
7. *Id.*, publiée en première page de *L'illustration*, la gravure de la garde-barrière est accompagné d'une légende qui ne précise pas la technique employée, *L'illustration*, 25 juillet 1891, n° 2526, p. 61. Formellement, cette image n'est guère plus photographique que la gravure d'un aiguilleur des chemins de fer publiée trois semaines plus tôt, *L'illustration*, 4 juillet 1891, n° 2523, p. 12.
8. DÉMICHEL, "Clichés tramés haute-lumière", *BSFP*, septembre 1930, n° 9, p. 262-272.
9. André GUNTHERT, "Un laboratoire de la communication de masse. Le spectacle du sport et l'illustration photographique", in Laurent VÉRAY, Pierre SIMONET (dir.), *Montrer le sport. Photographie, cinéma, télévision* (actes colloque), Cahiers de l'Insep, 2000, p. 29-35.
10. Alain CORBIN, *L'Avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995.
11. A. GUNTHERT, "Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre", *Études photographiques*, mai 2001, n° 9, 64-87.
12. L'article liminaire de *La Vie illustrée* publié le 20 octobre 1898 est signé par Henri de Weindel et Lucien Métivet.
13. *Excelsior* cherche « à tirer parti, pour l'utilité et pour le plaisir du grand public, des progrès formidables effectués depuis une dizaine d'années dans les industries de la typographie, de l'art photographique et de la photogravure », in Pierre LAFITTE "Notre programme", *Excelsior*, 16 nov. 1910, n° 1, p. 2.
14. Jean-Noël MARCHANDIAU, "*L'illustration*, premier journal illustré du monde (1904-1913)", in *L'illustration (1843-1944). Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, 1987, p. 179-206.
15. T. GERVAIS, "Statistiques sur les gravures et les photographies publiées dans *L'illustration*", in *Les Libertés visuelles de Léon Gimpel (1873-1948). Un photo-reporter contemporain des avant-gardes*, mémoire de maîtrise, Université de Paris I, 1996, p. 145-153.
16. *Id.*, "Statistiques sur les gravures et les photographies publiées dans *L'illustration*", *op. cit.*
17. "Mme Steinheil en cour d'assises", *L'illustration*, 13 nov. 1909, n° 3481, p. 338-345. Ces quatre photographies sont les seules publiées aux côtés de 35 dessins illustrant l'article. Elles ont respectivement pour légende : "Énergie", "Lassitude", "Abattement" et "Larmes" (p. 344-345).
18. J.-N. MARCHANDIAU, "Les tirages utiles", in *L'illustration...*, *op. cit.*, p. 325.
19. En 1929, *L'illustration* accueille encore des dessins en première page, "Un émouvant débat sur l'Alsace, à la Chambre des députés [...] Dessin d'André Galland", *L'illustration*, 9 fév. 1929, n° 4484, p. 125.

20. T. GERVAIS, “Statistiques sur les gravures et les photographies publiées dans *L’Illustration*”, *op. cit.*
21. La couverture du numéro 2 de *La Vie illustrée*, du 27 octobre 1898 annonce la publication de « 50 illustrations ». La même année, *L’Illustration* publie en moyenne vingt-quatre images par numéro. En 1904, la mention du nombre d’illustrations disparaît de la couverture de *La Vie illustrée* au profit d’une mise en pages très graphique construite autour d’une image imprimée en deux couleurs.
22. E. CLAIR-GUYOT, art. cit.
23. Sur les travaux de Korn, voir Paul GATTINGER, “La photographie transmise par le télégraphe (téléphotographie), *L’Illustration*, 24 nov. 1906, n° 3325, p. 328 ; “La photographie télégraphiée. L’initiative et le monopole de *L’Illustration*”, *L’Illustration*, 8 déc. 1906, n° 3328, p. 379-381 ; “La téléphotographie à *L’Illustration*. Conférence de M. le professeur Korn et expérience de transmission des photographies sur le circuit Paris-Lyon-Paris”, supplément de *L’Illustration*, 9 fév. 1907, p. 97-104 ; Sur le béliographe, voir Édouard BELIN, “La téléphotographie au moyen du téléstéréoscope”, *BSFP*, 9 déc. 1907, p. 196-207.
24. Le fonds Chusseau-Flaviens est conservé dans trois collections. Le musée Nicéphore-Niépce détient les tirages (environ 4 500 images), la George Eastman House possède 11 000 plaques de verre négatives et le musée d’Orsay dispose de 22 autochromes.
25. T. GERVAIS, *Les Points de vue de Léon Gimpel*, Paris, édition Céros/Venti 6, 2004.
26. T. GERVAIS, *Les Libertés visuelles de Léon Gimpel...*, *op. cit.*
27. Léon GIMPEL, *Quarante ans de reportages. Souvenir de Léon Gimpel, collaborateur à L’Illustration (1897-1932)*, Domaine de Castelmont, Jurançon, manuscrit (collection SFP), 20 février 1944.
28. “L’éclairage du Salon de l’automobile”, *L’Illustration*, 16 déc. 1905, n° 3277, p. 415 ; “Le roi et la reine du Danemark”, *L’Illustration*, 29 juin 1907, n° 3357, n. p. ; “La mi-carême vue de Notre-Dame”, *L’Illustration*, 12 mars 1910, n° 3498, p. 258-259.
29. Nathalie BOULOUCH, “Léon Gimpel”, in *La Photographie autochrome en France (1904-1931)*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, thèse de doctorat en histoire de l’art, 1994, p. 228-235.
30. T. GERVAIS, “Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne (1855-1914)”, *Études photographiques*, mai 2001, n° 9, p. 88-108.
31. “Reconstitution photographique de l’arrestation et du suicide de l’anarchiste Morral”, *L’Illustration*, 16 juin 1906, n° 3303, p. 374 ; sur l’enquête comme forme journalistique voir Dominique KALIFA, *L’Encre et le Sang. Récit de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.
32. GUERRONNAN, “La photographie des couleurs”, *L’Illustration*, 28 fév. 1891, n° 2505, p. 190-191 ; L. GASTINE, “Nouvelles études au moyen des rayons X”, *L’Illustration*, 7 nov. 1896, n° 2802, p. 363 ; Jean SIGAUX, “La photographie au palais de justice”, *L’Illustration*, 16 mars 1889, n° 2403. Sur les articles de *L’Illustration* consacrés à la photographie, voir Dominique BLANC, *Apparition de la photographie dans la presse*, mémoire de maîtrise en art plastique, Université de Paris VIII, s. d.

AUTEUR

THIERRY GERVAIS

EHESS