



HAL
open science

L'activité lucrative de l'éditeur-photographe Léopold Louis Mercier spécialisé dans la reproduction d'œuvre d'art à Paris de 1889 à 1914 : une analyse des aspects commerciaux de la maison Mercier et de son fonds photographique au sein de l'Agence Roger-Viollet

Stella Melbye

► **To cite this version:**

Stella Melbye. L'activité lucrative de l'éditeur-photographe Léopold Louis Mercier spécialisé dans la reproduction d'œuvre d'art à Paris de 1889 à 1914 : une analyse des aspects commerciaux de la maison Mercier et de son fonds photographique au sein de l'Agence Roger-Viollet. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01219233

HAL Id: dumas-01219233

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01219233>

Submitted on 22 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Stella MELBYE

(élève non-francophone)

**L'activité lucrative de l'éditeur-photographe
Léopold Louis Mercier spécialisé dans la
reproduction d'œuvres d'art à Paris (1889-
1914).**

Une analyse des aspects commerciaux de la maison Mercier et de son fonds photographique au sein de l'Agence Roger-Viollet ainsi que la reconstitution de ses reproductions d'art dans l'édition d'art.

Mémoire de recherche
en histoire de l'art appliquée aux collections
(2nde année de 2^{ème} cycle)
présenté sous la direction

de Mme Dominique DE FONT-RÉAULX
conservateur en chef du patrimoine, musée du Louvre
directrice du musée Eugène Delacroix

de Mr Michel POIVERT
professeur d'histoire de l'art contemporain et d'histoire de la photographie,
Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne

Septembre 2014



L'activité lucrative de l'éditeur-photographe Léopold Louis Mercier spécialisé dans la reproduction d'œuvres d'art à Paris (1889 - 1914).

Une analyse des aspects commerciaux de maison Mercier de son fonds photographique au sein de l'Agence Roger-Viollet ainsi que la reconstitution de ses reproductions d'art dans l'édition de l'art.

Avant- Propos 9

Introduction 10

Chapitre I : Les maisons d'éditions au XIX et début XX siècle - l'essor de la reproduction photographique 17

1. La reproduction photographique et ses enjeux dans le milieu de XIX^{ème} au début XX^{ème} siècle	17
a) Les procédures de reproduction de l'œuvre d'art au XIX siècle: gravure, lithographie, moulage.....	18
b) La photographie de reproduction, naissance d'un genre.....	22
c) La photographie de la reproduction et la séduction de l'exactitude	26
2. La mise en place d'un commerce d'image	28
a) Conditions de marché de l'art et contexte historique.....	28
b) Le début des maisons d'édition photographique et la mise en place d'un commerce de la reproduction photographique des œuvres d'art.....	29
c) La mise en place d'un droit de la reproduction : Copyright	33
3. La photographie dans les musées, expositions et collections privées	34
a) La photographie dans les musées	34
b) Les Salons et les Expositions Universelles	36
c) Les collectionneurs et la photographie : le début des collections photographiques	38

Chapitre II : Analyse du fonds photographique de Mercier en tant que photographe et éditeur d'art 40

1. La maison Mercier - Le photographe et éditeur Léopold Louis Mercier	42
a) Biographie de Mercier : Formation et carrière.....	42
b) Les débuts du photographe et la création de sa maison d'édition.....	43
c) L'atelier de Mercier : une description et portrait de Mercier	45
d) Prospérité professionnelle et honneurs académiques.....	47
2. Informations générales du fonds Mercier au sein d'Agence Roger-Viollet	51
a) Le fonds photographique de Mercier et son histoire dans l'Agence de Roger-Viollet.....	52
b) Technique photographique, datation et structure du fonds	52
c) Etat de conservation et conservation préventive.....	54
d) Etat actuel du fonds : Numérisation et diffusion de l'image.....	56
3. Analyse d'images : la constitution d'une bibliothèque d'images	58
a) Reproduction d'art : peinture, sculpture, arts graphiques, arts appliqués et architecture.....	59
b) Photographie dans la ville Paris	70
b) Expositions universelles (1889/1900) et Salons (1896-1903).....	72
c) La photographie dans l'atelier d'artiste et portrait de l'artiste	73
d) Les portraits commandés dans le studio photographique et à l'extérieur.....	75
e) Études d'après nature.....	78
f) Photographies ethnographiques	83
g) Photojournalisme : Reportage sur le terrain.....	89

4. La maison d'édition Mercier : une analyse des aspects commerciaux.....	92
a) <i>Facteurs économiques.....</i>	92
b) <i>Politique d'acquisition.....</i>	96
c) <i>Commande et distribution: satisfaire le goût du public.....</i>	99
d) <i>Stratégie commerciale.....</i>	103

Chapitre III : L'Histoire de l'art et la photographie. L'utilisation des photographies de Mercier dans l'histoire de l'art 103

1. L'histoire de l'art : construction d'une discipline scientifique	105
2. Le rôle de Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art.....	109
a) <i>Collaboration avec un écrivain : l'exemple de Émile Bayard, « L'Histoire de l'art en images » (1909).....</i>	111
a) <i>Collaboration avec d'autres des maison de l'édition et photographes: l'exemple de Garnier Frères, G. Daveau, Edouard Fiorillo et de J. Kühn</i>	116
c) <i>Collaboration avec l'Etat : Les albums photographiques: 1896 – 1901.....</i>	119
3. La contribution au goût par la photographie	122

Conclusion 124

Bibliographie 127

<i>Sources primaires.....</i>	127
<i>Bibliographie d'Emile Bayard (1868-1937)</i>	128
<i>Archives.....</i>	129
<i>Ouvrages imprimés et périodiques.....</i>	135

Annexe

I) Tables des illustration	3
II) Planches	10
III) Les actes et manuscrits des archives	54
IV) Tabelles	70
1) <i>Lieux de prise de vue de reproduction d'art en France</i>	70
2) <i>Lieu de prise de vue de reproduction d'art hors de France</i>	71
3) <i>Tableau de répartition de reproduction d'art divisé par genres</i>	72
4) <i>Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans le musées et châteaux</i>	72
5) <i>Tableau de la nationalité de peintre dans le fonds Mercier</i>	74
6) <i>Liste de vue d'architecture de Paris</i>	74

7) *Prise de lieu photographique à l'étranger hors reproduction d'art* 76

V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art 77

1) <i>Collaboration de Mercier et l'écrivain Emile Bayard, 1909</i>	77
<i>Tables de Planches</i>	78
<i>Planches</i>	80
2) <i>Collaboration de Léopold Mercier et Editeur, 1902</i>	98
3) <i>Collaboration de Léopold Mercier et Editeur G. Daveau</i>	100
4) <i>Collaboration de Léopold Mercier et le photographe</i> <i>Edouard Fiorillo et Éditeur J. Kühn</i>	101
5) <i>Collaboration de Léopold Mercier avec l'Etat :</i> <i>Les albums photographiques: 1896 – 1901</i>	102

ÉCOLE DU LOUVRE
Mémoire de recherche
en histoire de l'art appliquée aux collections
Septembre 2014

L'activité lucrative de l'éditeur-photographe Léopold Louis Mercier spécialisé dans la reproduction d'œuvres d'art à Paris de 1889 à 1914.

Une analyse des aspects commerciaux de la maison Mercier, ses photographies hétéroclites au sein de l'Agence Roger-Viollet ainsi que la reconstitution de ses reproductions d'art dans l'édition de l'art.

par Stella MELBYE

RESUME

Léopold Louis Mercier (né en 1866 à Angers, France – mort vers 19 ?? à Cabourg), éditeur-photographe parisien spécialisé dans la reproduction d'art embrasse une carrière fin des années 1880 jusqu'à 1914. Au fur à mesure il rassemble un fonds photographique de presque de 30.000 photographies hétéroclites, aujourd'hui conservées quasi entière au sein de l'Agence Roger-Viollet. Ce fonds composé en majorité des négatifs au gélatinobromure d'argent, représente à priori des reproductions d'œuvres d'art et d'architectures mais aussi des études d'après nature, des portraits, des photographies ethnographiques et des photojournalisme. La complexité du document photographique constitue le cœur de cette recherche : d'une part la diversité des photographies et le phénomène de la reproduction, d'autre part les aspects commerciaux (vente, diffusion, politique d'acquisition) et lien avec l'histoire de l'art et l'édition d'art.

MOTS-CLES

Léopold Louis Mercier, Photographie, Editeur, Reproduction d'œuvres art, Peinture, Sculpture, Arts graphiques, Arts appliqués, Architecture, Etudes d'après nature, Portraits, Photographies Ethnographiques, Photojournalisme, Marché d'art, Paris, Exposition Universelles, Salon, Edition d'art.

Remerciements

Ce mémoire de Master 2 a été rédigé durant l'année scolaire 2013-2014 dans le cadre du deuxième cycle de Master II de recherche appliquée aux collections à l'Ecole du Louvre, dirigé par Madame Dominique de Font-Réaulx et Monsieur Michel Poivert.

Ce mémoire n'aurait jamais pu être écrit sans l'aide de certaines personnes à qui je dois des remerciements les plus sincères. Tout d'abord, je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance à mes directeurs de mémoire, Mme Dominique de Font-Réaulx et Mr Michel Poivert pour leurs accompagnements, conseils et soutien durant ma recherche.

Ensuite, je remercie vivement Mme Delphine Desveaux, Directrice des Collections & des Projets culturels de l'Agence Roger-Viollet pour m'avoir accueilli tout au long de l'année et pour avoir pris le temps de répondre à mes nombreuses questions. Sa disponibilité et son savoir précieux sur le fonds de Mercier m'ont permis d'enrichir mon travail académique. Ainsi que, la gentillesse, de m'avoir permis d'utiliser les photographies water-marké dans ce mémoire.

Je souhaite remercier aussi Mme Monique LePelloy et Mr Marc Durand pour leurs conseils méthodiques, pistes de recherches dans les archives et bibliothèques.

Je remercie Philippe Jacquier (Galerie Lumière des Roses), de m'avoir accordé un entretien durant lequel il m'a donné des informations et des réflexions intéressantes concernant les photographies de Mercier.

Merci à Agnes Penot-Lejeune, spécialiste du marché de l'art et de l'édition d'art du XIX^e siècle, pour avoir accepté de me rencontrer et de m'avoir éclairé sur de nombreux points.

Je remercie chaleureusement Mme Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque au musée du quai Branly ainsi que Laëtitia Desserrières, Musée de l'Armée Assistante des Cabinet de la Photographie et de la Bibliothèque, pour m'avoir aiguillé dans mes recherches sur les photographies ethnographiques.

Je remercie également à Mr Galifot, conservateur du patrimoine au musée d'Orsay pour m'avoir accueilli et pris le temps de répondre à mes questions concernant la photographie conservée au musée d'Orsay « *L'accident à gare de l'Ouest le 22 octobre 1895* ».

Mes sincères remerciements s'adressent également à Séverine Montigny (Conservateur du Département des Documents éphémères de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris), Claire Boisserolles (Ressources documentaires du Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), Françoise Reynaud (conservatrice des collections photographiques au musée Carnavalet), Magalie Bonnet (Secrétaire de documentation aux Archives nationales) et la Mairie de Caen Michel Le Lan et son Service des Archives Jacqueline Dordron, eux tous ont contribué à la recherche de mon mémoire.

Je voudrais aussi remercier mes camarades du groupe de recherche, Allison Huetz, Céline Glatard, Fanny Brulhart, Max Bonhomme et Etienne Eichholtzer pour les réflexions et références que nous avons partagées et pour l'ensemble de nos discussions au cours de l'année.

Enfin, je tiens tout particulièrement à remercier, mon fiancé, Jean Claude Konan, pour ses relectures importantes et son soutien pendant la réalisation de ce mémoire.

Avant- Propos

Ce mémoire est consacré au fonds photographique de Léopold Louis Mercier, éditeur-photographe spécialisé dans la reproduction d'art, conservé aujourd'hui à l'Agence Roger-Viollet. Oublié par l'historiens d'art, aucune étude de Mercier dans un cadre scientifique n'a été réalisée, nous nous sommes lancés sur ses traces. L'objectif de cette étude est de retracer le commerce en tant que photographe et éditeur de Mercier et d'examiner la fonction et utilisation de fonds dans la domaine de l'art.

Un des axes principaux de ce travail scientifique est la reproduction d'œuvres d'art et le paradigme d'une image reproductible. Cet intérêt sur ce champ d'étude provient de mes travaux précédents, à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Hambourg et de l'Ecole du Louvre. J'ai pu approfondir cette approche dans mon mémoire I sous la directrice de Mme de Font-Réaulx sur le fonds photographique de l'historien de l'art Marcel Aubert (1884-1962) au sein de la photothèque de l'École du Louvre.

Dotée d'une faible valeur marchande mais d'une forte valeur documentaire, ces images voient cependant leur intérêt réévaluées quant à leur statut. Je me suis interrogée sur les questions complexes que soulève la photographie appliquée à la reproduction d'art et à la discipline de l'histoire de l'art, la reproductivité et son l'authenticité. Ce travail de recherche s'inscrit par conséquent dans la méthodologie de l'histoire de l'histoire de l'art.

Ce mémoire aborde la reproduction des œuvres d'art, sous l'angle du distributeur dans un contexte croissant des maisons d'éditions photographiques et de la mise en place d'un commerce d'images et de l'édition d'art à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Encore aujourd'hui, le fonds de Mercier se trouve dans une telle constellation. L'Agence Roger-Viollet, entreprise commercial, possède de nombreuses photographies et leur droits de reproduction. Les tarifs de commande restent chers, non pas à cause de la fabrication comme à l'époque de Mercier, mais à cause du défi de la conservation et gestion de l'ensemble de la collection.

Introduction

Dès les débuts du nouveau procédé photographique, la rencontre de l'art et de la photographie donne naissance à une dialectique féconde, dans laquelle la notion de reproduction trouve place prépondérante. La reproduction photographique d'œuvres d'art, objet d'expérimentations pour les premiers photographes devient ensuite, une spécialisation. Ce qui entraîne l'émergence d'un nouveau marché, et fit croître les maisons d'éditions et d'impression photographique, qui s'industrialisèrent progressivement, au gré des progrès techniques. La reproduction d'œuvres d'art a bouleversée les modalités de diffusion et de réception des œuvres d'art.¹ L'objectif de cette recherche envisage d'explorer la place de la photographie dans la reproduction des œuvres d'art et dans l'édition d'art fin du XIX et début XX^e siècle à l'exemple de la maison d'édition de Mercier.

Léopold Louis Mercier, est né le 2 juillet 1866 à Angers (Maine-et-Loire) et meurt vers 1920/30 (date de décès inconnue), exerce une activité lucrative comme d'éditeur photographe spécialisé dans la reproduction d'œuvres d'art à partir la fin des années 1880 à Paris.² Installé au plein cœur de Paris au 8eme Arrondissement (27, rue de Ponthieu et plus tard il ajoute l'atelier au 18, rue du Colisée), Mercier succède peu à peu, suite à leur cession, la maison Dumeteau, Moretti, Forterre et Michelez à partir de 1891. Ainsi, il collabore avec d'autres maison d'éditeurs et photographes et écrivains. A partir de 1896, il remplace à Michelez, pour la publication ses albums photographiques d'œuvres acquises par l'État lors Salons de 1896 à 1901 et devient « *Photographe de l'Etat aux Salons annuels* ». Enfin, il cède soudain son activité en 1914 pour se retirer dans sa villa de Cabourg et vend sa collection au marchand Laurent Ollivier.

Mercier légua un fonds photographique immense de presque 30.000 négatifs au gélatino-bromure d'argent, aujourd'hui conservé quasi entièrement au sein de l'Agence Roger-Viollet. Mercier réalise des reproductions photographiques d'œuvres d'art dans de nombreux musées parisiens et sans les salons. Ainsi, il édite des livres d'art comme l'ouvrage « *L'Histoire de l'Art en Image* » (1909) avec l'écrivain Emile Bayard. Ses reproductions d'art réunis-

¹ voir Laure Boyer, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX^e siècle en France, 1839-1919*,
² voir Marc Durand, *De l'image fixe à l'image animée (1820-1910)*, Documents du minutier central des notaires de Paris relatifs à l'histoire des photographes et de la photographie, Paris Archives Nationales, 2014.

sent toute l'histoire de l'art, l'hétérogénéité des époques et des écoles artistiques ainsi que la diversité des catégories artistiques (peinture, architecture, sculpture, arts décoratifs, arts graphiques) est remarquable. Le fonds ne se limite pas qu'à la reproduction d'art, il offre une diversité extraordinaire des sujets photographiques. Il réalise des commandes des portraits, des reportages photographiques dans les ateliers d'artistes, des études d'après nature et le photojournalisme comme témoigne la photographie du déraillement d'un train à la gare Montparnasse en 1895. Un accent est mis également sur la ville Paris avec les photographies des monuments architecturaux et les événements parisiens, (expositions universelles, salons, carnaval). Un autre axe forme le grand intérêt pour des photographies ethnographiques, venant de pays lointains et complétées par des photographies des mannequins du Musée de l'Armée et ses propres enregistrements dans son studio à Paris (Portraits de Sioux, de Chinois etc.).

Cette grande banque d'images de Mercier fut acquise par l'Agence Roger-Violet dans les années 1930 et il a été numérisé de manière incomplète (environ 22821 sur 29999) dans les années 2000. Aujourd'hui les images, malgré leur esthétique exceptionnelle, sont rarement utilisées, seulement dans deux expositions et un livre nous avons trouvé la présence de ces photographies. D'ailleurs, ses photographies de Sioux sont encore à nos jours plus souvent utilisées, par exemple, l'agence « Yellow Korner » vend ses images sur l'internet.

Le but de cette recherche est de mettre en lumière l'héritage du fonds Mercier. Le mémoire est à la fois une biographie de Léopold Mercier, une étude générale sur la maison Mercier avec ses aspects commerciales de sa maison (vente, distribution, diffusion, prix, format) et sa politique de l'acquisition ainsi qu'une analyse de l'esthétique de ses photographies. L'enjeu majeur constitue l'analyse du rapport entre la reproduction et la photographie, en particulier l'utilisation du médium dans l'art et dans l'édition d'art. La reproduction d'œuvres d'art, a-t-elle une influence au goût à l'époque et forge-t-elle une culture visuelle ? Le marchand d'images prend un rôle essentiel dans cette configuration, il rend l'image accessible et contribue à la diffusion d'un courant esthétique et artistique. L'analyse du fonds nous dévoilera ainsi la place et le rôle de Mercier pour la reproduction d'art. Par ailleurs, nous analyserons l'absence d'un travail scientifique sur Mercier à nos jours, bien que ses reproductions d'œuvres aient un grand succès. Ses photographies sont devenues presque des icônes telles que le portrait de Sioux ou la gare de Montparnasse. Pourquoi les photographies de Mercier avaient-elles été oubliées par les historiens de la photographie ?

L'argumentation en trois parties m'a paru être la meilleure approche pour aborder ce sujet, dans l'optique d'apporter un éclaircissement. Dans un premier temps, nous placerons la photographie de reproduction de son invention jusqu'à son usage industriel dans l'édition d'art. La photographie connaît une grande expansion dans les années 1850-1860, qui crée les fondements d'un nouveau marché commercial et industriel. Des réseaux de production et de diffusion se mettent en place entre photographes, artistes, marchandes et éditeurs. La photographie apparaît comme un nouvel intermédiaire entre l'artiste et son public comme une source d'inspiration, elle accompagne les transformations du monde de l'art et du statut de l'artiste ainsi que les modalités de la création jusqu'à la fin du XIX siècle. Nous expliquerons les multiples applications de la photographies aux arts au sein des musées, salons, collections privées, ateliers d'artistes, écoles et des universités etc. et la mise en place d'un commerce de la reproduction d'art. Nous aborderons, aussi, le contexte socio-économique et historique du marché de l'art à l'époque de Mercier. Ainsi, les enjeux de la séduction de l'exactitude de la photographie et la question de l'authenticité seront aussi traitées.

Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons à l'histoire de la Maison de Mercier et son fonds photographie. Le fonds de Mercier présente d'images divers, une grande diversité tant par leur thèmes, que par le traitement de ces thèmes par des photographes d'origines très diverses. La complexité et hétérogénéité des photographies constituent le cœur de cette recherche. Notre objectif premier sera de démontrer son impact sur les artistes, le marché de l'art, les musées et l'histoire de l'art. Tout, d'abord, nous reconstituerons la vie de Mercier, son début comme photographe et l'évolution de sa maison d'édition. Ensuite, nous examinerons les aspects matériels des négatifs (technique, système de numérotation, marquage, légendes, format) et nous nous consacrerons à l'image en examinant l'esthétique, l'origine et la fonction de ses photographies en classant les photographies selon leur iconographie. L'origine des négatifs dans le fonds provient des différentes origines (des collections, maisons d'éditions, des photographes divers et des photographies de Mercier lui-même) et constituent plusieurs points intéressants à étudier. Cependant, l'attribution reste la plupart du temps incertaine par manque de références. Enfin, nous nous interrogerons sur les aspects financiers et commerciaux (vente, diffusion, politique d'acquisition) de la maison. Quelle est la stratégie de Mercier pour distribuer ses images et quelle est la politique d'acquisition ?

Le dernier chapitre, est dédié à l'usage de la photographie par les historiens d'art, il me semble indispensable d'inclure une réflexion sur le rapport entre la reproduction d'art et

l'histoire de l'art. La photographie a provoqué une révolution culturelle en matière de méthodologique dans l'étude de l'histoire de l'art. Accompagnant le passage du textuel au visuel, la photographie constitue un apport essentiel dans la discipline. Le livre devient illustré instrument indispensable. Les reproductions d'œuvres d'art dans le fonds photographique de Mercier ont servi également aux publications des ouvrages d'art. Mercier a publié des publications et titres scientifiques, des volumes traitant des meubles anciens et nombreuses reproductions d'art photographiques. La liste complète de ses ouvrages édités n'ont pas pu être effectués dans ce mémoire.³ Les ouvrages traités sont réduits à un nombre restreint lesquels nous avons découverts lors de nos recherches tel que le livre « *L'Histoire de l'Art en Image* » en collaboration avec Bayard, le livre « *Le mobilier à travers les âges aux Grand et Petit Palais* » en coédition avec Garnier, et en participation de l'album photographique tel que « *Paris et ses environs (1881-1898)* » (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris) et sous la commande de l'Etat « *Album de photographies des œuvres achetées par l'Etat* » entre 1896-1901, conservée aux Archives Nationales. Nous discuterons comment Mercier a utilisé la photographie et quelle est la configuration du texte et image. Les reproductions d'art reflètent le goût de l'époque. Le choix de reproductions est-il toujours valable ?

Corpus : Selection de l'image

Notre étude concerne plusieurs milliers de photographies conservées principalement au sein de l'Agence Roger-Viollet que nous avons systématiquement consulté et exploré. D'autres photographies sont également conservées dans les institutions publiques: BNF, Musée d'Orsay, Archives Nationales. Afin de travailler sur le fonds, nous avons effectué un choix d'images représentatives qui servira à analyser le fonds de Mercier ainsi que d'explicitier leurs fonctions. Pour cela, nous avons classé les photographies dans les catégories iconographiques. Cette démarche inclut une évaluation et une vérification pour savoir si ces photographies appartiennent bien à la collection de Mercier, environ 100 photographies sont mal inventoriées dans la base de données. Malgré la présence de ce fonds volumineux, un vrai défi dans cette recherche, nous avons réussi à donner un regard à la fois général et détaillé à travers un corpus de 120 photographies qui permettent d'évaluer le fonds. Cependant, il s'agit d'une création d'un corpus artificielle.

³ La recherche dans les Archives Nationales au sein de « *F¹⁸ Imprimerie, librairie, presse, censure* » a été infructueuse. Archives Nationales « *F¹⁸ Imprimerie, librairie, presse, censure* ».

Méthodologie : De l'archive à l'objet

Depuis l'avènement de la photographie numérique, le rôle des reproductions photographiques est envisagé sous un nouveau regard par la discipline de l'histoire de l'art. Nous observons un intérêt croissant pour leur matérialité et leur utilisation potentielle par l'historien de l'art.⁴ Désormais, la photothèque est perçue, avec un intérêt particulier, comme un lieu de recherche et d'archive de la discipline histoire de l'art, « *importance of being an photo archive* ». ⁵ Ce n'est que depuis ces dernières années que les scientifiques ont découvertes la photographie documentaire comme un sujet de recherche approprié, inspiré par l'ère numérique. La recherche inclue l'interrogation sur le statut de la photographie. L'approche méthodologique utilisée pour ces photographies en fait des objets autonomes qui ne peuvent pas être réduits à leur seul contenu visuel. Ces objets ont leur propre matérialité et une valeur documentaire, « *photography as objet, photographs as document* ». ⁶ D'une part, les archives photographiques accumulent les traces des années passées, ce qui constitue en somme la biographie matérielle de l'objet photographique. La matérialité de la photographie comprends les conditions technologiques, les objectifs de l'acquisition et le choix d'image, la classification, l'esthétique, la datation, l'état de conservation et la contextualisation du fonds. D'autre part, elles possèdent une capacité de reconstruction du passé, une valeur documentaire. De nombreux sujets de recherche se développent autour des ce fonds. Désormais l'archive photographique n'est pas seulement vouée à la documentation d'objet d'art et à la diffusion d'un contenu visuel. Elle est également une source d'inspiration de plusieurs champs en histoire de l'art : les techniques photographiques, l'évolution procédé de la reproduction, l'industrialisation et commerce de l'image, l'histoire de l'imprimerie et du livre d'art, influence de le photographie sur la création artistique, le marché de l'art, la muséologie et les aspects historiographiques et de culture-historique. Ces derniers incluent premièrement, l'analyse des photographies comme un outil d'étude dans l'histoire de l'art et la perception des photographies comme un objet d'art. Tout ceci aboutit à des questions plus abstraites telles que la formation du canon en histoire de l'art ou encore l'étude de l'histoire du goût et de la mémoire visuelle par l'image.

Etat de recherche

⁴ Voir Constanza Caraffa, *Florence déclaration recommandations pour la sauvegarde des collections de photographies argentiques*. Lien en ligne. <http://www.khi.fi.it/photothek/florencedeclaration/index.html> (19.4.2014).

⁵ voir Constanza Caraffa, « From Photo Libraries to Photo Archives: On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections ». 7-27 p. In : *Constanza Caraffa, Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2011, p. 20.

⁶ voit Caraffa 2011, op. cit., p. 38.

Bien que la reproduction ait joué un rôle important depuis l'invention de la photographie, elle a été rarement étudiée. Quelques études existent cependant, déjà au XIX^e siècle, quelques photographes relatent le récit de l'invention de la photographie. Peu de publications du XIX^e siècle ont été référencées dans les travaux du XX^e siècle sur l'histoire du médium. Ces ouvrages ont été toutefois influents et demeurent des sources importantes tels que « *The pencil of Nature* » de Talbot (1844) ou d'Eugène Disdéri, dans son petit manuel entièrement dédié au genre intitulé « *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art* » 1861 évoque explicitement la reproduction d'art. La question de la reproduction est véritablement apparue dans le champ théorique et philosophique de l'art lorsque la photographie commence à investir l'espace de la presse illustrée.⁷ En effet, 1936, Walter Benjamin remet en question les fondements même de la reproduction de l'œuvre dans son essai le plus cité de la littérature photographique « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » (1939).

C'est notamment dans les dernières années que ce thème a été de plus en plus étudié. Le sujet a été notamment étudié par Dominique de Font-Réaulx dans ses ouvrages « *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914* » (2012) et *L'œuvre d'art et sa reproduction* (2006) ainsi que dans la thèse de Laure Boyer « *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX^e siècle en France, 1839-1919* » (2004). L'étude la plus approfondie et la mieux documentée sur l'analyse de l'économie de photographies et la mise en place d'un commerce avec d'images est celle d'Anne Mc Cauley « *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871* » (1994). Dans ce livre elle examine les marchés parisiens et consacre un long chapitre sur la diffusion massive de reproductions d'œuvres d'art.

Les historiens de l'art ont rarement mis en question leurs propres méthodes de l'enseignement. Les ouvrages collectifs de Constanza Caraffa (2009 et 2011) traitent notamment le rapport de l'histoire de l'art et de l'utilisation de photographies dans la discipline. Un des premiers livres qui traite le phénomène de la configuration du texte et des images dans les publications de l'histoire de l'art, est l'ouvrage de Katharina Krause et Klaus Niehr « *Kunstwerk - Abbild - Buch : das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930* ».⁸

Pour analyser du fonds de Mercier et les aspects commerciaux, nous nous appuyons

⁷ Boyer op. cit., p. 14 -17.

⁸ Katharina Krause, Klaus Niehr (Dir.), *Kunstwerk - Abbild - Buch : das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, [Beiträge einer Tagung 2005 im Gutenberg-Museum Mainz]. München, Dt. Kunstverlag, 2007.

sur les anciens bouquins de Mercier, conservé dans l'Agence Roger-Viollet, qui nous fournissons d'importants renseignements sur son activité et politique de commande. Ainsi, dans les archives de musées nationaux et des archives nationales nous avons découvert des traces d'activité de Mercier. Les limites de cette étude sont les contraintes à trouver des documents sur la vie de Mercier et son commerce. Le fonds ne comprend que peu de documentations et dans les archives peu d'informations sont conservées sur la personne Léopold Mercier. Néanmoins, cette recherche, a pu contribuer à la redécouverte d'un photographe, presque oublié et à l'éclaircissement de son fonds photographique exceptionnel.

Chapitre I : Les maisons d'éditions au XIX et début XX siècle - l'essor de la reproduction photographique

*« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, enfin par des tiers par amour du gain. »*⁹

Walter Benjamin, 1939

1. La reproduction photographique et ses enjeux dans le milieu de XIX^{ème} au début XX^{ème} siècle

Ce chapitre donnera une introduction générale de la reproduction, son essor et la mise en place d'un commerce de l'image avec la naissance de maison d'édition photographique. D'abord, nous souhaiterions revenir sur les procédés avant la photographie. Afin de mieux comprendre l'apparition et l'intégration de la photographie dans l'économie de la reproduction, il nous faut revenir sur les moyens de la reproduction précèdent la photographie : la gravure, la lithographie et le moulage. C'est dans leur contexte artistique et dans l'histoire de l'art illustré qu'il faut situer ces différentes modes de reproduction. Les différents processus de la reproduction ont coexisté, voire même rivaliser entre eux. La multiplication et la diffusion de l'œuvre d'art par ces moyens sont des modèles essentiels de l'expression du visuel du XIX^{ème} siècle qu'ils n'ont pas été sans conséquence sur la critique d'art et sur le marché de l'art. Les nouvelles méthodes d'impressions photographiques, soulèvent dès son invention des questions sur l'exactitude et l'authenticité. Ensuite, nous expliquerons la naissance des maisons d'édition en tant qu'entreprise. Cela inclut, de regarder le développement d'une nouvelle marche d'art ainsi que l'évolution des lois de la reproduction et du droit d'auteur. De plus, nous aborderons le contexte historique de cette époque, dans laquelle la photographie se développe.

⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], trad. Mr. de Gandillac et R. Rochlitz, *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p 271.

Longtemps le sujet de la reproduction d'œuvre d'art a été négligé par l'historien de la photographie, c'est notamment dans la dernière décennie que ce domaine de recherche a été découvert, notamment par Dominique de Font-Réaulx, Stephan Bann, Ann McCauley et Laure Boyer, qui ont contribué à l'approfondissement et l'éclaircissement de ce sujet.¹⁰

a) Les procédures de reproduction de l'œuvre d'art au XIX siècle: gravure, lithographie, moulage

La reproduction d'une œuvre d'art est un phénomène aussi ancien que l'acte de la création artistique. D'une certaine manière la reproduction est une constante dans la création artistique comme aussi un des grands paradigmes dans l'histoire de l'art. Dans toutes les époques et toutes les civilisations nous trouvons l'acte de reproduction afin de copier un maître, diffuser, et faire connaître des œuvres d'art. Commencant dans l'antiquité grecque puis romaine, la copie d'après des sculptures originales est une histoire de plusieurs siècles, au 1er siècle avant JC, époque durant laquelle les conquérants romains ont imité et copié en masse les statues grecques. Cependant, nous ne parlerons pas de reproduction ou de contrefaçon durant les siècles. La notion de la reproduction est plus récente. C'est avec l'essor au XIX^{ème} siècle lié à l'apparition de nouveaux procédés, tel que la lithographie et la photographie, mais aussi à la révolution industrielle qu'elles deviennent indispensables.¹¹

La définition du terme de la reproduction a une double signification dans les domaines des arts graphiques : d'une part elle signifie le fait de reproduire (représenter) une vue, un personnage ou un objet et de l'autre le fait de prouver à partir d'une matrice (planche gravée, cliché photographique, moule) le plus grand possible d'épreuves, de copies. C'est dans ce double sens que le mot revient sans cesse dans le texte sur la photographie qui englobe les deux sens et à qui l'on accorde un statut plus ou moins élevé, oscillant entre des considérations mécaniciste et artistique.¹²

¹⁰ Dominique de Font-Réaulx et Joëlle Bolloch, *L'œuvre d'art et sa reproduction*, Paris : Musée d'Orsay, 2006. Ann McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871* New Haven, Londres, Yale University Press, 1994. Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée l'économie visuelle au XIX^{ème} siècle » In : *Parallel Lines, Printmakers, Painters and Photographs in 19 century France*, Etudes photographiques, no. 9, SFP, mai 2001. Laure Boyer, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX^{ème} siècle en France, 1839-1919*, thèse de doctorat, Institut d'histoire de l'art, université Marc Bloch, Strasbourg, 2004.

¹¹ voir Boyer 2004, op.cit., p. 10.

¹² voir Boyer 2004, op. cit., p. 22.

La gravure et la lithographie

La gravure et la lithographie instrumentent de reproduction manuels des œuvres d'art ont joué au XIX^{ème} siècle un rôle considérable dans l'évolution du marché de l'art et pour la diffusion des formes artistiques. Constitutives de l'économie du visuel, elles préfigurent la place que la photographie va prendre à partir du milieu de XIX^{ème} siècle.

À l'origine la gravure était destinée à multiplier les compositions de tableaux, notamment utilisée pour reproduire un dessin.¹³ Elle se vulgarise à partir de 1430, notamment par le succès d'œuvres gravées d'Albrecht Dürer (1471 – 1528). À cette époque la notion de droit d'auteur ou la contrefaçon d'un original n'existe pas encore. Au XVIII^{ème} siècle, un goût pour l'image se répand dans toutes les classes de la société. Les gravures ne sont plus uniquement des objets de collection, mais de plus en plus un élément de décoration. La gravure de reproduction s'adopte, suit les époques et les styles, des modes de transpositions variées, jusqu'à la gravure d'interprétation où l'auteur peut transposer librement le sujet proposé. La transformation de genre traditionnel dans la gravure d'interprétation a évolué considérablement au XIX^{ème} siècle. Elle a connu son véritable essor dans les années 1830. Au moment où apparaissent les revues d'art et que les livres d'art illustrés de gravures se multiplient, l'estampe de reproduction, à l'instar de critique, a pour mission de rendre compte et d'éclairer le sens de l'œuvre. Elle constitue un marché structuré au sein duquel s'associent artistes, graveurs, éditeurs-imprimeurs. Souvent l'artiste gagne plus avec la reproduction qu'avec le tableau.¹⁴

Tout comme la gravure et plus tard la photographie, la lithographie devient un intermédiaire entre l'artiste. Inventée par l'allemand Aloys Senefelder (1771-1834) en 1796.¹⁵ La lithographie d'interprétation a été longtemps bannie de l'histoire de la lithographie. Elle a été considérée comme produit de l'industrie, une simple copie, ce n'est qu'à partir de 1824, donc presque 20 ans après son invention qu'elle est reconnue comme un art, tout comme le sera la photographie en 1859.¹⁶ La lithographie envahit la presse¹⁷ et devient indisponible car la

¹³ La gravure sur bois est connue depuis longtemps en Chine. Le rôle de la gravure fut essentiel à partir de la fin du Moyen-Âge. La gravure sur bois, ont pour origine des sujets religieux, se développe parallèlement à l'utilisation du papier vers 1400. La gravure sur cuivre, permettant des reproductions plus détaillées, est plus précieuse..

¹⁴ Boyer 2004, op. cit., p. 24-28. Voir aussi pour ce sujet : Ségolène Le Men « La gravure, instrument critique », In : *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n° 5, p. 83-95. Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée l'économie visuelle au XIX^e siècle » In : *Parallele Lines, Printmakers, Painters and Photographes in 19 century France*, Etudes photographiques, no.9, SFP, mai 2001.

¹⁵ La lithographie est un procédé d'impression qui permet la création et la reproduction à de multiples exemplaires d'un tracé exécuté à l'encre ou au crayon sur une pierre calcaire.

¹⁶ Boyer 2004, op. cit., p. 29 - 31.

technique est plus rapide à exécuter et moins cher, elle connaît son apogée entre les années 1830-1860. L'essor de la lithographie s'explique par l'intérêt commercial et artistique, introduit dans les années 1820 grâce à des initiatives privées, et de publications renommées telles que celui de Mme Duchesse de Berry. Par conséquent, elle rivalise avec les gravures durant cette période. Cependant, la France en particulier, du fait que la gravure occupe une position hégémonique liée au système des Beaux-Arts hostile à la lithographie. Bien que les imprimeurs, les éditeurs, les artistes commandent les lithographies d'après les artistes contemporains, la gravure domine largement la marche des reproductions d'art.¹⁸

Avec l'invention de la photographie, à la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, la photogravure et procédés photomécanique, coexistent avec la gravure et la lithographie, du fait qu'elles présentent les mêmes caractéristiques, rivalisent entre elles. Soit manuel ou mécanique elles élargissent et accélèrent la diffusion des reproductions. Les graveurs défendent leur métier et leur valeur artistique pour se distinguer de la photographie.¹⁹ La spécificité de la gravure et lithographie d'interprétation est de proposer une traduction de l'œuvre, c'est à dire, d'en faire une critique, un commentaire visuel. L'estampe de reproduction devient une valeur esthétique et commerciale que l'on oppose à la syntaxe froide et objective de la photographie de reproduction. La lithographie et la gravure de reproduction connaît une période de crises, due à la rivalité avec la photographie et subit un déclin progressivement dans les années 1860-70, époque durant laquelle la photographie occupe une place de plus en plus importante sur le marché de la reproduction d'art. La qualité des gravures et leur facilité d'impression dans les livres et les revues permettent cependant à l'estampe de reproduction de subsister bien après l'apparition de la photographie. L'amélioration de la photographie à partir des années 1880, va mettre successivement fin à toute concurrence, laissant comme seul recours à l'estampe celui de se consacrer à la création artistique.²⁰ Les précédentes techniques ont eu une influence certaine sur le développement et la diffusion la photographie.

¹⁷ Par exemple, la revue de l'art « L'artiste » ou « Beaux-Arts » privilégient la lithographie pour publier les reproductions de tableaux. La lithographie est aussi utilisée pour édition des catalogues de galeries et des catalogues de vente.

¹⁸ Le Musée du Louvre refus atelier de lithographie, proposé par Charles de Lasteyrie, au sein de musée par le Comte Auguste de Forbin, Directeur générale des Musées, qui privilège la gravure. A cette époque, l'atelier de chalcographie du Musée du Louvre interdit toute concurrence et tout commerce de la reproduction, alors que à l'étranger la lithographie d'après les collections royales est plus répandue.

¹⁹ En 1860, les graveurs adoptent la technique de l'eau-forte, inventé par Leopold Flameng (1831-1911), pour lutter contre l'envahissement de la photographie.

²⁰ voir Boyer 2004 op. cit., p.23-35.

Le moulage

Le moulage, souvent oublié dans l'étude sur la reproduction des œuvres d'art consiste au XIX^{ème} siècle à un moyen de reproduction très courant, générant une économie, au même titre que la gravure, la lithographie et la photographie. Un grand nombre de photographies de sculptures ont été réalisées après des moulages et non d'après des originaux. La photographie et moulages, et dans un champ plus large, photographie et sculpture sont très tôt intimement liées.

Le moulage d'après sculptures originales est une histoire de plusieurs siècles, commençant dans l'antiquité, mais on ne parle pas de moulage mais de copies. Bien que les créations de premiers musées de moulage se date au XVII^{ème} siècle,²¹ qui prennent un essor sans précédent dans l'Europe, c'est au XIX^{ème} siècle que le moulage a son âge d'or. Dans un siècle forgé par l'historicisme et la naissance de musées, ils répondent aux désirs de la société bourgeoise qui acquiert une culture artistique. La photographie de moulage apparaît avec les premiers inventeurs, Talbot, Bayard, Daguerre qui cherchent à expérimenter la fiabilité et les capacités artistiques de leurs procédés. Les similitudes des deux médiums résident dans une même syntaxe d'isolation et de fragmentation de l'œuvre. Jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, la photographie de moulage facilite la circulation des œuvres ; reproduction d'une reproduction, multiple d'un multiple, elle est une mise en abyme de l'original et un relais supplémentaire entre le spectateur et l'histoire de l'art. Elle sont destinées à l'enseignement, académique pour lequel l'antiquité reste jusqu'aux années 1880 le modèle absolu. Les institutions éducatives créées durant cette période se dotent ainsi simultanément d'une collection de moulage et photographie. Les buts et les choix de ces institutions dépendent de politique divers, mais leur intérêt pour le moulage et la photographie de reproduction témoigne d'une nécessité commune d'éducation par l'image.²²

²¹ voir Christiane Pinatel. « Origine de la collection des moulages d'antiques de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles », In : *L'Anticomanie. La collection d'antiquité aux XVIIIe et XIXe siècles*. Textes rassemblés par F. Laurens et K. Pomian. Paris, 1992, p. 307-325. A Paris, à la suite de dépôt de Musée du Louvre, création en 1834 à l'initiative de l'Ecole de Beaux-Arts, un musée de moulage avec de modèles italiens antiques destinés à l'enseignement. Christiane Pinatel a retracé l'histoire de cette collection qui remonte à la constitution de la collection de plâtres de l'ancienne Académie Royale de sculpture et de peinture fondée en 1648 par Le Brun. La création en 1666 par Colbert de l'Académie de France à Rome permet Louis XIV de doter son Académie parisienne de moulage d'après de chefs-d'œuvres de l'antiquité. La collection des Beaux-Arts sont déménagée plusieurs fois : du Palais des Quatre Nations (actuel palais d'industrie en 1807, au Musée des Monuments français de Lenoir en 1816, pour finalement s'installer en 1834 dans le « musée des Etudes ». Au début de XX^{ème} siècle, les moulages sont distribués entre les musées du Louvre, du Trocadéro et de Saint-Germain-en-Laye. Depuis 1970, ils sont conservés à Versailles.

²² voir Boyer 2004, op. cit., 35-38.

b) La photographie de reproduction, naissance d'un genre

Pour finir l'histoire de la reproduction, nous voudrions aborder, plus précisément, le développement de la photographie et de la reproduction, lequel est sujet un primordial pour la photographie. Divers textes sont publiés autour de la photographie par les membres de la profession dès son invention jusqu'au début XX^{ème} siècle, dans des ouvrages générales ainsi que des ouvrages spécialisés dans les enjeux de la reproduction photographique.²³ Elle est étroitement reliée avec des premières expériences photographiques, telles que dans les travaux de Niepce, Daguerre, Talbot et Bayard. Nous pouvons constater la place importante qu'elle occupe dans leur production, place qui est non seulement liée à des préoccupations d'ordre technique, mais aussi aux possibilités nouvelles d'enregistrement du patrimoine artistique qu'elle permet d'envisager et au rôle du photographe de cette entreprise. Néanmoins, les reproductions photographiques ont toujours été déterminées et limitées par le développement de la technologie.

Les premiers essais de la reproduction d'œuvre d'art (1816 - 1850)

La copie des œuvres d'art constitue pour les premiers grands photographes un enjeu artistique majeur.²⁴ Depuis 1816, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) qui présentera sa découverte « Héliographie » en 1827, fait plusieurs tentatives de reproduction de gravures. La plus ancienne gravure héliographique, date de 1825. La vente de la collection Marie-Thérèse et André Jammes en Mars 2002 à Paris, a relevé la reproduction de gravure effectuée par Niepce, il s'agit d'une héliogravure sur papier d'après une plaque en cuivre représentant *Un cheval et son conducteur*, datée en juillet-août 1825.²⁵ Les deux pionniers de la photographie Niépce et Daguerre collabore à partir de 1829 afin de mettre au point le procédé. Après la mort de son associé en 1833, Daguerre poursuit des recherches photochimiques et élabore le

²³ Comme par exemple ces textes : Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *Traité de photographie sur papier* [Texte imprimé] avec une introduction par M. Georges Ville, Paris, Roret, 1851. Gustave le Gray, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulation sur papier et sur verre*. Paris, Lerebours et Secretan, sept. 1852, p.70. Le conservateur du Musée d'histoire naturelle de Toulouse, qui est membre de la Société archéologique du Midi de la France, Eugène Trutat, publie le texte intégral de cet arrêté dans un ouvrage qu'il consacre à, *La photographie appliquée à l'archéologie [Texte imprimé] : reproduction des monuments, œuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrit*. Paris, Gauthier-Villars, 1879.

²⁴ Musée d'Orsay « L'œuvre d'art et sa reproduction photographique » En ligne : [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/oeuvre-dart-et-sa-reproduction-photographique-4241.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=8e9023ea9c&print=1&no_cache=1&\(10.7.2014\)](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/oeuvre-dart-et-sa-reproduction-photographique-4241.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=8e9023ea9c&print=1&no_cache=1&(10.7.2014)).

²⁵ En 2008, André Jammes (1927, est un collectionneur et historien de la photographie français) et sa femme, Marie-Thérèse Jammes, grands collectionneurs de photographies, ont poursuivi la mise en vente – commencée en 1999 et 2003 de leurs photographies anciennes chez Sotheby's. Christian Caujolle, « La collection Jammes : un siècle de photographie et un supplément d'âme » [archive], In : *Artnet Magazine*, 12 novembre 2008. http://www.artnet.fr/magazine/dans_les_salles_de_ventes/caujolle/caujolle12-11-08.asp (11/07/2014).

procédé qu'il va appeler « Daguerriotype », sans que le nom de Niépce y soit associé. Daguerre fait la démonstration de son invention à François Arago (1786-1853), physicien et homme politique, qui présente la découverte à l'Académie des sciences le 9 janvier 1839.²⁶ Le potentiel documentaire de la photographie dans l'art a été rapidement reconnu : lors de la présentation d'Arago mentionne la fonctionnalité riche du nouveau médium de la photographie pour les reproductions d'œuvres d'art et des monuments.²⁷ Durant les années suivantes, la reproduction d'œuvre d'art est un objet d'expérience daguerriennes pour les besoins privés et commerciaux, bien que l'échelle exacte de sa diffusion ne se sera sans doute jamais connue. Déjà en 1837, Daguerre réalise un daguerriotype d'après gravure *Nature morte dans son studio* et le critique d'art Jules Janin (1804-1874) prévoit aisément cette application pour le daguerriotype et l'ampleur de l'image photographique pour l'histoire de l'art dans son article publié en 1838. En dépit de ses limites techniques et de sa reproductibilité réduite, le daguerriotype ne cherche pas à multiplier les images mais à obtenir un résultat plus net, elle est utilisée durant les années 1840 pour reproduire une grande variété d'œuvres d'art.²⁸

Apparue au même moment que le daguerriotype, le procédé papier (calotype), inventé et exploré par l'anglais William Henry Fox Talbot (1800 - 1877), ouvre dans ce domaine de nouvelles perspectives artistiques et commerciales. Au contraire du daguerriotype, elle est reproductible et en plus elle peut-être facilement agrandie et réduite. Dans l'ouvrage « *Some Account of the Art of Photogenic Drawing* » de Talbot, il précise qu'il a l'intention d'appliquer son invention « à la copie des statues et des bas-reliefs » aussi que la copie des dessins, des gravures et des « fac-similés de manuscrits ». ²⁹ La preuve de la réalisation de cette pensée, sont les 18 calotypes de Talbot représentant des œuvres conservées à la BNF et les épreuves d'après moulages tel que *Trois Grâces* de Canova. La reproduction est pour Talbot une des applications les plus passionnantes et, d'après une phase d'expérimentation, Talbot va chercher à intégrer ses reproductions dans des livres et fonder la première imprimerie photographique.³⁰

²⁶ voir Dominique De Font-Réaulx, *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris, Flammarion, 2012, p. 34-36.

²⁷ voir Costanza Caraffa (dir.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2009, p.8.

²⁸ Au début des années 1840, on peut trouver des exemples de peintre qui font reproduire leurs œuvres par le daguerriotype. Par exemple le daguerriotypiste Millet fait des épreuves d'Ingres, conservées au musée d'Ingres à Montauban ou bien des seize daguerriotypes conservés au Museum of Fine Arts de Boston reproduisant des portraits. voir Boyer 2004, op. cit., 2004, p. 39-49.

²⁹ Talbot « *Some Account of the Art of Photogenic Drawing* », cité dans Anthony Hamber, *Higher branch of the art : photographing the fine arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach Pubs., 1996, p. 69.

³⁰ voir Boyer 2004, op. cit., p. 50-53 et p. 64.

Le procédé de positif direct de Hippolyte Bayard (1801 - 1887), artiste et également pionnier de la photographie, reste une expérience isolée qu'il fut seul à pratiquer.³¹ Il exécute avec son procédé aussi des reproductions telle que la *Nature morte avec moulages*, daté de 1839 et 1840.³² Pour autant qu'elle soit innovante, l'invention du français ne reçoit que peu d'échos des pouvoirs publics, alors largement impliqués dans la promotion du procédé de Niépce et Daguerre. Cela aboutit à sa fameuse photographie *Noyade* de 1840, la première mise en scène photographique.³³ Par ce geste, l'inventeur se transforme en artiste et révèle la photographie comme une possibilité fiction. Bayard est aussi le premier à avoir eu l'idée de combiner deux négatifs séparés, l'un pour le ciel et les nuages, l'autre pour le paysage, afin de composer une épreuve positive bien exposée avec un ciel moutonné de nuages. Cherchant à faire reconnaître leurs procédés, tous les quatre pionniers élaborent les principes fondamentaux de la photographie. Cependant c'est à partir des années 1850 que la photographie de reproduction acquiert une véritable valeur utilitaire et documentaire.

L'amélioration de techniques et procédures photographiques (1850-1880)

L'année 1851 marque un tournant majeur avec l'invention du négatif verre au collodion humide attribué à l'anglais Frederick Scott Archer qui ont remplacé le daguerréotype. Les procédés photographiques obtiennent des résultats satisfaisants, des reproductions photographiques de qualité exploitables. Cela a permis d'améliorer la qualité des images tout en augmentant leur multiplication sur papier. Les initiatives des projets photographiques sont lancées telles que les campagnes de conservation « Mission héliographique » en 1851 par la Commission de monuments historiques, dirigée par Prosper Mérimée.³⁴ Dès le début, la photographie est liée à l'activité de la restauration et de la prévention des œuvres d'art³⁵ Cependant, les problèmes techniques et mécaniques soulevés par la reproduction d'œuvre d'art, l'ont déterminé. Une mauvaise traduction des couleurs par des valeurs de gris³⁶ ainsi que par

³¹ Il se positionne entre le positif sur métal (daguerréotype) et le négatif sur papier (calotype) avec à des épreuves positives sur papier obtenues directement par l'action de la lumière et de la chimie.

³² *Nature morte avec moulages* 1839 et 1840, procédé sur papier de Bayard, 12,2 x 12,5 cm., page de l'album 30,5 x 23 cm., Musée d'Orsay, Paris, France, Numéro(s) d'inventaire : PHO 1983 165 158 4.

³³ En raison de n'être pas reconnu comme inventeur de la photographie, Bayard met en scène son propre suicide.

³⁴ Ces campagnes ont été confiées aux photographes Eduard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave le Gray, Henri Le Secq et Auguste Mestral afin de produire une documentation complète de l'architecture médiévale en France. voir Anne de Mondenard, *La Mission Héliographique, Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002, 319 p.

³⁵ voir Angela Mattsek, « Memory and the archive: Photography, Conservation and Restoration. » 347-359 p. Constanza Caraffa (dir.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin: Deutsche Kunstverlag, 2011, p. 149-151.

³⁶ En général, la photographie a été une meilleure technique pour les gravures, les dessins et l'architecture. En revanche, ce n'est pas le cas pour les peintures à l'huile en raison du manque de sensibilité de négatifs pour cou-

l'imperfection initiale des premiers temps la photographie. En conséquence la photographie se spécialise notamment dans la reproduction de gravure, de l'architecture et de la sculpture.³⁷ Un peu plus tard, le développement du papier industriel, le papier albumine, a permis des impressions détaillées et brillantes ainsi que rapide et fidèle. Ce développement a renforcé la place de la photographie comme outil nécessaire à la reproduction d'œuvres d'art.³⁸ La reproduction photographique a finalement aussi conduit à augmenter progressivement le matériel d'étude des historiens de l'art, laquelle nous verrons dans le chapitre III. A partir des années 1880, grâce à l'amélioration des procédés photomécaniques industriels, elle commence à dépasser de manière univoque les autres techniques de reproduction.

Si dans le domaine de la reproduction des œuvres d'art la photographie n'est pas tout de suite acceptée, du fait de ses limites techniques et du bouleversement qu'elle introduit dans les normes de la représentation établis, elle finira cependant par s'imposer et devenir elle-même une norme. Le succès de la photographie est certainement fondée sur le fait qu'elle étend la circulation de reproduction d'œuvre d'art, favorisé par l'amélioration des procédées. Par conséquent, les images peuvent être manufacturées tout en répondant à un besoin croissant d'images³⁹, et la photographie de reproduction s'est banalisée aussi bien à travers la sphère académique que commerciale. Néanmoins, les autres mediums (gravure et lithographie) n'ont pas disparu, mais au fur à mesure l'accent se met sur l'activité artistique et elles sont forgées par des normes par lesquelles photographie a été évaluée, comparée et par conséquence catégorisée.

leurs. Jusqu'au 1880, les émulsions photographiques sont en effet très peu sensibles au rouge et déforment les valeurs colorées des peinture : le rouge, l'orange et le jaune deviennent noir et le bleu devient blanc. Les valeurs colorées d'une peinture sont transposées en valeurs monochromes (noir et blanc) qui en modifiant la lecture.

³⁷ voir Dorothea Peters, « Das Schwierigste ist eben... Das, was uns das Leichteste zu sein dünkt- nämlich das Sehen...Kunstgeschichte und Fotografie am Beispiel von Giovanni Morellis (1816 -1891) » 45-77 p. In: Caraffa, Costanza (dir.). *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2009. p.50-52.

³⁸ voir Peters 2009, op. cit., p.45 et 47.

³⁹ Boyer 2004, op. cit., p.10. L'art devient reproduction au fur et à mesure que l'industrie investit dans le champ de l'art et que le spectateur fait la masse. Ce phénomène s'accroît dans les années 1850-1860 avec l'instauration du système marchand et éditeur, où l'œuvre est conçue pour la reproductibilité.

c) La photographie de la reproduction et la séduction de l'exactitude

La photographie constitue une nouvelle norme et introduit les notions d'exactitude, qui soulèvent aussi la question d'authenticité. Les enjeux de l'exactitude seront court examiner dans ce partie. Sous le seconde Empire la photographie a un statut ambigu : si elle est considérée par certains comme un art, elle est, pour la majorité, un document froid, une image « mécanique », dénuée d'imagination accompagnées par les idées philosophiques du rationalisme, du positivisme et de l'optimisme.⁴⁰ Dès le début, la photographie est soumise à une fonction documentaire, favorisée par le mouvement postkantien. Cette vocation documentaire a été très tôt exprimé, entre autres, par Talbot pour qui la photographie est un *processus autopoïétique*, lequel il est considéré comme « the picture which makes itself ». La photographie est considérée comme une représentation neutre et objective de la réalité qui permet à distance une observation plus scientifique. La capacité de l'exactitude de la photographie dans l'art a été rapidement reconnu. Dans les années 1850, les critiques reconnaissent la fidélité exemplaire de la photographie lorsqu'il s'agit de la reproduire, mais il souligne son incapacité à interpréter un dessin ou statut.⁴¹ L'exactitude est pour la photographie de reproduction un facteur essentiel d'améliorations techniques et un puissant facteur d'intégration dans l'économie du visuel de l'époque.

Cette imagination idéale forge depuis longtemps l'idée de la photographie documentaire, laquelle est considérée comme une garantie d'authenticité. Cela conduit à la problématique relative à l'objectivité supposée de la photographie et l'interférence réciproque entre l'original et la reproduction « *Photography as a promise of evidence.* »⁴². Il ne faut pas négliger la subjectivité inhérente à toute image. D'une part, dès la prise de vue, il faut faire une sélection subjective.⁴³ La réalité est un 'moment subjectif variable', qui ne peut jamais être représentée dans sa complexité et dans un rapport d'adéquation au réel.⁴⁴ Le point de réf-

⁴⁰ Boyer 2004, op. cit., p. 22.

⁴¹ Dans un contexte de progrès industriels, de développement des arts appliqués et de transmission du patrimoine artistique, une dichotomie s'établit dans des modes de production et de création qui se traduit par une opposition systématique de concepts entre : art et industrie, imagination et imitation, main et machine, artiste et artisan, interprétation et copie, ou encore idéal et réalisme. Il s'agit de défendre un art – la gravure- concurrence par une machine- la photo. Boyer 2004, op. cit., p. 64-66.

⁴² « La photographie comme une promesse de preuves. », Caraffa 2011, op. cit., p. 16 et pages suivantes.

⁴³ La sélection subjective inclut le point de vue, la perspective, le choix de la perspective, le choix du moment, de la lumière et de l'esthétique, d'autre part, l'appareil comme le choix de l'objectif puis le développement de la photographie.

⁴⁴ L'environnement peut être toujours reconstruit seulement à réduire fortement la complexité de ses modèles en raison de leur grande complexité. Il se déroule non seulement la sélection mais aussi une interprétation active. Thomas Schirl 2009, p. 158.

rence possible pour l'authenticité n'est donc pas la réalité, mais une perception subjective véritable qui a lieu dans la sélection et la perspective limitée et irréductible de sa perception de la réalité interprétée.⁴⁵ Ludovic Vitet (1802-1873), homme politique et écrivain a remis en cause l'exactitude pour la reproduction photographique des monuments et des statues. Ils soulèvent les problèmes de la déformation des œuvres et l'inaptitude pour des sculptures à rendre compte de la troisième dimension.⁴⁶ A la fin du siècle, Wölfflin remettra lui aussi en cause la partialité des photographies de sculptures, car elles possèdent toutes, selon lui, un point de vue intentionnel sur l'objet.

La reproduction engendre une ambiguïté et un renversement dans la perception de l'art. Elle est définie au XIX^{ème} siècle comme une *transportation* la plus exacte possible de l'original dans un autre médium. Or cette transportation comprend également des changements de matériaux, donc de perception, inclut un processus de l'individualité et subjectivité.⁴⁷ La réduction et l'agrandissement de l'originale dans la copie constituent un paradigme déterminant dans la perception de l'œuvre d'art et dans le rapport de reproduction. Paradoxalement, contrairement à l'idée qu'il se fait de nos jours, cette re-création d'un objet en plusieurs exemplaires, qu'elle soit manuelle ou mécanique est alors considérée, comme une création.⁴⁸ Quelque soit le degré de la transformation de l'original dans une photographie, le rapport de fidélité à celui-ci est tel qu'elle n'est pas sans conséquence sur notre perception de l'art.

⁴⁵ voir Schirl 2009, op. cit., p.159.

⁴⁶ Boyer 2004, op. cit., p. 68-69.

⁴⁷ Cette subjectivité implicite, ce regard sur l'objet est datée, il dépend à la fois d'une époque, d'une technique et d'impératifs politiques et socio-culturels qui dictent son mode d'existence.

⁴⁸ Boyer 2004, op. cit., p. 22, 68 -72.

2. La mise en place d'un commerce d'image

a) Conditions de marché de l'art et contexte historique

Le terme « marché » possède selon Bernard Guerrien plusieurs significations, elle qualifie non seulement l'endroit où ont lieu des échanges et un rapport contractuel entre individus, mais aussi une forme d'organisation des échanges.⁴⁹ L'analyse du marché de l'art a fait l'objet de nombreuses recherches tel que l'ouvrage de Laurence Bernarand-*Dorléac Le Commerce de l'art : de la Renaissance à nos jours* (1992). L'histoire de la maison d'édition de Mercier se déroule durant une période décisive de changement politique et de l'évolution de marché de l'art en France au cours de laquelle la bourgeoisie supplante progressivement le mécénat traditionnel de l'Etat.⁵⁰ Le XIX^{ème} siècle a mis une nouvelle définition de la création artistique, à la fois comme un élément ostentatoire de richesse et comme un investissement.⁵¹ Dans un nouveau contexte de marché, l'art fait passer de la sphère institutionnelle à la sphère privée.

Sous le Seconde Empire, la collection d'art commence à devenir un phénomène de mode. Le collectionneur appartient souvent à la grande bourgeoisie d'affaires, il possède un goût éclectique mêlant l'art ancien à l'art des artistes vivants et il achète pour le plaisir et pour la réussite sociale. Le nouveau type de marché dans lequel les artistes, de plus en plus autonome, ne dépendant plus des commandes et se situant en rupture avec la tradition. Les principaux lieux du marché de l'art sont les salons d'exposition, les ventes aux enchères ainsi que des intermédiaires modernes apparaissent afin de promouvoir des artistes. Ces intermédiaires prennent différentes formes, du marchand de tableaux au commerce de l'estampe de reproduction. A partir des années 1860, les œuvres d'art voient leur valeur marchande augmenter considérablement et tendent à devenir des objets de spéculation commerciale et prestige. La photographie arrive au moment de la naissance d'un marché international de l'art et devient un nouvel intermédiaire entre le public et les artistes. Une forte demande d'images émanant du public, des institutions et des artistes. Un commerce suscite une vogue sans précédent pour

⁴⁹ Bernard Guerrien, Dictionnaire d'analyse économique, Paris, La découverte, Collection Repères, 2002.

⁵⁰ Le marché de l'art est né avec le développement de l'esprit et son besoin spéculatif, base de la collection spéculative. Pierre Miquel, *Art et argent. 1800-1900, l'école de la nature*, Maurs-La-Jolie, Ed. de la Martinelle, 1987, p.155.

⁵¹ Agnès Penot-Lejeune, *L'internationalisation des galeries françaises durant la seconde moitié du XIX^e siècle: l'exemple de la maison Goupil (1846-1884)*, sous la direction de Dominique Poulot, Paris, Université Paris 1, 2012. p. 31-33.

les reproductions qui font la fortune des périodiques et des marchands de l'époque tel Goupil et plus tard Eugene Duret et Durand-Ruel.⁵²

Du point de vue historique, sous le règne de Napoléon III, la société française est dominée par l'idée de modernité qui s'incarne dans le mythe du progrès, fondée sur l'esprit d'entreprise (banque, commerce, chemin de fer et industrie) et il voit la photographie comme leitmotiv de la modernité. A partir des années 1880, est celle d'une césure majeure, celle du passage d'un système de la tradition monarchique à un système républicain dans les Beaux-Arts, dont la mise en œuvre coïncide avec les nouvelles conditions économiques et sociales, qui confient la reconnaissance des formes artistiques au marché. Elle est également une période de nationalisme et de tensions : ce nouveau pouvoir républicain ne subit pas de façon passive ces conditions nouvelles, tout au contraire. Le témoignage, la séparation 1880 de ses responsabilités traditionnelles dans l'organisation du Salon, pour la confier aux artistes.⁵³ Les expositions dans les Salons sont une référence incontournable de goût et du prestige, son influence diminue progressive des années 1880 jusqu'à ce qu'il perd complètement son influence dans les années 1920. Dans le contexte de l'autonomisation progressive du commerce de l'art, marquée par le déclin de l'autorité de l'Etat et l'essor des marchands d'art privés, la photographie contribue pour une large part au développement d'une configuration moderne du marché de l'art par une circulation de ces images de dehors du circuit officiel.⁵⁴

b) Le début des maisons d'édition photographique et la mise en place d'un commerce de la reproduction photographique des œuvres d'art

L'histoire de la photographie de reproduction en tant que genre et industriel commence à partir de 1850, les premières imprimeries photographiques (Blanquart-Edward, Freres Bisson, Lemercier), les photographes spécialisés dans la reproduction d'œuvre d'art (Bringham, Richebourg et Michelez) et des éditeurs d'art photographique génèrent une nouvelle profession, favorisée par les retombées financières.

⁵² Boyer 2004, op. cit., p.183-184.

⁵³ Gérald Monner, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*. Chapitre : La III^{ème} République et les système de Beaux-Arts Paris : Gallimard, 1995, p. 207-208.

⁵⁴ Boyer 2004, op. cit., p. 336.

Cela mène à une véritable expansion de studios photographique à Paris.⁵⁵ Anne Mc Cauley explique ce changement à Paris dans son livre *Industrial Madness* (1994) résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour des années 1847- 1871. Le statique témoigne de cet essor, en 1848 il existe seulement 13 studios photographiques à Paris, en 1868 le chiffre augmente à 365 studios.⁵⁶ Rapidement, les professionnels se distinguent des amateurs de la photographie et la figure du photographe amateur se raréfie dans la décennie suivante (1850-60). Durant les années 1850 le genre le plus répandu de la photographie sont le portrait, le paysage et la vue d'architecture. Durant la décennie 1860, la profession se spécialise pour répondre à une demande croissante d'images et à une exigence de qualité. La reproduction d'art devient un métier et un genre à part de la photographie. Cependant, les limitations techniques imposées à l'impression des clichés conditionnent leur utilisation dans l'édition.

Un enjeu principal pour les maisons d'édition a été de réduire les frais assez élevés concernant la photographie afin de vendre l'image moins cher. Même l'Etat s'attèle, face aux ses propres besoins, de trouver un moyen de la réduction du cout de la production des images. Il essaye d'abord avec Société héliographique de placer une commission, composé de photographes Léon de Laborde, Le Gray et Le Secq, chargée d'étudier la mise en place d'une imprimerie photographique mais il ne trouve pas de solutions satisfaisantes. Finalement, la solution émane d'initiatives privées. Au début des années 1850, de nouvelles entreprises d'éditions photographiques voient le jour. En 1851, Louis Désiré Blanquart-Edvard (1802 - 1872), qui marque le début des grands tirages et la création d'albums dans une diversité évident de sujets (archéologie, monuments, paysage et reproduction d'œuvre d'art), rend opérationnelle la première imprimerie photographique française à Lille. Il met en application une organisation du travail rigoureuse et rationnelle grâce à la standardisation des opérations et emploie 50 ouvriers.⁵⁷ Un an plus tard, Gustave Le Gray (1820-1884) ouvre un grand atelier à Paris pour fournir des images « cent épreuve positives par jour ».⁵⁸

⁵⁵ Rarement le focus est mis sur l'ensemble de photographes (environ 11 500 photographes), qui ont mis toute une industrie de l'image. Souvent le canon de photographe traité et étudié par l'historien de l'art est limité d'une cinquantaine de noms de photographes.

⁵⁶ Ann McCauley, *Industrial Madness : Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven, London, Yale University Press, 1994 p. 49- 52.

⁵⁷ De 1851 à 1855, Blanquart-Edvard devise le prix moyen d'une épreuve par deux (de 1,50 à 4 francs au lieu de 4 à 10 francs, Boyer 2004, p. 80-83. Voir aussi : Jean-Claude Gautrand, Alain Buisine, Blanquart-Evvard, Douchy-les-Mines, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1999, p. 27-32.

⁵⁸ Gustave le Gray, Photographie. *Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulation sur papier et sur verre*. Paris, Lerébours et Secrétan, sept. 1851, p.70.

Cependant, on constate la difficulté de démocratisation de l'art aux prix d'épreuves ; qui varie entre 1,50 à 5 francs, allant jusqu'au 10 francs pour les vues d'architecture. Pour améliorer les possibilités de production et des conditions de concurrence un concours au sein du SFP (Société Française de Photographie), fondé en 1854, est mise en place par Victor Regnault, le 18 juillet 1856 : le « petit prix » (2000 fr) pour rendre la photographie inaltérable et un « grand prix » (8000fr) pour la reproduction photomécanique.⁵⁹

Les années 1860 marque un tournant dans l'histoire du médium et de l'édition d'art, et constitue un véritable âge d'or. Grâce aux perfectionnements des procédés photomécaniques et inaltérables la photographie de reproduction devient une industrie. A cette période en France, les maisons concurrentes Goupil & Cie (1829-1910) et Braun & Cie (1853-1968), qui rassemblaient les fonctions de photographes, imprimeur et éditeur, sont les plus importantes dans le domaine de l'édition d'art.⁶⁰ L'histoire de la maison Braun et Goupil symbolise l'industrialisation et instrumentalisation de la photo de reproduction d'art. Les reproductions mécaniques d'œuvre d'art publiées par Goupil & Cie et Braun se comptent en milliers d'exemplaires, éditées pour la masse ainsi que d'édition de luxe.⁶¹ La démesure de ces chiffres montre l'importance de la reproduction industrielle des œuvres d'art. Pour des prises de vue Goupil et Braun font appel aux photographes spécialisés, dont les clichés restent la propriété de leur maison.

L'impossibilité d'imprimer des reproductions photographiques en même temps que le texte, constitue un obstacle de taille au moins pendant les quarante années qui suivent l'invention de la photographie. Malgré les efforts de mise au point des moyens de reproduction depuis les années 1850, il faut attendre la fin des années 1870 pour obtenir, avec l'émergence de l'héliogravure, l'aboutissement de « *procédés d'impression photomécaniques* ». ⁶² Finalement, le procédé photomécanique permet de baisser le prix des épreuves afin de le rendre accessible aux amateurs, historiens de l'art et les écoles de dessin ainsi que dans

⁵⁹ Boyer 2004, op. cit., p. 84-88.

⁶⁰ Pierre-Lin Renié, « Braun versus Goupil et quelques autres histoires, la photographie au musée du Louvre au XIX siècle » p. 22-27, In: *Etat des lieux*, n°2, Bordeaux, Musée Goupil, 1999.

⁶¹ Boyer 2004, op. cit., p. 99. Voir aussi : Mary Bergstein (dir.), *Image and enterprise : the photographs of Adolphe Braun*, London : Thames & Hudson, 2000. Agnès Penot-Lejeune, *L'internationalisation des galeries françaises durant la seconde moitié du XIXe siècle [Texte imprimé] : l'exemple de la maison Goupil (1846-1884)*, sous la direction de Dominique Poulot, Paris, Université Paris 1, 2012.

⁶² Antonio Brucculeri, « Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique (« Actes de colloques »)*, En ligne: mis en ligne le 09 janvier 2013, consulté le 15 juillet 2014. URL : <http://inha.revues.org/3955>.

la presse. L'évolution progressive de cette technologie s'est traduite à la fois par une rationalisation des coûts de production et une optimisation de la qualité des produits fabriquées. A partir des années 1870-1880, de nombreuses maisons d'éditions, en France et à l'international, telles que Alinari à Florence, Giraudon à Paris, Brogi à Rome, Braun en Alsace, Hanfstaengl et Bruckmann à Munich et Artaria à Vienne, se partagent les droits de reproduction de monuments et mettent en circulation des sources photographiques immenses sur l'art occidental.

L'essor des imprimeries photographiques et les améliorations techniques, commence à susciter l'intérêt des milieux de l'édition et de la presse. Cela a abouti à une demande incontestable de l'image qui donne lieu pour sa part rapidement augmentation du nombre des maisons d'édition, des agences et des imprimeries photographiques.⁶³ La photographie de reproduction, apparaît comme un genre prometteur et lucratif, un instrument moderne vecteur d'une démocratisation d'art visant à former le goût du public.⁶⁴ Il s'établit alors un véritable marché des clichés.⁶⁵

Parallèlement pendant cette période, il faut prendre en considération l'essor touristique, le commerce international et l'industrialisation qui ont changé les structures de la production et la manière de diffusion la photographie. A la fin du siècle, la photographie de reproduction se caractérise par deux types de production ; d'une part, une production industrielle internationale destinée à l'illustration d'ouvrages de l'art et à la documentation et, d'autre part, une production artisanale locale proche des commanditaires. Enfin, grâce au développement de la pratique amateur rendu possible par la commercialisation des appareils Kodak en 1895, les artistes et les historiens vont eux-mêmes devenir photographes.⁶⁶ Jusqu'à la première guerre mondiale se manifeste un fort besoin de l'image photographique, une véritable inflation gérée par des agences, intermédiaires de distribution entre le photographe et l'utilisateur.⁶⁷

⁶³ Malgré la stagnation et la régression de l'ouverture dans les années 1875-1890 en France, l'ouverture de maison de maison d'édition augmente à nouveau à partir des années 1890 de 17,5%. Seule à Paris, la chambre de commerce déclare 4800 ouvriers travaillent dans les ateliers photographiques en 1896. François Boisjoly, Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle [Texte imprimé]. Paris, Ed. de l'amateur, impr. 2009, p. 16-17.

⁶⁴ Boyer 2004, op. cit., p. 74.

⁶⁵ voir Quentin Bajac, *Du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p.6 et p.123.

⁶⁶ Boyer 2004, op. cit., p. 351.

⁶⁷ voir Michel Frizot (dir.). *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2002. p. 555.

c) La mise en place d'un droit de la reproduction : Copyright

La notion de droit d'auteur ainsi que le droit d'image appliquée aux photographies marque un long chemin. Le droit de reproduction pour la photographie forme au cours du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle une problématique compliquée et fragile. L'inflation de l'image, l'internationalisation des échanges et le développement de la compétition provoque la nécessité d'une législation sur le droit d'auteur et de l'image. Le piratage de photographie est fort courant, notamment dans les reproductions d'œuvres d'art. Ce droit de reproduction demeure un souci permanent qui hante aussi bien les éditeurs que les artistes. Les musées sont également confrontés avec le problème de droit de reproduction et sont obligés de mettre une réglementation au sein des musées. C'est notamment grâce ou à cause d'elle que la législation de droit de reproduction et au droit de propriétaire artistique est mise en place.

De la fin du XV^{ème} siècle au début du XVIII^{ème}, l'histoire de l'imprimerie a été marquée par la publication de divers décrets et ordonnances royaux. Le droit à l'image ne faisait pas encore l'objet d'une loi bien qu'en France, le droit d'auteur soit défendu déjà par un texte de loi datant du 19 Juillet 1793 pour protéger la peinture, les estampes, la sculptures, la littérature et la music. Les questions de droit de reproduction et d'auteur se posent à nouveau lors du débat d'une législation pour la gravure en 1841. La photographie ne fait qu'accentuer ce débat.⁶⁸ La première loi contraignante du droit de reproduction incluant la photographie est stipulée en 1852 pour la France, basé sur la loi de 1793 qui protège les éditeurs des reproduction mais ne mentionne pas de droit d'auteur.⁶⁹ Malgré cela, la lois reste confuse, de nombreux règlement dans le musée voit le jour et des procès ont lieu, opposant des héritiers d'auteurs à des éditeurs. Les droits de reproduction des œuvres des maitres anciens appartenant au domaine public ne posent apparemment pas de problèmes, mais celui des artistes contemporains est plus périlleux. A l'échelle internationale, le premier traité multilatéral (*Convention de Berne*) sur la protection du droit d'auteur a été signé en 1887 par dix Etats afin de protéger des œuvres littéraires et artistiques et obtenir une harmonisation partielle des droits de repro-

⁶⁸ Boyer 2004, op. cit., p. 28.

⁶⁹ Penot-Lejeune 2012, op. cit., p. 77 et 78. Un cadre législatif précis entoure la question du droit de reproduction pour la photographie écrit le témoin de l'époque Edouard Calmels en 1856, *De la propriété et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence*. Il nous lègue un historique des lois concernant le droit de reproduction dès 1793 lequel reflète l'esprit de l'époque.

duction et le droit d'auteur.⁷⁰ Depuis, la Convention a été révisée à plusieurs reprises et une véritable Convention universelle sur le droit d'auteur a été stipulé en 1952 par l'UNESCO.⁷¹

Aujourd'hui, l'ensemble des normes constituant le droit se codifie par la loi n° 92-597 du 1er juillet 1992 lorsqu'est créé le Code de la Propriété Intellectuelle (CPI). Néanmoins, il a fallu attendre jusqu'à l'arrêt de la Cour de Cassation du 7 mai 2004 pour clarifier les droits à l'image et la propriété intellectuelle appliquer à la photographie.⁷² Cela provient du statut de la photographie, qui ne devient que tardivement un statut d'œuvre d'art.

3. La photographie dans les musées, expositions et collections privées

La photographie de reproduction entre dans la sphère des institutions patrimoniales publiques ainsi que dans les cercles privées de l'art. C'est une période dans laquelle la photographie s'institutionnalise. Nous voudrions expliquer les différents champs d'applications et utilisation des la reproduction photographies dans le privé et public le XIXème et XXème siècle.

a) La photographie dans les musées

La circulation des images de l'art est fortement liées à l'existence du musée, lequel connaît un véritable d'âge d'or en France et en Europe au XIX^{ème} siècle. Les liens entre musées et photographie qui, au début, paraissent impossible, vont rapidement devenir indissociables, et cela tant au niveau pratique qu'au niveau sémiotique. Dans les années 1850-1860, la photographie est à la fois comme un nouvel outil d'enregistrement, de classification et de la documentation qui contribue à combler les lacunes des collectons existantes et à promouvoir

⁷⁰ Les pays suivants ont signé le traité: Allemagne, Belgique, Espagne, France, Grande-Bretagne, Italie, Luxembourg, Principauté de Monaco, Suisse et Tunisie.

⁷¹ D'autre accord et traité; L'Accord sur les droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (ADPIC) de 1994, les traités de l'OMPI de 1996, le Traité de l'OMPI sur le droit d'auteur (WCT) et le Traité de l'OMPI sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes (WPPT) - qui visent à offrir une protection adéquate aux œuvres dans le nouvel environnement numérique. http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/WAPO/ABC_Copyright_fr.pdf (consulté le 15 juillet 2014).

⁷² Bajac 2010, op. cit., p.124.

celles-ci hors-mus.⁷³ Les reproductions photographiques sont effectuées à cette époque en grande partie dans les musées. De vastes programmes de campagnes photographiques, destinés à reproduire systématiquement les collections des musées, transformant les œuvres d'art en sujets d'études soumis aux règles du classement. Le concept de « musée de reproduction photographique » apparaît et les premières bibliothèques photographiques voient le jour. Par exemple, en 1854 le projet « *musée historique de photographie* » est lancé et soumis sous la direction du musée du Louvre.⁷⁴ La photographie donne la possibilité de substituer le musée, offrant la possibilité de créer un musée idéal et universel, supérieur et exhaustif, ce que Malraux appelle un siècle plus tard, le *musée imaginaire*.⁷⁵ La photographie a joué un rôle incontournable dans la contribution à la notion de chef-d'œuvre et l'histoire des catalogues. La photographie subit une métamorphose du fait que l'objet est décontextualisé et dénaturé.⁷⁶

Les ateliers photographiques sont installés au sein des musées comme par exemple dans le Musée de Sculptures comparées⁷⁷ et ils concluent des accords exclusifs avec le photographe et l'éditeur tel que le Musée du Louvre avec la Maison Braun⁷⁸ ou le Musée de Sculptures comparées avec le photographe Mieusement (1840 – 1905). Un souci primordial a été de trouver un règlement clair de reproduction au sein du musée.⁷⁹ La reproduction au service du musée permet de faire connaître les collections du musée. L'usage de photogra-

⁷³ Boyer 2004, op. cit., p. 269 - 270.

⁷⁴ Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe et Georges Giraudon [Texte imprimé] : une bibliothèque photographique* [exposition, présentée à Bourges, aux archives départementales du Cher, du 15 avril au 13 juillet 2005 et à Paris, musée Rodin du 13 avril au 19 juin 2005], sous la direction de Vincent Maroteaux, p.13.

⁷⁵ Avec la photographie, l'illusion issue de la Révolution française de créer un musée universel possédant toutes les richesses artistiques. La gravure de reproduction autorisait à croire en ce phantasme, mais c'est la photographie qui allait le transformer en réalité et lui donner une forme concrète. Boyer 2004, op. cit., p. 279.

⁷⁶ Lorsqu'un objet entre au musée, il subit une transformation, il perd sa fonction première, sa destination sociale, c'est à dire pour Quatremère de Quincy, sa destination « politique, religieuse et morale ».

Walter Benjamin considère ce processus comme la perte de la valeur culturelle. L'objet en entrant au musée devient un objet historique. Cet historicisme de l'art, qui passe par le processus de muséification de l'objet, ne nuit cependant ni à l'art ni à son esthétique. Boyer 2004, op. cit., p. 270.

⁷⁷ Le Musée de Sculpture comparées est inauguré le 28 Mai 1882 au Trocadéro à l'idée d'un atelier photographique attaché au musée apparaît quelques jours avant l'ouverture officielle. Le choix du photographe et la mise en place d'une réglementation sont débattus lors de plusieurs séances. Mieusement est choisi officiellement comme photographe le 19 juillet 1883 on lui accorde un quasi-monopole. Boyer 2004, op. cit., p. 314-320.

⁷⁸ Le Louvre accorde à Braun officiellement l'autorisation de photographie en 1867, puis renouvelle le contrat pour une deuxième fois en 1871. Ensuite Braun enfreint le règlement plusieurs fois entre 1871-1878. En 1883 le contrat devient exclusif pour 30 ans. Cela complique l'autorisation pour d'autres photographes. Contre ce monopole, le Chambre Syndicat de la Photographie se constitue. Cependant, le règlement de photographies reste longtemps confus au sein du Louvre. Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940: genèse et fonctionnement*, Librairie Droz, 1994, p. 247.

⁷⁹ Les archives nationales et archives de musées nationaux conservent de nombreux textes, des règlements et des congrès concernant le règlement de droit d'auteur dans les musées. Archives nationales : F/21/4156 Règlementation et droit de reproduction 1878-1939; F2121/4428 : Travaux de Copistes et des photographes dans les musées, autorisation de photographies, F2121/4462 Reproduction des œuvres d'art appartenant aux musées nationaux Archives de musée nationaux : Z17 « Reproduction 1889-1905 » et Z18 « Travail des artistes et copistes ; cinéma, photographie ».

phie et à la fois documentaire pour le conservateur dans un but de recherche, compléter les collections et d'enregistrement scientifique le patrimoine, commerciale pour la vente destiné au public et pédagogique pour l'éducation formelle à l'art. De plus, la photographie apparaît bien comme un nouvel intermédiaire entre le musée et le public, et même à nos jours. Encore considérée dans les 1980-90 comme un rivale⁸⁰, désormais la nouvelle technologie de l'internet ouvre des champs vastes de l'application pour la photographie dans le musée : les musées virtuelles et des possibilités de présenter des séries de documents fragiles ne sont l'une des possibilités d'application dans le monde virtuel qui sont loin d'être épuisées.

b) Les Salons et les Expositions Universelles

Le rôle et la place de la photographie au sein des Expositions universelles et Salons sont aussi importants pour l'avènement de la photographie et pour son essor comme un moyen d'enregistrement des œuvres d'art. Lors des Expositions universelles et Salons un nombre croissant des reproductions photographiques sont exposées mais le médium contribue avant tout à la célébration de ces expositions internationales.⁸¹ Ces deux aspects ont joué un rôle important pour la diffusion de la photographie et pour la reconnaissance de son efficacité à documenter et à reproduire l'art. Elle reste toutefois pendant longtemps considérée comme une image mécanique exposée parmi les produits industriels.⁸²

Dès la première l'Exposition universelle française (1855) à Paris la photographie est présente où seule André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) pour la France, Robert Bringham (1824-1870) et Thurston Thompson (1816-1868) pour le gouvernement anglais, sont autorisés à photographier dans les salles. L'usage de la photographie pour « couvrir » les expositions soulève de nombreux soucis dont les plus importants sont le droit d'auteur et le droit de reproduction, comme dans le musée, l'administration dû mettre en place un règlement. Avant d'opérer dans les salles, les photographes avaient besoin de la permission des artistes pour reproduire les œuvres. Les expositions dont la photographie elle-même sera exposée voit aussi le jour. Dans les années 1850, les premières expositions exclusivement consacrées à la photographie résultaient de la création de sociétés photographiques, dans lesquelles

⁸⁰ Gabriel Brauet « La photographie : un musée rival » In : *Cahier d'art du MNAM*, no, 17/18, 1986, p. 188-193.

⁸¹ voir aussi, A. Hamber 1996, op. cit., chap. 4 « Exhibiting photography », p. 251-288.

⁸² Boyer 2004, op. cit., p. 326.

l'art photographique commerçait à s'étaler, en nombre et en influence. Durant cette période, des nombreuses expositions sont organisées en Europe sur l'initiative des sociétés photographique sur le modèle du Salon.⁸³

La photographie dans les Salons a pour fonction de rendre compte de l'événement par l'édition et la diffusion d'albums officiels par le biais des commandes des ministères. L'idée que les photographies permet à l'état de disposer de documents visuels fiables, plus explicites que le livret des Salons et, aux artistes de faire connaître leurs œuvres. Les premières photographies du salon sont réalisées par Le Gray. Philippe de Chennevières, inspecteur des musées de province, chargé des expositions des artistes vivants, commande à Le Gray un album du Salon de 1852.⁸⁴ L'album du Salon ne reproduit pas toutefois l'ensemble des œuvres exposées, mais uniquement une sélection des celles acquises par l'administration des Beaux-Arts. Afin d'éviter la confusion d'autorisation de photographie des années précédentes, l'administration désigne pour le Salon de 1864 trois photographes officiels, Bringham, Michelez, et une inconnue. Michelez, son fonds photographique Mercier achètera dans les années 1890, publie l'album du Salon de 1864-67, de 1870 et de 1882-1886.

Anne Mc Cauley souligne que, la plus forte contribution de la nouvelle technologie à l'évolution du marché de l'art est la prolifération de photographies d'œuvres d'artistes vivantes ou récemment disparues.⁸⁵ Les photographes se disputaient un marché prometteur : les expositions généraient un public nombreux et la photographie, plus rapide que la gravure, permettait de publier un album au moment de l'ouverture. La majeure partie des photographies et albums diffusés était destiné à promouvoir l'art académique, le « bon goût » et donc, les peintres et sculpteurs déjà promus par les achats de l'empereur.⁸⁶ La politique d'acquisition des œuvres ainsi que la sélection des prises de vue photographique est fort soumis à une politique de l'Etat.

⁸³ Elle met place un jury chargé de décider de l'admission ou du rejet des œuvres photographiques présentes voir Boyer 2004, op. cit., p. 342-343.

⁸⁴ Boyer 2004, op. cit., p. 331-335. Voir aussi : Ann McCauley, *Industrial Madness*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1994. Les campagne photographie lors de Salons 1859-1867 sont ont été étudiées par Ann Mc Cauley (p. 282-287).

⁸⁵ McCauley 1994, op.cit., p. 277.

⁸⁶ Boyer 2004, op. cit., p. 327 et 236.

c) Les collectionneurs et la photographie : le début des collections photographiques

Bien avant les musées, possèdent les collections de photographie et font reproduire leurs galeries, ce type d'image se multiplie au fil des décennies et conduit aux vues d'intérieurs bourgeois, que l'on peut tout autant percevoir comme des portraits des leur propriétaires. L'intérêt de collectionneurs pour la photographie se résulte de visites des Salons et des expositions universelles où ils ont vu l'application de la photographie de documenter les arts. Dès le XVIII^{ème} siècle, les grands collectionneurs ont recours à la gravure pour faire reproduire leurs galeries.⁸⁷ Bien que le phénomène de la photographie soit nouveau et pas encore assez connu au XIX^{ème} siècle, il existe des exemples que des collectionneurs ont reproduit leur collection par biais de la photographie.

La photographie permet, avant tout, d'établir l'ultime inventaire d'une collection, une archive visuelle du visuel, destinée à disparaître et de préserver un simulacre de ce que fut son entité. Ces artefacts sont de précieux témoignages pour l'histoire des collectionneurs, l'histoire de goût et la vie artistique de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. La photographie en enregistrant l'atmosphère des lieux et d'assemblage des objets, ne tient pas seulement lieu de documenter, elle réalise aussi un portrait de collectionneur, résumé d'une vie consacrée à l'art. Les collectionneurs se sont appropriés de deux manières : soit collecte des reproductions d'œuvre d'art ou pour la reproduction de leur collections.⁸⁸

Le phénomène de la publication de catalogues et d'albums photographiques consacrés aux collections d'art privée voit aussi le jour. Alfred Bruyas (1821-1877) est un des premiers amateurs de photographie avec l'intérêt non seulement pour la reproduction d'art mais aussi pour l'art photographique. Cet enthousiasme se retrouve chez d'autres personnalités, architectes, princes, riches industriels ou amateur. Par exemples chez Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897) publie un ouvrage de des vues de sa galerie privée. Alfred Bruyas et duc d'Aumale ne sont pas les seuls à exploiter les capacités reproductrices de la photographie. De plus en plus nombreuses, les collections prennent le médium pour immortaliser leur collection. Dès le milieu du XIX^s, photographes, artistes, collectionneurs et marchand collaborent entre eux, et que l'usage de la photographie comme document recouvre des échanges à mul-

⁸⁷ Les vues de galerie privées trouvent leurs origines dans la tradition picturale anversoise du XVI^{ème} siècle des cabinets et des galeries d'amateur, les *Kunstkammer*, puis de reproduction en gravure.

⁸⁸ Boyer 2004, op. cit., p. 351-352.

multiple facette qui ont considérablement favorisé l'adoption du médium dans le monde des beaux-arts et des arts décoratifs.⁸⁹ À partir des années 1870, le photographe-éditeur tel que la maison Goupil cherchent à reproduire les collections privées importantes dans le but d'enrichir leur catalogues.⁹⁰ Les reproductions sont d'autant précieuses que l'étudiant et le public n'avaient pas accès aux galeries privées souvent. La photographie offrait ainsi, une première vue de l'œuvre et augmenter le pouvoir auratique de l'objet et de sa reproduction. Celle-ci rendait accessible l'inaccessible.⁹¹

Dans ce premier chapitre, nous avons abordé dès la mise en place d'un marché de l'image photographique avec le début de imprimeries photographiques et le commerce des reproductions d'œuvre d'art. Le rôle devient de plus en plus complexe et étendu de la photographie de reproduction d'œuvre d'art dans la société de la seconde moitié du XIX siècle. Nous avons observé des métamorphoses que le médium photographie fait subir à l'objet d'art. Elle est une relique du passé et du présent, document d'étude, matérielle de conservation, marchandise, vecteur du prestige, portait de collectionneurs et art. Après avoir étudié le contexte commerciales, historique et juridique de la reproduction des œuvres d'art photographiques, nous voudrions ensuite analyser la collection de Léopold Louis Mercier qui se place dans ce contexte. Suite à l'apparition de nouveaux procédés photomécaniques qui assurent la stabilité et la réduction du coût des épreuves, et dans une demande croissante d'image Mercier fonde sa maison d'édition à Paris.

⁸⁹ Boyer 2004, op. cit., p. 360.

⁹⁰ La maison publie en 1875 285 planches d'après les peintures de la collection de P.A.B. Widener (1834-1915). Aussi la maison devient célèbre auprès des collectionneurs qu'elle ne l'était dans les musées, exemple la collection privée d'Edmond de Rothschild (1893).

⁹¹ Boyer 2004, op. cit., p. 376-377.

Chapitre II : Analyse du fonds photographique de Mercier en tant que photographe et éditeur d'art

« L'éditeur a une mission difficile : il doit savoir choisir (...) qui réunissent les meilleurs qualité et qui répondront le mieux aux besoins si divers et si nombreux de cet être multiple, dont l'intelligence insatiable dévore par année des milliers de production de toute nature, et qu'on nomme le public. La photographie, dès le jour où elle put, grâce à la découverte des clichés et à la rapidité de leur reproduction, satisfaire aux conditions du commerce (...). »⁹²

Ernest Lacan, 1853

Ce chapitre est un essai de dévoiler l'activité et l'héritage du photographe et éditeur parisienne Léopold Louis Mercier (1866-19 ??). Dans les années 1890 jusqu'à 1914, Mercier exerce, à Paris une activité lucrative d'éditeur photographe réalisant lui-même ou rachetant des reproductions photographiques d'œuvres d'art. Non seulement la reproduction de l'art, mais aussi d'autres genres sont représentés. Il réalise aussi des portraits, des reportages photographiques, des grands événements parisiens et photographies ethnologiques. Mercier devient fournisseur de l'image de tous genre et goût, adapté à son public divers.

L'Agence-Roger-Viollet conserve presque la collection entière de Mercier, comptant environ 30 000 images. Elle forme la plus grande source d'image de Mercier sur laquelle nous appuierons pour faire notre recherche. Les images sont accessibles dans la base de données par la site d'internet de l'Agence Roger-Viollet et la Parisienne de Photographies.⁹³ A part cette collection, il existe aussi certaines images à la Bibliothèque Nationale de France et au Musée d'Orsay. Les photographies dans la collection Mercier témoignent d'une qualité esthétique exceptionnelle et d'un choix d'images hétérogènes et variés remarquables. Le but de ce chapitre sera d'examiner et d'analyser le fonds de Mercier.

⁹² Ernest Lacan, „Publication photographique de M. Blanquart-Edvrard“, In : *La lumière*, 30 mars 1853, p. 49.

⁹³ Agence Roger-Viollet: <http://www.roger-viollet.fr/collectionsFiche.aspx?fiche=LM> (consulté 1 août 2014). Parisienne de Photographies: <http://parisenimages.ecritel.net/fr/galerie-collections/photographe/Léopold%20Mercier> (consulté 1 août 2014).

Nous souhaiterions également reconstituer dans la mesure du possible la vie de Mercier et son activité professionnelle dans son studio de photographie à Paris. Quelle est la stratégie de Mercier de son activité prospère et quelle est la politique de choix d'image iconographique ? Cela aboutit automatiquement à deux questions fondamentales : à quel public s'adresse Mercier et où il diffuse ses épreuves photographiques ? La citation d'Ernest Lacan dans les années 1853 reflète bien les enjeux des éditeurs. Les goûts et les centres d'intérêt déterminent les choix éditoriaux des éditeurs en répondant aux besoins du public. D'ailleurs, ce texte montre qu'à cette époque la notion d'édition d'art et d'édition photographique différait du sens actuel. Elle n'était pas seulement propre à la diffusion de l'art par la photographie, mais aussi à l'édition de photographie au sens large.

Commençant d'abord avec la biographie de Mercier et sa création de maison d'édition, nous donnerons ensuite les informations générales concernant les fonds photographiques. Après cela, nous consacrerons à une analyse détaillée des photographies en les catégorisant dans les sujets iconographiques et examiner leur valeur à la fois documentaire et esthétique. En raison de l'abondance de la matière, nous nous concentrerons sur les sujets iconographique majeur afin d'analyser la collection. Enfin, nous étudierons les aspects commerciaux de la maison d'édition incluant l'interrogation de l'absence de Mercier dans les études scientifiques ainsi que les récits actuels. Effectivement, Mercier n'a pas eu la même notoriété comme les maisons d'édition Braun ou Goupil.

La difficulté primordiale est le manque de sources écrites, qui laissent les traces de l'entreprise de Mercier. Une des principales sources pour les écrits ainsi que les documents photographiques est l'Agence Roger-Viollet. Dans cette agence, presque 30 000 négatifs provenant de l'activité de Mercier y sont conservés ainsi que des livres, des catalogues et des registres lesquels constituent des traces prestigieuses pour l'analyse de ses commandes, son public et des prix. D'ailleurs, certains documents sont conservés à l'Archives de Paris, aux Archives de musées nationaux et aux Archives Nationales. Pour reconstituer la bibliographie et le commerce de Mercier nous faisons consulter les livres générales de Marcelle Beaudiquez, *Guide de bibliographie générale : méthodologie et pratique*, nouv (1989) et Gildas Bernard, *Guide des recherches sur l'histoire des familles* (1998).⁹⁴

⁹⁴ Marcelle Beaudiquez, *Guide de bibliographie générale : méthodologie et pratique*, nouv. éd. rev. et corr., München, London, Paris, K. G. Saur, 1989. Gildas Bernard, *Guide des recherches sur l'histoire des familles*, Paris, Archives nationales, dern. impr. 1998.

1. La maison Mercier - Le photographe et éditeur Léopold Louis Mercier

a) Biographie de Mercier : Formation et carrière

Léopold Louis Mercier est né le 2 juillet 1866 à Angers (Maine-et-Loire), une commune de l'Ouest de la France, située au carrefour des voies de communication entre l'arc atlantique et Paris et celles de la région Bretagne et de la région Centre. Fils de Pierre Jules Mercier et Louise Henriette Mercier, née Offre, Mercier obtient son bachelier de « l'enseignement spécial diplôme de fin d'études ».⁹⁵ Ensuite, il travaille dans l'entreprise de son père dans la marchandise de quincaillerie.⁹⁶ Confronté avec toute sorte d'ustensiles, d'instruments de fer ou de cuivre, cela a suscité son intérêt pour les appareils techniques et lui donner une connaissance fondamentale plus tard pour les appareils photographiques. Sans doute, la connaissance avec François Dubet, peintre et photographe, qui a son atelier de photographie à Angers, l'a marqué et inspiré pour sa futur vocation.⁹⁷ En outre, sa ville natale a subi profondément des transformations de Paris sous le Second Empire au cours du XIX^{ème} siècle, beaucoup de quartiers furent rasés, remaniés ou reconstruits.⁹⁸ Cela a été peut-être l'origine de l'intérêt pour la photographie d'œuvre d'art, le désir d'enregistrer le patrimoine avant sa transformation ou disparation.

La première trace officielle de Mercier à Paris est son acte d'exempté militaire à Paris en 1886.⁹⁹ La raison pour son exempté est la « *Gibloriné* », nous n'avions pas trouvé cette maladie dans le dictionnaire de médecine. Les informations supplémentaires dans l'acte indique qu'il a une faible physique et ne mesure que 1.67 mètre. D'ailleurs, le document dévoile que Mercier habite au 9 rue réservoirs dans le 16eme arrondissement à Paris. Les raisons de son installation à Paris sont multiples. Paris est la capital de l'art, ses musées et l'ensemble de ses monuments forment un condensé remarquable de l'histoire artistique de l'Europe et du

⁹⁵ En France, le titre de bachelier est porté par les titulaires d'un baccalauréat, qui clôt les études secondaires. Au XIX^{ème} siècle dans le sens de titulaire d'un baccalauréat.

⁹⁶ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No.1, Archives de Paris, Acte de militaire, Liste au tirage du sort: D1R1 474 No. 181 16.

⁹⁷ François Dubet exerce à Angers durant des années 1875 jusque début XX siècle. Adresse : 11 Rue des Forges - 24 Rue D'Alsace - 23 Rue Voltaire (rez-de-chaussée).

⁹⁸ Les murailles qui ceinturaient le centre historique d'Angers sont abattues au milieu du siècle et remplacées par les boulevards extérieurs encerclant les quartiers de la Doutre et de la cité historique.

⁹⁹ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No.1, Archives de Paris, Acte de militaire, Liste au tirage du sort: D1R1 474 No. 181 16.

monde. Depuis la Révolution française, et même avant sous la monarchie, la France conduit une politique de centralisation à Paris, laquelle a aussi son influence dans le domaine d'art, puis la photographie. Elle aboutit à une forte concentration des chefs d'œuvre dans la capitale et positionne Paris comme ville stratégique pour l'art. Pour devenir éditeur de l'art et se spécialiser dans la reproduction des œuvres photographiques Paris propose donc des conditions idéales. Ainsi, ils s'établissent un fort marché de l'image photographique depuis des années 1860 et les sociétés de la photographie et des expositions photographiques se sont installées. Par ailleurs, Mercier déclare qu'il professe des opinions républicaines.¹⁰⁰

Durant notre recherche, nous avons pu retrouver d'acte de mariage, selon nous pousse à conclure qu'il était pas marié, et qu'il n'a pas eu d'enfants. Cela expliquera aussi la vente de son atelier photographique en 1914. Après la vente, Mercier se retire dans la ville de Cabourg où il possède une seconde résidence. Dans le fonds de Mercier au sein d'Agence Roger-Viollet, nous avons découvert quatre photographies de sa maison à colombage à Cabourg de son Chalet des genêts (Planche I) où il vécut jusqu'à sa mort. Malheureusement, nous n'avons pas pu avoir son acte de décès.¹⁰¹ La date de sa mort reste donc inconnue, nous estimerons sa mort vers les années 1930. Les informations sur la vie de Mercier ont été peu conservées, néanmoins nous pouvons reconstituer certaines étapes de sa vie.

b) Les débuts du photographe et la création de sa maison d'édition

La date exacte de son studio photographique est difficile à retracer. Nous n'avons pas trouvé l'acte de création de sa maison d'édition.¹⁰² Selon Marc Durand Mercier embrasse une carrière comme photographe spécialisé dans la reproduction d'art dans les 1880.¹⁰³ François Boisjoly, date dans son ouvrage *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle* le dé-

¹⁰⁰ Archives nationales, site de Pierrefitte, Palmes académiques de Léopold Louis Mercier, ministère de l'Instruction publique, F/17/40260 [officier d'Académie, 2 janvier 1908].

¹⁰¹ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No.2, La demande de recherche dans l'archive de Caen et de l'Archive de Cabourg.

¹⁰² La recherche dans l'Archives de Paris dans Extrait de l'acte de création : D31U3 a été sans résultat. En raison que Mercier a travaillé tout seul, la constitution d'une société n'était pas obligé à cette période.

¹⁰³ Marc Durand, De l'image fixe à l'image animée (1820-1910), Documents du minutier central des notaires de Paris relatifs à l'histoire des photographes et de la photographie, Paris Archives Nationales, 2014.

but de l'activité de la maison de Mercier de 1885.¹⁰⁴ En revanche, Jean-Marie Voignier, date le début de Mercier plus tard, selon lui, Mercier commence vers 1890.¹⁰⁵ Preuve pour son activité avant 1890 se trouve dans une *Catalogue des épreuves* de Mercier écrit à la main, conservée dans l'Agence Roger -Viollet.¹⁰⁶ En 1889, il photographie à l'occasion de l'exposition universelle à Paris la tour d'Eiffel et champs de Mars et des différents pavillons. Pour ces photographies, il obtient également une médaille d'honneur¹⁰⁷ laquelle il met également aux petites cartes cartonnées bleu ciel pour ses commandes qui portent la mention flatteuse « *Médailles bronze Paris 1889 – Médailles d'argent Paris 1892 Photographie des Champs-Élysées* ». ¹⁰⁸ D'autres photographies dans le fonds de l'Agence Roger -Viollet date également avant 1890 (le plus tôt date de 1860-70).¹⁰⁹ Du fait que Mercier achète aussi des photographies, la date des photographies ne définit pas le début de sa création maison.

Mercier figure dans l'Almanach du Commerce et de l'Industrie dès 1891.¹¹⁰ Cette date convient avec le contrat de son bail de l'enregistrement de bâtiment, lequel indique que Mercier loue un appartement au 5ème étage (No.17) pour 400 francs (34 francs par mois) et une atelier au 6ème étage (No. 31) pour 560 francs par an (46 francs par mois) en tant que photographe travaillant seul.¹¹¹ L'atelier et appartement de Mercier se situe au 27 rue de Ponthieu, maison de l'ange avec la rue Colisée, en pierre et moellons possédant cinq étages carrés et une 6ème étage sous comble.¹¹² Pour des artistes et photographes, il est typique de travailler en dernier étage, en raison de la luminosité et le prix inférieur. Parmi les prédécesseurs de l'atelier, deux noms frappent dans l'œil, G. Moretti (bail de 1874-1883) et Jean Forterre (bail de 1887-1891), d'où provient sûrement la connaissance avec les deux autres photographes importants pour sa future carrière.

¹⁰⁴ François Boisjoly, *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle [Texte imprimé]*. Paris, Ed. de l'amateur, impr. 2009, p. 204.

¹⁰⁵ Jean-Marie Voignier, *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*. Le-Pont-de-Pierre, chez l'auteur, 1993, p.180.

¹⁰⁶ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No.3, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 1: Catalogue des épreuves.

¹⁰⁷ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No.4, Archives Nationales : Site de Pierrefitte-sur-Seine F/12/ 3772: Légion d'honneur et Médailles, p. 4734, Classe 12, France-Mercier 1889.

¹⁰⁸ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 5, Archives Nationales, Site de Pierrefitte-sur-Seine, Salons de 1898 : 1900-1907, F/21/4091 A, Commande de l'état pour le salon 1903.

¹⁰⁹ RV-11044/ 9649-7, Barbizon (Seine-et-Marne). Vieille ferme. 1860-1870 © Léopold Mercier / Roger-Viollet.

¹¹⁰ Archives de Paris, *Bulletin de commerce* : Cote : 2mi3/97 (Année: 1890), Cote : 2mi3/99 (Année 1891).

¹¹¹ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No. 6, Archives de Paris, Archives fiscale IV. 3.6, L'enregistrement, Cote : D1P4 903 1870 (Rue de Ponthieu année 1876) Mercier loue des No. de location 17, et 31).

¹¹² Archives de Paris, Sommaire des biens des immeuble, Propriété, Cote : D. Q18 1343 (1880-1945) rue Ponthieu, Cote : D. Q18 1349 (1880-1945) rue Colysée (nommé après rue Colisée).

Nous pouvons voir que les stratégies commerciales s'affirment aussi spatialement. En effet, l'atelier se situe dans le plein cœur du quartier, dans le quartier du faubourg du Roule, à côté des Champs-Élysées, où des financiers, la vieille aristocratie et la haute bourgeoisie se logent dans les hôtels particuliers splendides et des ventes aux enchères se trouve à côté et non pas Rive gauche, quartier traditionnel des marchands d'estampes. Dans la rue plusieurs marchands de tableaux se sont installés, jusqu'à aujourd'hui le quartier attire des galeries.

Une datation exacte de la création de maison d'édition de Mercier reste difficile à prononcer. Cependant, nous avons pu mettre une période étroite, Mercier s'installe vers 1886-1891 à Paris. La première trace photographique trouvée et attribuée certainement à Mercier, date de 1889. Cette date correspondant également avec une lettre de Mercier au ministère de l'Instruction publique. Ce dernier, écrit dans sa lettre en 1907 « *Editeur et portraitiste depuis 18 ans 27 rue Ponthieu* ». ¹¹³ En conclusion, nous définissons la création de la Maison Mercier en 1889. Toutefois, cela n'exclut pas l'activité comme photographe avant 1889.

c) L'atelier de Mercier : une description et portrait de Mercier

La description dans l'enregistrement (sommaire de corps de logis), nous donne une idée de l'atelier de Mercier, situé au 6eme étage : un entrée, un salon, un atelier d'une travée, une chambre noire et un cabinet. ¹¹⁴ Dans le fonds photographique de l'Agence Roger-Viollet nous pouvons bien reconnaître son atelier sur une commande photographique de danseurs russe (Pl. II). Les trois danseurs posent sur le sol de bois devant un rideau noir, inondé de lumière par une grande verrière d'intérieur d'artiste composée de sept travées. Sur les murs d'une haute profondeur, une dizaine de portraits et photographies sont accrochés, presque à la manière mosaïque. Dans une autre photographie dans son atelier, nous avons découvert un des rares portrait de Mercier (Pl. III). En fait, il s'agit plutôt d'un autoportrait involontaire, créée dans la réalisation du portrait de Mme Karabanoff, une actrice russe. Mercier, petit homme avec un regard sévère et visage marqué, environ d'un âge de 30-40, guette à peine derrière le rideau.

¹¹³ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 12, Archives nationale, site de Pierrefitte, Palmes académiques de Léopold Louis Mercier, ministère de l'Instruction publique, F/17/40260, lettre de Mercier, 26 nov. 1907.

¹¹⁴ Voir annexe : Acte et manuscrit, No. 6, Archives de Paris, Archives fiscale IV. 3.6, L'enregistrement, Cote : D1P4 903 1870 (Rue de Ponthieu année 1876) Mercier loue des No. de location 17, et 31). Et Voir annexe No.7, Archives de Paris, *Archives fiscale IV. 3.6, L'enregistrement*, Cote : D1P4 903 1900 (Rue de Ponthieu année 1900) .

Le même homme apparaît également sur un cliché dans son atelier, à genou avec sa camera de petit format en photographiant un modèle nu, assis sur une chaise (Pl. IV). C'est un document exceptionnel, la photographie n'est qu'un portrait de Mercier intime mais elle permet aussi de voir la façon de travailler de Mercier ; le type de camera, l'éclairage artificielle et surtout le photographe en action. Du à la qualité du cliché et l'équipement technique, la photographie date plutôt de fin de l'activité de Mercier, vers 1913.

D' ailleurs, nous pouvons apercevoir un autre appareil photographique utilisés par Mercier dans un reflet d'un miroir lors il photographie au musée du Louvre « *Glace Renaissance* » (Pl. V). Il s'agit d'un model trépied de grand format, daté environ des années 1885-1895. Les photographies d'inventaires dans le musée du Louvre, dont certaines signés avec l'abréviation « *L.M.* », sont celles de ses premiers enregistrements de Mercier, reconnaissable dans les livres d'inventaire et par la numérotation (RV-111).

Le reflet d'une camera dans le miroir ou d'un vase, ou comme dans la photographie avant, même le photographe avec la camera dans l'image est un acte inconscient. Néanmoins, rarement nous avons compté l'appareil dans une photographie dans le fonds de Mercier, en tous 8 de presque 30 000 images.¹¹⁵ Grâce à ces photographies nous pouvons également déterminer la façon de travailler et le modèle de camera avec Mercier a pris ces photographies. S'agit-il plutôt d'une décision consciente d'intégrer ces photographies dans le fonds ? Au lieu de les triées à part, comme cela a été certainement le cas avec beaucoup d'autres photographies vue que l'appareil visible dérange l'aperçue général d'image. Les photographies sont une trace de son travail ainsi qu'un essai de ses autoportraits dans l'image telle que la peinture connais depuis longtemps par exemple le peintre Jan van Eyck (1390- 1441) se peint lui même dans le miroir dans l'œuvre de « *Les Époux Arnolfini* » (1434, à la National Gallery de Londres). Les photographies avec le reflet de l'appareil sont un substitut du photographe et pourrions être considérées comme un autoportrait réduit au maximum. L'appareil ou photographe dans l'image reflet la profession du photographe comme dans les tableaux des autoportraits de artistes en train de peindre. Jusqu'à aujourd'hui les photographes se servent de ces mécanismes de l'implication dans l'image. Un des plus raffiné est le photographe vivant Lee

¹¹⁵Dans l'agence Roger-Viollet nous avons pu compter 7 n° avec un reflet d'un appareil photographiques dans l'image: RV-111, RV-2546, RV-2830, RV-8345, RV-9759, RV-9761, RV-9765, RV-20115.

Friedlander, né en 1934, lequel joue avec cette implication du camera et du photographe lui-même dans ses photographies.

d) Prospérité professionnelle et honneurs académiques

L'achat et la succession de quatre ateliers photographique spécialisés dans la reproduction d'œuvres d'art par Mercier ainsi que le commerce dans l'édition ont abouti à une prospérité de sa maison. Dans les années 1890, Mercier va racheter deux fonds appartenant aux photographes Forterre et Moretti, lequel travaillait auparavant dans l'atelier à 27 rue de Ponthieu.

Le fonds de Forterre fut acheté en 1890 un an avant le déménagement de Mercier dans l'atelier. Forterre commence en 1882 à 27 rue de Ponthieu comme photographe de studio spécialisé dans les reproductions artistiques et des agrandissements. En 1891, il continue son activité au 82 rue Rambuteau jusqu'à la seconde moitié des années 1890.¹¹⁶ La date de succession de Moretti, n'a pas été connue, certainement, suite à leur connaissance ; Mercier a pu acquiesce ses photographies dans les années 1890 à la fin de l'activité de Moretti. Moretti commence son atelier de photographie en 1874 dans la rue Ponthieu. En plus d'être photographe spécialisé dans la reproduction d'art, il enseigne dans l'atelier « Photographie du Colisée » et « Peintre-Photographe » ainsi qu'il propose des photographies sur émaux vitrifiés.¹¹⁷ En plus de fonds de Moretti et Forterre, Mercier succède en rachetant les fonds photographique de Jean Dumeteau (1838-1916) et Charles Michelez début des années 1890.

Mercier y est présenté en 1895 comme successeur de Jean Dumeteau. Dumeteau, photographe de vue de France et reproduction artistique, exerce durant les années 1866 jusqu'au début 1890.¹¹⁸ Il est encore mentionné en activité dans *l'Annuaire du commerce* en 1892-1893. Honoré d'une médaille de bronze à l'exposition universelle de 1889, l'année à partir de ses négatifs sont marqués par ses initiales « JD » ou « DUMENTEAU PARIS ». Dès le début, il édite des vues de France et il se spécialise dans les reproductions de musées nationaux, en

¹¹⁶ Voignier 1993, op.cit., p. 105, Boisjoly 2009, op.cit., p. 162.

¹¹⁷ Voignier 1993, op.cit., p. 188, Boisjoly 2009, op.cit., p. 211.

¹¹⁸ Dumeteau ouvre son atelier à Paris au 31 rue Sainte-Anne années 80, puis il s'établit au 17 rue Chapon jusqu'au 1886. 1890 il ouvre sa boutique au 2 rue Bonaparte pour la vente, tout en conservant son atelier au 3ème arrondissement. Mais ce nouveau magasin ne lui permet pas de développer davantage son commerce, deux ans plus tard, il ne travaille plus que rue Chapon et 30 rue de Fécamp. Voir ; op.cit., Le Pelley Fonteny 2005, 229 p, Voignier 1993, op. cit., 90, Boisjoly 2009 op. cit.,p .109.

particulier en meubles, bronzes, vues de Paris, châteaux historiques, études d'après nature, paysage, animaux, catégories lequel Mercier va reprendre. Quoique diffusé par la maison de Giraudon, il choisit de vendre son fonds à Mercier qui, jusqu'alors sans spécificités particulières, reprend celles de Dumeteau.¹¹⁹ En 1895 avec la vente, Mercier obtient les anciens « *Catalogues Générales* » de Dumeteau afin de classer et ranger les négatifs. Par exemple le catalogue « *Photographie monumentale et artistique* », dont les catégories Luxembourg, 30x40, Louvre, Statues, Monuments, sont séparées biais de carton vert.¹²⁰ Apparemment, Mercier a eu beaucoup d'estime pour l'œuvre de Dumeteau ainsi qu'une notion précoce du droit d'auteur. Encore en 1907, il fait référence dans le papier à en-tête à une lettre en complétant ses initiales et celui de Dumeteau « *marque de fabrique J.D. & L.M.* ». ¹²¹

Le fonds du quatrième photographe Charles Louis Michelez (1817 – 18 ??), est la plus importante acquisition et contact pour Mercier. Ce dernier, commence sa carrière comme dessinateur lithographe dans les années 1840, la BNF conserve des séries de lithographie signées C. Michelez autour de 1845 représentant des sujets religieux.¹²² Il exerce dans son atelier de photographies de 1856 jusqu'au fin 1890.¹²³ Il expose pour la première fois à Bruxelles en 1857, puis à Londres en 1858 et à Paris au sein des expositions de la SFP, dont il est membre, en 1859, 1861, 1863. A partir des années 1859, Michelez se spécialise dans la reproduction de tableaux contemporain et devient un des photographes officiel du Salon des Beaux-Arts. Il reçoit de nombreuses commandes de l'État pour photographier le Salon de peinture, il photographie presque tous les Salons entre 1857-1886. Le succès de Michelez est immédiat malgré la concurrence. « *Les amateurs de belles photographies enrichiront leur collections d'une épreuve nouvelle, obtenue par M. Michelez. Il s'agit d'un groupe très remarquable exécuté par M. Emile Chatrousse, sous le titre Séduction* »¹²⁴ pouvait-on lire déjà en janvier 1858 dans les colonnes de La Lumière.

¹¹⁹ Voir Le Pelley Fonteny 2005, op. cit., p. 109.

¹²⁰ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 8, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 10 : « *Catalogues Générale* » Ancien catalogue de J.D.

¹²¹ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 9, Archives des musées nationaux, Série A: Antiques grecques et romains, A 18 Demande de Mercier, Photographe, de photographe au Louvre 1907, 25 Jan.

¹²² Émile Bellier de La Chavignerie, continué par Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française*, 2 tom. Paris, Librairie Renouard 1882.

En ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113384f> (22 juillet 2014).

La BNF conserve plusieurs lithographies : SNR Michelez, portefeuille 1388.

¹²³ Il ouvre un atelier de photographies vers 1856 à rue Neuve des petites champs 11, en 1859 à 13, rue des Beaux-Arts (1856-1860), puis 45, rue Jacob (1861-1870) à Paris, à côté de l'Ecole des Beaux-Arts. Il réapparaît dans le Bottin en 1874, au 84 rue Assas jusqu'aux années 1890. p, Voignier 1993, op. cit., 183, Boisjoly 2009 op. cit., p. 209.

¹²⁴ La Lumière, « *Chronique* », 16, Jan. 1858, p.11.

En 1896, Mercier est le remplaçant de Michelez, il exerce comme lui des photographies et la constitution des albums photographiques des œuvres exposées et acquises par l'État durant les années 1896 à 1901 lesquels sont aujourd'hui conservés dans les Archives Nationales.¹²⁵ Il se désigne comme « *photographe de l'État aux Salons annuels* ». C'est donc très probable que Mercier reçoit le fonds prestigieuse de Michelez lors cette activité. Avec les photographies, Michelez lui lègue également son carnet d'adresse avec ses clients « *Clichés appartenant aux Clients Michelez et faits depuis* » laquelle lui permet d'agrandir son influence et lui met en contacte avec de nouveau clients.¹²⁶

En même temps, à partir 1898, Mercier est parfois mentionné dans la république « *éditeur photographique* », c'est forcément lié a son activité dans les salons et que Mercier est éditeur de ses premières publications. Mercier commence fin du XIXème siècle à collaborer avec d'autre maison d'édition et écrivains tels que Bayard, Fiorillo, Kühn et des Frères Garnier dont nous parlerons dans le dernier chapitre plus précisément. En conséquence de sa prospérité, Mercier loue un appartement de plus (No. 30) en 1900 jusqu'à sa fin d'activité en 1914,¹²⁷ soit il a agrandi son atelier photographique ou a fait une boutique dans cette appartement juste en dessous de son atelier grâce au succès de son travail en tant que photographe et éditeur. Dans le même immeuble, il occupe donc trois appartements deux au 5eme étage et son atelier de photographie dans le 6eme étage lesquels il loue pour un prix de 1300 francs par an (en mois en tout 108fr).

Durant sa vie, Mercier n'a pas obtenu une légion d'honneur. En revanche, il a obtenu une « *Palmes académiques* » par le ministère de l'Instruction publique en 1907 pour

¹²⁵ Les Archives Nationales conservent quarts albums de son activité : *Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1897. Photographies de L. Mercier."* Archives Nationales, F/21/7664, *Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1898. Photographies de Mercier."* Archives Nationales : F/21/7665, *Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1899. Photographié par L. Mercier, Archives Nationales : F/21/7666, Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1900. Photographies de L. Mercier."* Archives Nationales: F/21/7667.

¹²⁶ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 10, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 8 : « *Clichés appartenant aux Clients Michelez et faits depuis* » de CH. Michelez.

¹²⁷ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 6: Archives de Paris, *Archives fiscale IV. 3.6, L'enregistrement*, Cote : D1P4 903 1900 (Rue de Ponthieu année 1900) Mercier loue des No. de location 18, 30 et 32, la chiffre de a augmenté d'un 1 suite a la séparation d'un appartement en deux. Donc l'appartement de 17 devient 18, er celui de 31 devient 32).

l'importance de ses reproductions d'art photographique.¹²⁸ Mercier a fait acte de la demande pour une « Palmes académiques » dans une lettre datant du 26 novembre 1907.¹²⁹ Par ailleurs, comme déjà évoqué, il a remporté une médaille d'argent en 1889 ainsi que une médaille d'argent en 1891 et 1893 pour son activité photographique.¹³⁰ En outre, le dossier « Palmes académiques », compte le « *Extrait du Cassier Juridique* » de Mercier. Selon cet acte Mercier n'a pas été condamné devant la cour d'appel.¹³¹

A partir de 1911, au 27 rue de Ponthieu, il s'ajoute la rue 18, rue de la Colisée.¹³² La rue Colisée est une rue voisine de rue de Ponthieu dont les rues se croisent au niveau de no 27 et 18 en formant un angle. Grâce à la rentabilité de son activité Mercier agrandit son atelier pour la deuxième fois. Dans les 1913-1914 les deux adresses sont mentionnées ensemble dans le *Didier Bottin* ainsi que la précision de son métier « éditeur photographique », lequel apparaît irrégulièrement dans l'annuaire depuis 1898. En plus de cette appellation, un petit symbole qui rappelle à un palmier et T. Wagram 33.34 s'ajoute dont l'indication nous n'avons pas pu clarifier.¹³³

Finalement à partir de 1915, Mercier n'est plus mentionné dans le *Bulletin de Commerce*, la preuve définitive pour sa fermeture. Aucune information sur sa cessation d'activité se trouve dans l'Archives de Paris.¹³⁴ Pour quelle raison il vend les négatifs de ses photographies et de droit de reproduction au « marchand d'images » Laurent Olliver (rue de Seine à Paris), et cède son activité définitivement à l'âge de 48 en 1914, reste incertain. Pourquoi Mercier quitte son commerce au moment où celui est plus que rentable? Probablement, en raison de la guerre qui menace Paris ou une simple coïncidence pour laquelle Mercier se retire dans sa villa de Cabourg avec le profit de la vente. En tout cas, il est exclu qu'il a fait faillite, il n'existe aucune trace qui le prouve dans les archives.

¹²⁸ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 11, Archives nationale, site de Pierrefitte, Palmes académiques de Léopold Louis Mercier, ministère de l'Instruction publique, F/17/40260 [officier d'Académie, 2 janvier 1908].

¹²⁹ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 12, Archives nationale, site de Pierrefitte, Palmes académiques de Léopold Louis Mercier, ministère de l'Instruction publique, F/17/40260, lettre de Mercier, 26 Nov. 1907.

¹³⁰ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 5, Archives Nationales, Site de Pierrefitte-sur-Seine, Salons de 1898 : 1900-1907, F/21/4091 A, Commande de l'état pour le salon 1903, III) Acte et manuscrit, No. 11, Archives nationale, site de Pierrefitte, Palmes académiques de Léopold Louis Mercier, ministère de l'Instruction publique, F/17/40260, officier d'Académie, 2 janvier 1908.

¹³¹ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 13, Archives Nationales, site de Pierrefitte, Palmes académiques de Léopold Louis Mercier, ministère de l'Instruction publique, F/17/40260 « Extrait du Cassier Juridique ».

¹³² Archives de Paris, *Bulletin de commerce* : Cote : 2mi3/ 165 (Année 1911).

¹³³ Archives de Paris, *Bulletin de commerce* : Cote : 2mi3/175 (Année 1913), Cote : 2mi3/180 (Année 1914).

¹³⁴ Archives de Paris, *Dissolution*, Cote : D32U3 71/72/73 (407/408/409), *Actes de société, Constitution de société*, Cote : D32U3 222 Actes 1910-1923, *Tribunal de commerce* : III.8.4., Cote : D31U3 4300/ Cote : D31U3 4307.

Les questions autour de la personne Mercier ne sont pas toutes résolues. Pourtant, nous avons contribué à retracer la vie privée de Mercier ainsi qu'une reconstitution de ses 25 ans d'activités en tant que photographe et éditeur parisienne de 1889 jusqu'au 1914. Dans le paragraphe suivant nous nous consacrons à l'image photographique de Mercier et une analyse des aspects commerciaux de la maison d'édition.

2. Informations générales du fonds Mercier au sein d'Agence Roger-Viollet

La plupart de son œuvre photographique, a été achetée ou produite par lui-même, est conservée dans l'Agence Roger-Viollet aujourd'hui. Ce fonds comprend environ trente mille négatifs de différents formats que Mercier a recueillis durant sa vie. Certains négatifs ont déjà disparu ou ont été non-repérables déjà à l'époque de Mercier, lesquels il avait notés dans un carnet de catalogue d'épreuve.¹³⁵ Le fonds possède quelques négatifs qui représentent une même image ou d'images qui sont coupées. Le fonds contient à la fois de reproduction artistique (œuvre d'art, sculpture, arts graphiques, architecture, arts appliqués, moulage) de toutes techniques artistiques, périodes et pays ainsi que les vues de Paris et de la France, des événements parisiens, les portraits, les photographies ethnographiques et de reportage de photojournalisme.

Avant l'analyse des images nous donnerons des informations générales concernant la collection de Mercier au sein de l'Agence Roger-Viollet : l'historique dans cette agence, les renseignements sur les aspects techniques, datation et la structure du fonds, l'observation de l'état de conservation et pour finir nous aborderons le rôle du fonds aujourd'hui (numérisations et diffusion de l'image).

¹³⁵ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 14, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 1: Catalogue des épreuves, Cliché manquante et non-repérable.

a) Le fonds photographique de Mercier et son histoire dans l'Agence de Roger-Viollet

Tout d'abord, quelques informations sur l'histoire de photographies de Mercier dans le fonds de l'Agence Roger-Viollet. Les archives de Léopold Mercier constituent une de fonds initiaux de l'Agence Roger-Viollet.¹³⁶ En 1938, date de création de la « *Documentation Photographique Générale Roger-Viollet* » par Hélène Roger-Viollet et son mari Jean-Victor Fischer, le fonds de plaques de verre de Mercier fut acquis par le couple ayant racheté la boutique du « marchand d'images » Laurent Ollivier, et les collections qu'elle hébergeait le fonds. Ces derniers a eu acquis le photographies de Mercier en 1913. Les deux époux, passionnés de photographie et grands voyageurs, constituent un fonds photographique unique en Europe, situé au 6 rue de Seine, couvrant plus d'un siècle et demi d'histoire parisienne, française et internationale, autour de quatre thématiques principales : les grands évènements historiques, Paris, les portraits de personnalités, les reproductions d'œuvres d'art et le photojournalisme. Les sujets photographiés de Mercier correspondant donc parfaitement avec les axes de l'Agence. À leur mort, en 1985, les fondateurs de l'Agence lèguent à la Ville de Paris près de 4 millions de négatifs et environ 2 millions de positifs. En 2005, l'agence rejoint le groupe Parisienne de Photographie, société d'économie mixte, délégataire de service public pour la numérisation et la diffusion des collections iconographiques de la Ville de Paris.¹³⁷

Aujourd'hui, les photographies de Mercier sont rangées dans les boîtes vertes neuf adapté à leur besoin de conservation, dans l'Agence, situé au 3ème Arrondissement (3, rue des Arquebusiers).

b) Technique photographique, datation et structure du fonds

La majorité des supports de photographie de Mercier sont au gélatino-bromure d'argent pour les négatifs. N'ayant pas regardé un à un encore, il est possible qu'il y ait d'autres procédés. Du fait que Mercier a acheté d'autres fonds photographiques, il est fort possible que certaines plaques sont en collodion humide. Par exemple Dumeteau ou Michelez utilisent la pro-

¹³⁶ Le Patrimoine photographique de la Ville de Paris, *L'agence Roger-Viollet* http://www.paris.fr/accueil/culture/dossiers/le-patrimoine-photographique-de-la-ville-de-paris/l-agence-roger-viollet/rub_7174_dossier_50065_port_16597_sheet_9133 (consulté 2 août 2014).

¹³⁷ Agence Roger-Viollet : <http://www.roger-viollet.fr/agence.aspx> (consulté 2 août 2014).

cédure de collodion humide, lequel a connu une grande popularité jusqu'aux années 1870 – 1880. Mercier, comme aussi Forterre et Moretti appliquent le négatif sur plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, un procédé « sec ». Contrairement au collodion humide, les plaques sont préparées longtemps avant la prise de vue ce qui évite au photographe d'emporter avec lui des produits chimiques et les accessoires qui leur sont associés. Très sensible à la lumière, il présente d'autre part l'avantage de réaliser des prises de vue exigeant des poses relativement courtes ou de l'instantanées. Concernant les tirages positives dans le fonds Mercier, ils sont soit albuminés soit gélatino-bromure d'argent également.¹³⁸ Les négatifs et tirages sont de différents formats, le plus répandu est 24 x 30cm et 30 x 40cm. D'autres formats lesquelles Mercier a utilisé pour ses tirages, sont les formats 7 x9 cm, 13 x 18cm, 15 x 21cm, 21x27cm, 21x30cm, 21 x 32cm, 27 x 36cm, 40 x 50cm, 50 x 60cm.

La datation de la prise de vue pose certaines difficultés parce que les photographies sont rarement datées.¹³⁹ D'ailleurs, il faut distinguer la date du négatif photographique de celle de la réalisation du tirage qui peut effectuer ultérieurement. La première est datée de 1860-70 « *Environs de Fontainebleau (Seine-et-Marne). Vieille ferme aux toits de chaume. 1860-1870* » (9649-5/RV-17173) et la dernière devrait être datée de 1914. En raison que certaines photographies sont mal attribuées et idéalisées, plusieurs photographies datent des années 1940. Impossible que Mercier les a pris. La période de vie de Mercier et sa situation professionnelle de d'activité de sa maison d'édition, donnent des informations relatives à la datation et limite la période de 1880-1914. Par ailleurs, nous pourrions nous référer aux fonds des photographes acquises et à leur phase de travail, donc dès 1860 à 1900. Cela permet de délimiter l'espace du temps de la datation de la prise de vue. Ces photographies sont également témoins de l'évolution technique, dès premières années de la photographie jusqu'à son amélioration et ensuite de son perfectionnisme. Les premières photographies datant de 1860 montrent encore les imprécisions contrairement à les photographies de 1900 qui sont d'une haute qualité et d'une précision plus élevée et plus détaillée. De ce fait, la réalisation des négatifs pourrait être du début des années 1860 jusqu'à la fin des années 1914.

Chaque négatif au gélatino-bromure d'argent possède un ancien numéro d'inventaire, une numérotation d'origine, distribuée par Mercier (RV-1 à RV-29999) et un nouveau numé-

¹³⁸ L'évaluation de technique de photographies a été fait par Delphine Desveaux, Parisienne de Photographie, Directrice des Collections Roger-Viollet & des Projets culturels.

¹³⁹ Voir: Timm Starl, *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*, Marburg, Jonas Verlag, 2009.

ro d'image accordé par l'Agence avec l'acquisition du fonds (530-2 à 70154-4). L'ancien no. d'inventaire correspond avec le marquage sur certaines plaques de verres dans le fonds lesquelles sont signés avec l'abréviation de Mercier « LM ». Le nouveau système de numérisation restructure les photographies de Mercier dans la collection présente, et l'intègre selon le classement alphabétique. Le fonds est donc structuré selon l'ordre alphabétique de ce nouveau classement, avant le fonds a été organisé de manière accumulative. Une exception constitue le grand format (30x40), conservées dans 18 boîtes verts en bois en état original comptant différents contenus. Ces boîtes ne sont pas encore répertoriées dû à leur fragilité et en raison de contraintes de temps. Des 18 boîtes, 14 boîtes sont étiquetées sous la catégorie « peinture » et comptant les œuvres tel que *Venus de Milo*, le *Prix de Rome* (1884-1886 et 1887-1724), le *Musée*, la *Sculpture* (Prix de Rome 1774, 1776, 1784, 1787). Les autres quarts boîtes hébergent les négatifs de l'architecture et la décoration. Nous faisons référence à ces deux numérotations dans ce mémoire pour analyser d'une part la manière comment Mercier a travaillé avec son fonds initial et d'autre part le contextualiser dans son environnement actuel dans l'agence Roger-Viollet.

c) Etat de conservation et conservation préventive

La fragilité de la photographie est un grand enjeu pour la conservation afin de protéger le document photographique. Le but est d'établir un équilibre entre l'objet et son environnement. La science de la conservation préventive a évolué dans les dernières années et s'est affinée, de nouvelles recommandations sont dictées concernant l'environnement (humidité, température, pollution), la lumière et les matériaux de conservation (plastiques, bois, adhésifs, papiers et cartons de qualité, contenants). En outre, la photographie doit être manipulée avec soin et avec des gants, en évitant le contact direct des doigts avec l'image.¹⁴⁰

Généralement les photographies de Mercier sont en bon état. Le stockage des négatifs et tirage dans un endroit sec et frais ainsi que dans les boîtes en carton de qualité et chimiquement stable (papiers permanents) a permis une bonne conservation au sein de l'Agence Roger-Viollet. Les conditions climatiques jouent un rôle primordial pour la conservation des

¹⁴⁰ Pour plus d'informations concernant la conservation photographique: Bertrand Lavedrine, *La conservation des photographies*, éd. du CNRS, Paris, 1990.

photographies. La température recommandée pour l'archivage se situe entre 18 et 21°C avec une. Les réactions chimiques de dégradation des matériaux s'accroissent lorsque la température augmente. Les boîtes ne sont pas fermées de façon étanche mais de manière à autoriser le renouvellement de l'air. Les tirages et négatifs sont placés horizontalement, par petits nombres, pour éviter une pression trop importante.

Une exception de stockage présentent les grands formats (30x40) en boîte d'origine en bois. Le bois diffuse de l'acide acétique qui attaque le plomb. Il est préférable d'éviter le bois, c'est pour cela l'agence reconditionnera ces photographies dans un délai bref dans les boîtes plus adaptés à la conservation.

D'autres photographies dans le fonds disposent des altérations de nature physique, chimique ou biologique. Une dizaine de photographies sont affectées par de fissures noirs sur la superficie totale de l'image (Pl. VI). Certains négatifs sont affectés par la moisissure. L'humidité relative supérieure à 60 % engendre diverses altérations (développement de micro-organismes, corrosion du verre...). Les moisissures prennent la forme de petits points blancs qui sont entourés par des traits et qui se précipitent sur la surface de l'émulsion.

Les altérations la plus répandues dans le fonds sont le miroir d'argent, lequel nous apercevons bien sur la photographie « *Fils de Jean Styka (1858-1925), peintre polonais.* » (Pl. VII). Avec le temps, la surface des épreuves au gélatino-bromure présente des parties métalliques. Ce sont des remontées d'ions d'argent, qui ont migré en surface. Cette altération se développe sur les bords, en motif de ligne et/ou au centre en forme de petits grains, d'une ligne, ou de taches.¹⁴¹ La mauvaise qualité des cartons d'archivage est la cause essentielle de cette altération très fréquente, qui n'empêche pas, malgré tout de faire de bons tirages.

Toutefois, cette évaluation est faite avec beaucoup de réserve et de précautions car il est difficile de faire un diagnostic à partir de reproduction. La reproduction numérique, ne permettant pas une détermination précise du document de leur état de conservation.

¹⁴¹ Bertrand Lavédrine, « Le négatif au gélatino-bromure d'argent (1878-1940) », (*Re*) *connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris : Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2013, p. 258-259.

d) Etat actuel du fonds : Numérisation et diffusion de l'image

Les photographies de Léopold Mercier ont été numérisées par l'équipe de l'agence Roger-Viollet. Pour l'instant, presque tous les moyens formats sont numérisés, restent les grands formats qui le seront un jour mais sans calendrier arrêté. Ce sont des supports fragiles donc ils devront organiser des campagnes de numérisation dédiées. Donc, de 29999 photographies 22821 sont numérisées et accessibles dans la base de données dans l'Agence Roger-Viollet, répertorié par numéro de l'image. Le but de la numérisation est de les conserver ainsi que de les rendre accessibles au public, notamment aux chercheurs. Toutefois, une photographie argentique et sa reproduction numérique ne sont pas identiques. L'internet et la numérisation permettent de réaliser le détachement de l'objet et de le réduire à leur information.

Les photographies de Léopold Mercier sont rarement utilisées de nos jours. Celles qui sont utilisées le plus sont celles des Sioux du cirque de Buffalo Bill en 1905 et les vues d'architecture. Par exemple, la boutique *YellowKorner*, une maison d'édition française spécialisée en photographie d'art en série limitée, fondée en 2006 par Alexandre de Metz et Paul-Antoine Briat, vend la photographie « *Sioux* » (Pl. VIII) par Mercier à partir de 71 € jusqu'au 310 €. ¹⁴²

Dans seulement deux expositions nous avons constaté la présence des photographies de Mercier. Deux photographies de Mercier ont été exposée dans l'exposition « *Exposition à la Tour Eiffel : Chroniques Parisiennes. 70 ans de vie quotidienne à Paris dans les collections de l'Agence Roger-Viollet* » du 30 mars au 1er juin 2008. ¹⁴³ Les deux photographies représentent des sujets parisiennes vers 1900, « *Avenue de Bois vers 1900* » (Pl. XOX) et le « *Char de carnaval garni de fleurs humaines vers 1900* » (Pl. XX). En outre, le Musée Angladon a exposé une photographie de Mercier lors de l'exposition « *Jadis et naguère, de la ville à la mer, Choix de photographies 1900-1925 des collections Roger-Viollet* » du 11 avril au 16 juin 2013. ¹⁴⁴ Il s'agit de même photographie « *Avenue de Bois vers 1900* » que a été affiché lors de Exposition à la Tour Eiffel en 2008.

¹⁴² YellowKorner, Leopold Mercier : <http://www.yellowkorner.com/artistes/79/Léopold-Mercier.aspx> (consulté 1 août 2014).

¹⁴³ « *Exposition à la Tour Eiffel : Chroniques Parisiennes. 70 ans de vie quotidienne à Paris dans les collections de l'Agence Roger-Viollet* » du 30 mars au 1er juin 2008 <http://www.variation-expositions.com/wp-content/pdf/Roger-Viollet/chroniques-parisiennes.pdf> (consulté le 5 août 2014).

¹⁴⁴ Dossier de presse, « *Jadis et naguère, de la ville à la mer, Choix de photographies 1900-1925 des collections Roger-Viollet* » du 11 avril au 16 juin 2013, http://www.angladon.fr/telecharger/DP_1900-1925.pdf (consulté le 5 août 2014).

Dans l'édition, nous avons découvert une photographie de Mercier dans le livre « *Histoire de Paris pour les Nuls* » publiée en 2013 par Danielle Chadych et Dominique Leborgne. Il s'agit du tableau « *Napoléon III remet au baron Georges Haussmann, en 1859, le décret d'annexion à Paris des communes suburbains* », de peintre d'Adolphe Yvon. Dans le fonds de Mercier, la photographie est inventoriée sur le numéro d'image 6871-7 et numéro d'inventaire RV-5397 (Pl. XI). Ce tableau a été détruit dans l'incendie du palais des Tuileries en 1871. Mercier a dû acquérir la photographie dans son activité soit en acquérant un autre fonds ou en achetant cette reproduction. Grâce à la photographie de cette œuvre d'Adolphe Yvon, le tableau reste documenté pour l'avenir.

Désormais le fonds a non seulement contribué à la protection du patrimoine, mais aussi sa mise en perspective de l'utilisation dans des expositions et des publications d'ouvrages qui est loin d'être terminée. L'image photographique de Mercier est peu connue, bien que ses photographies soient encore diffusées aujourd'hui. Aucune publication est consacrée à ce photographe et ce n'est que rarement qu'il est mentionné en quelques phrases dans des ouvrages ou dans les expositions. La directrice des Collections Roger-Viollet et des Projets culturels, Mme Desveaux, considère notamment l'oubli des photographies de plantes et d'arts décoratifs par les clients, la presse, l'édition, les musées, malgré leur qualité exceptionnelle, comme perte regrettable.

3. Analyse d'images : la constitution d'une bibliothèque d'images

L'Agence Roger-Viollet est la plus grande source d'images de Mercier sur laquelle nous nous appuyerons pour faire notre recherche. Certaines images (5362 de 29999) sont accessibles dans la base de données par le site d'internet de l'Agence Roger-Viollet.¹⁴⁵ D'ailleurs, quelques autres photographies sont conservées au musée d'Orsay, à la BNF et des Archives Nationales. Nous essayerons de mettre en évidence la complexité de l'observation de l'ensemble des documents photographiques en expliquant d'une part leur qualité esthétique, valeur documentaire et l'attribution aux photographes. L'hétérogénéité des sujets photographiques reflète la diversité à cette époque et les applications multiples de ce medium à cette époque. Le flux d'images nous oblige à la sélection en constituant un corpus de 120 images artificielles et représentatives pour le fonds. En raison de l'abondance de la matière, nous nous concentrerons sur les thèmes iconographique et typologie en établissant des catégories afin d'analyser le fonds.

La plupart des photographies dans le fonds sont attribuées à Mercier et porte le signe « *L.M.* ». Mercier est un photographe professionnel et n'est pas un amateur, cela se voit aussi dans ces photographies qui témoignent une grande qualité. Les photographies proviennent également d'autres maisons d'édition parisiennes et internationales ainsi que d'autres photographes que nous avons pu identifier. Plusieurs photographies dans le fonds possèdent une notice en bas de la photographie comprenant la signature ou l'abréviation du photographe ou de la maison d'édition ainsi qu'une légende. Cette activité de racheter des photographies se situe dans la politique de l'entreprise de constituer une grande bibliothèque d'images. Les photographies de Mercier se positionnent entre métier et art. A leur époque, elles sont considérées comme objets photographique dans un contexte de l'outil et de la commande, et elles ne sont pas regardées comme objet d'art ou dans un contexte muséal.

L'Agence Roger-Viollet possèdent encore certains anciens catalogues d'épreuves de Mercier comme les « *Catalogues Générales* » et plus spécifiques « *Architecture et meubles bronzes* », « *Paris et architecture 30x40* », « *Tableaux 30x40* », « *Vue de France 24x30* », « *Clichés Chapu* » ainsi que des catalogues de commandes lesquelles nous aiderons à analyser

¹⁴⁵ Agence Roger-Viollet: <http://www.roger-viollet.fr/collectionsFiche.aspx?fiche=LM> (consulté 1 août 2014).

l'image et l'ensemble des photographies. Les statistiques effectuées pour l'analyse du fonds s'appuient sur la base de données de l'Agence Roger-Viollet et n'est pas tout à fait exactes en raison de l'indexation de photographies qui sont parfois manquantes ou fausses. Il faut bien se rendre compte que les chiffres sont qu'un essai de rapprochement. Néanmoins, les statistiques sont assez représentatives pour examiner le fonds et montrent bien la répartition des genres photographiés et des lieux.

a) Reproduction d'art : peinture, sculpture, arts graphiques, arts appliqués et architecture

La reproduction d'œuvre d'art est au cœur de l'invention de la photographie. Alliant la science et l'industrie, la photographie promet d'être un instrument fiable et efficace à l'éducation de masse. Elle participe et accompagne le grand besoin du siècle : la vulgarisation des arts. Les musées font de grande campagne photographique pour la diffusion des œuvres et ils font également appel à des campagnes d'inventaire muséal photographique. Mercier a photographié et acquis les photographies dans les musées et châteaux mais aussi lors d'expositions et dans les salons, toutes les époques de l'art antique égyptien jusqu'à l'art moderne du début du XX^{ème} siècle ainsi que l'art profane et sacré. Rarement, l'œuvre provient d'une collection privée telle que l'œuvre de Canaletto (1697-1768) « *La place Saint-Marc, à Venise, par le Canaletto* » (Numéro d'image : 3995-14/ RV-10615) conservée dans une collection privée.

La liste des lieux de prise de vue est vaste et compte des musées, bibliothèques et châteaux en France ainsi qu'à l'étranger. La France, et plus précisément les musées parisiens et châteaux de Ile-de-France dominent le fonds. La table 1 « *Lieu de prise de vue de reproduction d'art en France* » et table 2 « *Lieu de prise de vue de reproduction d'art hors de France* » désignent bien cette répartition et la suprématie des musées de Paris dans le classement.¹⁴⁶ Tous les musées importants parisiens sont représentés tels que le Musée du Louvre, Musée de Luxembourg et le Musée de l'Armée, en tous 12 musées parisiens avec environ 700 reproductions d'œuvres d'art. La plupart des reproductions ont été effectuées au musée du Louvre (307 reproductions), suivi par le Musée de Luxembourg (114 reproductions). Seulement

¹⁴⁶ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 1 « *Lieu de prise de vue de reproduction d'art en France* » et No. 2 « *Lieu de prise de vue de reproduction d'art hors de France* ».

2 œuvres proviennent de deux musées en province.

Aussi, les châteaux dans l’Ile-de-France occupent une grande place dans le fonds, 331 reproductions d’œuvres art proviennent du Château de Versailles et 271 du Château Fontainebleau. La dominance du Musée du Louvre, Château de Fontainebleau et Château de Versailles est d’origine de commande de campagne d’inventaire pour ces musées et châteaux. Concernant les reproductions d’art pris à l’étranger, à peine 40 reproductions résultent de prise de vues dans les musées à l’étranger avec un majeur provenant des musées européens.

Les reproductions d’art selon les cinq grandes catégories sont représentées dans le fonds: peinture, sculpture, arts graphiques, arts appliqués et architecture. La *tabelle 3* nous indique la répartition de reproduction d’art divisé par genres dans le fonds. Le genre le plus représenté est les arts appliqués (1312) suivi par l’architecture (995) et la sculpture (835). La peinture (531) et les arts graphiques (334) forment les pointes finales.

Genre	Paris	Ile de France	Hors Ile-de-France	Nombre de reproduction d’art en tous
Peinture	59	84	295	531
Portrait		19	43	254
Paysage	3	4	32	39
Sculpture	231	317	196	835
Statue	103	128	91	313
Arts graphiques	21	23	257	334
Dessin	9	11	200	260
Illustration			27	17
Gravure	12	12	61	93
Arts Appliqués	404	852	256	1312
Mobilier	11	464	89	619
Tapiserie	35	48	14	97
Architecture	480	743	182	995
Eglise/ Cathédrale	68/90	78/93	3/8	158/208
Château	3	193	3	206
Notre Dame de Paris	154			

No. 3 « Tableau de répartition des genres de reproduction d’art dans les musées et châteaux en France ».

La *tablette 4* montre en plus la division de genre en détail dans les musées et châteaux en France.¹⁴⁷ Il existe peu de traces écrites et permis de photographies qui sont conservées dans les archives et qui documentent de l'activité de Mercier dans les musées et châteaux.¹⁴⁸ Nous avons découvert seulement une lettre de Mercier adressée au conservateur du Louvre du département Antiques grecques et romains afin de demander une autorisation de photographier au Louvre.¹⁴⁹ Malheureusement, la réponse du conservateur a disparu dans les archives. Or, nous pouvons apprendre de l'information dans les registres de correspondance du Louvre.¹⁵⁰ Par exemple, le 1899, la demande de photographie de Mercier a été refusée à cause de la fermeture lundi (le jour de nettoyage). En revanche, le 8 octobre 1901, on lui accorde le permis de photographie.¹⁵¹

Reproduction d'art : Peintures

Les négatifs représentant la peinture, sont soit effectués à Paris par Mercier ou à l'étranger par des photographes ou des maisons d'éditions professionnelles. Les tableaux reproduits dans le fonds s'étalent du XIIe siècle au XXe siècle et sont issus de toute l'Europe, avec une majorité provenant des musées de Paris tels que le Louvre (55 reproductions) et le Musée Luxembourg (40 reproductions).¹⁵² Parmi les artistes reconnus dans ce fonds Leonardo da Vinci, Rembrandt, Rubens, Bucher, Poussin, Fragonard, Delacroix, David, Watteau, Ingres, Bonnard, Corot, Courbet, Manet, Toulouse-Lautrec, Daumier, Utrillo, Degas, Braque, Juan Gris. Mais aussi des noms moins connus sont dans le fonds tels que le peintre polonais Jan Styka (1858-1925). La plupart des œuvres font partie de la peinture française, mais nous y

¹⁴⁷ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 4 « Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans les musées et châteaux en France ».

¹⁴⁸ Seulement les documents photographiques sont conservés dans le fonds. Aucune trace de l'activité de Mercier (contrats, lettres etc ;) ont été retrouvés dans le Musée du Cluny, Muséum d'histoire naturelle, Musée Carnavalet, Musée de Luxembourg, Musée Rodin, Musée Fabre, Château de Fontainebleau, Château de Versailles, Château Compiègne, Château Pierrefonds.

¹⁴⁹ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 9, Archives des musées nationaux, Série A: Antiques grecques et romains, A 18 Demande de Mercier, Photographe, de photographier au Louvre 1907, 25 Jan.

¹⁵⁰ AA Correspondance des directeurs et service, AA 74 à 125 : enregistrement du courrier départ (1892-1968), 30 AA Direction et services divers des musées nationaux, 30 AA 1 à 143 : enregistrement du courrier arrivée. 1856-1857, 1892-1970.

¹⁵¹ AA Correspondance des directeurs et service, AA 74 à 125 : enregistrement du courrier départ, 1899 et 1901.

¹⁵² Voir annexe: IV) Statistiques, No. 4 « Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans les musées et châteaux en France ».

trouvons aussi de la peinture italienne, espagnole, anglaise, hollandais, allemand et polonais.¹⁵³

Les fonds disposent notamment de chefs d'œuvres d'art tel que *la Joconde* (Pl. XII), conservé au Musée du Louvre. Le négatif porte des traces d'altérations, notamment aux bords et elle est floue à certains endroits. Le fonds contient également des tableaux religieux tels que la *Résurrection de Lazare*, d'un peintre italien du XV^{ème} siècle (1496-5/ RV-4263/), des œuvres mythologiques et des œuvres profanes telles que la peinture de paysage, de genre et de la nature morte. D'ailleurs, la peinture murale et la peinture de plafond est fort représenté et nous montre la splendide décoration de plafonds du château de Versailles, du château de Fontainebleau, du Musée du Louvre et du Palais de l'Élysée. Aussi, des portraits de la famille royale représente une grand part du fonds tels que le portrait du *Henri III, roi de France* (1400-19/ RV 17902) et le portrait de *Louis-Philippe I^{er}* (2759-23/ RV-17992A). Non seulement les tableaux d'anciens maîtres et l'école française sont reproduit mais aussi la peinture contemporaine de cette époque est reproduite comme les artistes Courbet, Jean-Louis Forain, Jules Valles, Henner et Manet (Pl. XIII) jusqu'aux cubistes Braque (Pl. XIV) et Juan Gris.

Plusieurs fois, nous rencontrerons l'agrandissement de tableaux afin de montrer un détail comme c'est le cas dans le tableau de Rubens « *Tête d'un cavalier. Détail d'un tableau se trouvant probablement dans un musée allemand* » (45163-8/ Numéro d'inventaire : RV-15665) ou dans le tableau Manet « *Olympia* » (Pl. XIII). A part l'œuvre complète, il existe une deuxième version dans le fonds dont le détail est sur l'Olympia, allongée dans le lit.

Un aspect intéressant est que la plupart des tableaux sont pris sans leur cadre. Néanmoins, souvent le cadre fait parti de l'œuvre, choisi et commandé par les artistes pour souligner l'intention de son œuvre. Apparemment, le cadre est considéré comme dérangeant l'harmonie de l'œuvre et le public exige en reproduction le tableau sans cadre lequel est jusqu'à maintenant souvent le cas.

En outre, l'usage de la photographie pour les tableaux posent le problème de la reproduction des couleurs authentiques dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Souvent la reproduction d'œuvres d'art provient de gravure de même tableau.

¹⁵³ Voir annexe: IV) Statistiques, 5 « Tableau de la nationalité de peintre dans le fonds Mercier ».

Reproduction d'art : Sculpture

Au début de la photographie, elle a été appliquée pour la reproduction de la sculpture. Le fonds de Mercier compte la sculpture de l'art antique jusqu'à l'art contemporain. Les œuvres proviennent notamment du Musée du Louvre (80 reproductions), du Château de Versailles (49 reproductions) et du Musée de Luxembourg (40 reproductions). La reproduction photographique semble plus adaptée à la sculpture laquelle se reflète également dans les photographies.¹⁵⁴

La fameuse *Victoire de Samothrace* (Pl. XII et XIII), récemment restaurée par le Musée du Louvre, est sept fois reproduite dans le fonds, six fois par le côté et deux fois de frontal, sur des lumières différentes et fond qui varient entre noirs, gris et blanc. L'esthétique de reproduction de la sculpture se caractérise par le fonds monochrome, la plupart de temps exposé sur un fond uniformément noir de toile tendue ou/et isolés sur des socles, éclairée avec la lumière artificielle qui évoque un contraste fort. Un belle exemple constitue la reproduction photographique de « *Monument de Charles Fourier (1772-1837), théoricien socialiste français* » (Pl. XIX) de Emile Derré (1867-1938) lequel a été autrefois situé boulevard de Clichy (Paris, IXème arrondissement) avant qu'elle ait été fondue lors de la guerre 1939-1945.

Les sculptures de Rodin « *Le penseur* » et « *Le Baiser* » (Pl. XX) ont été photographiées dans les mêmes esthétiques, chaque œuvre est photographié deux fois dans différents point du vue. A part ces quatre reproductions, trois autres œuvres de Rodin se trouvent dans le fonds.¹⁵⁵ Rodin n'a sans doute jamais réalisé ses clichés lui-même, mais euphorique de la nouvelle pratique, a confié ses commandes de reproduction à des photographes. Dès 1870 Rodin commence à photographier ses sculptures dans les Salons et 1896, date d'une exposition au musée Rath de Genève, la photographie est exposée à côté des œuvres. Environ 8000 clichés sont encore conservés dans le Musée de Rodin, une majorité de reproduction des sculptures,

¹⁵⁴ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 4 « *Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans le musées et châteaux en France* ».

¹⁵⁵ Numéro d'image : 7609-9 Légende : Etudes de nus féminins, dessins d'Auguste Rodin (1840-1917), sculpteur français. Crédit photographique : © Léopold Mercier / Roger-Viollet, Numéro d'inventaire : RV-10566.

Numéro d'image : 7631-1, Légende : Etudes du nus féminins, par Auguste Rodin (1840-1917). Crédit photographique : © Léopold Mercier / Roger-Viollet, Numéro d'inventaire : RV-17433.

Numéro d'image : 40701-15, Légende : Auguste Rodin (1840-1917). "L'Age d'airain". Paris, musée du Luxembourg. Crédit photographique : © Léopold Mercier / Roger-Viollet, Numéro d'inventaire : RV-3097.

et sont les preuves de l'utilisation pendant toute sa carrière officiel.¹⁵⁶ L'attribution de photographies à Mercier reste incertaine, sans légende sur l'image, aucune trace dans les archives ou mention dans la documentation du musée Rodin a été trouvée. Pour photographier les œuvres Mercier aurait dû avoir besoin de l'autorisation de Rodin, que ce soit dans les Salons ou ses expositions dans les musées.

En revanche, dans le carnet d'adresse de Michelez, Rodin apparaît plusieurs fois comme commandeur d'œuvres.¹⁵⁷ Donc, très probablement, Mercier a hérité les photographies du fonds du Michelez. Des sculptures sont également photographiées en extérieur, comme par exemple la statue en bronze de « *Denis Diderot (1713-1784)* » (Pl. XXI), écrivain et philosophe français, par Jean Gautherin (1840-1890). La statue est située au boulevard Saint-Germain à Paris, et nous apercevons encore des personnages au plan arrière. Nous verrons encore d'autre buste et sculpture ainsi qu'une grande porte au fond. Néanmoins, la plupart des photographies de sculptures sont des photographies sur un fond monochrome.

La reproduction est très adaptée par sa couleur monochrome, d'autre part la question se soulève, dû à la triple dimension de la sculpture, de quel point de vue la photographie doit être effectuée. Cette interrogation aboutit dans un débat vif. Un des premiers historiens à avoir participé à ce débat est l'allemand Heinrich Wölfflin (1864 – 1945). Dans son article « *Wie man Sculpturen aufnehmen soll* » (*Comment photographier les sculptures*), publiée en deux parties en 1896 et 1897, il accorde à la sculpture un point de vue intentionnel sur l'objet pour. Ce texte révèle une volonté de former l'esprit critique du spectateur et constitue, dans cette optique, une étape majeure pour la théorie de la reproduction.

Reproduction d'art : Arts graphiques

Les arts graphiques constituent un champ moins représenté dans le fonds.¹⁵⁸ Au XIX, le dessin constitue le fondement de la formation artistique. A l'Ecole de Beaux-Arts, la base de la formation artistique le « savoir dessiner » qui est commun à toutes les filières de formation.

¹⁵⁶ Les photographes de Rodin, sous la direction de Monique Laurent. Catalogue par Hélène Pinet, Exposition de 9 avril – 7 juillet 1986, Cabinet des photographies, Musée Rodin, Paris 1986.

¹⁵⁷ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 10, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 8 : « Clichés appartenant aux Clients Michelez et faits depuis » de CH. Michelez.

¹⁵⁸ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 4 « Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans les musées et châteaux en France ».

La primauté du dessin dans la formation académique est héritier de l’Ancien Régime et fondée sur les canons de l’idéal de beauté empruntés à l’Antiquité grecque et romaine. L’apprentissage et la maîtrise du dessin sont d’une importance primordiale pour les futures artistes, mais aussi pour les grands nombres d’acteurs de la société tels que les architectes, les ornemanistes, les artisans et les industriels. Cependant, à partir du milieu du siècle, alors même que la photographie prend son essor, une querelle s’engage entre conservateurs et réformateurs de l’enseignement académique.¹⁵⁹

Dans les fonds nous trouvons des dessins, des croquis, des plans, des actes, des lettres et des illustrations du XIV^{ème} siècle jusqu’à fin du XIX^{ème} siècle provenant des grands maîtres des estampes comme Albert Dürer, Charles Le Brun, Prud’hon ou plus récent Daumier et Rodin. Par exemple, la gravure de Dürer « *Dessin d’oiseau* » (Pl. XXII) porte sur le même négatif une lettre, un autographe de Dürer. Plusieurs fois dans les fonds, nous avons découvert cette constellation de double, voire même jusqu’à six images sur un négatif. Le croquis de Rodin « *Etudes de nus féminins* » (Pl. XXIII), montre également quatre images sur un négatif. Fort représenté dans les fonds sont les dessins d’architectures, les motifs décoratifs ainsi que les estampes de l’illustration, souvent reproduits dans les grandes séries. A titre d’exemples nous pouvons citer la série de 40 images des dessins d’architecture de F. Cornille gravé par Charpentier (Pl. XXIV), la série des illustrations des 19 reproductions de « *Premier cahier de grandes robes d’étiquette de la cour de France* » gravé par Dupin d’après de Saint-Aubin ou bien l’illustration de « *l’Emile ou de l’éducation* » Jean-Jacques Rousseau (Pl. XXV) ou plusieurs caricatures de Daumier comme celle de « *Les beaux jours de la Vie : un chapeau Paméla* » daté de 1845 (Pl. XXVI).

Plus de 100 reproductions sont consacrées aux motifs décoratifs, telles que la série de Paul Ranson (1861-1909), artiste peintre et graveur nabi français. Ses 108 images montrent les ornements floraux comme dans le livre « *Livre de trophées des arts et sciences* » ou « *1^{er} Cahier de chiffres* » (Pl. XXVII). En outre, les fonds comprennent des lettres et actes comme ceux d’une révolutionnaire française. « *Acte Révolutionnaire. Pouvoir donné à Gracchus Babeuf (1760-1797)* » ou des dessins de quotidien tels que les dessins des métiers chinois (42439-13/RV-42439-13). Les reproductions des arts graphiques ne se limitent pas à des œuvres d’art

¹⁵⁹ Voir Boyer 2008, op.cit., p. 215-218.

mais aussi la documentation d'archives (actes, lettres), des planches des livres, des motifs décoratifs et les petites dessins.

Reproduction d'art : Arts appliqués

Une des plus belles photographies que nous avons découvert dans le fonds sont les reproductions des arts appliqués. Celles-ci représentent également un de sujets les plus photographiés par Mercier, la plupart des objets conservés à Paris ou de Ile-de-France.¹⁶⁰ Mercier a utilisé ces photographies aussi dans ses propres livres tels que « *Le mobilier à travers les âges aux Grand et Petit Palais, Champs-Élysées : intérieurs XVIIIe et XIXe siècles : Exposition universelle de 1900* » édité en collaboration avec Garnier en 1902.

Le fonds contient les photographies de l'intérieur, des chambres et salles des institutions et grandes personnalités telles que la chambre de « *La chambre de Napoléon Ier. Vers 1900* » (Pl. XXVIII) dans le Château de Fontainebleau ou la série dans le Palais de l'Élysée dont une de photographie représente « *Le fumoir* » (Pl. XXIX). Non seulement les grandes pièces sont prises en photographie mais aussi des intérieurs représentatifs pour l'époque (salons, chambre, cuisine, etc.) comme par exemple le « *Salle de bains, fin XIXème siècle* » (Pl. XXX) laquelle nous montre une belle salle de bains avec des décorations murale.

L'autre champs bien reproduit, sont les objets uniques, provenant de majeur du Musée du Louvre (130), Châteaux de Fontainebleau (195) et Château de Versailles (280).¹⁶¹ Très probablement il s'agit de photographies pour une constitution d'un inventaire patrimonial. Nous pouvons reconnaître grâce au numéro d'inventaire ancien que c'est l'une des premières photographies du fonds, la plus part signées avec « *L.M.* », donc pris par Mercier, et porte le no. d'inventaire sur la plaque.¹⁶² Les photographies du château du Fontainebleau montre le mobilier du château, notamment de l'époque Louis XV, XVI, XVII, au château du Versailles notamment les meubles de Louis XIV et XV sont photographies. La prise de vue au Musée du

¹⁶⁰ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 4 « *Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans le musées et châteaux en France* ».

¹⁶¹ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 4 « *Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans le musées et châteaux en France* ».

¹⁶² Les photographies du château du Fontainebleau portent les no. d'inventaires de RV-1 à RV-49, RV-104 à RV-108, RV-153 à RV-166 et de RV-196 à RV-197. Le château de Versailles compte les no. d'inventaires RV-167 à 178, RV-180 à RV-186. Musée du Louvre compte les no. d'inventaires RV-50 à 103, RV-109 à RV-152 et RV-187 à 191.

Louvre représente les meubles Louis XV, XVI, XVIII ainsi que des meubles flamand, gothique et de la renaissance.

Les photographies d'arts appliqués représentent toutes sortes de mobilier (Pl. XXXI) : des horloges, lits, consoles, vases, chenets, commodes, bureaux, tables, bahuts, chaises, fauteuils, armoires, glaces, buffets, tapisserie, etc. Parfois, les détails de meubles sont photographiés afin la magnifique décoration est bien visible (Pl. XXXII). Souvent le focus est mis sur l'objet, adapté à son fonction de l'inventaire, isolé par un tissu noir au fonds, technique que nous avons déjà pu observer dans la sculpture. A titre de l'exemple, nous citons la merveille série de 50 chaises et fauteuils de XIII siècle jusqu'au fin du XIX siècle (Pl. XXXIII)¹⁶³, provenant de différents lieux. La plupart proviennent du Châteaux Fontainebleau comme la fauteuil de *Louis XIII* (Pl. XXXIV) et Château Versailles, certaines sont conservées au Château Compiègne, au Musée du Louvre, au Musée du Cluny, au Petit Palais, au Palais d'Elysée.

De surcroit, il existe divers photographies de bijoux, de broderies (98 photographies)¹⁶⁴ qui montre les différents motifs décoratifs ainsi que des prises de vue de classification telles que la série de Thomas Germain père (Pl. XXXV) qui montre de l'argenterie royale portugaise au fonds blanc, typiques pour l'utilisation de publications car on a détourné l'image.

Reproduction d'art : Architecture

La reproduction de l'architecture est influencée par l'essor de l'historiographie architecturale. La pratique du classement photographique de l'architecture est soutenue par la politique nationale, le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et la Commission des Monuments historiques, afin d'établir un recensement photographique dans un but de protec-

¹⁶³ Le lien montre tous les chaises dans le fonds Mercier: <http://www.roger-viollet.fr/resultat.aspx?CYPK=853E2CBCB7B52F787DE2901DBEEDBFC0B7BD5CFDE5161D8A2ABFA8F2D0655AFABBFD9F63781F2676828BFA305C09B7E9D224FA339B668E6BB71E497E69373DE9> (consulté le 7 aout 2014).

¹⁶⁴ Le lien montre tous les broderies dans le fonds Mercier: <http://www.roger-viollet.fr/resultat.aspx?CYPK=F13657C43440A2424F5A95237383A6B49FCB89C99E557988D05E49455383BD515D285AD8EB35BD86B198CB3A4811BCB42F904EC7D68C754203AEE1118CB6487847D711A36F635C7BA2CA9B0DBC1786E5> (consulté le 7 aout 2014).

tion et préservation du patrimoine.¹⁶⁵ Le fonds Mercier comprends les monuments religieux et profanes.

La plupart des photographies ont pour motif Paris (480 photographies) ou Ile-de-France (743 photographies). Comme par exemple la photographie arienne de Paris avec vue sur la tour d'Eiffel (Pl. XXXVI) ou celui de l'Hôtel-de-Ville de Paris dans IVème arrondissement (Pl. XXXVII). Seulement 182 photographies provient de la province (Amiens, Abbeville, Cabourg, Compiègne, Dijon, Limousin, Marseillais, Normandie, Pierrefonds, Reims, Rouen...), inventorié par Mercier dans le boîtes 5-11 avec l'ancien no. 14231-14771.¹⁶⁶ Elles représentent aussi des monuments moins connue comme le « *Château de Limousin* » (Pl. XXXVIII) pris par le photographe inconnu G. Boudet. Quelques uns sont pris à l'étranger par des agents, Mercier n'a jamais fais de voyage à l'étranger, comme celui d'un « *Temple Japon* » (42674-2/ RV-24583).

Les photographies d'architecture ne sont pas systématique, voire même aléatoire le choix de prise de vue. Rarement une monument est photographié sous plusieurs angles et de prise de vue détaillées, à part de la cathédrale de Rouen laquelle est photographiées 23 fois (Pl. XXXIX) et de Notre Dame de Paris, 154 photographiés. Parmi celles en particulier la série Notre Dame de Paris des prise de vue des gargouilles et chimère en 1882 (Pl. XL) sont remarquable, sans doute prises par le photographe Médéric Mieusement. En générale, le fonds contient de éléments architecturaux séparés, un d'escalier de l'église Saint-Etienne-du-Mont (Pl. XLI), un portail de la collégiale Saint-Vulfran à Abbeville (Somme), un détail de la salle des gardes de Pierrefonds (Oise) etc.

Certaines photographies sont aussi des moulages d'architecture musées (Pl. XLII), très fréquents à cette période à les choisir. Cela, permettait aux photographes d'enrichir leur collection sans avoir à se déplacer de loin. Les photographies de moulages sont également souvent utilisées dans les publications.

¹⁶⁵ Antonio Brucculeri, « Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République », In : Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* (« Actes de colloques »), En ligne: mis en ligne le 09 janvier 2013, URL : <http://inha.revues.org/3955>, consulté le 15 juillet 2014.

¹⁶⁶ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 17 Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre, *Le catalogue par ordre alphabétique et des siècles, Table de ville*.

L'esthétique des photographies architecturales dans le fonds est marquée par la simplicité, l'objectivité, la pureté et la réduction à l'élémentaire. La relation directe avec cette tradition caractérise la géométrie et la structure optique des photographiques des villes. Positionnés sur les trépieds géométriques, les appareils photographiques étaient élevés au-dessus du niveau du sol afin d'avoir un point de vue central sur le monument ou l'objet portraituré. Ce même point de vue est adopté pour des gravures illustrant des sujets similaires.¹⁶⁷ Il est rare de voir une présence humaine dans les photographies étant donné que les éléments excentriques ou dérangement, tels que les gens, les animaux et les nuages ont été soigneusement retirés afin de refléter la qualité des paysages pittoresques du XVIIIe siècle. Seulement pour donner la mesure d'un lieu la personne fonctionne comme unité de mesure. Ce procédé crée des images emblématiques « icône » qui ont permis de communiquer une expérience synthétique des monuments architecturaux, via les catalogues divers des agences photographiques, des maisons d'éditions ou par les photographes mêmes.¹⁶⁸

Pour conclure, les reproductions forment une grande partie dans le fonds, certains liés à une demande croissante d'images, avec pour chaque catégorie ses propres caractéristiques de la prise de vue. Les photographies d'un seul objet participant pleinement d'un processus de classification, le plus souvent cadre de manière généralement frontale, en gros plan isolé sur un fond noir ou blanc. L'utilisation de juxtaposition et le gros plan, a rendu l'image uniforme afin de transformer l'original en une unité typologique normalisée. Par ailleurs, d'après les photographies, on peut constater l'état de conservation de l'origine de l'époque, reconstruire un bâtiment détruit ou bien savoir à quoi une œuvre disparue ressemble.

La photographie est également intégrée au processus muséographique. Mercier a pris des photographies dans plusieurs salles de musées tels que le « *Salle de sculptures de l'ancien au Musée du Luxembourg* » (Pl. XLIII), le « *Salle d'antiques au Musée du Louvre* » (Pl. XLIV) ou bien les vitrines de « *Salle de la Reine Blanche* » (Pl. XLV) de l'Hôtel de Cluny. Les vues d'ensemble de salles donne au visiteur et au lecteur une idée du contenu du musée et une vision chronologique de la naissance des œuvres. Elles sont pour nous des documents précieux, car elles permettent d'étudier la conception muséographique adoptée selon les

¹⁶⁷ voir Giacomo Boni, « A Photographic Memory for the People. Documenting Architecture through Photographic Surveys on Post-Unification Italy. » 217 – 227 p. In: Constanza Caraffa, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutsche Kunstverlag 2011, p. 219.

¹⁶⁸ voir Boni 2011 op.cit., p.219.

époques, les choix de mise en scène des œuvres d'art, ainsi que des changements opérés par les conservateurs successifs. Elle donne également une idée de l'atmosphère des salles.¹⁶⁹

b) Photographie dans la ville Paris

Paris occupe une place primordiale dans le fonds Mercier. Mercier lui accorde même un registre propre « *Paris et architecture 30x40* ». ¹⁷⁰ C'est pour cette raison nous consacrons également un sous chapitre propre à la ville Paris et son architecture. Les prises de vue de Paris date notamment autour de 1900 ou plus tard. Il achète pour son fonds ou photographie lui-même les monuments, cathédrales et églises, les grands boulevards et petites rues, les gares et stations de métro, les immeubles ainsi que les événements parisiens tels que le carnaval (Pl. XX) en 1900 à Paris. Frappant dans le choix des photographies est que d'une part elles représentent les vues d'architecture parisiennes, d'autre part elles sont les enregistrements des moments de Paris et ses habitants.

Des vues d'architecture de Paris sont variées, presque tous les monuments importants sont représentés dans le fonds.¹⁷¹ Pourtant, le fonds compare aussi des édifices moins connus, voire même des maisons privées (Pl. XLVI) et des hôtels particuliers. En tout, presque 50 maisons privées et hôtels particuliers ont été photographiés par Mercier et constituent une typologie d'immeubles parisiens. Un autre grand champ de vue de Paris est consacré aux rues, boulevards et avenues photographiés tel que le Boulevard de la Madeleine, l'avenue de l'Opéra et la rue du Temple et les vues de quai de la Seine comme par exemple l'image de nocturne de la Seine, pris à l'île de la Cité au pont des Arts (Pl. XLVII). Les prises de vue d'architecture avec des rues et boulevards ainsi que des maisons et hôtels particuliers permettent de voir Paris à travers des siècles, ils sont un collage de cette ville dans l'époque de Mercier et grâce à ces photographies reconstituables.

Dans le fonds, nous décelons, au contraire des normes pour la photographie architecturale, beaucoup de photographies avec des personnages comme la photographie au jardin de Tuileries (Pl. XLVIII) qui montre la sculpture « Le Réveil » (1891), de Nicolas Mayer (1852-

¹⁶⁹ voir Boyer 2008, op.cit., p. 320-324.

¹⁷⁰ Archive Agence Roger-Viollet, Livre No. 5. « *Paris et architecture 30x40* » de Léopold Mercier.

¹⁷¹ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 6 « *Tablelle de vue d'architecture de Paris* » de Léopold Mercier.

1929). . L'homme avec moustache et chapeau forme pour ainsi dire une antipode à la sculpture, presque une scène ironique devant la coupole du Musée du Louvre. En règle générale, les photographies d'architecture sont focalisées sur la présentation de l'objet architectural en tant que telle : édifices, monuments, espaces urbains dans une approche méthodologie identique, destinée à réduire la complexité spécifique architecturale ou urbaine et à transférer le contenu en une image singulière et reconnaissable.

Pour Mercier il semble qu'il veut également capter un moment, photographie la ville vivante, avec ses habitants. A titre d'exemples, nous pouvons aussi citer les clichés de « *L'Avenue du Bois de Boulogne* » (Pl. XIX) qui montre la bourgeoisie se promener sur les grands boulevards et le carrosse lesquels passe a leur côté dans la rue ainsi que l'exemple « *Entrée de la station Bastille du métropolitain (IV^{ème} arr.)* » (Pl. XLIX) de l'architecte Hector Guimard (1867-1942). Un autre belle exemple, constitue l'image de « *Monjarret, écuyer* » (Pl. L) devant le Palais de l'Élysée vers 1900. En arrière-plan, les soldats se coincent contre la fenêtre à droite pour voir la belle équestre, une jolie scène se déroule, comme la photographie au Jardin des Tuileries, il s'agit d'une scène de moment. Mercier ne photographie pas que la population aisée mais également la population ouvrière comme sur la photographie la « *La rue de Venise, IV^{ème} arr.* » (Pl. LI) qui montre une petite allée sombre aux heures matinales avec des personnages de manière simplement vêtus. Au premier plan, une femme avec tablier et foulard vend ses marchandises, au fond nous apercevons un immeuble placardé avec des affiches sur le mur.

Les photographies témoignent d'une nouvelle façon de photographier Paris. Les photographies de Paris illustrent bien l'intention de Mercier de montrer Paris comme ville active et capter le moment. Ce regard inédit de la ville moderne a certainement influencé les artistes contemporains. Les photographies sont également les traces de vie de l'époque. Elle témoigne par les vêtements anciens et les moyens de transport (machine à vapeur, carrosse) d'une période antérieure.

b) Expositions universelles (1889/1900) et Salons (1896-1903)

En outre, le fonds contient les clichés des grands événements parisiens d'art tels que les salons et expositions universelles pris par Mercier (signé avec « *L.M.* »). Le fonds comprends 12 photographies de l'exposition universelles de 1889, 10eme expositions universelles organisés (6 mai au 31 octobre 1889) à Paris, fait par Mercier.¹⁷² Ce sont quelques vues de l'extérieur et de l'intérieur, comme la prise de vue dans la galerie des Beaux-Arts (Pl. LII). La photographie, pris au fonds de salle sur une étage élevé, montre la galerie de sculptures avec des visiteurs en passant qui apparaissent par le mouvement flou. La plupart des photographies documentent la construction de Tour Eiffel (7 photographies), lequel a été construit par Gustave Eiffel à l'occasion de l'exposition, du début jusqu'au finalisation. L'exposition de 1900 est documenté par 16 photographies, notamment de vues de l'extérieur tel que le cliché du « *Place de la Concorde et Porte Monumentale* » (Pl. LIII) ou de pavillons étrangers ainsi que le palais de la Navigation et le Palais de la femme. Encore faut-il ajouter que la plupart de prise de vue (7) est focalisées sur les sculptures de l'extérieur du Petit Palais et du Grand Palais comme par exemples « *Les Quatre Saisons* » de Louis Convers (1860-1919), groupe installé près de l'entrée principale, lequel Convers effectue pour l'inauguration du Petit Palais à l'occasion de l'exposition universelle. Ni dans Archives Nationales, ni dans les archives de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris des traces de Mercier tels que les contrats de commande, cartes postales pour les expositions universelles ont été retrouvés.¹⁷³

Les photographies des Salons proviennent de l'activité de Mercier comme photographe de salons entre 1896-1901. Les interactions entre photographes, éditeurs, marchands, artistes et l'administration du Salon sont extrêmement difficiles à reconstituer. Les albums photographiques des œuvres exposées et acquises par l'État durant les années 1896 à 1901, réalisé par Mercier, sont conservés dans les Archives Nationales dont nous analyserons dans le chapitre III. Ces photographies ne sont pas toutes encore conservées dans les fonds Mercier au sein de la collection Roger-Viollet.

¹⁷² Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No.3, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 1: « *Catalogue des épreuves* ».

¹⁷³ Ni dans Archives Nationales, ni dans les archives de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, ni au Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris des traces de Mercier (contrat de commande, cartes postales) pour les expositions universelles ont été retrouvés, Séverine Montigny, Conservateur du Département des Documents éphémères (anciennement Actualités), Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Magalie Bonnet, Secrétaire de documentation, Archives nationales, Direction des fonds ; Département de l'Environnement, de l'Aménagement du territoire et de l'Agriculture, Pôle commerce, industrie, tourisme Claire Boisserolles, Ressources documentaires, Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

De l'année 1896 deux photographies sont gardées, un tableau d'Henri Royer (1869-1938). « *Communion* » (47866-5/RV-7278) et une vue générale de « *Exposition des sculptures au Salon de 1896* » (Pl. LIV). L'archive au sein de l'Agence Roger-Viollet conserve encore une liste écrite à la main des 26 œuvres lesquelles Mercier a photographié pour le Salon 1896.¹⁷⁴ Dans les années suivantes jusqu'au 1901 peu de reproductions sont encore préservées dans le fonds.¹⁷⁵ Ensuite, à partir 1902 donc comme photographe indépendant sans contrat avec l'Etat pour les albums photographique, les reproductions des Salons augmentent dans le fonds (environ 50). Les deux photographies du Salon 1902 (Pl. LV et LVI) témoignent de son activité, l'une reproduit l'œuvres de Pierre-André Brouillet « *Ernest Renan (1823-1892), écrivain français, à l'Acropole* » en coupant encore deux autres œuvres en haut de la photographie. L'autre photographie montre la prise de vue de la sculpture « *Victor Hugo* » de Just Becquet (1829-1907), en arrière-plan d'autres sculptures sont vaguement visibles. A coté de la statue deux hommes se positionnent à gauche et à droite en tenant une tenue noire, utilisée pour uniforme et isolée de l'image. La dernière trace d'une commande de l'état des photographies auprès Mercier pour les Salons date de 1903.¹⁷⁶

c) La photographie dans l'atelier d'artiste et portrait de l'artiste

Nous avons déjà évoqué la proximité des artistes avec la photographie et leur utilisation de leur art. Le rapport des artistes avec la photographie de reproduction au XIX siècle demeure encore ambigu : la disparation de nombreux ateliers d'artistes et les rares commentaires qu'ils ont laissé rendent son évaluation difficile. La plupart des artistes ne considèrent pas la photographie comme un art, il mentionne rarement l'utilisation dans leur écrits. La photographie était pourtant présente partout sur les murs des artistes. Certes, une minorité dans le

¹⁷⁴ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No.16, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 4: « *Architecture et meubles bronzes* », *Salon 1896*.

¹⁷⁵ Œuvres reproduit dans le fonds de Mercier :

1898 : Charles Houry (1823-1898). "*Les sirènes*". Salon 1898. (4479-8/ RV-5422)

1899 : Charles Perrandeu (1865-1903). "*Le halage*" ou "*Haleur*". Paris, salon de 1899. (48405-16/RV-7513)

1901 : Dominique Jean-Bapiste Hugues (1849-1930). "*Victor Hugo (1802-1885), écrivain français*". Salon de 1901. Paris, *cour d'honneur de la Sorbonne* (9309-16/RV-11271).

¹⁷⁶ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, No. 23, Archives Nationales, F/21/4091 A : Salons de 1898 ; 1900-1907, *Commande de l'état pour le Salon 1903 auprès Mercier*.

l'œuvre de Mercier, mais digne d'un regard sont les prises de vue dans l'atelier des artistes dont une avec la présence d'artiste. D'ailleurs, le fonds contient trois portraits de l'artiste polonais Jan Styka. Les artistes sont plutôt méconnus, sûrement ils s'agit de photographie commandée ou les épreuves ont été prises lors de la reproduction photographique des œuvres de peintre dans son atelier.

Le premier cliché de reproduction « *Atelier d'artiste. Four à faïence* » (Pl. LXVII) montre un atelier d'une sculpture non-identifiée, plusieurs bustes sont exposés autour du four. La deuxième photographie présente l'intérieur du peintre français Fernand Cormon (1845-1924), vers 1900 (Pl. LXVIII). Le fonds Mercier compte aussi plusieurs reproductions d'œuvres de cet artiste telle que « *Les chasseurs* » (4479-5/ RV-6366), aujourd'hui conservées au muséum d'Histoire Naturelle. Sur la photographie, cette même œuvre est accrochée dans la série de huit œuvres au mur de salon. La vue dans l'atelier permet de reconstruire l'œuvre chez l'artiste.

La troisième photographie est l'exemple la plus intéressante « *Peintre dans son atelier vers 19h* » (Pl. LIX), d'un artiste inconnu. L'artiste est assis sur une chaise, sur ses genoux une palette, au murs plusieurs de ses œuvres et à son côté gauche sa muse allongée nue sur le canapé. Derrière l'artiste une toile en grand format avec un acte de femme nue est mis, dont nous reconnaissons sa muse dans le dessin. Nous pouvons croire que l'artiste vient de peindre cette œuvre, mais il s'agit certainement d'une mise en scène ultérieure. La scène est visiblement arrangée, l'artiste en costume et les actes posés devant l'œuvre sont les indiciels ainsi que la disponibilité d'un appareil photographique.

Un autre artiste est pris en portrait avec sa palette. Il s'agit de portrait de « *Jan Styka (1858-1925), peintre polonais* » (Pl. LX), qui vit à Paris de 1900-1910. Il s'appuie avec sa palette dans la main contre le mur à côté de deux colonnes décorées, qui nous permet de voir une partie de la salle située derrière lui avec de nombreux tableaux de portraits. L'endroit de l'image n'est pas précisé sur la légende. L'intérieur ressemble à un musée, cependant le tapis s'exprime contre cette hypothèse. La décoration ressemble plutôt à un endroit privé, la maison d'une personne aisée soit un amateur d'art, collectionneur ou même l'appartement de l'artiste Styka. Le fonds de Mercier compte deux portraits ce peintre, un portrait avec lui et son fils ainsi que trois clichés de ses tableaux exposés dans une musée ou une galerie.

d) Les portraits commandés dans le studio photographique et à l'extérieur

Outre des reproductions d'œuvres d'art et des photographies de Paris une grande partie du fonds contient les photographies effectuées dans son studio à la rue de Ponthieu et des scènes à l'extérieur. L'invention de la photographie, tout en bouleversant l'art et l'économie du portrait peint, a démocratisé le portrait, lequel a été longtemps un privilège pour la famille royale et les grands personnages.¹⁷⁷ A l'époque de Mercier, la photographie devient une part du quotidien, non seulement pour les personnes publiques mais aussi pour les personnes privées. La photographie est utilisée dans le cercle de la famille proche ainsi que pour les grandes personnalités, spectacles et des jours fériés. Ces sont des photographies de commandes pour les personnes privées (bébés, enfants, adultes...) ou public (grand hommes politiques, littéraires, musiciens, artistes...) ainsi que les événements (mariages, bals,..). Frappant est la dominante des portraits du milieu artistique français et russe. En revanche, rare sont les portraits de groupe (seulement 15 portraits de groupe).

Dans la rubrique des portraits privés nous avons découvert le portrait du bébé jusqu'à la représentation de la mort. Par exemple, l'image de LXI montre sept clichés, fixés sur un bord en bois avec de clou, d'un bébé dans des différentes positions, débout et assis vers 1900. D'ailleurs, il existe encore plus des prises de vue des enfants en studio de Mercier, costumés ou non, mis en scène dans divers décors dans le fonds ainsi que dans un album conservé aux Archives Nationales (fonds Sambon).¹⁷⁸ Ces photographies portent au recto en bas la signature du photographe. Approprié au thème, le fonds contient également des clichés de lainages pour enfants (42339-4/ RV-29325bis).

D'autres portraits de femmes et hommes inconnues englobent le fonds comme celui de l'homme sur la planche LXII, posant en costume et manteau fourrure et en geste de penseur sur un fonds simple grise, apparemment retouché ultérieurement. L'une des plus fascinante de l'image configure le collage de « *Les photographies vivantes, métamorphoses* » (LXIII). Dans un passe-partout noir quatre portraits en format de carte visite de la même femme sont mis

¹⁷⁷ Voir François Boisjoly, *La photo-carte [Texte imprimé] : portrait de la France du XIXe*, Lyon, Lieux dits éd., DL 2006.

¹⁷⁸ Renseignements d'après Magalie Bonnet, Secrétaire de documentation, Archives nationales, Direction des fonds, Département de l'Environnement, de l'Aménagement du territoire et de l'Agriculture, Archives Nationales: 613 AP/1 (fonds Sambon). Cet album est librement communicable mais est fragile et que les photographies ne doivent en aucun cas être sorties des fenêtres lors de la consultation.

avec chacun une légende « En soirée » (en haut à gauche), « Des yeux trompeurs » (en haut à droite), « Aspects changeant simultanés » (en bas à gauche), et la dernière « Disparition » (en bas à droite). La photographie documente le processus de la mort, ou bien en rependant le titre une ‘métamorphose’. La dernière photographie est de plus un montage, les cheveux de femme se transforme en fleurs, symbole de vanités dans à l’époque baroque. La fleur symbolise à la fois la vitalité et la force mais condamnés à dépérir, puis à mourir.

Non seulement dans le studio, mais aussi dehors Mercier a pris des photographies de personnes telles que « *Mère et son enfant, vers 1900* » (Pl. LXIV). La scène représente une mère dans une jolie tenue avec chapeau en regardent sa petite fillette de 4-5 ans sur une table. La même fille que nous reconnaissons sur d’autres images dans le fonds. En outre, les photographies archivent des cérémonies familles telles que la photographie des « *Premières communiantes* » (Pl. LXV), photographie de « *Mariage 1900* » (Pl. LXVI) ainsi que des événements comme un bal costumé (Pl. LXVII).

Mercier a photographié également de grandes personnalités politique telles que le président de la République française « *Raymond Poincaré (1860-1934)* » (Pl. LXVIII), réalisé dans ses derniers années de l’activité en 1913. Ainsi, les grands hommes de sciences naturelles telles que Albert Einstein (1879-1955), un portrait le montre environ à l’âge de 30 (45724-8/RV-15489BIS), dans un jeu contrasté de noir et blanc en profil trois quart. Un autre exemple constitue le plein portrait de corps d’Edouard Branly (1844-1940), physicien français dans son laboratoire (pl. LXIX). Apparemment, Mercier s’intéresse pour les sciences naturelles et la médecine dont d’autres photographies en témoignent telles qu’une radiographie du coude, les scènes d’accouchement d’une femme ainsi qu’une squelettes (Pl. LXXX).

La majorité des portraits publics rassemble les portraits des personnes dans le milieu du théâtre, de la musique et de la littérature. Le portrait de Dominique Marie Maurice de Féraudy (1859-1932), acteur français, sociétaire de la Comédie-Française ainsi que dramaturge et réalisateur (Pl. LXXI), est en effet un double portrait. La photographie représente ce dernier assis sur le canapé en profil trois quart des jambes croisées dans son appartement, un tableau à sa gauche légèrement décalé le portraiture également. Intéressant est le jeux de regard dans ce cliché, ce n’est pas l’homme mais son portrait peint qui fixe le regard avec le spectateur. Un portrait plus intime livre le portrait de Georges de Porto-Riche (1849-1930), dramaturge et romancier français, (Pl. LXXII). La prise de vue de près avec une montre en détail le visage

en soft focus, adaptée à son caractère. En outre, il existe les séries de portraits de grands compositeurs de musique classique de son période comme le portrait de Wagner (42545-15/ RV-28326) ou de Jane Bathori (42439-17/ RV-29048) pianiste et chanteuse de l'opéra. Ainsi, les clichés des instruments musicales et de musiciens tel que la photographie de « *Joueur de tambour* » en Provence vers 1910 (Pl. LXIII), photographié un homme dans un studio photographique derrière un fond de paysage peint, vêtu en costume avec melon et un pile dans la bouche en jouant le tambour.

Le plus extraordinaires portraits de personnalité provenant notamment de milieu d'artistique russe (opéra, théâtre, ballet, acteur) vivant à Paris tel que le portrait de Fiodor Ivanovitch Chaliapine (1873 1938). Ainsi que des chanteurs d'opéra , acteurs russes et des danseuses russes. A titre des exemples, nous pouvons citer le portrait d'un membre de chœur russe en costume (Pl. LXXIV) et la série des prises de vue de danseuses de ballet (Pl. LXXV) dans son atelier.

Le portrait (Pl. LXXV) sur un fonds noir représente la prima ballerina russe du théâtre National de l'opéra comique dans « La Mort du Cygne ». Sonia Pavloff est allongée sur une chaise en costume de cygne dans une posture gracieuse en jouant sa mort. Dans une autre photographie (43334-18/ RV-23334), le chorographe et critique de ballet russe au début du siècle Valerian Svetloff (1860-1935) apparait avec la même danseuse. Sûrement, le but de la scène a été de faire une affiche pour le ballet. Pour ce fin un des négatifs de la danseuse a été retouché (Pl. LXXVI) : l'arrière-plan et au niveau de pied ont été estompé, quelques empreintes de doigts sont encore visible, le visage a été redessiné et contourné. En plus, la photographie a été coupée pour que la danseuse apparaît planer sur l'image. Le résultat est une photographie carrément mystérique et irréaliste, presque comme si c'était un tableau peint et pas une photographie.

e) *Études d'après nature*

Le terme *études d'après nature* désigne des photographies conçues comme les outils d'enseignements et formations au 19^{ème} siècle. Depuis les années 1850, il se développe une véritable industrie pour ces photographiques. Ils ont d'abord trouvé une utilisation dans la salle de classe, telle que la formation des artistes en beaux-arts, mais ont également été de plus en plus utilisée par la suite par des artistes formés professionnellement comme les artistes Delaroche, Degas, Gustave Courbet, Gérôme ou Delacroix. Grâce aux études photographiques les artistes pouvaient traiter plus profondément l'objet, un corps humain dans une certaine pose ou un objet non-portable. Les fonds Mercier permet d'apprécier la qualité et la diversité de cette production de différents motifs destinés aux artistes: nus, scènes de la nature (paysage, forêt, mer, rochers, ciel), végétaux, natures mortes et animaux.

La nudité : nue en photographie

La photographie nue connaît son essor au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Cependant, le nu a eu du mal à conquérir droit de cité en photographie, bien qu'il soit aussi ancien que son invention. Le XIX^{ème} siècle se caractérise particulièrement répressif en matière de nudité, certains esprits moraux de l'époque excluent jusqu'à l'hypothèse de son existence, alors que les «académies d'après nature» sont déjà largement commercialisées.¹⁷⁹

Les photographies de corps nus dans le fonds de Mercier sont des photographies académique effectuées dont l'objectif de l'étude pour le peintre, tel que le nom des clichés indique *Académie, Modèle de peinture, Etude de nu, Etude de nu féminin*. Réalisé vers 1900 dans le studio mais quelques unes aussi en plein air, les modèles sur les photographies (Pl. LXXVII-LXXX) posent dans la posture de la peinture classique et de la sculpture antique. La lumière bien éclairée met en avant les corps et muscles de modèles. Les scènes sont soit simples sans décors somptueux tels que la pureté d'un dos musclé devant un mur gris (Pl. LXXVIII) ou montre un décor sophistiqué et mise en scène tel que dans la photographie de « *Etude de nu féminin* » (Pl. LXXIX) et « *Modèle de peinture* » (Pl. LXXVII).

¹⁷⁹Ange-Dominique Bouzet, « Le nu des débuts. La BNF expose les premiers nus photos inspirés de la peinture. » In : *Libération, OCTOBRE 1997*, En ligne: http://www.liberation.fr/culture/1997/10/31/le-nu-des-debuts-la-bnf-expose-les-premiers-nus-photos-inspires-de-la-peinture_219611 (consulté en 10.8.2014).

La femme nue est photographiée dans une décoration d'inspiration chinoise, une grande draperie avec des motifs floraux cache la zone du sexe féminin. L'homme, en revanche est photographié dans un décor inspiré de l'antique et exotique, le fond artistique peint une scène d'un jardin avec des colonnes et de palmes. Il se pavane dans une posture de conquérant, le regard perçant, en portant un petit tissu autour de lombes protège l'intimité et en tenant une tige de bambou dans la main gauche comme une lance héroïque, bien utile au repos de modèle. La configuration de la posture rappelle à la sculpture d'Antinoüs (Pl. LXXXI), conservé au Musée du Louvre, notamment la disposition des jambes et du bras droit. Les nus masculins en photographie sont peu nombreux, les nus femmes sont la préférence du répertoire académique.

Les photographies académiques sont des documents d'utilité incontestable aux artistes. Dès l'ouverture de l'école académique se voue à l'étude du nu. Les dessins et peintures avaient présentées des modèles jouant les dieux antiques afin de légitimer la nudité. Jusqu'à la révolution française, le nu académique seul a été socialement acceptable.¹⁸⁰ La plupart des artistes possèdent des collections de photographies. Avec la photographie l'artiste ne fait pas que face à une réalité vivante et model immobile, mais également avec les épreuves une présence durable, sous la main et l'œil. Les photographes s'inspirent souvent dans l'art antique afin de légitimer leurs images pour n'être pas considéré comme des clichés érotiques. Néanmoins, la photographie désacralise la convention artistique et choque par son réalisme.¹⁸¹ Or, la rupture par le dispositif photographique (objectivité, réalisme, impression de présence effective) avait sans doute amener également à un changement du regard. C'est avec l'idéal de la photographie que le nu allait pouvoir enfin être désidéalisé et bénéficier d'un regard plus exact et complet sur l'homme.¹⁸²

¹⁸⁰ Xavier Demange, « Nu et nudité; le nu devant la loi, » In: *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle*, exposition, Paris, 14 octobre 1997-15 février 1998 textes de S. Aubenas, P. Comar, S. de Decker-Heftler, D. de Font-Réaulx, B.Foucart, L. Mannoni, C. Mathon, H. Pinet, M.Poivert, E. Schwartz, Hazan Bibliothèque nationale de France, 1997, 1997, p. 38.

¹⁸¹ Ange-Dominique Bouzet, « Le nu des débuts. La BNF expose les premiers nus photos inspirés de la peinture. » In : Libération, OCTOBRE 1997, En ligne: http://www.liberation.fr/culture/1997/10/31/le-nu-des-debuts-la-bnf-expose-les-premiers-nus-photos-inspires-de-la-peinture_219611 (consulté en 10.8.2014).

¹⁸² *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle* : [exposition, Paris, 14 octobre 1997-15 février 1998 textes de S. Aubenas, P. Comar, S. de Decker-Heftler, D. de Font-Réaulx, B.Foucart, L. Mannoni, C. Mathon, H. Pinet, M.Poivert, E. Schwartz, Hazan Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 9-16.

Scènes de la nature

Une grande partie dans le fonds représente des scènes de la nature, le forêt, la mer, les rochers, le ciel, la paysage. La photographie permet de reproduire la nature dans le lieu direct, en plein air. Plus encore que les artistes, le photographe est obligé de cerner le point idéal (composition harmonique, distinction de plan, jeu de lumière, équilibre de la surface) pour réaliser son épreuve photographique. Au contraire de l'artiste, il n'a pas la possibilité d'ajouter ou d'harmoniser la composition ultérieurement. Le choix de motif a été fortement influencé par les tableaux de paysage existant – le modèle pictural classique devient courant pour les photographies. Le genre mineur *peinture de paysage* de l'hierarchie de peinture subit une transformation au cours de XIX^{ème} siècle en devenant l'une des plus appréciée par le public et mieux représentée au Salon. Dès le début du siècle les artistes ont rompu avec les représentations du paysage classiques et codifiées. La peinture paysage, sans sujet académique, devient productrice d'émotions et d'expériences subjectives. Ainsi, cette préférence pour la représentation de la nature favorise les grandes révolutions picturales du siècle.¹⁸³ Cela se reflète également dans le fonds. Deux beaux exemples de l'influence du peintre à la photographie illustrent les clichés « *Saint-Valéry-en-Caux (Seine-Maritime). Voiliers à quai dans le port, vers 1880* » (Pl. LXXXII) et les « *Paysage pris à Marly.* » (Pl. LXXXIII) vers 1900. Le fonds comprend également toute une série (environ 100) des images paysannes (Pl. LXXXIV et LXXXV) réalisés notamment en Normandie dont la ressemblance avec les tableaux de paysannerie réaliste de Jean-François Millet (1814-1875) est frappante. La photographie à l'envers a également influencé la peinture par ses motifs nouveaux et la représentation d'un moment et contribué à la transformation du genre.

En outre, certaines photographies d'études d'après nature représentent le focus sur le détail dans la nature telles que les nuages (Pl. LXXXVI), les vagues, et la glace (Pl. LXXXVII et LXXXVIII). Dans la présentation des phénomènes météorologiques, en particulier des nuages, la photographie a été largement utilisée dans la peinture. Les vagues et des nuages étaient difficiles à reproduire pour le peintre. Donc les artistes comme William Turner et Caspar David Friedrich se sont servi des reproductions photographiques. Mercier a réalisé une série de huit clichés de l'étude de nuage (Pl. LXXXIX). Elles ont été prises avec

¹⁸³ De Font-Réaulx 2012, op.cit., p.109-114.

certitude par Mercier, indiquées par la légende en bas des clichés et ont été affectées par de nombreuses altérations.

Natures mortes, animaux et fleur

L'un des premiers sujets photographiés est la nature morte, la longue durée d'enregistrement photographique nécessite des objets immobiles dans les premières années de son invention.¹⁸⁴ Le fonds de Mercier inclut plusieurs mises en scène de la nature morte photographiée tel que « *Miroir, lampe, tableau* » (Pl. LC) ou « *Table mise* » (Pl. LCI). Sur la première photographie différents objets du quotidien sont arrangés sous une commode ou table devant un mur ; un bougeoir et un dessous-de-bouteille en argent, une ancienne livre avec une boucle, un torchon carré et une lampe allumée laquelle crée en jeux de lumière en jetant une ombre sur le mur. Sur le mur deux objets sont accrochés ; un dessin religieux et en dessous un miroir dont le livre se reflète dans la glace. L'autre photographie montre également une mise en scène précise : une table dressée avec de la porcelaine de haute qualité, verre en cristal des couverts et un candélabre en argent ainsi que des pâtisseries, fruits exotiques et deux bouteilles de vin. Les deux compositions ne sont pas aléatoires, elles sont composées de détails par le photographe, inspiré par la tradition de la peinture morte afin de fournir les peintres avec des objets représentatifs pour leurs dessins et peintures.

L'un des plus belles photographies dans la collection de Mercier sont les nombreuses études des végétaux. Les représentations des fleurs comptent environ 1000 images de toutes sortes de fleurs. Les photographies ont été réalisées par Mercier lui-même ou par un certain « LSI » dont l'abréviation du photographe n'a pas été retrouvée, ce qui est démontré dans un « *Catalogue par ordre alphabétique et des siècles* » de Mercier.¹⁸⁵ La plupart des photographies de végétaux représentent les fleurs isolées, détachées de son environnement d'origine, devant un fond noir ou blanc (Pl. XC II et Pl. XCV).

¹⁸⁴ De Font-Réaulx 2012, op.cit., p.178.

¹⁸⁵ Voie annexe; III) Manuscrit et acte, No. 18, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 10, « *Catalogue par ordre alphabétique et des siècles* », Cliché fleur de collection L.M. No. 19, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 10, « *Le catalogue par ordre alphabétique et des siècles, Cliché fleur de collection LSI en double* ».

Mercier esthétise les fleurs, il joue avec les formes de fleur isolée par la lumière et le contraste noirs et blancs prononcés. L'esthétique de photographie de la « Rose » (Pl. XC) sur un fonds blanc, distingue par son jeu de l'ombre. Ces photographies sont destinées à la fois aux peintres mais peuvent aussi servir aux scientifiques naturelles par la variété de type de fleur.

En outre, au XIX^{ème} siècle, les études sur les animaux photographiés appartiennent au commerce dans le studio de photographies. Par exemple, Rosa Bonheur (1822-1899) était l'un des plus célèbres peintres d'animaux de cette époque, elle avait aussi une collection d'études approfondies de photographies. Contrairement aux petits dessins d'animaux, ils ont offert une image plus vive et réaliste. Plusieurs photographies d'animaux sont dans le fonds ; des animaux sauvages, poissons, oiseaux, animaux domestiques etc. (Pl. XCI-XCII). Les animaux sont soit photographiés en plein air dans leur contexte ou dans le studio sur un fonds blanc ou noir. De plus, certains types d'animaux sont photographiés en reprise tels que la série des chevaux ou la série des poissons et oiseaux embourbés (Pl. XCII). Ces images ont aidé les artistes à peindre les animaux ainsi que de connaître des animaux de lointain sans voyager mais aussi pour des scientifiques afin d'analyser les animaux.

Les études d'après nature sont des aides-mémoires, ils remplacent progressivement le dessin chez l'artiste. Les photographies des modèles nus, des scènes de paysage, des animaux, des végétaux, par des photographes connues ou anonymes, ont influencé du mode pictural et sa façon de représenter le sujet. L'étude d'après nature est bien au cœur de la relation ambiguë que la photographie entretient avec la peinture. La photographie assumant volontiers la fonction d'humble servante des arts que Baudelaire assigne au médium.¹⁸⁶ D'un côté, la photographie s'est inspirée dans les usages et des codes traditionnels de la peinture et d'une autre part, les artistes à leur tour se nourrissent en quête de réalisme avec la photographie. La photographie dépasse souvent la volonté descriptive initiale, les clichés contribuent à une reconstitution virtuelle du monde au regard de la peinture. Comme Dominique de Font-Réaulx constate dans son livre *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, la photographie contribue à créer un monde d'images nouvelles et forgea, en lien ou en opposition avec la peinture, un nouvel art, un nouveau regard, à la fois neuf et hériter du passé et de la

¹⁸⁶ voir *Etudes d'après nature : la collection du peintre et graveur Théophile Chauvel*, Thomas Galifot, conservateur au musée d'Orsay, Paris, France, 2010.

tradition.¹⁸⁷ Enfin, la photographie trouve un champ d'expérimentation formelle qui contribuera à l'avènement d'un langage proprement photographique.

f) Photographies ethnographiques

Les photographies ethnographiques constituent une autre partie importante dans le fonds. L'essor de l'ethnographie a été étroitement lié à celui de la photographie. La photographie ethnologue apparaît au milieu du XIX siècle, au moment où la discipline ethnologique se développe. Rapidement, elle en devient un instrument privilégié afin de constituer des registres visuels et d'objectiver le réel. L'ethnographie a utilisé la photographie en raison de sa prétendue capacité à éliminer l'intervention humaine et son objectivité. En plus, elle donne la possibilité pour les savants, restés à Paris, d'étudier les peuples depuis le laboratoire d'anthropologie. Associée à l'objectivité mécanique, la photographie a été cependant traversée par la tension entre similitude et authenticité.¹⁸⁸

Dans la collection de Mercier les photographies sont prises hors de la France dans des Pays exotiques en Afrique, Amérique du sud et nord, Asie et Océanie lors des voyages exotiques et orientaux qu'elles aient été prises par des ethnographes, des explorateurs, des géographes, ou des coloniaux. Avec certitude ces photographies hors de la France ne sont pas attribuées à Mercier, lequel n'a jamais voyagé loin. Les clichés n'ont pas que donné lieu à des expéditions sur place mais ont été pris également à Paris à l'occasion de la présence de ces 'spécimens' dans la série exceptionnelle des photographies de Sioux lors de Cirque Buffalo Bill ou provient de la collection ethnographique dans le musée l'Armée.

Hors de France - l'exotique de l'Afrique, l'Amérique du sud et nord, Asie et Océanie

Les clichés ethnographiques représentent les natives dans leurs contexte de vie et conventions culturelles ainsi qu'isolé en costume ou vêtu traditionnel (Pl. XCIX- CV). Les photographies ethnologues hors de France provenant de l'Afrique, l'Amérique du Sud et Nord,

¹⁸⁷ De Font-Réaulx, 2012, op. cit., p. 63.

¹⁸⁸ voir Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Yale University Press, 1994.

Asie et Océanie et réunissent des images aléatoires de pays loin. La collection ne rassemble pas les images selon une manière systématique lequel démontre bien le tableau 7.

Amérique du sud : 7	Amazonie 1	Pérou 1	Brésil 1	Indigène 2	Autre 2
Amérique du nord: 30	34 dont 27 photos des Indiens Sioux				
Asie : 16	Japon 4	Chine 9	Autre : 3		
Afrique : 20	Egypte 11	Algérie 6	Maroc 1	Congo 4	Autres : 2
Océanie: 14	Nouvelle Zélande 7	Nouvelle-Guinée 1	Australie 5		

Tabelle No.7 *Prise de lieu photographique à l'étranger hors reproduction d'art*

Les photographies figurent différents ethnies dans leurs costumes traditionnels (propres à leur pays, peuple, tribu, caste, genre, etc.), d'objets locaux (le narguilé, le boomerang, la boîte à bétel, etc.), se livrant à une activité spécifique dans leur décor exotique (végétation, faune parfois, architecture, etc.). Les photographies représentent notamment le quotidien, la culture et tradition de peuples exotique: des algériens jouant aux échecs en fumant (Pl. CI), un jeune enfant récolte du cacao en Afrique vers 1900 (Pl. CII), un tatoueur en Océanie (Pl. CIV) et un procession chinois en costume traditionnel et chapeau pointu (Pl. CV).

Un très bel exemple forme le « *Tambour de village* » (Pl. CIII) à Rhodésie du Sud. L'image photographie deux hommes de couleur noir jouant au tambour, l'un vêtu dans une peau de léopard comme un tablier sur l'épaule et les jambes, l'autre à torse nue. Vaguement nous apercevons des huttes dans l'arrière-plan flou. Les photographies sont prises dans un but scientifique et anthropologique afin d'analyser les physiques la diversité naturelle des peuples, comme dans le cliché d'un indigène de l'Amazonie en Pérou (Pl. C), le corps de celui est photographié de dos devant une hutte. La photographie permet de saisir et de fixer des peuples, au moment où les Occidentaux commencent à s'inquiéter de la disparition des cultures traditionnelles, voire des peuples dont elles sont l'apanage. Dès 1864, Broca, dans ses Instructions, préconise de photographier un sujet « *nu autant que possible* », mais il concède : « *Toutefois, les portraits en pied avec l'accoutrement caractéristique de la tribu ont aussi leur impor-*

tance. »¹⁸⁹

La confrontation dans les photographies ethnographiques met souvent en évidence la suprématie de pionniers et explorateurs vers les natifs dans cette période.¹⁹⁰ L'image des « *Missionnaires en Amérique du Sud* » (Pl. XCIX) représente bien cette suprématie de l'homme blanc. La photographie souligne les différents origines avec le contraste la posture (assis, début), des vêtements, et les armes entre les blancs et natives qui vit dans le foret. Les missionnaires sont représentés dans cette photographie comme des héros ou enquêteurs.

Scène et types, création des stéréotypes

En outre, les fonds contient les images des photographies aussi intitulé « *scène et types* » lesquelles sont largement reproduites entre 1889 et 1920 tel que les portraits des chinoises pris vers 1900 (Pl. CVI et PL CVII). Les deux photographies accentuent l'exotisme et le pittoresque par la mise en scène : les contraste noir et blanc, des vêtements et d'accessoires traditionnels. Le décor joue notamment dans la deuxième photographie un rôle, des meubles et fleur exotique, apparemment réalisées à Paris dans le studio. A côté du monsieur sur la table est mis une photographie dans un cadre dont un homme débout dans une chambre est présentée. L'autre photographie met le focus sur la personne, sans un décor compliqué. Ces photographies ont joué un rôle important non seulement dans la construction scientifique des hiérarchies raciales mais aussi dans la diffusion des stéréotypes plus ou moins dévalorisants et des phantasmes qui ont alimenté les représentations et les pratiques coloniales.

Les photographies de Sioux, la fascination pour les indiens

¹⁸⁹ *Trésors photographiques de la Société de géographie*, La « scène » ethnographique, par Jean-Louis Tissier et Jean-François Staszak, Exposition du 18 septembre au 16 décembre 2007, Sous la direction d'Olivier Loiseaux, Coédition Bibliothèque nationale de France/Glénat 2007. En ligne: <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/26.htm> (consulté 10 aout 2014).

¹⁹⁰ *Images et colonies : iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962* : [exposition, Paris, Musée d'histoire contemporaine, 1993-1994], Nicolas Bancel; Pascal Blanchard; Laurent Gervereau; Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (Nanterre), Association Connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine (France), Nanterre : BDIC ; Paris : ACHAC, 1993.

L'une des plus exceptionnelles photographies montre la série de Sioux en 27 images, prise par Mercier dans son studio lors du spectacle Buffalo Bill's Wild West à Paris (Pl. CVIII- Pl. CX). C'est notamment à la fin du XIX^{ème} siècle que la fascination pour les indiens arrive en Europe. Les photographies enrichissent le fonds grâce à ses photographies sublimes de haute qualité et d'une esthétique exceptionnelle, posant seul ou en groupe avec leurs vêtements traditionnels qu'ils portent également lors du show. Les vêtements des indiens sont particuliers à une personne, ce n'est pas de réquisit du show mais de vrai costume traditionnel selon le statut de l'indien et sa provenance.

Le spectacle populaire le Buffalo Bill's Wild West est organisé par William Frederick Cody dit Buffalo Bill (1846 - 1917) autour de l'archétype de l'Amérindien exhibé, qui marquera à jamais l'imaginaire du Far West. La tournée a lieu de 1882 à 1912 dans toute l'Amérique du Nord et passe à deux tours en Europe en 1888-1892 et 1905-1906. Notamment en 1905, le spectacle connaît un important succès à Paris. Le spectacle sera présenté au pied de la tour Eiffel et attirera trois millions de spectateurs. Le spectacle étonnant pour l'époque, a été destiné à recréer l'atmosphère de l'Ouest américain dans toute son authenticité. Les scènes de la vie des pionniers illustraient des thèmes tels que la chasse au bison, l'attaque d'une diligence et de la cabane d'un pionnier par les Indiens, la présence de vrais Indiens constituant le clou du spectacle. Cependant, ces indiens ne sont pas exposés, comme cela a été souvent le cas dans la période de colonisation. En revanche, rémunérés le plus souvent, ils rejouent de grandes batailles qui ont lieu dans le passé dont ils ont un rôle de fierté. Les indiens eux-mêmes veulent transformer leur image négative dans une image positive, abondant leur image sauvage contre une image de fascination. L'indien qui vit avec la nature, qui est mystère et paisible. En effet, ils contribuent à un changement de perception de l'histoire tout en corrigeant les idées souvent incomplètes ou fausses qu'on a pu s'en faire.

Cependant, c'est un « sauvage » inventé que découvre, sans le savoir, le public dont les indiens participent de cette construction des imaginaires avec leur mise en scène.¹⁹¹ De nombreux photographes prennent des photographies de ce cirque et leurs indiens en produisant une vaste documentation et en contribuant fort à la popularité comme par exemple celui du

¹⁹¹ *Invention du sauvage*, Exposition 29 nov. 2011 au 3 juin 2012 au Musée du quai Branly, Lilian Thuram, Pascal Blanchard et Nanette Jacomijn Snoep, Actes Sud, Musée du Quai Branly, Novembre 2011.

géographe et photographe prince Roland Bonaparte (1858 – 1924).¹⁹² Cela témoigne un grand succès et intérêt pour les indiens à cette période.¹⁹³

Une comparaison de photographies de Mercier et Bonaparte (Pl. CXI) permet de distinguer les différentes intentions et raisons de leur prise de vue, l'une met en valeur l'esthétique, l'autre l'aspect anthropologique. Bonaparte prend des photographies de Sioux sur le vrai terrain du show, les 6000 plaques de verre et photographie de sa collection Peaux-Rouges sont conservées aujourd'hui au musée Quai Branly. En 1883, il a photographié les représentants indiens d'Amérique du Nord à Amsterdam, et en 1887 au Jardin à Paris. Son but est de constituer une image sous l'angle anthropologique, plutôt pour lui-même au lieu de les diffuser. Les photographies affirment une simple esthétique en couleur brun et l'évidence est mise sur les indiens avec ses vêtements et outils traditionnelles pour qu'il puisse les analyser. En revanche, les photographies de Mercier sont prises dans le studio, résulte d'une esthétique remarquable, les Sioux sont mis en scène avec l'éclairage contrasté de noir-blanc devant un simple et faux décor adapté au sujet afin de créer d'une atmosphère de fascination et mystère. Ces photographies prises par Mercier témoignent d'un grand talent artistique.

Musée de l'armée, Photographies des mannequins

Les photographies des mannequins sont attribuées au musée de l'Armée. Le musée de l'Armée naît en juillet 1905, par la fusion du musée de l'Artillerie et du musée historique de l'Armée.¹⁹⁴ La vocation première du musée est de diffuser un enseignement militaire. Les mannequins appartiennent à la Galerie ethnographique et galerie des costumes de guerre du Musée de l'Artillerie, installée au musée de 1877 à 1917.¹⁹⁵ Le fonds contient environ 106 photographies (Pl. CXII-Pl. CXIV).¹⁹⁶

¹⁹² *Peaux-Rouges : autour de la collection anthropologique du Prince Roland Bonaparte* [exposition, Paris, Photothèque du Musée de l'homme]. sous la dir. de Benoît Coutancier, Musée de l'homme Coutancier, Ed. L'Albaron, Thonon-les-Bains, 1992.

¹⁹³ Informations obtenues lors de l'entretien (21 juillet 2014) avec Carine Peltier-Caroff, Responsable de l'iconothèque, Département du Patrimoine & des Collections au musée du quai Branly.

¹⁹⁴ Le musée d'Artillerie est créé sous la Révolution et est installé aux Invalides en 1871. Il a été constitué sur deux collections d'armement : la collection du garde-meuble de la Couronne et la collection des princes de Condé. Le musée historique de l'Armée est créé en 1896 par une société privée, La Sabretache. Les deux musées ont été déjà situés dans l'hôtel des Invalides avant leur fusion.

¹⁹⁵ Pour approfondir ce sujet voir aussi : Caroline Barcellini, *Le musée de l'Armée et la fabrique de la nation, Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*, L'Harmattan, 2010, Cécile Mouillard, *La galerie ethnographique du Musée de l'Artillerie (1877-1917)*. Master : *Histoire de l'art : Université Paris IV Sorbonne : 2007*, Cécile Mouillard, *La muséographie du mannequin ethnographique du XI^{ème} siècle à nos jours*.

Nous avons pu identifier trois campagnes des photographies des mannequins de la galerie ethnographique entre les années 1880 et 1917 au musée de l'Armée, date du démontage de la galerie : une série sur plaque de verre et deux séries sur papier dont une réalisée par le photographe Michelez. Or Michelez, les photographies n'ont pas été identifiées et très peu d'informations sont conservées concernant ces campagnes photographiques. D'ailleurs, nous n'avons trouvé aucune mention de l'activité de Mercier, ni dans la documentation, ni dans les archives.¹⁹⁷ Il est donc très probable que Mercier a acquis cette photographie avec la cession du fonds de Michelez dans la deuxième moitié des années 1890. Les photographies dans les fonds Mercier représentent les mannequins exposés dans les musées, la plupart seul ou en groupe isolés par un fond noir ou blanc. Certains des épreuves montrent les mannequins également dans l'ensemble des salles tel que « *Homme de l'Age Préhistorique du Moustier (Dordogne)* ». (34283-1/ RV-2467).

Parallèlement à la galerie ethnographique, une galerie des costumes de guerre était également présentée dans l'établissement et a, elle aussi, été photographiée à la même époque. Le musée présente une importante collection de canons anciens et modernes, de munitions et de reconstitutions ainsi que des uniformes et des armes individuelles par exemple « Guerrier brésilien » (Pl. CXIV), le « *Guerrier gaulois vêtu de braies* » (34283-2/ RRV-2466) ou « *Dragon du régiment Colonel-Général. XVIIIème siècle, règne de Louis XV et Soldat de la République Fin XVIIIème siècle* » (34283-11/ RV-2469).

Pour quelle raison Mercier a acquis les photographies ethnographiques ainsi que se lancer lui-même dans la photographie des portraits ethnographiques à Paris ? Certainement, il répond à une demande du public, et populatisation des images ethnographiques en raison de la colonisation. La collection forme un ensemble hétéroclite, et non acquisition systématiques : les

Evolution de la présentation de la production de l'autre, Thèses en cours de depuis 2008 à l'université Paris IV sous la direction de Barthélémy Jobert.

¹⁹⁶ Photographies provenant du musée de l'armée http://www.roger-viollet.fr/resultat.aspx?arc_hdd_PD1=1&RD1.FS=%2Fmotifs%2FresultatPlanche.htm&%40RNUM=50&RD1.RW=50 (consulté 10 août 2014). Il est aussi probable que quelques uns sont issue de Musée de France de l'autre mer et de Musée des hommes de Trocadéro. Ce dernier, a conservé jusqu'au 1917 les mannequins, ensuite ils sont transfère dans le musée de l'Armée. L'origine de mannequin est donc difficile à déterminer du fait que les mannequins ont changé les musées dans la même période. Informations obtenu lors de l'entretien (21 juillet 2014) avec Carine Peltier-Caroff, Responsable de l'iconothèque, Département du Patrimoine & des Collections au musée du quai Branly.

¹⁹⁷ Informations obtenu par Laëtitia Desserrières, Musée de l'Armée, Assistante, Département des Peintures et Sculptures, Cabinet des Dessins, des Estampes et de la Photographie et de la Bibliothèque.

images présentent une variété tant par leur thème et pays ainsi que par le traitement de ces thèmes. Les images ethnographiques sont exploitées en tant que données pour élaborer les théories raciales et les descriptions ethno-géographiques ainsi que sont aussi largement reprises dans la presse illustrée en accentuant parfois l'exotisme et le pittoresque.¹⁹⁸ Ces images ethnographiques peuvent être considérées comme un échantillonnage visuel des régions, destinées à la fois en tant qu'objet d'étude de l'ethnographie française de l'époque ainsi que pour la fascination de pays étrangers.

g) Photojournalisme : Reportage sur le terrain

Une surprise dans la recherche du fonds a été la découverte de photographie de photojournalisme, plusieurs usages apparaissent et méritent d'être signalées. Les premières photographies apparaissent déjà fin des années 1850, Roger Fenton photographie avec son assistant la guerre en Crimée. Impossible à imprimer en même temps que le texte, elle est longtemps reproduite en gravure. La photographie garde le statut d'image illustrative jusqu'en 1890, date de l'invention de la similitravure à partir de laquelle la presse illustrée connaît un développement mondial. Ce n'est qu'au début du XX^e siècle que la photographie a été en mesure de s'imposer dans la presse et remplace la gravure ou lithographie comme support visuel préféré dans les journaux. Son apparition de l'image photographique a tout de suite séduit le monde de la presse et de l'information par son apparente objectivité.¹⁹⁹

Dans le fonds Mercier nous avons distingué deux types de reportages photographiques, à la fois en série en collage et l'évènement singularisé sur une seule photographie (Pl. CXV-CXX). La photographie « *Incendie de réservoirs d'essence au USA* » (Pl. CXV), un collage de huit petites photographies avec des bords blancs et attaché sur un fond en bois, documentent la catastrophe du feu sur différents angles. Le collage montre le réservoir de la perspective de vue aérienne, de panorama et de près ainsi pendant l'incendie, la tentative d'éteindre le feu par les pompiers et le lieu après la catastrophe. Les informations sont comprimées sur une seule

¹⁹⁸ *Trésors photographiques de la Société de géographie*, La « scène » ethnographique, par Jean-Louis Tissier et Jean-François Staszak, Exposition du 18 septembre au 16 décembre 2007, Sous la direction d'Olivier Loiseaux, Coédition Bibliothèque nationale de France/Glénat 2007. En ligne: <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/26.htm> (consulté 10 août 2014).

¹⁹⁹ voir Michel Frizot (dir.). *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2002. p. 555.

photographie. Une deuxième photographie fonctionne avec le même principe (Pl. CXVI), le collage de quatre photographies archivent le « *Course automobile de Brescia* » du 2 septembre 1907. En effet, il s'agit d'un collage simultané lequel permet de suivre l'évènement de différents points de vues sur une photographie: En haut à gauche, le portrait du Goux, coureur automobile et vainqueur de la course de Brescia. En haut à droite, la Tribune officielle lors de la course automobile de Brescia au centre le roi Victor Emmanuel III. En bas à gauche, la course automobile de Brescia, arrivée du vainqueur Goux. En bas à droite : course automobile de Brescia. Les deux collages photographiques réduisent les reportages à un langage visuel, sans des explications détaillées écrites. Le récepteur obtient les informations par une histoire illustrée pour un intervalle de temps accordée avec des différentes perspectives.

Outre, ces collages du photojournalisme, différentes photographies simples captent un moment des évènements sur terrain soient technique « *Gonflement d'un ballon* » (Pl. CXVII), plus exotique « *Embarquement d'un éléphant sur un bateau* » CXVIII) ou sportive « *Ski, saut de tremplin* » CXIX). A propos une dizaine de photographies documentent différents évènements historiques dont une seule photographie que nous pouvons attribuée avec certitude à Mercier. Selon le « *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle* » de Boisjoly Mercier est l'auteur de la photographie « *L'accident à gare de l'Ouest le 22 octobre 1895* » (Pl. CXX), un accident ferroviaire particulièrement spectaculaire.²⁰⁰ Un des tirages de Mercier est encore conservée au Musée d'Orsay depuis 2000, acquis par le don de M. Jacques-Paul Dauriac. L'épreuve aristotype à la gélatine sur carton du musée d'Orsay ne porte aucun cachet professionnel au dos, mais l'abréviation L. Mercier. Cette épreuve de format 22,6 x L. 17,1 cm en ton brun, présente un train dépassant le verrier de la gare, ou comme le journal l'Eclair le titrait après l'accident survenu « *Un train est tombé par la fenêtre dans la rue !* ».²⁰¹ Il s'agit du train express no 56 desservant la ligne Granville - Paris, transportant 131 passagers. L'illustration du 26 octobre informe ainsi l'évènement : « *Le train n°56 venant de Grandville arrivait en gare à la vitesse vertigineuse de 40 à 60 kilomètres, sans qu'il fût possible de l'arrêter, brisait les heurtoirs, franchissait l'extrémité du quai, et sa machine, défonçant le mur de*

²⁰⁰ Voir François Boisjoly, *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle [Texte imprimé]*. Paris, Ed. de l'amateur, impr. 2009, p. 204.

²⁰¹ L'Eclair le 23 octobre 1895, Accident gare de l'Ouest.

*façade [...] venait de tomber sur la place de Rennes. [...] Seule une marchande de journaux qui stationnait sur la place a été tuée par la chute d'un bloc de pierre ».*²⁰²

Pendant plusieurs jours, les curieux habitants et touristes se pressent autour de la locomotive pour voir l'accident, parmi eux beaucoup de photographes, professionnels et amateurs. Le motif de la locomotive donne l'occasion une occasion rare de prouver grâce à leur appareil que la réalité dépasse parfois la fiction.

Certainement, Mercier a pris la photographie pour une commande de reportage dans un journal ou pour diffuser l'image comme carte postal pour le public privé. La dimension sensationnelle de l'accident à cette image se reflète également dans d'abondantes versions de photographies et une large diffusion. Aujourd'hui encore, sur les sites touristiques de Paris, l'Accident gare de l'Ouest fait partie des cartes postales incontournables ainsi que sur internet où l'on peut commander plusieurs affiches. L'image est devenue une véritable icône au fil du temps.

²⁰² Accident gare de l'Ouest (aujourd'hui gare Montparnasse) le 22 octobre 1895, http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/photographie/commentaire_id/accident-at-the-gare-de-louest-10773.html?cHash=d834dd995e (consulté le 14 aout, 2014).

4. La maison d'édition Mercier : une analyse des aspects commerciaux

L'analyse de l'image a démontré la variété et diversité des sujets et thèmes de la collection de Mercier qu'il a rassemblé entre les années 1886-1913 à Paris. En effet, Mercier établit au cours des années une banque d'images, pas systématiquement, mais par l'accumulation de matérielles photographiques. Malgré la diversité des sujets et sources d'acquisitions, peut-on considérer que seule l'accumulation aléatoire, sans réelle volonté de construction de sens, fut la seule méthode applicable pour cette collection ? La photographie a-t-elle fait l'objet d'une politique d'acquisition par Mercier ? Le but de ce chapitre donc sera d'examiner les aspects commerciaux de la maison d'édition : les facteurs économiques, sa politique de commande et acquisition ainsi que la diffusion et la distribution des photographies. Les rares documents écrits seront précieux dans cette analyse, la plupart conservés dans l'archive de l'Agence Roger-Viollet.

En outre, nous essayerons de retracer l'origine des négatifs au gélatino-bromure d'argent. Les photographies proviennent que de Mercier, mais aussi bien des maisons d'édition que des photographes professionnels ou amateurs. Les collections antérieures de Moretti, Forterre, Dumeteau et Michelez forme une grande partie dans le fonds. Néanmoins, il ne faut pas négliger les documents dont l'origine n'a pas été identifiée par manque de références sur les négatifs qui occupent la plus grande partie du fonds.

a) Facteurs économiques

Malgré la difficulté à retracer les facteurs économiques tels que le prix et qualité pour les images, les revenus annulaires et chiffres d'affaires de l'entreprise, nous avons trouvé quelques informations. Pour la contextualisation des prix dans le contexte du temps, nous recommandons « *La culture du blé au milieu du XIXe siècle : rendement, prix, salaires et autres coûts* » publié dans les « *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* ». ²⁰³

²⁰³ Heffer Jean, Chanut Jean-Marie, Mairesse Jacques. *La culture du blé au milieu du XIXe siècle : rendement, prix, salaires et autres coûts* » publié dans les « *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* ». 41e année, N. 6,

Dans un répertoire du « *Tableaux 30x40* » nous avons aperçu des feuilles volantes avec des notices des recettes et dépenses dans l'année 1891.²⁰⁴ L'interprétation des feuilles n'est pas facile parce qu'il sont à la fois hors de leur contexte du livre comptable, sans précisions l'unité monétaire, écriture parfois illisible et pas toujours possible de comprendre l'étape de calcul. La première feuille date du 1^{er} aout 1891, les recettes de Mercier sont indiquées à 16585 sans indication de monnaie, apparemment l'unité monétaire est en centime, donc est 165,85 francs. Le bilan comptable n'est pas annuel mais par mois successifs. La liste se divise entre les revenus à gauche, les recettes par des clients et commandes variant entre 3 à 131 francs et les dépenses à droite. Les dépenses laissent déceler que Mercier dépense par exemple pour le sel (0,25fr), la poste (0,15fr) et deux fois pour l'omnibus (0,70fr). Sur le revers de la feuille une liste ne comportant que les dépenses.

Une autre feuille volante énumère les recettes et dépenses de 5 juin au 30 juin, et sont plus représentatives pour analyser les revenus de Mercier par mois. Le revenue du 1^{er} juin n'est pas indiqué, mais celui du 19 juin (148,25 fr) et celui du fin du mois 384,75 francs. Les dépenses pour ce mois sont à 190 francs pour des matériaux photographiques et chimiques tels que le sel (0,25), forcément il s'agit bromure d'argent (AgBr), le thiosulfate de sodium (1fr.), appelé anciennement hyposulfite de sodium, utilisé en photographie pour la réalisation de bains de fixateur et des papier (*P.B. Papier*) ainsi que des les outils de travail tel que des crayons (0,20fr), savon et éponge (0,55fr), timbre (2,75fr), agenda (1,20fr), bouteille d'encre (0,11fr). Aussi d'autres dépense sont listé comme l'omnibus (0,60fr), un billet de voyage à Finets (0,75fr) ou le bois (0,75fr) et 3 litres cidre (à,30fr). Les dépenses n'incluent pas les frais du loyer pour l'atelier photographique de 47 francs.²⁰⁵

Grâces à ces traces de notices, nous pouvons évaluer les revenus de Mercier et son efficacité de son entreprise. Mercier a fait un bénéfice de 147 francs (avec le substrat des dépenses), pour le mois de juin et en aout 165,85 francs. Nous pourrions estimer le bénéfice moyen à 156 francs, donc un revenue par an d'environ 1877 francs par an. Cela ne peut qu'un moyen car les fiches sont que des fragments, en plus du début de sa carrière. Certainement, Mercier a des commandes plus lucratives comme aussi des dépenses plus conséquent pendant

1986. pp. 1273-1302. En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1986_num_41_6_283348 (consulté 15 aout 2014).

²⁰⁴ Voir annexe; III) Manuscrit et acte, No. 20, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 6 : « *Tableaux 30x40* » et feuilles volantes : recette et dépense » de Léopold Mercier, vers 1891.

²⁰⁵ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No. 6, Archives de Paris, Archives fiscale IV. 3.6, L'enregistrement, Cote : D1P4 903 1870 (Rue de Ponthieu année 1876) Mercier loue des No. de location 17, et 31).

l'année. Néanmoins, nous pouvons constater que Mercier est au dessus du revenu moyen à Paris qui gagne environ trois francs par heure.²⁰⁶ En supposant que le revenu annuel s'élève de 1877 francs, Mercier gagne environ 6-7 francs par jour selon notre analyse. Son succès comme photographe et entrepreneur se reflète également en rachetant les quatre maisons d'édition ainsi que dans son agrandissement de ses conditions de logement.

Les listes nous donne également des informations concernant les commandes et des prix des photographies. Une autre source est encore plus susceptible de retracer les prix. Dans un des catalogues des épreuves de Léopold Mercier, conservé à l'Agence Roger-Viollet, un chapitre est destiné « *Aux clients* ». Après chaque commandes de personnes les prix sont affichés, et variée entre 1 à 7 francs selon les cagoteries, la qualité, les provenances et le format par exemple une reproduction d'un dessin et étude d'après nature de fleur et d'animal coûtent entre 2 à 2,50 francs, des grands formats de 40 x 60 et 50 x 60 entre coût 3 à 5 francs et une commande d'un portrait coût entre 2 -3,5 francs. Les plus chers sont les tirages après agrandissement lesquels peuvent couter jusqu'aux 6 francs et les clichés les moins chers sont ceux d'architecture et les croquis déjà accessible à 1 francs. Pour la commande de Salon en 1903, Mercier facture les clichés à 7 francs en double et l'épreuve 1 francs.²⁰⁷ Les prix sont tout à fait dans la moyenne de l'échelle de prix en comparaison avec d'autres maisons et photographes comme Mieusement lequel offre ses clichés de 30x40 à trois francs ou Alinari et Giraudon qui proposent des reproductions à partir de 1,25 francs pour 21 x27.²⁰⁸ L'amélioration de la technique ainsi que de la vulgarisation et le concurrence ont permis de vendre les photographies à un prix inférieure à celui des débuts de la photographie. Néanmoins, pour la population moyenne la photographie reste cher, et donc inaccessible. Ce que critique, Gaston Cahen en 1911.²⁰⁹

« Supposez qu'un étranger de fortune modeste - comme sont beaucoup d'étrangers - vienne en France pour connaître l'art français et remporter le plus grand nombre possible de documents sur cet art. Il éprouvera deux sentiments contraires : un éblouissement à la vue de tant de richesses, et du découragement devant la difficulté l'impossibilité même de se procurer des reproductions satisfaisantes et pas trop chères.

²⁰⁶ « *La culture du blé au milieu du XIXe siècle : rendement, prix, salaires et autres coûts* » publié dans les « *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* ». 41e année, N. 6, 1986. pp. 1273-1302. Par Heffer Jean, Chanut Jean-Marie, Mairesse Jacques. En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1986_num_41_6_283348 (consulté 15 aout 2014).

²⁰⁷ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No. 23, Archives Nationales, F/21/4091 A : Salons de 1898 ; 1900-1907, Commande de l'état pour le salon 1903 auprès Mercier.

²⁰⁸ Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe et Georges Giraudon [Texte imprimé] : une bibliothèque photographique* [exposition, présentée à Bourges, aux archives départementales du Cher, du 15 avril au 13 juillet 2005 et à Paris, musée Rodin du 13 avril au 19 juin 2005, sous la direction de Vincent Maroteaux, p. 30-31.

²⁰⁹ Cahen Gaston, « La Manque de reproduction d'art en France ». In; La Grande revue, Paris : *La Grande revue*, le 10 février 1911, p. 91-96.

Gaston regrette à la fois la qualité moyenne et le prix supérieur en France en comparaison avec ses pays voisins « *qui en Italie coutent 0 fr. 50 (format 18 x 24) se vent 1 fr. 50 à Paris* » et la manque de reproduction. En revanche que d'autres maisons Mercier propose également de prix pas cher en grande quantité ; selon un tablelle il fournit des quantités à un prix bien inferieur que le marché.

Format 7x9 : cent 20 fr (1 à 0,20 fr) - mille 100 fr (1 à 0,10 fr)

Format 15x21 : cent 25 fr (1 à 0,25 fr) - le mille 150 fr (1 à 0,15 fr)

Format 24x30 : cent 30 fr (1 à 0,30 fr) - le mille 200 fr (1 à 0,20 fr)

Format 30x40 : cent 50 fr (1 à 0,50 fr) - mille 300 fr (1 à 0,30 fr)

Source: Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 3 : « Catalogue des épreuves » et « Aux clients » de Léopold Mercier, Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No.22

Ces procédés sont réservés très probablement à des clichés de vendus à une échelle de masse, pour l'enseignement de l'art, des cartes-albums ainsi que des éditons de livres. Mercier lui même participe et fournit des images pour l'édition de livres de l'histoire de l'art. C'est une des rares maison d'édition qui vend en grandes quantités à un prix inferieur. Nous ne remarquons aucune référence, ni matérielle, ni écrite, des photographies ou éditions de luxe qui apparaissent dans la collection Mercier. La plupart des photographies sont au gélatinobromure d'argent tiré sur papier albuminé - c'est-à-dire les photographies brunes ordinaires sont dans une qualité simple. Mercier, au contraire de maison d'édition tel que Braun, Goupil ou Giraudon ne fait pas un commerce avec des tirages de luxe, mais vise un commerce de l'image simple de basse qualité à prix inferieur.

b) Politique d'acquisition

Le fonds de Mercier présente des images hétéroclites avec une grande diversité tant par leur thème, que par le traitement de ces thèmes par des photographes d'origines très diverses. La collection forme des ensembles de qualité et de nature différentes qui fascinent. Difficilement analysable tel un ensemble incohérent. Cette forme d'acquisition des photographies souvent le résultat d'une méthode de collecte principalement basée sur l'accumulation. Bien qu'il y ait une diversité et une variété au sein de ce fonds, est-il possible que la collection ne soit pas que le résultat de l'accumulation aléatoire mais une véritable politique d'acquisition et une volonté de construire une collection par Mercier ?

Pour mieux comprendre la politique d'acquisition d'images de Mercier, il est nécessaire d'examiner l'origine des photographies, les sujets et la demande de commande auprès de Mercier. Comme déjà précisé, des photographies ont des provenances multiples, elles peuvent être données par les photographes ou peuvent être achetées auprès des maisons d'éditions séparément ou en blocs. Malheureusement, souvent les photographes restent anonymes.

La plupart des négatifs sont signés par Mercier avec ses initiales « *L.M.* », elles ne sont pourtant pas toujours la preuve de l'auteur. Du temps de Mercier la notion de droit d'auteur ainsi que le droit à l'image n'était pas appliquée méthodiquement aux photographies malgré la loi. Le piratage des photographies est fort courant, notamment dans les reproductions d'œuvres d'art. Parmi les quatre maisons d'éditions dont Mercier a fait acquisition seulement Dumeteau est occasionnellement cité sur l'image avec l'abréviation « *J.D.* », d'autres photographes restent complètement sans référence et apparaissent qu'en tête de papier à lettres. L'acquisition des collections antérieures de Moretti, Forterre, Dumeteau et Michelez, a apporté une contribution significative à la propagation et augmentation d'image dans le fonds, notamment concernant les reproductions d'art. Certains photographes et maisons d'éditions ont pu être identifiés, tels que Photographicum, Strangel & Cie, Ph. Rap, Albin Guillot (1879–1962), JC May, Chaumov. La plupart des acquisitions de photographies sont des séries à 10-50, preuve qu'il a acheté souvent en bloc des images par les photographes. Néanmoins, les photographies hors de France, sont des acquisitions plutôt singulières et non en grande quantité.

Nous pouvons détecter quatre grands axes dans la politique d'acquisition de Mercier. A la fois la dynamique d'acquisition de photographies menée d'après des reproductions d'art dont l'affirmation est l'achat des collections de Moretti, Forterre, Dumeteau et Michelez, tous les quatre spécialisés dans la reproduction d'art, les études d'après nature pour les artistes, la domination de prise de vue en France et en particulier de Paris ainsi que la réalisation des portraits. Les catégories forment une grande partie dans le fonds. Cette politique d'achat concentré sur le portrait, la reproduction d'art, les études d'après nature et la France et Paris ressort également d'une tête-en-papier de Mercier en 1907. Il égrène ses photographies selon des typologies suivantes :

« Portrait », « Musées Nationaux », « Motifs d'architecture », « Château historiques », « Meubles & Bronze Anciens de tous styles », « Etudes d'après Nature (Fleurs Paysage, et Animaux), « Peintures, Sculptures & Dessins des maîtres anciens et modernes », « Vues de Paris & de France ».

Comme nous l'avons déjà vu dans l'analyse d'images auparavant²¹⁰, et cela se reflète également dans l'ordre de cette liste. Une forte reproduction est consacrée à l'architecture et l'art décoratif et des œuvres dans les musées nationaux dans le fonds.²¹¹ A la fin la catégorie *vue de Paris et France* est mis en évidence par l'écriture majuscule à la fin qui constitue dans le champ également un grand champ.

Intéressant est que la catégorie « *portrait* » en haut du papier est visiblement dissocié des catégories des reproductions artistiques. Sans mention reste l'acquisition des images ethnographiques, des reportages photographies ainsi que son activité aux Salons. Sur d'autres papier à en-tête, facture et courrier confirment et précisent ces informations, il s'intitule : « *photographe de l'Etat aux Salons annuels* ». La collection des photographies ethnographique est une acquisition non systémique et Mercier a pris seulement des photographies occasionnelles telles que la série de Sioux. Les catégories sans mention sur la lettre forme également une minorité dans le fonds. Ces photographies sont obtenues également lors de l'acquisition d'autres collections et séries, cela a pu être l'origine de la diversité d'images. Comme par exemples les images des mannequins du musée de l'Armée très probablement pris par Michelez.

²¹⁰ Voir annexe: IV) Statistiques, No. 4 « *Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans le musées et châteaux en France* ». No. 3 « *Tableau de répartition des genres de reproduction d'art dans le musées et châteaux en France* ».

²¹¹ Les musées nationaux compte à cette période que le musée du Louvre, de Versailles, de Saint-Germain-en-Laye et du Luxembourg.

Mercier se concentre primordialement à l'acquisition de reproduction artistique laquelle se caractérise par son hétérogénéité des époques, des écoles artistiques ainsi que catégorie d'art (architecture, peinture, sculpture, arts graphiques et arts appliqués). En outre, l'activité commerciale dans son atelier photographique en réalisant des portraits occupe une grande place dans le fonds, notamment à partir de 1900. Très probablement Mercier a conduit cette dualité d'activité à cause de la difficulté d'obtenir d'autorisation de photographe dans les musées.²¹² Rarement, nous avons trouvé des documents écrits lesquels prouvent son activité dans les musées à part des demandes de façon sporadique des photographies pour les inventaires des arts décoratifs du Musée du Louvre, des Châteaux Fontainebleau et Versailles et son activité comme photographe de l'Etat dans les Salons.

Les musées avaient souvent les contrats exclusifs avec des maisons et photographes par exemple Braun avait le monopole avec le Musée du Louvre et Mieuxement avec le Musée Cluny et Musée de sculpture comparée. D'autres photographes pouvaient encore obtenir une autorisation mais pas en quantité. Au XX^{ème} siècle, les conditions d'accès aux musées sont simplifiées par l'entremise d'Albert Kaempfen, directeur des musées nationaux et de Roujon, directeur des beaux-Arts.²¹³ Mais, encore en 1910-1911 seulement 118 autorisations de photographies au Louvre pour le département ont été délivrées, dont plusieurs aux mêmes photographes.²¹⁴ Dans le contexte des nombreuses maisons d'édition et photographes spécialisés en reproductions d'art, le nombre est faible. Il est bien probable que la plupart des reproductions d'art, notamment des peintures anciennes dans les musées proviennent de ses acquisitions. En revanche, Mercier a effectué lui-même plus des reproductions d'artistes contemporains dont la preuve se trouve dans le carnet « *aux clients* » de Mercier, la plupart du temps ce sont les commandes d'artistes de reproductions de leurs œuvres.²¹⁵

La politique d'acquisition de Mercier correspondant notamment à une demande du public et de goût de l'époque, ainsi que avec la politique nationale de la conservation du patrimoine avec la réalisation des inventaires pour les musées et des photographies d'œuvres d'art

²¹² Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No. 24, Archives des musées nationaux, Série Z : Plusieurs départements : Z17 Reproduction, Z17 1889-1905, Permis de photographe Musée du Louvre.

²¹³ Le Pelley Fonteny 2005, op.cit., p.37.

²¹⁴ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, Archives des musées nationaux, Z18 Musée du Louvre : Nombre d'Autorisation délivrés pour le département peinture du 1er Sept. 1910 au 1er Sept. 1911.

²¹⁵ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, Archive de Léopold Mercier dans l'Agence Roger-Viollet, Livre 3 : « *Catalogue des épreuves* » et « *Aux clients* » de Léopold Mercier.

aux Salons. L'activité de racheter des photographies se situent dans la politique de l'entreprise - de constituer une grande bibliothèque d'images. Mercier devient quasi un fournisseur de l'image de tous genre et goût, adapté à son public.

c) Commande et distribution: satisfaire le goût du public

Mercier, en tant que commercial, est soumis à un choix d'images dépendant de la demande de son public et de goût de l'époque. Comme notre citation d'Ernest Lacan au début au chapitre a déjà introduit, « *le rôle d'éditeur reste délicat ; il doit savoir choisir.* »²¹⁶ Les goûts et les centres d'intérêts déterminaient les choix éditoriaux. Quel est le choix d'image, à qui s'adresse Mercier avec ses photographies et quel est son rayon géographique de diffusion ?

Les différents formats témoignent d'un public assez divers et d'utilisation variée, de petit format de poche avec une regard intime jusqu'au grand format avec une fonction représentative et décorative. La forte concertation autour du sujet à Paris et Ile-de-France, qu'il s'agisse de la reproduction d'œuvres dans les musées parisiens ainsi que des vues de la ville, témoigne d'une focalisation des marchés parisiens avec ses images. Le peu de vues et reproductions réalisées à l'étranger, affirme que Mercier veut mettre en avant l'art français et qui n'a pas cherché à se focaliser sur un marché international, certainement, en raison de la montée de nationalisme qui prévaut en France à cette période.

Disposé à satisfaire les attentes d'un public éclairé, d'artistes, d'intellectuels, historiens d'art et d'amateurs d'art la reproduction d'art occupe une place importante. Les reproductions d'art s'adressent notamment aux historiens de l'art et artistes en mettant à la dispositions de matérielles photographiques pour des études ainsi que pour éditeurs de l'art. Mercier édite régulièrement de petits dépliants publicitaires qui présentent en ordre alphabétique la longue liste d'œuvres de peintres et de sculpteurs figurant au catalogue du studio.²¹⁷

²¹⁶ Ernest Lacan, « Publication photographique de M. Blanquart-Edvrard », In : *La lumière*, 30 mars 1853, p. 49.

²¹⁷ Voir annexe : III) Acte et manuscrit, No. 26, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 2 : « *Catalogue collection photographique* » en tout 12, « *Sculpture 24x30* » (7) et « *Tableau 24x30* » (5), de Léopold Mercier, 1894.

Nous remarquons que les œuvres d'art occidental et la peinture des maîtres anciens sont plus reproduites que les artistes contemporains qui restent minoritaires dans ses catalogues. C'est à la fois l'expression du goût dominant sous le 2nd Empire pour les modèles académique et la redécouverte du passé, mais aussi la conséquence du travail difficile des photographes. Les reproductions de tableaux sont prises d'après des gravures de reproductions du fait que l'accès est limité aux œuvres dans les musées et les contraintes du procédé.²¹⁸ Les tableaux contemporains, au contraire, sont pris d'après l'original à l'occasion d'expositions et aux demandes des artistes.

Grâce au carnet de Mercier « *Aux Clients* » nous pouvons retracer ses commandes auprès d'artistes contemporains, certains noms sont illisibles. Mercier a réalisé des commandes par exemple pour Pierre Emmanuel Damoye, Gustave Henry Mosler, Joseph-Félix Bouchor, Joseph-Félix Bouchor, Louis Béroud, Auguste Nicolas Cain, Andre-Alfred-Alexandre Lenoir, Jean-Joseph Weerts, Adolphe Laoust, Luc-Olivier Merson, Alphonse Voisin-Delacroix, Pierre Puvis de Chavannes et William Bouguereau.²¹⁹ Une grande commande comprenant de 31 clichés provient du sculpteur et graveur-médailleur français Henri-Michel-Antoine Chapu (1833 – 1891). Très probablement il s'agit d'une commande pour la constitution d'un album photographique avec des reproductions photographiques. L'analyse d'image a déjà montré

²¹⁸ Francis Haskell, *La Norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. trad. de l'anglais par Robert Fohr, p. 119. Pour approfondir voir aussi: Francis Haskell, *De l'art et du goût : jadis et naguère* trad. de l'anglais par Jacques Chavy, Louis Evrard, Marie-Geneviève de La Coste-Messelière, Gallimard 1989.

²¹⁹ Voir, Archive de Léopold Mercier dans l'Agence Roger-Viollet, Livre 3 : « Catalogue des épreuves » et « Aux clients » de Léopold Mercier.

Pierre Emmanuel Damoye (1847-1919) commande un portrait. **Gustave Henry Mosler** commande une œuvres. **Joseph-Félix Bouchor** (1853 – 1937) six commandes auprès ses œuvres tel que « Pêcheur au verveux » et « Printemps au Val Freneuse ». **Louis Béroud** (1852 - 1930 à Paris) commande l'œuvre « Henri III à Venise » et son œuvre « au Louvre ». **Jean-Paul Laurens** (1838-1921), commande une reproduction de sa réalisation de plafond du théâtre de l'Odéon (1888). En outre, dans le fonds contient trois d'autre tableau de ce peintre, tous exposé au musée du Luxembourg. Le peintre est sculpture animale **Auguste Nicolas Cain** (1821 - Paris, 25 août 1894) commande quatre reproductions des ses sculptures au jardins du Luxembourg et jardin des Tuileries, lesquels sont également dans le fonds (« Tigre et Crocodiles », « Lion de Nubie et sa proie », « Tigre et Paon »). **Andre-Alfred-Alexandre Lenoir** (1850 - 1920) commande deux fois une reproduction, la statue en bronze de « Hector Berlioz » et la « Tête de Saint-Jean-Baptiste enfant » lequel est se trouve avec une autre sculpture de Lenoir (« Edmond de Goncourt ») dans le fonds. Pour l'artiste académique français d'origine belge, **Jean-Joseph Weerts** (1846 – 1927) réalise environ 15 commande, la plupart des portraits ainsi que l'œuvre de « Charlotte Corday » pour une carte album. **Adolphe Laoust** (1843-1924) commande une reproduction sa sculpter en bronze « Jean-Baptiste Lulli » crée en 1884-1886. Pour artiste peintre et un illustrateur français **Luc-Olivier Merson** (1846 -1920) il réalise la commande de son oeuvres « Les Disciples à Emmaüs ». Pour le un sculpteur et céramiste français **Alphonse Voisin-Delacroix** (1857 – 1893) il réalise 6 commande : « Le juif (?) », « tête de sa femme », « le parapluie », « l'enfant de Caesar », « fleurs », « portait de genou ». Plusieurs commande pour l'artiste **Pierre Puvis de Chavannes** (1824 – 1898) ainsi que une portrait de **William Bouguereau**, dont il n'pas préciser s'il s'agit d'une reproduction d'un portrait peint ou une photographie.

que Mercier s'adresse notamment aux artistes contemporains. Les artistes accumulent rapidement dans leurs ateliers des photographies des études d'après nature et des reproductions d'art des maîtres anciens. La photographie permet de se procurer plus facilement et à moindre frais des reproductions fidèles. La photographie abrite pour les artistes plusieurs types d'usages ; nouvelle source d'inspiration, documents iconographiques, outil documentaire et support de diffusion de leurs propres œuvres. Et non seulement la photographie des œuvres mais aussi de portraits d'artistes et les photographies dans leur atelier comme nous avons vu dans le chapitre II (*La photographie dans l'atelier d'artiste et portrait de l'artiste*) a été commandé.

Un public également attiré par des reproductions d'art ont été des amateurs d'art et collectionneurs, lesquels prennent conscience du rôle de la photographie pour l'histoire de l'art et l'éducation du goût. Ils les utilisent pour publier des albums de leur collection tels que le baron Carl de Vinck de Deux Orp (1859-1931). Dans le fonds de Mercier nous avons trouvé une photographie réalisée pour le baron De Vinck « *Le quai du Louvre* » (3686-5/RV-1140). Cette dernière, a constitué une collection chronologique de 1770 à la fin de la Commune de Paris d'estampes, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France est évaluée à 28 000 documents et englobe de dessins, de photographies d'affiches, de défects de presse qui permettent d'éclairer et de relater une histoire de France par l'image.²²⁰ D'autres noms ont été mentionnés dans les carnets de Mercier. Probablement il s'agit de collectionneurs et amateurs d'art, en raison de leur choix d'œuvres.²²¹

Les photographies de Mercier ont été acquises par des collectionneurs d'art aussi après la fermeture de son entreprise comme par exemple Jacques-Paul Dauriac (1935-) et Georges Sirot (1898-1977). Dans la collection de Jacques-Paul Dauriac s'est trouvé l'épreuve aristotype à la gélatine « *Accident gare de l'Ouest le 22 octobre 1895* » dont il fait don au musée d'Orsay en 2000. Georges Sirot, (1898-1977) l'un des premiers collectionneurs français de photographies du XIX^{ème} siècle qui entame en 1919 une collection qu'il enrichira jusqu'à sa mort. Il se fournit durant plus de trente années dans les marchés aux puces parisiens et chez quelques libraires. A la Bibliothèque nationale de France est conservée le positif sur papier

²²⁰ BnF, Collections et patrimoine: Collections Hennin et de Vinck : des sources iconographiques pour l'histoire de France, En ligne: <http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2010/05/collections-hennin-et-de-vinck-des-sources-iconographiques-pour-lhistoire-de-france/> (Mise en ligne le 9 mai 2010, consulté le 15 août 2014).

²²¹ Archive de Léopold Mercier dans l'Agence Roger-Viollet, Livre 3 : « *Catalogue des épreuves* » et « *Aux clients* » de Léopold Mercier. **Monignat** : 16 commande (Les Saisons, Retour de masse, Nature morte, Portraits (Mme Monginot et la sœur) etc.), **Leconte du Nouy** : Les orientales, le panneaux décoratifs, les travailleurs de la mer, contemplation, **Schutzenberger**: Diane au bain, baigneuse, **Hertz** : un tableau de son ami, portrait de dame, architecture (4).

albuminé de la collection de Sirot: « 2645. Tuileries (L.M.) », la photographie représente un vase au jardin des Tuileries.²²² Passionné par le Second Empire, il accumule des portraits, des albums, mêlant sans distinction épreuves de maîtres et images documentaires.

A côté de ces commandes artistiques, Mercier propose des images sous des aspects plutôt commerciales et touristiques. Concernant des commandes privées de portrait, la plupart est effectuées vers 1900 avec une concentration des personnages artistiques mais aussi politiques. Frappant, est la grande variété des personnages russes et polonais. D'ailleurs, les personnes ont fait appel à Mercier pour photographier des événements tels que les mariages ou cérémonies. Plusieurs commandes de portraits effectuées par Mercier sont conservées dans le carnet « *Aux Clients* », la plupart de noms inconnus.²²³ Mercier effectue aussi un portrait de groupe de sept personnes pour Michelez. Intéressant est la commande pour Alfred Grandidier (1836 – 1921), naturaliste et un explorateur français, lequel demande plusieurs commandes de photographies d'animaux et plantes qui sont conservés encore dans le fonds de Mercier.²²⁴ La collection des photographies ethnographiques situées également dans un but commercial, elle correspondait à une demande du public dû à la popularisation et la fascination des images ethnographiques en raison de la colonisation et la large diffusion de ses images dans la presse.

Mercier a répondu avec ses acquisitions également à une demande touristique. La dominance des vues de la France ainsi que de Paris sont remarquables. A la fin du XIX^{ème} le tourisme en France prend une ampleur considérable, par l'avènement de la classe bourgeoise, puis facilitée par des modes de transport plus variés. La collection de Mercier propose des photographies des œuvres d'art ainsi que des vues du patrimoine de la Provenance. A cette époque, comme Gaston Cahen remarque dans son article, de trouver « à Paris une reproduction de la cathédrale et du cloître gothiques de Langres ou des pièces du Musée de Dijon ou de Lyon »²²⁵ est presque impossible. En revanche, Mercier en propose des vues de sites de

²²² Photographies positives, Mercier, Louis Léopold (1866-19..), date 18^{siècle}, papier albuminé ; 29,3 x 22,4 cm, Légende sur le négatif : "2645. Tuileries (L.M.)", don de Sirot, Georges (1898-1977), Richelieu - Estampes et photographie - magasin, Cote: EO- 1608 -BOITE FOL B < œuvres non monté > support : photographie ;

²²³ Archive de Léopold Mercier dans l'Agence Roger-Viollet, Livre 3 : « Catalogue des épreuves » et « Aux clients » de Léopold Mercier. **Millereau** : portrait de son mari (Agrandissement), **Multzer** : Portrait de son père (Agrandissement), **Fourier** : La 1^{er} communion, célébrité des Lyon (3 fois), les repas de noces, Mme Borary, Communion (trois fois 3), **Crawinsky** : Portrait de son fils. **Giot** : Portrait de ses enfants, son portrait, les frères, **Piat** : portrait de sa petite fille, son portrait.

²²⁴ Archive de Léopold Mercier dans l'Agence Roger-Viollet, Livre 3 : « Catalogue des épreuves » et « Aux clients » de Léopold Mercier.

²²⁵ Gaston 1911, op. cit., p. 92.

France avec une domination sur Paris. Les photographies apportent une vision séduisante des régions et de Paris et témoignent d'une certaine fierté nationale.

d) Stratégie commerciale

Mercier, en tant que photographe et éditeur, en se focalisant sur plusieurs domaines et activités, essaie de proposer un large choix à son public. Les stratégies commerciales se situent dans un cadre touristique, artistique ainsi que la volonté de construire une bibliothèque d'images diversifiées afin de satisfaire la demande public et agir comme fournisseur de l'image. La coexistence des ses activités avec l'acquisition des images hétéroclites, ont permis à Mercier d'entretenir une entreprise lucrative. La forte concentration autour de sujets à Paris et Ile-de-France témoigne d'une focalisation des marchés parisiens avec ses images. Malgré son succès en tant qu'éditeur et photographe avec un développement d'une grande banque d'images d'environ 30 000 photographies, Mercier n'a pas la même notoriété comme les grandes maisons de Braun ou Goupil. Pourquoi Mercier n'a pas eu cette notoriété, ni à son époque, ni à notre temps? Mentionné rarement dans les sources de l'époque, pourtant Mercier a conduit une entreprise lucrative, en travaillent pour l'Etat et a eu des honneurs académiques pour ses activités.

Une hypothèse pour cet oubli est que Mercier a contribué ni à une véritable stratégie d'auteur de son entreprise. Mercier ne s'est pas spécialisé dans un domaine comme les grandes maisons Goupil & Cie et Braun & Cie qui se focalisent dans la reproduction d'art avec des productions de la reproduction de luxe de très haute qualité. Les deux maisons établissent une forte stratégie de l'auteur et reconnaissance, et occupent une place primordiale.²²⁶ La diversité du fonds de Mercier et la qualité moyenne de ses photographies aboutissent à ce qu'il soit considéré plutôt comme fournisseur de l'image mais pas en tant que source de référence pour les reproductions d'art. La diffusion en large quantité à prix inférieurs témoigne de cette activité. D'ailleurs, la maison de Mercier disparue déjà en 1913, rachetée par Laurent Oilliver, puis par l'agence Roger-Viollet, lesquels n'ont pas toujours eu le réflexe d'indiquer la source d'origine de photographies, l'héritage photographique de Mercier commencer à être oublier.

²²⁶ voir Penot-Lejeune, L' internationalisation des galeries françaises durant la seconde moitié du XIXe siècle [Texte imprimé] : l'exemple de la maison Goupil (1846-1884), sous la direction de Dominique Poulot, Paris, Université Paris 1, 2012.

Chapitre III : L'Histoire de l'art et la photographie. L'utilisation des photographies de Mercier dans l'histoire de l'art

« *Wer die meisten Fotos hat, gewinnt.* »²²⁷

Erwin Panofsky

Après avoir étudié l'avènement de la photographie comme médium de reproduction des œuvres d'art, son industrialisation et le fonds de Mercier dont la reproduction des œuvres d'art joue un rôle primordial, nous voudrions aborder dans ce dernier chapitre les rapports entre la photographie de reproduction et l'histoire de l'art et son impact sur l'enseignement de l'art. Cette question nous semble incontournable car c'est au cœur de la nouvelle discipline que la photographie de reproduction trouve une place décisive. Celle-ci apparaît en effet au tournant du XX^e siècle comme un instrument indispensable à l'édification et la légitimation de l'histoire de l'art en discipline scientifique. La photographie est considérée comme un paradigme de la nouvelle discipline scientifique et a permis d'établir de nouveaux modes de comparaison et d'analyse des œuvres d'art, participant ainsi pour une large part à la fondation de méthodes modernes et a servi d'outil d'argumentation visuelle en histoire de l'art. Quel a été l'apport de la photographie dans l'édification de l'histoire de l'art en discipline scientifique et comment les historiens ont-ils considéré et utilisé la photographie ? La photographie, a-t-elle une influence au goût de l'époque et forge-t-elle une culture visuelle ?

Ainsi, le rôle et la fonction des reproductions dans les livres d'art de Mercier sont l'objet de ce chapitre. Nous voudrions analyser le rôle de Mercier en tant qu'éditeur pour l'histoire de l'art sur la base des publications effectuées et collaborations de livres d'art ainsi que des albums photographiques. Comment Mercier utilise la reproduction d'art, quelle est son choix d'image et celle-ci est-elle encore valable aujourd'hui ? Malheureusement, la liste

²²⁷ Traduction: « Qui a le plus photos, gagne », Richard Krautheimer, « Anstatt eines Vorwortes », p. 7-37, Dans: *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Köln, 1988. p. 29.

complète des publications de recherche n'a pas été possible. Intéressant aurait été également d'étudier la diffusion des photographies du fonds Mercier dans les revues, les journaux et les livres. Malheureusement, cette recherche n'a pas été possible due à la difficulté à retracer d'éventuels matériels qui devraient être consultés et le défi de temps. Seulement, l'édition dont Mercier a participé activement en tant qu'éditeur seront examinés qui sont conservés dans les Archives Nationales ainsi que dans les bibliothèques de l'Arts décoratifs et Bibliothèque Historique de la Ville de Paris ainsi que l'Institut Catholique de Paris.

1. L'histoire de l'art : construction d'une discipline scientifique

Les historiens de l'art s'accordent pour dire que l'avènement de la photographie a marqué une nouvelle étape dans l'étude de l'art. Elle symbolise le passage de l'étude textuelle à l'étude de visuelle de l'art et participe à l'établissement de l'histoire de l'art en science et en discipline universitaire.²²⁸ La contribution de la photographie a profondément modernisé l'étude et l'enseignement de l'histoire de l'art. Il a fallu certainement attendre deux champs de l'histoire de l'art, l'histoire de la photographie et l'historiographie de l'art, se développer pour que les historiens commencent à s'intéresser à l'impact de la photographie sur cette discipline. Les études de Williband Sauerländer, Heinrich Dilly, Wolfgang Freitag, Trevor Fawcett et, plus récemment de Anthony Hamber, Henri Zener, Roland Recht et Constanza Caraffa ont été pionnières dans ce domaine.²²⁹

Le critique d'art Jules Janin (1804-1874) prévoit déjà l'ampleur et le bénéfice réciproque de la photographie pour l'histoire de l'art dans son article publié en 1838. Selon lui, la photographie est conçue pour reproduire les œuvres artistiques : elle représente à la fois une image fidèle de tous les monuments et une reproduction infinie de centaines de milliers de chefs-d'œuvre.²³⁰ Toutefois, les caractéristiques spécifiques de la photographie ont divisé les historiens de l'art, pour autant que les historiens de l'art aient pris en compte cette nouvelle technique. En effet, ils ont souvent préféré l'utilisation de la gravure sur cuivre au détriment

²²⁸ Ce passage du textuel au visuel a été en réalité très progressif. Il s'étend du milieu du XVIIIème siècle à la fin du XIX ème siècle , période durant laquelle l'image prend une valeur heuristique croissante sans la diffusion des connaissances scientifiques et artistique.

²²⁹ Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979. Zener, Henri. *Ecrire l'histoire de l'art: figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.

²³⁰ Citation d'après Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I, 1839 -1912*, München, 1999, p. 49.

de la photographie du fait d'une mauvaise traduction des couleurs par des valeurs de gris ainsi que par l'imperfection initiale des premiers temps de la photographie. Il faudra encore attendre quelques années pour voir se développer les procédés photographiques et d'impression afin d'entrevoir des résultats satisfaisants, des reproductions photographiques de qualité exploitables par les praticiens de l'histoire de l'art. A partir de 1850-60, les critiques d'art commercent à se servir de plus en plus de la photographie de reproduction comme un document, d'aide de mémoire, un support interprétatif et comme un moyen de communication avec le public. Le photographe Eugène Disdéri annonce la « révolution » qu'allait jouer la photographie dans l'étude de l'art en 1861.

« L'heure est donc venue de rassembler ces richesses inconnues qui sont disséminées en tous lieux, et d'en faire la base des recherches de l'historien et des études d'artiste.(...) Une classification de ces documents, un catalogue raisonné achèveraient de faire de cette innovation une révolution qui marquerait dans l'histoire de l'art comme une nouvelle renaissance. »²³¹

La photographie permet de mieux voir un tableau et d'avoir l'œuvre elle-même devant soi. Ainsi, on remarque que, dès cette période, le '*voir juste*' apparaît. De l'image gravée à connotation pittoresque on passe à l'image documentaire.²³² Cependant, la reproduction gravée et lithographie reste encore un temps le moyen pratique pour l'illustration des revues et les ouvrages d'art, 1874, grâce à la photogravure la photographie sera introduite dans la revue.

Dans les années 1880, l'essor de la photographie contribue à ériger l'histoire de l'art en discipline scientifique et universitaire. Une dialectique entre photographie et la recherche en histoire de l'art se met en place. A partir des années 1870-1880, les grandes maisons d'édition commencent à émerger et mettre à disposition des sources photographiques immenses sur l'art occidental pour des chercheurs et des enseignants. Les photographies d'œuvres d'art étaient utilisées par les historiens d'art européens de manière très différentes, bien que leur démarche ait beaucoup de choses en commun.²³³ Ce sont notamment les historiens d'art alle-

²³¹ Eugène Disdéri, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art*, Paris, chez l'auteur, 1861, p. 13-14.

²³² Boyer 2004, op. cit., p. 388. Pour Charles Blanc, directeur de Beaux-Arts (1848, 1870-1873), puis professeur d'esthétique au Collège de France (1878-1882) la photographie réside dans son exactitude irréprochable et dans sa transparence qui autorise une nouvelle visibilité de l'œuvre. « *le meilleur usage qu'on puisse faire de la photographie, et le plus noble, est assurément de l'employer à la reproduction des éternelles chef-d'œuvre de l'art* » Charles Blanc, « L'œuvre de Marc-Antoine reproduit par la photographie », In : *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, vol. 2, p. 268.

²³³ Les historiens de l'art français des années 1850-1880 mentionnent rarement les photographies. Premier pionnier est Louis Courajod à l'École du Louvre qui adoptent et prônent cet usage à partir de 1889. En France,

mand et italien qui explorent les premières qualités scientifiques de reproductions d'art. Le critique de l'art Giovanni Morelli (1816 - 1891), auteur de la méthode attributionnisme fondée sur la classification des types physiologiques identiques utilise des dessins, croquis et la photographie pour étudier des dessins de maîtres. L'historien de l'art Jacob Burckhart (1818 - 1897) a été l'un des premiers collectionneurs enthousiastes de la photographie. Il possédait une collection de photographies incontournables afin de réunir un matériel iconographique destinée à son enseignement.²³⁴ La reproduction rapide et fidèle des œuvres artistiques a finalement convaincu les historiens de l'art et a conduit à augmenter progressivement le matériel d'étude des historiens de l'art.²³⁵ Il n'est pas rare que les historiens d'art prennent eux-mêmes la camera, possible grâce aux appareils Kodak, commercialisés fin du XIX^{ème} siècle, et constituent peu à peu leur fonds iconographique propre. La photographie est rapidement utilisée pour la comparaison d'un plus grand nombre d'œuvres entre elles. De plus en plus, les musées, les séminaires universitaires, les historiens de l'art et plus spécialement les iconothèques ou photothèques, ont systématiquement recueilli des photographies d'œuvres d'art et d'architecture.

D'autre part, une nouvelle technique allait également révolutionner les méthodes d'investigation et d'enseignement en histoire de l'art. Au même moment, les projecteurs de plaques de verre (1880) ont eu sur la formation, une approche plus scientifique de l'art et leurs usages chez l'historien d'art et commencent à s'imposer dans les académies de l'histoire de l'art. La pratique consiste à projeter des plaques de verre au lieu de faire circuler des gravures ou des photos. Herman Grimm (1828-1901), professeur d'histoire de l'art à Berlin, est l'un des premiers à avoir eu l'idée d'utiliser cet instrument pour donner des cours.²³⁶ À partir

l'utilisation des photographies et des projections lumineuses dans l'enseignement commence à se vulgariser début du XX^{ème} siècle. Achille Luchaire, Maxime Collignon et Henry Lemonnier à la Sorbonne et Georges Lafenestre conservateur des peintures du musée du Louvre, puis professeur au Collège de France en 1905, utilise la photo dès son premier cours. Sylvie Aubenas « Les usages de la photographie par des historiens de l'art en France entre 1880 et 1890 » In : *Histoire de l'art*, No. 37/38, mai 1997, p. 125-126. Et Guillaume Foucher, *Les Méthodes pédagogiques de Louis Courajod à l'Ecole du Louvre, 1887 - 1896*, Mémoire d'étude, Paris, Ecole du Louvre : sous la dir. de Geneviève Bresc-Bautier, Dominique de Font Réaulx, 2001.

²³⁴ voir Edith Stuchholz, « Von der Anschauung ausgehen - Jakob Burkardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte ». 169- 181 p. In : Constanza Caraffa. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutsche Kunstverlag 2011. p. 170.

²³⁵ voir Peters op. cit., p.45- 47.

²³⁶ Dans son essai au Congrès de Vienne, il traite de la question de la reproduction d'œuvres d'art et de leur diffusion. Pour lui, les projecteurs d'images sont indispensables pour l'étude de l'histoire de l'art. Il accorde une grande importance à l'agrandissement des détails, permet par ex. la détection des faux. Heinrich Dilly, «Die Bildwerfer 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion.» In: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung «Präsentationsformen von Fotografie»* (Juin 1994, Reiß-Museum der Stadt Mannheim), Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2, Göppingen 1995, 39 – 44. disponible en pdf: <<http://www.foto.unibas.ch/~rundbrief/sh2.htm>> (04.07.2006).

de la fin du XIX^{ème} siècle, la photographie est devenue un outil absolument indispensable et les photothèques ont progressivement servi de lieu de diffusion de documentations visuelles pour illustrer les cours d'histoire de l'art. Conscients du rôle heuristique et du besoin grandissant de telles images, certains d'entre eux préconisent de passer du textuel au visuel dans les méthodes d'enseignement et l'étude de l'histoire de l'art, instaurant ainsi une nouvelle approche qui devient prédominante. Le dispositif de projection d'images fait très vite partie du quotidien pour illustrer des cours universitaires.

Frappant de voir que la photo de reproduction, soumise à objet de réflexion, à peu à peu transformé et participé à élaborer leur théories sur l'histoire de l'art. Nous verrons à travers les exemples de Wölfflin et de Panofsky qui ont participé à l'élaboration de deux nouveaux systèmes d'interprétation scientifique l'un formaliste l'autre iconographies. Erwin Panofsky, historien de l'art allemand (1892-1968) décrit bien le rôle central de la photographie comme arme principale dans le débat de l'histoire de l'art - « *Wer die meisten Photos hat, gewinnt.*²³⁷ ». En effet, la photographie sert également comme moyen d'argumentation visuel et outil pédagogique.²³⁸ Heinrich Wölfflin (1864-1945), historien de l'art allemand, adapte la photographie à sa méthode de comparaison binaire, en projetant des doubles projections dans ses cours. En effet, quand on montre une seule reproduction, on peut attirer l'attention sur les propriétés stylistiques mais on ne peut pas faire de comparaisons.²³⁹ Sa démarche comparatiste permet d'opposer différents niveaux de styles, d'époques ainsi que des nations entre elles. Cette démarche intellectuelle est une étape majeure dans l'élaboration de la théorie de formalisme.

En conclusion, grâce au développement de la photographie, les historiens de l'art pouvaient, à partir de la fin du XIX^{ème}, s'équiper d'outils qui leur permettaient de décontextualiser les œuvres d'art. Ce sont les historiens d'art qui en font un usage plus systématique de la photographie. Bien qu'elle ne soit qu'un substitut, la photographie autorise donc le resserrement de l'étude sur l'objet d'art. La possibilité de recueillir des œuvres d'art indépendamment de leur format initial dans des boîtes et des dossiers uniformes, de les transporter facilement

²³⁷ Traduction « Qui a le plus photos, gagne », Richard Krautheimer, « Anstatt eines Vorwortes », p. 7-37, Dans: *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Köln, 1988. p. 29.

²³⁸ voir Caraffa 2009, op. cit., p. 7.

²³⁹ voir, Heinrich Wölfflin. *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, In: *Zeitschrift für Bildende Kunst (ZfBK)* Bd. 7 (1895/96): Teil 1, Bd. 8 (1896/97): Teil 2, Bd. 26 (1915): Teil 3. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

ainsi que de les utiliser comme support de cours, a fait de la photographie un élément fondamental et indissociable pour l'étude de l'art. La photographie est devenue un « *tool for art history* »²⁴⁰ indispensable. Il faut noter, que pour la plupart des historiens du XIX^{ème} siècle et du début du XX, la photographie était importante uniquement pour son contenu, peu d'entre eux se sont préoccupés comment ces images étaient produites, ni quelles incidences le choix des matériaux pouvaient avoir sur leur analyses.²⁴¹

La photographie a également provoqué une révolution culturelle en matière de méthodologie dans l'étude de l'histoire de l'art. Accompagnant le passage du textuel au visuel, de la contemplation à l'observation scientifique, la photographie constitue un apport essentiel d'une discipline moderne soucieuse de clarté et lisibilité. A l'aide de ce nouvel instrument heuristique, les historiens de l'art élaborent de nouvelles théories constitutives d'une nouvelle épistème. Au tournant du XX^{ème} siècle, le primat donné à l'étude visuelle, l'influence des méthodes scientifiques allemands et de la photographie participe à l'autonomisation progressive de l'histoire de l'art, à sa construction en discipline universitaire.²⁴²

2. Le rôle de Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art

Aujourd'hui, l'illustration riche et volumineuse des livres d'art, avec des reproductions photographiques d'œuvres, est entrée dans la vie quotidienne. L'expérience du patrimoine et du corpus artistique dans ce monde occidental est forgé par ce dispositif qui est le livre d'art et qui a un fonctionnement précis, mais qui n'est pas évident. Le livre d'art est une invention assez tardive et assez compliqué et contrasté. Francis Haskell a publié déjà en 1987 un livre traitant la difficulté de la naissance de livre d'art.²⁴³ Cela est lié à la fois aux techniques d'impression (procédure de fabrication et coûts d'impression des images élevés) mais notamment dans la tradition de *image nominaliste* et de *l'ekphrasis* dans l'histoire de l'art.²⁴⁴

²⁴⁰ voir Caraffa 2011, op. cit., p 13.

²⁴¹ Boyer 2004, op. cit., p. 410.

²⁴² Boyer 2004, op. cit., p. 386.

²⁴³ Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book*. New York: Thames and Hudson, 1987

²⁴⁴ L'arrivée de Winckelmann marque un tournant dans la méthodologie de l'étude de l'histoire de l'art au XVIII^{ème} siècle. L'utilisation des images de reproductions d'œuvres d'art est fortement liée à l'initiation et avènement du graphisme dans les livres d'art du XVIII^{ème} siècle. Avant le XV^{ème} siècle, les images n'étaient pas reconnues comme support d'une argumentation scientifique, bien que les conditions techniques aient permis de

Avec l'émergence de l'histoire de l'art, des publications sont de plus en plus dépendantes d'illustrer le texte avec des reproductions d'œuvres d'art. Car, dans ce temps la croyance a disparu que l'art peut être perçu que par la réalisation linguistique (*ekphrasis*). Le côté plus technique de la production du livre d'art est sans doute déterminé par des conditions économiques, le perfectionnement de la technologie de l'impression et de production plus rentables ainsi que le développement des archives d'images complètes. Au fil du temps, diverses formes de la livre d'art illustré ont formé en raison de leur utilisation hétéroclite. Dans l'histoire de l'art les images fonctionnent, soit un caractère épistémique en expliquant dans le texte un propos avec l'illustration ou illustratif en créant un argument visuelle avec des images.

Certes, les reproductions d'œuvre d'art dans le fonds photographique de Mercier ont servi également aux publications des ouvrages d'art. Mercier a publié des publications et titres scientifiques, des volumes traitant des meubles anciens et nombreuses reproductions d'art photographiques, a collaboré, en outre, à plusieurs ouvrages comme dans une lettre en 1907 par le ministère de l'Instruction publique pour la remise de Palmes académiques.²⁴⁵ La preuve de son activité est aussi mentionnée dans les *Archives de Commerce* son nom apparaît avec précision de son métier « éditeur photographique » à partir de 1898. La liste complète de ses ouvrages édités n'ont pas pu être effectués. La recherche dans les Archives Nationales au sein de « F¹⁸ Imprimerie, librairie, presse, censure » a été infructueuse.²⁴⁶ Mais nous avons découvert certaines publications de Mercier que nous traitons au cours de ce chapitre. Il s'agit de la publication de l'ouvrage d'art « *L'Histoire de l'Art en Image* » en collaboration avec Bayard, le livre « *Le mobilier à travers les âges aux Grand et Petit Palais* » en coédition avec Garnier, et aux participations aux albums photographique tel que « *Paris et ses environs (1881-1898)* » (Bibliothèque Historique de la Ville de Paris) et sous la commande de l'Etat « *Album de photographies des œuvres achetées par l'Etat* » entre 1896-1901) conservée aux Archives Nationales.

le faire. L'historien de l'art Winckelmann était un de premier à utiliser des images dans son ouvrage *L'Art chez les anciens*, publié en 1766. Il a d'ailleurs établi et initié la discipline l'histoire de l'art.

²⁴⁵ Voir annexe: III) Acte et manuscrit, Archives nationale, site de Pierrefitte, Palmes académiques de Léopold Louis Mercier, ministère de l'Instruction publique, Arch. nat., F/17/40260 [officier d'Académie, 2 janvier 1908].

²⁴⁶ Archives Nationales « F¹⁸ Imprimerie, librairie, presse, censure » F18*III 33 à 241. Dépôt des livres de Paris, Ouvrages non périodiques. 1842-1913. F18 (IV)/1 à 411. Ouvrages périodiques: classement chronologique et alphabétique. 1842-1912 (lacune pour 1850). F18 (IV)/bis 1 à 35. Périodiques quotidiens. 1877-1912 (lacune pour 1892). F18* VI bis 1 à 11. Dépôt légal. Paris. Photographies (1). 1865-1899 : Série 6-11 (1882-1899).

Comment Mercier utilise la photographie à titre de nos exemples cités et quel est la configuration du texte et image et quel est la configuration du texte et image. Quel impact prend-il pour l'histoire de l'art et le choix de reproduction est-elle toujours valable ?

La discipline de l'historien de l'art a rarement mise en question leurs propres méthodes de présentation dans les livres. Un des premiers livre qui traite le phénomène comme le texte et les images sont portés dans les publications de l'histoire de l'art, est l'ouvrage de Katharina Krause et Klaus Niehr « *Kunstwerk - Abbild - Buch : das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930* ». ²⁴⁷ La configuration du texte et des images n'est pas laissée au hasard, mais elle est partie d'un processus d'argumentation, partie intégrante du processus de construction d'un savoir que l'auteur mène dans ce livre. Dans les livres, les images sont reproduites dans un nouveau contexte. Cette concordance du texte et de l'image s'établit de manières très variées. Elles entrent en relation avec le texte et connaissent une modification intertextuelle. Les reproductions photographiques sont déterminées par la sélection des images par l'auteur et/ou l'éditeur, par leur détail, par la connexion ou déconnexion des images en regard du texte ainsi que par le refus ou non de dépasser les normes de qualité de l'imagerie caractéristique d'une époque donnée. Cette façon de procéder aboutit à un changement dans l'interprétation d'un texte et provoque donc un impact décisif sur le comportement du lecteur. L'histoire de l'illustration imagée est celle d'une distanciation nécessaire à l'égard de l'image même. ²⁴⁸

a) *Collaboration avec un écrivain : l'exemple de Émile Bayard, « L'Histoire de l'art en images » (1909).*

Un des plus remarquables livre d'art de Mercier que nous avons trouvé est le livre « *L'Histoire de l'art en images* » publié en collaboration avec l'auteur Emile Bayard (1868-1937), en 1909. ²⁴⁹ L'ouvrage présente 120 planches-tableaux colorés d'après les chefs-d'œuvre anciens et modernes, imprimé de haute qualité. Les reproductions sont en grand format 38,5 X 28 cm, prennent une page en entier dans l'ouvrage, avec une taille de papier pour les illustrations d'environ 40 x 52 cm. A Paris deux différents exemplaires de cette édition

²⁴⁷ Katharina Krause, Klaus Niehr (Dir.), *Kunstwerk - Abbild - Buch : das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*; [Beiträge einer Tagung 2005 im Gutenberg-Museum Mainz]. München, Dt. Kunstverlag, 2007.

²⁴⁸ voir Krause, Niehr 2005, op. cit., 280 p.

²⁴⁹ voir Annexe: V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art, *Collaboration de Mercier et l'écrivain Emile Bayard, 1909.*

existe à la bibliothèque de l'art décoratif et au Institut Catholique de Paris (ICP). Les deux livres ne distinguent que très peu : les couleurs de planches sont différents, l'exemplaire de l'arts décoratifs a une couvert brun, est relié et est accompagnés par une bibliographie des œuvres publiées par Bayard, une courte préface et une table des matières.

L'auteur du livre, Emile Bayard, (1868-1937), est le fils de peintre, décorateur et illustrateur français Émile-Antoine Bayard (1837 -1891), qui se dit inspecteur enseignant des beaux-arts et des musées, a mené une carrière d'écrivain d'art prolifique. Il a publié une soixantaine d'ouvrages de vulgarisation d'art. On peut citer entre autres : L'art de reconnaître les gravures anciennes, Le style Renaissance, Le style Louis XVIII, Les Arts de la Femme, Les Art et leur Technique et d'autres livres ayant pour sujet l'histoire de l'art.²⁵⁰ L'histoire de l'image est l'un de ses premières ouvrages. Il est moins connu pour son travail photographique, regroupé dans son ouvrage *Le Nu Esthétique*, paru en octobre 1902.²⁵¹

Le livre « *Histoire de l'art en Image* », conservé à l'Institut Catholique de Paris, est dans un mauvais état. La couverture du livre est très abîmé avec des tâches blanches, l'écriture en or sur de disparaître ainsi que nous constatons un décollément du cuir brun sur le support vert, notamment sur le côté gauche. Les pages ont été affectées par un jaunissement, des tâches brunes, des coins cornés et plis, des petites déchirures aux bords, salissure notamment au bords et quelques empreints des doigts. Les ordre est partiel non correct en raison des traces d'usages (exemples des planches : 38, 39, 41, 40, 42).

La couverture du livre reflète le contenu par son graphisme. La conception est réalisée avec quatre types d'écriture différents, de typographie plus moderne et ancien en contraste, pour mentionner l'auteur Emile Bayard en haut, le titre et sous-titre au milieu et à la fin en bas l'éditeur-photographe L. Mercier avec son adresse et numéro de téléphone. Le marché de la reproduction des œuvres d'art en France, en ce qui concerne l'édition de luxe est déjà bien développé dès 1911. Une telle reproduction de luxe devrait coûter à l'époque de Mercier vers cinquante à cent cinquante francs. Les éditeurs produisent des ouvrages de haute qualité en quantité limitée pour augmenter le prix et le client de ce type d'ouvrage les collectionne

²⁵⁰ Dans la bibliographie est un ensemble des publications effectués par Emile Bayard entre 1903-1932.

²⁵¹ Voir Helene Pinet, « De l'Étude d'après nature au nu esthétique. » p. 30-37, In: *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle* : [exposition, Paris, 14 octobre 1997-15 février 1998 textes de S. Aubenas, P.Comar, S. de Decker-Heftler, D. de Font-Réaulx, B. Foucart, L Mannoni, C. Mathon, H.Pinet, M. Poivert, E. Schwartz, Hazan Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 32-36

comme des fac-similés semblables à l'origine pour les étudier.²⁵²

L'ouvrage a le but de réunir des chefs d'œuvres anciens et modernes. Il est structuré selon une logique chronologique, commençant avec l'art antique égyptien « *Le Sphinx*, (Musée du Louvre, Paris) et d'une *Sarcophage égyptien en bois orné de peintures* » jusqu'au l'art moderne. La fin forme l'œuvre *La pêche et la chasse* (1897-1898) de Fernand Cormon. Plus précisément, les œuvres sont groupées selon des styles et écoles artistiques, comme le sous-titre du livre annonce « *La décoration artistique de l'école et de la famille* ». Les catégories sont indiquées dans la description de l'œuvre et sont les suivantes : Art antique égyptien, Art assyrien, Art antique perse, Art antique chaldéen, Art antique grec, Art grec primitif, Art antique romain, Art étrusque, Moyen Age : Art byzantin ou Bas-Empire, Architecture mauresque, Art indo-chinois, Style Roman, Style ogival dit gothique, Art franco-flamand, Art français, Art primitif italien, Ecole italienne, Art primitif italien, Ecole de Tours, Ecole Vénitienne, Peinture Espagnole, Ecole flamande, Ecole Française, Meubles Style Louis XIII, Meubles Style Louis XIV, Meubles Style Louis XV, Ecole Anglaise, Style Louis XVI, Peinture classique français, Ecole Coloriste Française, Style Empire, Statuaire français. Certaines œuvres sont sans classification, notamment à la fin (Pl. 106-120).²⁵³ Les planches représentent la majorité la sculpture, mais aussi la peinture, l'architecture et les arts graphiques et les arts décoratifs. Les artistes français sont dominant dans l'ouvrage comme nous l'avons déjà observé dans les fonds photographique de Mercier au sein de l'Agence Roger-Viollet.

Les planches sont reproduites en photogravure en couleur monochrome (gris, bleu, rouge, brun, vert, violet, orange) sur l'intégralité du papier épais et brillante soit vertical ou horizontal. Une planche contient la plupart du temps une œuvre mais parfois jusqu'à trois œuvres sont reproduites sur une page. Rarement les vues de salles sont montrés, nous pouvons citer la planche 16, représentant le Salon de 1903 « *La Muse Exilée* » (Pl. CXXI) avec des sculptures antiques grecs (Danseuse, Méléagre, Cupidon). En générale, les reproductions d'art sont bien encadrées et isolées de leurs cadres sur un fonds de couleur unis comme par exemple la Pl. 14. Par la comparaison avec le fonds, nous pouvons constater que les reproductions provient de fonds de Mercier à part des planches (Pl. 5, 6, 8, 9, 12, 19, 21, 24, 25, 27-32, 41, 45), lesquelles ne figurent pas le fonds. Ces plaques de verre manquantes dans les fonds représentent notamment l'archéologie et l'architecture à l'étranger dont Mercier n'est

²⁵² Gaston 1911, op cit., p. 91-96.

²⁵³ voir Annexe: V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art, *Collaboration de Mercier et l'écrivain Emile Bayard, 1909*. Planches de le livre « *L'Histoire de l'art en images* ».

pas spécialisé. Parfois Mercier se servit également de moulages si l'œuvre n'est pas accessible à Paris comme dans l'exemple de « Moïse » de Michel-Ange. L'originale est érigée dans l'Eglise Santo-Pietro-in-Vincoli à Rome, en 1834 un moulage a été réalisé pour l'Ecole de Beaux Arts dont la photographie de Mercier provient (Pl. Planche CXXII).²⁵⁴

Chaque reproduction d'œuvres d'art est signée en bas de la planche par « *L. Mercier, Photo-Éditeur, Paris* », et est accompagnée d'une petite texte généraliste de 3 à 8 lignes réalisé par Bayard. Cela donne des informations sur le titre de l'œuvre, le nom de l'artiste, la provenance, l'époque, sporadique aussi la datation et la technique. De plus, le texte contient une descriptive sur l'œuvre, une comparaison avec d'autres œuvres de même artiste ou/et d'autres artistes ou sur les caractéristique de l'époque. Les images ne servent pas forcément à illustrent un propose ou thèse dans le texte, elles montrent tout simplement une œuvre. Dans la préface de Bayard résume des raisons et buts de cet ouvrage :

« La vision a horreur de mur nu, comme l'ouïe des paroles creuse ; en un mot, pour être éloquente, la Beauté doit parler d'elle même : c'est là toute la pensée de ces images ; c'est là tout l'inédit de notre travail.

Plus que jamais on a reconnu la nécessité de renseigner directement l'esprit en l'accoutumant à regarder des chefs d'œuvres. Ces chefs d'œuvres qui ont la morale de Beau, synonyme du Bien, sont aussi la pensée des siècles et, ce n'est qu'individuellement que se développe leur parfum.

La pédagogie s'est pénétrée aujourd'hui de cette évidence et, dans la Famille, se poursuit la tradition de l'École. Le squelette de l'Histoire de l'Art s'est enfin animé !

Aussi bien l'Histoire de l'Art en Images se contente d'être un Musée à la portée de tous et, le cicérone qui fait les honneurs du Musée, subordonne ses paroles au plaisir et à l'éducation des yeux, dirigeant simplement, éclairent l'émotion éprouvée après un beau spectacle. »

Le but de Mercier et Bayard est de réunir les chef d'œuvres lesquelles sont à la fois esthétique et éducative. La sélection des images est soumise par le goût de l'époque.²⁵⁵ Souvent la notion « *chef d'œuvre* » apparaît dans le texte descriptif pour légitimer leur choix d'image. Un des critères pour les images est le *Beau* et la *Beauté* constitue un synonyme pour le bien. Il fait référence à la théorie de l'art de philosophes allemands Johann Gottfried von Herder

²⁵⁴ Henri Lavagne, François Queyrel, *Les Moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997.

²⁵⁵ Avant le chef-d'œuvre défini par l'excellence l'œuvre présenté l'artisan pour être promu à la maîtrise. Le terme a pris une nouvelle signification depuis la fin du XVIIIe siècle, période marquée par la formation d'un nombre croissant de musées. L'élection de certaines œuvres jugées, selon des critères propres à chaque société, au-dessus des autres reflète l'évolution du goût. Hans Belting, Arthur Danto, Jean Galard, Martina Hansmann, Neil MacGregor, Matthias Waschek, *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre ?* Gallimard, collection Art et Artistes, 2000.

(1744 -1803) dans l'art comprend également un moral et conceptuel-logique dans le jugement esthétique ou d'Emmanuel Kant (1724-1804) dans son livre « *Critique de la faculté de juger* » (*Kritik der Urteilskraft*, 1790).

En outre, le choix est déterminé par un système de périodisation et l'analyse de style, lesquels est caractéristiques pour cette époque. La logique de choix d'œuvres considère pour les auteurs comme chefs d'œuvres anciens et modernes basés sur le goût de l'époque et préférence personnelle. Ce choix, est-il toujours valable ? Effectivement, aujourd'hui la sélection sera indiquée dans certaines cas ; *Victoire de Samothrace*, *Venus de Milo*, *Apollon de Belvédère*, *Mona Lisa*, *Les Noces de Cana*, *La Vierge aux Donateurs* (Hans Memling), *Le Mélancolie* (Dürer), *Les Bergers d'Arcadie* (Nicolas Poussin), *Les Glaneuses* (J.-F. Millet) forme encore à notre temps le plus grand classique. Mais la manque de certains chefs d'œuvres est à l'évidence comme par exemple, *Vénus d'Arles*, *La Naissance de Vénus* (1484) de Sandro Botticelli, *David* et *La Création d'Adam* (1508-1512) de Michel-Ange, *La Liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix et la absence d'artiste contemporain Gustave Courbet, Van Gogh et notamment l'impressionniste. En revanche d'autres œuvres sont citées lesquelles nous ne considérons pas en tant que chef d'œuvres comme par exemples *Portraits d'un vieillard et d'un enfant*, par Domeni Currado dit « Il Ghirlandajo », *Portrait de Jean Juvénal des Ursins*, par Jean Fouquet, (Musée du Louvre, Paris), Ecole de Tours et certaines planches de l'art décoratif (*Chenets en fer forgé et Plats en céramique émaillée, Meubles de Style Louis XV*).

Le livre réunit les chefs d'œuvres d'art selon la sélection de deux auteurs permet des les décontextualiser de leur sphère du musée dans un 'musée portée', un musée en papier. Il n'a pas fallu attendre Andrea Malraux pour comprendre que le livre d'art fonctionne comme un musée en papier. Au XVIII se développe le prototype du livre d'art, les grands recueils gravés des collections et de reproduire des musée tout entier. Les livres d'art sont souvent servit des « *Trésors d'image* » (*Bilderschatz*) et « *Musée Imaginaire* », visuellement appropriée et représenté de haut qualité, qui se compose principalement d'images provenant d'une collection ou du répertoire des artistes célèbres de l'époque. Notamment, à fin XIXème siècle et au début de XXème siècle, ces type de livres d'art a été répandu dans le milieu bourgeois. Ces livres d'art ont permis d'apprécier et enseigner l'art à la maison. Les livres possèdent également une fonction décorative, les images de grand format et de haute qualité ont été accrochées au mur afin d'admirer des chef d'œuvres. L'ouvrage est aussi dédié aux historiens d'art et amateur d'art, à un public éclairé et intéressé aux arts. Non forcément par son contenu scientifique, les

informations sur les œuvres restant la plupart superficielles mais pour son aspect de la contemplation et unification des œuvres d'art en grand format et haute qualité, choisie par Bayard et Mercier.

a) *Collaboration avec d'autres des maison de l'édition et photographes: l'exemple de Garnier Frères, G. Daveau, Edouard Fiorillo et de J. Kühn*

Mercier a collaboré aussi avec des maisons de l'édition et photographes tels que Garnier Frères G. Daveau, Edouard Fiorillo, J. Kühn. Peu d'informations restent encore dans les archives sur ses collaborations, mais nous avons obtenu quelques informations. Mercier a été coéditeur avec Garnier Frères (Ed. Garnier Frères, 6, rue des Saints-Peres, Paris), éditeur photographique parisienne, qui a longtemps contribué aux ouvrages de Bayard, réalise avec Mercier le livre à l'occasion Exposition universelle de 1900 « *Le mobilier à travers les âges aux Grand et Petit Palais, Champs-Élysées : intérieurs XVIIIe et XIXe siècles : Exposition universelle de 1900* ». ²⁵⁶ L'ouvrage, paru en 1902, non relié compte 100 planches en moyen format (envions 21 x17 cm) de papier épais, affecté par le jaunissement. L'ouvrage est beaucoup plus simple et moins luxurieux que celui de Bayard et Mercier en couleur. Apparemment, Mercier se spécialise et affine durant des années dans l'édition. L'ouvrage compte les reproductions de meuble de l'*Epoque de Louis XII et de la Renaissance, Epoque Louis XIV, Epoque de la Régences, Epoque de Louis XVI, Epoque du Directeur et du 1er Empire*. L'ordre des planches est non chronologique mais par typologie des objets d'art. L'auteur fournit deux pages supplémentaires au début du livre avec le classement des planches suivant l'ordre chronologique par époques. Les objets proviennent des Musées, des Eglises et notamment des collections d'art privée tel que de M. Chappy et M. Scott.

Non sélectionné au hasard par Garnier, Mercier avec son fonds riche d'arts décoratifs, reçue la commande de cette publication. L'art mobilier est assez représenté dans le fonds comme notre analyse l'a démontré. Dans les archives de Roger-Viollet nous avons découvert dans le Livre 9 une commande de 60 clichés par Garnier, cela ne contient pas que de com-

²⁵⁶ *Le mobilier à travers les âges aux Grand et Petit Palais, Champs-Élysées : intérieurs XVIIIe et XIXe siècles : Exposition universelle de 1900*, Description Non paginé [4] p.-100 f. de pl. ; 43 cm, Paris, Ed. Mercier et Garnier, 1902.

mande de mobilier mais aussi des tableaux et dessin.²⁵⁷ En plus, une boîte verte en bois de grand format contient encore des plaques de verre de cette collaboration. Due à la fragilité d'objets nous n'avons pas pu analyser ces documents photographiques. Apparemment, Mercier et Granier ont diffusé aussi d'autres livres ensemble.

En comparaison avec l'édition d'art de Bayard et Mercier, ce livre est plus modeste, l'image de qualité modeste en couleur brun, vert et noir en format moyen. Les textes descriptives est plus précis en utilisant le jargon de l'histoire de l'art et un vocabulaire très technique comme par exemple le Secrétaire attribué à Weisveiller provenant de la collection de M. Scott « *en bois de citronnier à coins arrondis et pieds cambrés marqueterie losangée de bois noir et citronnier....* ». Cet ouvrage est consacré à un public spécial en art mobilier, de l'historien de l'art et collectionneur et non à la vulgarisation d'un grand public comme celui de « *L'Histoire de l'art en image* ».

Un autre éditeur avec qui Mercier a collaboré est: G. Daveau qui exerce au 3, Avenue d'Orléans. Dans cette coopération Mercier réalise la reproduction sur papier albuminé en couleur brun de « *L'Enfance de Bacchus* » (27,7 x 21,5 cm) par le sculpture Ferdinand Faivre (1860-1937) monté sur 44 x 32 cm, conservé dans Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. La reproduction représente un groupe en bronze, daté de 1899, lequel a été fondu pendant l'occupation. La photographie a été commandée par l'état auprès de Mercier lors de Salon 1899, dont l'œuvre a été exposé (No 3442).²⁵⁸ En comparaison de deux tirages photographiques, la seule différence est, la coupure du piédestal avec l'inscription « *Acquis –Etat* » et le numéro de l'œuvre au Salon. Sur la photographie de coopération de Mercier et G. Daveau cela est considéré comme dérangeant l'harmonie. En plus, le tirage est signé au carton de la reproduction par l'auteur de l'œuvres « *Monsieur Albert Callet, Hommage respectueux de l'auteur F. Faivre* ». L'artiste Ferdinand Faivre a dû racheter un exemplaire et s'adresse avec cette tirage photographique à Monsieur Albert Callet (1843-1925). Ce dernier, écrivain fran-

²⁵⁷ Voir Annexe, III) Acte et manuscrit, No. 28, Archive de l'Agence Roger-Viollet, Léopold Mercier, Livre 9 : « Clichés Granier ».

²⁵⁸ voir Annexe: V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art, *Collaboration de Léopold Mercier et Editeur G. Daveau*. Album de photographies des œuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1899. Photographié par L. Mercier". Œuvres exposées au salon annuel organisé par la Société des artistes français, au Palais des Champs-Élysées à Paris, à partir du 1er mai 1899. L'enfance de Bacchus", groupe, bronze par Ferdinand Faivre, No 3442, Tirage photographique (No 3708 L. M.) sur papier albuminé.

çais est l'auteur de « *L'agonie du Vieux Paris* », dont lequel il admet son charme pour Paris ou comme lui même écrit : « *l'Amour de notre vieux Paris* ». ²⁵⁹

Mercier a participé aussi a des publications des albums photographiques comme celui de « *Paris et ses environs* » de photographie Edouard Fiorillo, édité par J. Kühn entre 1881-1898. ²⁶⁰ L'éditeur J. Kühn éditeur de photographies situé au 220 rue de Rivoli à Paris exerce depuis 1886 jusqu'au début du XX, notamment comme éditeur d'albums photographique, des vues de tous pays et de célébrité. ²⁶¹ Edouard Fiorillo travaille comme photographe de studio depuis 1879 jusqu'aux 1920 à Paris comme photographe, dans les différents adresse successives des ateliers : 16, rue Montgolfier, 17, rue de Boulois, 7, avenue Mac-Mahon. ²⁶² Son marque est « *E.F. phot. Paris* » ou « *FIORILLO phot -Paris* ». Honoré d'un médaille d'exposition universelle de 1889, il a collaboré notamment avec Giraudon pour une bibliothèque photographique. ²⁶³ Mercier et Fiorillo travail également ensemble pour les albums photographique commandé par l'Etat pour les Salons de 1896-1901.

L'album photographique « *Paris et ses environs* » en format 36 x 26,5 cm, conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, présente en 116 tirages sur papier albuminé montés sur carton en noir et blanc les sites touristiques de Paris et l'alentours de l'extérieure et intérieure ainsi que des œuvres d'art. ²⁶⁴ L'album contient plutôt le grand format, mais aussi de petits format. Parmi les photographes qui ont contribué à cet album, nous pouvons citer les photographes connus tel que Neurdein, Léon et Lévy, Mieusement, Robert, Paul et inconnus qui se cachent derrière des abréviations *V. B.*, *P. Z.* et *G. D.* Dans cette ouvrage, Mercier a réalise la planche 27 « *Les Grilles du Parc Monceau* », de format 28 x 22,5 cm monté sur carton (36 x 26,5 cm), dont le négatif se trouve dans le fonds (Numéro d'image :34189-4/Numéro d'inventaire : RV-2670). Le tirage sur papier albuminé montre la grille en fer de Parc Monceau, dans une perspective légèrement de bas, lequel permet de capter l'ensemble de la porte.

²⁵⁹ Albert Callet, *L'agonie du vieux Paris*, préface de Georges Cain, H. Daragon, Paris, 1911, En ligne : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb318996655> (Date de mise en ligne : 21/02/2013, consulté en 10.8 2014).

²⁶⁰ voir Annexe: V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art, Collaboration de Léopold Mercier et le photographe Edouard Fiorillo et Editeur J. Kühn.

²⁶¹ Voignier 1993 op. cit., p. 143, et Boisjoly 2009, op. cit., p. 162.

²⁶² Voignier 1993 op. cit., p. 102, et Boisjoly 2009, op. cit., p. 123.

²⁶³ Le Pelley Fonteny 2005, op. cit., p. 106/108.

²⁶⁴ Pour voir la liste des photographies complet voir Annexe: V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art, Collaboration de Léopold Mercier et le photographe Edouard Fiorillo et Editeur J. Kühn.

c) *Collaboration avec l'Etat : Les albums photographiques: 1896 – 1901*

La plus importante collaboration pour Mercier sont les albums photographiques effectués pour l'Etat entre 1896 – 1901 dont nous avons déjà évoqué au *II chapitre* (« Expositions et Salons »). Avant même que la photographie ne s'impose, l'État était soucieux de garder des traces des Salons, dès 1851 les salles d'exposition des Salons sont photographiées. Le deuxième auteur officiel des albums après Michelez, est Louis Mercier, qui désigne lui-même sur papier à en-tête, facture et courrier à partir de 1898 comme « *Photographe de l'Etat aux Salons annuels* ». Dès 1896, le dos des albums porte la mention « *Photographies par L. Mercier* ». L'État achète plusieurs collections de ces albums, de cinq à quatorze selon les années. L'album du Salon ne reproduit pas toutefois l'ensemble des œuvres exposées, mais uniquement une sélection des celles acquises par l'administration des Beaux-Arts. Les Archives nationales conservent quatre albums photographiques réalisés par Mercier entre des années 1897 à 1900 auquel nous faisons références.²⁶⁵ Les dossiers d'achats et les albums des Salons sont informatisés et numérisés sur arcade. Nous n'avons pas trouvé d'autres albums photographiques de Mercier. D'autres lieux de conservation pourraient être l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, la documentation du musée d'Orsay et des collections privées.²⁶⁶

Seul deux documents d'archives confirment les commandes de l'Etat à Mercier pour la réalisation d'albums ou simplement de photographies en 1901 et 1903. L'année 1880 marque un changement considérable dans les sources. Sont les années 1864-1880 bien documentés, on ne trouve pratiquement plus de documents relatifs à l'organisation matérielle des Salons et aux achats des albums pour les années suivantes. Une raison à cela est que les Salons ne sont plus organisés par l'administration des Beaux-Arts, mais par la Société des Artistes Français et l'organisation du service des Beaux-Arts connaît des modifications importantes dans les années 80, en étant rattaché dans sa totalité au ministère de l'Instruction publique.²⁶⁷

²⁶⁵ Archives Nationales: Album de photographies des œuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Photographies de L. Mercier."

Salon de 1897 : F/21/7664, Salon de 1898 : F F/21/7665, Salon de 1899 : F/21/7666, Salon de 1900 : F/21/7667

²⁶⁶ La documentation du musée d'Orsay conserve des reproductions de photographies pour les années 1902 à 1912 et la bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-arts conserve des photographies, non classées et non identifiées. La totalité des albums acquis par l'Administration des Beaux-Arts ne figure pas actuellement dans les collections publiques. Certains albums ont sans doute été vendus, parfois démembrés..

Archive Nationales, « *Albums photographiques des Salons de 1864 à 1901 : La diffusion des albums des salons au XIXe siècle* », En ligne: http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-diffusion.htm (consulté 10.8.2014).

²⁶⁷ Le dépouillement des archives de la Société des Artistes Français n'a permis de trouver trace ni de la commande, ni de la réalisation d'aucun des albums. La photographie des œuvres acquises par l'Etat semble être devenue systématique, à tel point qu'il ne paraît pas utile aux responsables des Expositions d'en garder trace. Archive

Le premier album de Mercier date de 1896 et certifie la présence de deux intervenants, les photographies sont pratiquement toutes signées, soit « *L.M.* » pour Louis Mercier, soit « *E.F. Phot. Paris* » pour Fiorillo. Les photographies de l'album de 1897 représentent des œuvres exposées au salon annuel organisé par la Société des artistes français à Paris dans la Galerie des Machines (Palais des Champs-Élysées). Elles ne sont signées que par L. Mercier ou sans signature. Comme par exemple la reproduction « *Portrait de Mme. G. Pierné* » (No 85), tableau par Marcel Baschet, présenté hors concours.²⁶⁸ Les albums des années 1898 et 1899 confirment la collaboration Mercier et Fiorillo. On constate cependant que les épreuves signées Mercier sont majoritaires, quant à Fiorillo, on remarquera qu'il intervient essentiellement sur les sculptures. Il photographie par exemple le groupe en marbre « *Un soir* » Jean Boucher, (No 3252), lors du Salon en 1899, signe par Fiorillo avec « No 1674 E. F. Phot. ».²⁶⁹

Enfin, les photographies des albums de 1900 et 1901 ne comportent pas de signature. Les dossiers de commande et achat d'œuvres d'art mentionnent un paiement de 724 francs pour la commande d'un album de photographies à Mercier en 1901. Le dernier album réalisé par Mercier, date donc de 1901.²⁷⁰

En outre, dans les dossiers d'organisation des Salons, un dossier figure l'achat de photographies à Mercier pour l'année 1903. L'inspecteur des Beaux-Arts chargé des Expositions fait parvenir la facture de Mercier à la Direction des Beaux-Arts accompagnée d'une note qui mentionne des photographies faites par Mercier mais aussi « *41 clichés à 7 francs par cliché avec livraison de 2 épreuves pour des ouvrages non photographiés par Mercier* ».²⁷¹ Ce n'est que en 1901 et encore en 1912 l'administration des Beaux-Arts commande et achète les épreuves et les clichés des œuvres acquises par l'État aux diverses expositions.²⁷²

Nationales, « *Albums photographiques des Salons de 1864 à 190 : Historique et commande des albums* » En ligne: http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-historique.htm (consulté 10.8.2014).

²⁶⁸ voir Annexe: V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art, Collaboration de Léopold Mercier avec l'État : Les albums photographiques: 1896 – 1901.

²⁶⁹ voir Annexe: V) Mercier en tant qu'éditeur des livres d'art, Collaboration de Léopold Mercier avec l'État : Les albums photographiques: 1896 – 1901.

²⁷⁰ Archive Nationales, « *Albums photographiques des Salons de 1864 à 1901 : Les auteurs* », En ligne: http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-auteurs.htm (consulté 10.8.2014).

²⁷¹ Voir Annexe, III) Acte et manuscrit, No. 23, Archives Nationales, F/21/4091 A : Salons de 1898 ; 1900-1907, Commande de l'État pour le salon 1903 auprès Mercier.

²⁷² Archive Nationales, « *Albums photographiques des Salons de 1864 à 1901 : Historique et commande des albums* », En ligne: http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-historique.htm (consulté 10.8.2014).

Les albums contiennent les planches de mesure environ 46 x 62 cm avec une ou deux reproductions d'art sur une page. En générale, les prises de vues de sont concernent exclusivement les œuvres d'art acquises par l'État. Les planches photographiques sont classées selon leur importance, les œuvres récompensées seront présentées en premières pages, ensuite les peintures, puis les sculptures. Parfois on trouve aussi des « sous-parties » présentant les œuvres destinées au Musée du Luxembourg. Au début encore considéré comme un « souvenir » les albums se transforment dans un véritable outil de travail. L'administration se constitue une sorte de base de données illustrée, un outil particulièrement efficace, dont les fonctionnaires du service des Beaux-Arts font régulièrement usage, lorsqu'à l'occasion d'une proposition d'achat ou de la sollicitation d'un artiste, ils annotent le document concerné, indiquant les œuvres précédemment achetées à cet artiste, la date, le prix.

Les albums agissent comme un outil de classement et d'identification des œuvres acquises par le service des Beaux-Arts et attribuées aux édifices publics et aux artistes pour promouvoir leur œuvres. Elles sont également destinées à enseigner et servir à l'art et à son histoire, aujourd'hui encore, les services du ministère à vocation scientifique et documentaire tels que l'Inventaire ou les musées, mais aussi les chercheurs et étudiants, utilisent et étudient ces albums. Les albums sont ainsi de précieuses sources pour l'histoire des Salons et la politique culturelle de l'État. Cependant, il reste encore des zones à éclaircir concernant ces albums de Mercier. Intéressant sera l'analyse de la politique du service des Beaux-Arts en matière de reproduction des œuvres acquises par l'État, et ce que sont devenus les clichés achetés en même temps que les épreuves.

Les collaborations citées témoignent que d'une fraction de publications effectuées. Certes, il existe beaucoup plus d'ouvrages qu'ici mentionnés. Avec une grande sûreté Mercier a collaboré avec des éditeurs de revues d'art afin de rendre disponible les reproductions d'œuvres d'art. Néanmoins, grâce aux exemplaires évoqués nous pouvons constater un réseau étroit entre les photographes, éditeur, écrivaines et l'état consacré à diffuser l'art qui se met en place.

3. La contribution au goût par la photographie

Le choix des œuvres reproduites dans les ouvrages de l'histoire de l'art, dans les albums photographiques et éditions de luxe pose la question essentielle du goût et la formation d'un canon de l'histoire de l'art. Comment ses matériaux visuels peuvent former un goût ? Quelles œuvres d'art méritent d'être photographiées et selon quelles conditions éditoriales les œuvres sont sélectionnées? Ces questions sont liées à la fois au goût de l'époque et aux matériaux visuels disponibles dans le temps.

Les photographies ont pu notamment contribuer à la diffusion des courants esthétiques contemporains, à travers la diffusion de l'art contemporain dans les Salons ainsi que les artistes qui se servent de la photographie pour la réalisation de leur œuvres. La diffusion des reproductions photographiques d'antiquité semble dès lors particulière à l'établissement d'un système de références formelles exactes et la transmission d'impératifs culturels. Elle poursuit l'édification d'un goût conforme à la doctrine académique.²⁷³ En outre, la photographie a la redécouverte, en l'occurrence celui de Moyen Âge. La plupart des reproductions d'œuvre d'art à l'origine de commandes de musées. Cela permet aux historiens d'art d'avoir accès aux matériels visuels pour leur études. En effet, les ventes des photographies dans les maisons d'édition et boutiques de musées, représentent aussi le musée hors murs.

L'accessibilité de la reproduction photographique joue un rôle important dans la formation du goût et canon de l'histoire de l'art. L'historien de l'art allemand Heinrich Dilly ose dire ironiquement « *L'objet de l'histoire de l'art ne sont pas des objets d'art reconnus, mais simplement leurs reproductions photographiques* ». ²⁷⁴ La démarche ne se réfère jamais à la totalité des œuvres artistiques. La reproduction d'œuvres d'art constitue toujours un projet sélectif dont la masse d'objets non photographiée est susceptible d'être évincée de la conscience des chercheurs.²⁷⁵ Il est toujours sélectif et dépend du choix des symboles représentatifs d'un ensemble. André Malraux explique dans son ouvrage intitulé *le Musée imaginaire* que depuis l'avènement de la photographie, l'histoire de l'art est uniquement « *l'histoire de ce*

²⁷³ Voir Boyer 2008, op.cit., p.219.

²⁷⁴ « Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung sind nicht die als Kunstwerke anerkannten Objekte, sondern deren fotografischen Reproduktionen » DILLY, Heinrich, « Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung » p. 153 -172, In: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, p.153.

²⁷⁵ Caraffa 2009, op. cit., p.11.

qui est photographiable ». ²⁷⁶ Les reproductions photographiques sont toujours déterminées par les exigences du public dans leur environnement politique, économique et social. Tout ceci, participe à la constitution d'un canon en histoire de l'art.

En outre, la reproduction photographique d'œuvres d'art devient un moyen de diffusion du savoir artistique et culturel aux masses. Walter Benjamin a évoqué l'idée qu'à cette époque, la photographie contribue à remettre la notion d'œuvre d'art, puisqu'en la reproduisant elle en accélère la transformation en marchandise.

« Et depuis, la photographie a commercialisé en quantité croissante ses emprunts au domaine de la perception visuelle ; elle s'est emparée d'objet qu'elle a fait entrer dans le circuit des échanges et qui, autrefois, n'aurait jamais pu y trouver place. » ²⁷⁷

Cette marchandise de l'art a existait déjà avec la gravure, mais la photographie, en effet, conduisant à redéfinir la notion d'œuvre d'art aussi que le statut de l'artiste. ²⁷⁸ Finalement, la disponibilité et la croissance des reproductions d'œuvres d'art ont contribué à la formation d'un goût et à la diffusion d'un savoir et mémoire visuel collectif artistique dans la discipline de l'histoire de l'art comme aussi dans la sphère privée.

²⁷⁶ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965 (3ème édition), p. 32.

²⁷⁷ Walter Benjamin « Peintre et Photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936 », In : *Walter Benjamin, sur l'art et la photographie*, ed. Carré, 1997, p. 89.

²⁷⁸ Boyer 2004, op. cit., p. 327- 328.

Conclusion

L'analyse du rôle de Mercier en tant que photographe et éditeur d'art, est une redécouverte d'un photographe presque complètement oublié. Souvent le canon de photographe traité et étudié par l'historien de l'art est limité d'une cinquantaine de noms de photographes dans cette période. Pourtant il existe de milles de photographes professionnelles qui ont mis toute une industrie de l'image. Mercier a contribué avec son fonds photographique et publications à une diffusion de l'art. Par son talent et son sens du commerce, il a dirigé une maison d'édition lucrative et contribué à la vulgarisation de l'art. Indépendant, et dans la courte durée de 25 ans Mercier a érigé un fonds de presque 30 000 photographies hétéroclites. Son fonds photographique conservé au sein de l'Agence Roger-Violet, surprend notamment par sa diversité : portraits, reproductions d'art, études d'après nature, photographies ethnographiques et photojournalisme.

Nous avons tenté dans ce mémoire de faire ressortir les axes principaux liés à la complexité du fonds photographiques de Mercier en s'interrogeant sur sa fonction, son utilisation, sa matérialité et son statut pour mettre en lumière l'héritage du fonds. Nous nous sommes appuyés sur une analyse du fonds, à la fois matérielle, esthétique et documentaire. Grâce à ses reproductions, notamment celui de la ville de Paris et ses rues (Pl. XLVI-LI), nous pouvons reconstituer Paris au tournant du siècle. La photographie permet aussi la documentation des œuvres détruites comme dans le cas l'œuvre d'Adolphe Yvon (Pl. XXI). Les reproductions d'art et de vues architecture en noir et blanc, au départ à vocation documentaire, sont devenues des originaux, elles ont une esthétique et leurs qualités matérielles sont dignes d'une enquête distincte. Selon le point de vue, les plaques de verre peuvent être considérées comme une reproduction artistique, une source documentaire ou encore, un objet de recherche.

Ainsi, les études des éléments commerciaux a révélé beaucoup d'informations sur les prix de vente, diffusion, distribution et sa politique d'acquisition. Avant sans spécialité particulière, Mercier se spécialise au fil de temps dans la reproduction d'art à partir des années 1890 en rachetant des fonds photographique de Michelez, Forretier, Dumeteau et Moretti. Cependant, durant toutes ses années, il mène une double activité. Les commandes de portrait privée et les reproductions consacré à l'art ont permis une rentabilité de sa maison.

Enfin, la reconstitution de ses reproductions d'art dans l'édition de l'histoire de l'art a montré son rôle comme éditeur. On pourrait objecter que, la sélection n'étant pas faite dans l'absolue mais en fonction de ce qui s'est présenté sur le marché, la pertinence en est moindre. Les documents rassemblés, s'ils ne sont certes pas tous des chefs-d'œuvres. Ainsi, la photographie relève elle donc aussi de l'histoire du goût d'une époque. Parmi les aspects qui mériteraient quelques approfondissements, on pourrait penser à une étude approfondie des images dans les ouvrages et revues, ou encore à une observation plus précise consacrée à l'attribution des photographies.

La reproduction d'art est encore à nos jours un champ vaste. Le paradigme des œuvres d'art à l'âge de la reproductibilité interroge quant à l'utilisation et le statut d'une œuvre reproduite. Il y a soixante ans, le philosophe allemand Walter Benjamin, écrivait l'un de ses derniers essais « *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » (1939), qu'il consacre aux nouveaux média, le film et la photographie. Il constate que l'art est par nature reproductible et cela aboutit à de nouvelles formes artistiques. Il annonce l'avènement de l'œuvre d'art dans sa dimension de masse, de production, de perception et d'appropriation collectives. Ces changements conduisent obligatoirement à reconsidérer le rôle et la place de la reproductibilité de l'art.²⁷⁹ Selon Benjamin les critères fondamentaux de « *l'Aura* » qui définit l'œuvre d'art traditionnelle, (l'authenticité, l'originalité ou la non-copie), vont disparaître.

Depuis le développement de la photographie couleur, et dernièrement, l'enregistrement numérique, la distance entre l'original et la reproduction a comme disparu. Les enregistrements numériques suggèrent toujours plus d'objectivité et parfois, l'image augmente même la matérialité de l'objet représenté. Cette authenticité est si parfaite qu'elle suggère la perte de « *l'Aura* », ce sentiment si singulier devant l'œuvre d'art, irréductible et irreproductible, tend à disparaître comme Benjamin annonça dans son essai. Contrairement aux prévisions Benjamin, la reproduction ne peut pas remplacer l'œuvre « *a visual content provider does not give clients access to the Mona Lisa, but obtains for them copies of photographs of these objects.*²⁸⁰ ».

²⁷⁹ Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » [1939], trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Œuvres III, Gallimard, Paris, 2000, p 271. Selon Benjamin, une œuvre d'art perd son « *Aura* » par le biais de la reproduction mécanique d'une œuvre d'art. Le « *hic et nunc* » (Ici et maintenant) d'une œuvre d'art, donc la présentation unique à un endroit spécifique, est abrogée par la copie de l'œuvre d'art.

²⁸⁰ voir Lager-Vestberg, op. cit., p. 131.

Indissociable de l'oeuvre originale, la nature de la reproduction n'est pas simplement imitative, elle est aussi référentielle, elle contribue à notre lecture de l'originale. Ainsi, d'une part, une photographie de reproduction imprimée dans notre mémoire visuelle, anticipe notre relation à l'oeuvre originale et, d'autre part, elle tend à se supplanter au souvenir de l'expérience que nous avons eu de l'oeuvre originale. En définitive, quelle que soit la nature de la reproduction, celle-ci se substitue à l'originale sur un mode illusionniste, tout en transmettant un message implicite propre au goût et à la technologie d'une époque. La photographie participe à ce phénomène et, au fur à mesure de son développement, elle conditionne notre perception de l'art.²⁸¹

²⁸¹ Boyer 2004, op., cit. 78.

Bibliographie

Sources primaires

Louis-Désiré Blanquart-Evrard, *Traité de photographie sur papier* [Texte imprimé] avec une introduction par M. Georges Ville, Paris, Roret, 1851.

Émile Bayard, *L'Histoire de l'art en images* [Texte imprimé] : 120 planches-tableaux d'après les chefs-d'oeuvre anciens et modernes, Paris, Ed. L. Mercier, 1909.

Émile Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, continue par Louis Auvray, 2 tom. Paris, Librairie Renouard, 1882.

Charles Blanc, « L'œuvre de Marc-Antoine reproduit par la photographie », In : *Gazette des Beaux-Arts*, 1863.

Albert Callet, *L'agonie du vieux Paris*, préface de Georges Cain, H. Daragon, Paris, 1911.

Edouard Calmels, *De la propriété et de la contrefaçon des œuvres de l'intelligence*, Paris, Cosse éditeur, 1856.

Eugène Disdéri, *Application de la photographie à la reproduction des œuvres d'art*, Paris, chez l'auteur, 1861.

Cahen Gaston, « La Manque de reproduction d'art en France », In; *La Grande revue*, Paris, La Grande revue, le 10 février 1911.

Gustave le Gray, *Photographie. Traité nouveau théorique et pratique des procédés et manipulation sur papier et sur verre*. Paris, Lerebours et Secrétan, sept. 1851.

Ernest Lacan, « Publication photographique de M. Blanquart-Evrard », In : *La lumière*, 30 mars 1853.

Eugène Trutat, *La photographie appliquée à l'archéologie* [Texte imprimé] : reproduction des monuments, œuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrit. Paris, Gauthier-Villars, 1879.

Léon Vidal, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international*, Classe 12- Photographie, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

Heinrich Wölfflin. *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888.

Heinrich Wölfflin, Wie man Skulpturen aufnehmen soll, In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* (ZfBK) Bd. 7 (1895/96): Teil 1, Bd. 8 (1896/97): Teil 2, Bd. 26 (1915): Teil 3.

Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

Le mobilier à travers les âges aux Grand et Petit Palais, Champs-Élysées : intérieurs XVIIIe et XIXe siècles : exposition centennale / Exposition universelle de 1900, Description Non paginé [4] p.-100 f. de pl. ; 43 cm, Paris, Ed. Mercier et Garnier, 1902.

« Accident gare de l'Ouest », In : *L'Eclair*, le 23 octobre 1895.

La Lumière, « Chronique », 16, Jan. 1858.

Bibliographie d'Emile Bayard (1868-1937)

Émile Bayard, *Les Arts de la femme, encyclopédie pratique, ornée de 180 planches et motifs appropriés à chaque matière, dessinés par les principaux artistes décorateurs*, Paris, C. Delagrave, 1904.

Émile Bayard, *L'Académie en plein air Fasc. 1-10, : étude artistique*, Paris, C. Delagrave 1905.

Émile Bayard, *L'art du déshabillé Fasc. 1*, Paris, C. Delagrave 1906.

Émile Bayard, *Les Beaux Arts et leur technique : comment on fait un tableau, une statue, une maison, une composition musicale, un livre*, Paris, C. Delagrave, 1906.

Émile Bayard, *L'Histoire de l'art en images: 120 planches-tableaux d'après les chefs-d'oeuvre anciens et modernes*, Paris, L. Mercier, 1909.

Émile Bayard, *Les grands maîtres de l'art: Giotto, Van Eyck, Memlings, L. de Vinci, Péruggin, Botticelli, Titien, Michel-Ange, A. del Sarto, R. Sanzio, P. Véronèse, Tintoret, Mantegna, Le Corrège, Holbein, A. Dürer, Ribéra, Velasquez, Murillo, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Ruysdaël, Teniers, Rembrandt, Poussin, Claude Le Lorrain, Watteau, Boucher, etc*, Paris, Garnier Frères, 1909.

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles [Texte imprimé] : architecture--ameublement : ouvrage orné de 280 gravures environ*, Paris, Garnier frères, 1910.

Émile Bayard, *L'art de reconnaître la céramique Française et Etrangère terre-cuite, faïence, porcelaine, grès, etc., avec les marques et monogrammes*, Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1913/1916.

Émile Bayard, *Le style Louis XIII*, ouvrage orné de 144 gravures, Paris, Garnier Frères, [19 n.d.].

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles : le style Louis XIV*, Paris, Garnier frères, 1913.

Émile Bayard, *Les styles Régence et Louis XV*, Paris, Garnier, 1919.

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles, le style moderne*, Paris, Garnier, 1919.

Émile Bayard, *Le style Renaissance*, Paris, Garnier frères, 1920.

Émile Bayard, *Le Style Louis XIV*, ouvrage orné de 180 gravure, Paris, Garnier Frères, [1920].

Émile Bayard, *L'Art de reconnaître les styles*, Paris, Garnier frères, 1920.

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les gravures anciennes*, Paris, Roger, n.d.

Émile Bayard, *Le Style Empire*, Paris, Garnier, 1923.

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles : les styles flamand et hollandais*, Paris, Garnier frères, 1923.

Émile Bayard, *L'Art de reconnaître la céramique française et étrangère : terre-cuite, faïence, porcelaine, grès, etc. avec les marques et monogrammes*, 10e éd., Paris, E. Grund, 1924

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les gravures anciennes*, Paris, 1925.

Émile Bayard, *L'Art de reconnaître la beauté du corps humain : L'homme, la femme, l'enfant*, Paris, E. Günd, 1926.

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles, le style japonais*, Paris, librairie Garnier frères, 1928.

Émile Bayard, *L'art de reconnaître les styles coloniaux de la France*, préface du Maréchal Lyautey, ouvrage orné de 203 gravures, Paris, Librairie Garnier Frères, 1931.

Archives

Archives des musées nationaux

- **AA : Registre de correspondance**
 - AA Correspondance des directeurs et service
 - AA 74 à 125 : enregistrement du courrier départ (1892-1968)
- **30 AA Direction et services divers des musées nationaux**
 - 30 AA 1 à 143 : enregistrement du courrier arrivée (1856-1857, 1892-1970)
- **Série A: Antiques grecques et romains**
 - A 18 Demande de Mercier, Photographe, de photographe au Louvre 1907, 25 Jan.
- **Série Z : Plusieurs départements :**
 - Z17 Reproduction**
 - Z17 1889-1905 Permis de photographe Musée du Louvre
 - Z 17 Permis de photographe pour les musées nationaux
 - Z17 Correspondance et article du Journal officiel sur la loi relative à la protection du droit des auteurs en matière de reproduction des œuvres d'art.
 - Z18 Travail des artistes et copistes : cinéma, photographie**
 - Z18 1911, 1er Novembre : Projet de règlement. Avis des conservateurs
 - Z18 Article, Au Musée du Louvre (1911, 8. Nov)
 - Z18 Musée du Louvre : Nombre d'autorisation délivrées pour le département peinture du 1er Sept. 1910 au 1er Sept. 1911
 - Z18 1901, 1er Mars « Chambre Syndicale de la Photographie et ses applications » fondée en 1862
- **Série L 17 Reproduction, Copies, Photographes**
 - Demande d'autorisation de photographe : Musée de Luxembourg
- **Sous série V17 :**
 - Demande d'autorisation de photographe : Musée de Versailles

Archives de Paris

- **Acte de faillite** – D11U3
- **Acte de militaire :**
Cote : D3R1 103 2eme Bureau (1886)
- **Acte de militaire : Liste au tirage du sort:**
Cote : D. 1R1 474 No. 181 16
- **Actes de société, Constitution de société :**
Cote : D32U3 222 Actes 1910-1923
- **Archives fiscales IV. 3.6, L'enregistrement :**
Cote : D. 1P4 903 1870 (Rue de Ponthieu année 1876)
Cote : D. 1P4 903 1900 (Rue de Ponthieu année 1900)
- **Bulletin de commerce :**
Cote : 2mi3/97 (Année: 1890)
Cote : 2mi3/99 (Année 1891)
Cote : 2mi3/ 165 (Année 1911)
Cote : 2mi3/175 (Année 1913)
Cote : 2mi3/180 (Année 1914)
Cote : 2mi3/185 (1915)
- **Cour d'Appel :** Sous série D3U9
- **Extrait de l'acte de création :**
D31U3
- **Sommaire des biens des immeubles, Propriété :**
Cote : D. Q18 554 (avant 1880) rue Ponthieu
Cote : D. Q18 1343 (1880-1945) rue Ponthieu
Cote : D. Q18 1349 (1880-1945) rue Colisée (nommé après rue Colisée)
- **Tribunal de commerce : III.8.4. Dissolution :**
Cote : D32U3 71/72/73 (407/408/409)
Cote : D31U3 4300
Cote : D31U3 4307

Archives Nationales : Site de Pierrefitte-sur-Seine

- **Sous-série : AJ**
AJ⁵²817-820 Autorisation de photographeur

- **F12 Commerce et industrie**

Exposition universelle de 1859-1901 et 1903-1914

F¹²4999 Affaires générales (1859-1901 et 1903-1914) : Correspondances diverses relatives aux expositions nationales et internationales, concernant essentiellement les projets d'exposition à venir et les récompenses décernées

Exposition universelle de 1864

F¹²11908 : Michelez (Album de quatre photographies)
F¹²11914 : Michelez (une photographie)

Exposition universelle de 1889

F¹²3757 à 4055. Exposition universelle de 1889.
F¹²/3765 Missions accordées ; Examen des Comptes par un Inspecteur des Finances ; Répertoire du Personnel.
F¹²/3815 Redevances fixes de concessions - photographie : réglementation sur l'emploi de la photographie, copie du projet de règlement des reproductions photos de 1888, pièces relatives à la photographie à l'exposition de 1867, JO du 11 février 1888.
F¹²3926 Dossiers des artistes chargés de travaux. Photographes : dossiers individuels.
F¹²/3945 Monographie de l'Exposition ; Minutes et photographies. Accords, contrats avec les photographes notamment.
F¹²3772 Légion d'honneur et Médailles : p. 4734 Classe 12, France-Mercier 1889 : Médaille d'honneur

F¹² DP 4055 A-F : Plan, graphique et photographies

Exposition universelle de 1900.

F¹²4056A à 4446 Exposition universelle de 1900.
F¹²4211A à 4274 Direction générale de l'exploitation : Sections étrangères.
F¹²/4398-4404 Originaux d'arrêtés concernant le personnel.
F¹²4410 à 4446G Registres de comptabilité; portefeuilles de photographies et divers.
F¹²12/4445/K et F¹²/4445/Y photographies
F¹²124288 Légion d'honneur et Médailles : Classe 12

Légion d'honneur

F¹² 5080 à 5300 Légion d'honneur accordée à des négociants, à des industriels, à des inventeurs, à des médecins (services d'hygiène rattachés à l'Intérieur), dossiers individuels, A-Z. 1815-1916 → F¹²/ 5209 Mea.-Merm

Palmes académiques

F¹² 5323 à 5335 Palmes académiques. 1870-1915. Dossier Mercier, 1907.

- **F18 Imprimerie, librairie, presse, censure**

F¹⁸*III 33 à 241 Dépôt des livres de Paris, Ouvrages non périodiques. 1842-1913.
F¹⁸ (IV)/1 à 411 Ouvrages périodiques: classement chronologique et alphabétique.
1842-1912 (lacune pour 1850).
F¹⁸ (IV)/bis 1 à 35 Périodiques quotidiens. 1877-1912 (lacune pour 1892)
F¹⁸* VI bis 1 à 11. Dépôt légal. Paris. Photographies (1). 1865-1899 :
Série 6-11 (1882-1899)

- **F21 Beaux-Arts**

Musées :

F²¹ 4426 à 4431 Organisation intérieure : ouverture et visite des musées, catalogues et reproductions photographiques, travail des copistes et des photographes dans les musées, 1848-1938.
F²¹ 4438 à 4462 Collections : inventaires et récolements, acquisitions (dossiers des vendeurs), dons et legs, prêts et échanges, entretien et restauration, présentation et reproduction d'œuvres d'art. 1817-1940.
F²¹/4462 Autorisation de photographie 1879-1911
F²¹ 4473 à 4482 Musée du Louvre. 1866-1939.
F²¹/4474 Reproductions statue au Louvre/ Tuileries)
F²¹/4477 Reproduction de moulage et sculpture 1884-1934
F²¹4484 à 4488 Musée et jardin du Luxembourg. 1848-1939.
F²¹/4488 Musée de Luxembourg : Demande de reproduction

Salon 1864-1943 :

F²¹21/510 Michelez, photographe : albums photographiques des œuvres d'art acquise par l'Etat, Minute (?) de Lettre : Photo fait par Michelez ; 1862/78/80
F²¹21/529 Photographies des ouvrages acquis au Salon 1864 commandes des photographies de Michelez , 29 juillet 1864 Michelez lettre des beaux-arts, Photographies reproduction de Salon de 1864
F/21/523 Expositions des Beaux-Arts aux Expositions universelles pour l'année 1889
F²¹21/4068 Salons et expositions périodiques, généralités:
F²¹21/4091 A Salons de 1898 ; 1900-1907 : **Mercier** lettre de commande de l'état pour le salon 1903et de facture de Mercier pour la commande
F²¹/21/4156 Commande et achats d'œuvre d'arts
Dossier 1 Règlementation et droit de reproduction 1878-1939
Dossier 2 Comité et commission d'achat
Dossier 3 Exécution des copies demandées par la direction des Beaux-Arts
F²¹21/4428 : Travaux de Copistes et des photographes dans les musées, autorisation de photographies
F²¹21/4462 Reproduction des œuvres d'art appartenant aux musées nationaux

Album de photographies œuvres achetées par l'Etat

- Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1897. Photographies de L. Mercier." Oeuvres exposées au salon annuel organisé par la Société des artistes français, en 1897, au Palais des Champs-Élysées à Paris.
Archives Nationales : Site de Pierrefitte-sur-Seine, Cote F/21/7664
http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/arcade_fr?ACTION=NOUVEAU&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P ou Archim :
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html>
- Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1898. Photographies de Mercier." Oeuvres exposées au salon annuel organisé par la Société des artistes français, en 1898, à Paris, dans la Galerie des Machines.
Archives Nationales : Site de Pierrefitte-sur-Seine, Cote F F/21/7665
- Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1899. Photographié par L. Mercier". Oeuvres exposées au salon annuel organisé par la Société nationale des Beaux-Arts au Champ-de-Mars à Paris, à partir du 1er mai 1899.
Archives Nationales : Site de Pierrefitte-sur-Seine, Cote F/21/7666
http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/arcade_fr?ACTION=NOUVEAU&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P ou Archim :
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html>
- Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1900. Photographies de L. Mercier." Oeuvres exposées au salon annuel organisé par la Société des artistes français, en 1900, place de Breteuil à Paris.
Archives Nationales : Site de Pierrefitte-sur-Seine, Cote F/21/7667

Fonds Sambon

613 AP/1 : photographies de Mercier dans un album conservé en **613 AP/1** (fonds Sambon). Ces photographies prises en studio (rue de Ponthieu) représentent des enfants, costumés ou non, mis en scène dans divers décors.

Agence Roger-Viollet

Boîtes RV1- RV29999 :

Lien en ligne : <http://www.roger-viollet.fr/collectionsFiche.aspx?fiche=LM>

Archive de Léopold Mercier dans l'Agence Roger-Viollet

1 Carton:

Livre 1 : « Catalogues es épreuves » de Léopold Mercier, vers 1889.

Livre 2 : « *Catalogue collection photographique* » en tout 12, « Sculpture 24x30 » (7) et « Tableau 24x30 » (5), de Léopold Mercier, 1894.

Livre 3 : « *Catalogue des épreuves* » et « *Aux clients* » de Léopold Mercier.

Livre 4 : « *Architecture et meubles bronzes* » de Léopold Mercier.

Livre 5 : « *Paris et architecture 30x40* » de Léopold Mercier.

Livre 6 : « *Tableaux 30x40* » et « *Liste de prix* », de Léopold Mercier, vers 1891.

Livre 7 : « *Vue de France 24x30* » de Léopold Mercier.

Livre 8 : « *Clichés appartenant aux Clients Michelez et faits depuis* » de CH. Michelez.

2 Carton :

Livre 9 : « *Clichés Chapu* » et « *Clichés Granier* »

Livre 10 : « *Catalogues Générale* », Ancien catalogue de J. Dumateau.

Livre 11 : « *IV : Répertoire par ordre alphabétique et des siècles* »,

Livre 12 : « *Répertoire II suite de tableau* » et « *Catalogue Raingo* »

Musée d'Orsay

Accident gare de l'Ouest le 22 octobre 1895, aujourd'hui gare Montparnasse Accident du train Granville-Paris, gare Montparnasse, 22 octobre 1895), Mercier L. (actif vers 1895) photographe, 1895, épreuve aristotype à la gélatine, 0.226 m. x 0.171 m., Paris, Musée d'Orsay 2000, don de M. Jacques-Paul Dauriac, N° d'inventaire : PHO2000-7, Crédit photographique : (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski,

Lien en ligne: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=3&FP=8533491&E=2K1KTSJPQOCJU&SID=2K1KTSJPQOCJU&New=T&Pic=1&SubE=2C6NU098FEK7>

Bibliothèque nationale de France

Photographies positives, Mercier, Louis Léopold (1866-19.., papier albuminé ; 29,3 x 22,4 cm, Légende sur le négatif : « 2645. Tuileries (L.M.) », don de Sirot, Georges (1898-1977), Collectionneur, Richelieu - Estampes et photographie - magasin

Cote: EO- 1608 -BOITE FOL B < œuvres non monté > support : photographie

En ligne: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42577495c/PUBLIC>

Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

Photographe Léopold Mercier, Editeur G. Daveau (3, Avenue d'Orléans (1899). « *L'Enfance de Bacchus* » Ferdinand Faivre (1860-1937), épreuve 27,7 x 21,5 cm, support 44 x 32 cm , Bibliothèque Historique .

Ouvrages imprimés et périodiques

❖ Monographie

Quentin Bajac, *Du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010 (nouvelle édition des trois ouvrages parus dans la collection Découvertes Gallimard).

Marcelle Beaudiquez, *Guide de bibliographie générale : méthodologie et pratique*, nouv. éd. rev. et corr., München, London, Paris, K. G. Saur, 1989.

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1939]*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Œuvres III, Gallimard, Paris, 2000, p 271.

Caroline Barcellini, *Le musée de l'Armée et la fabrique de la nation, Histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*, L'Harmattan, 2010.

Gildas Bernard, *Guide des recherches sur l'histoire des familles*, Paris, Archives nationales, dern. impr. 1998.

Laurence Bernarand-Dorléac, *Le Commerce de l'art : de la Renaissance à nos jours*, La manufacture, Paris, 1992.

François Boisjoly, *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle [Texte imprimé]*. Paris, Ed. de l'amateur, impr. 2009.

François Boisjoly, *La photo-carte [Texte imprimé] : portrait de la France du XIXe*, Lyon, Lieux dits éd., DL 2006.

Agnès Callu, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940: genèse et fonctionnement*, Librairie Droz, 1994.

Danielle Chadych et Dominique Leborgne, *Histoire de Paris pour les Nuls*, Ed. First-Gründ, Paris, 2013.

Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

Marc Durand, *De l'image fixe à l'image animée (1820-1910), Documents du minutier central des notaires de Paris relatifs à l'histoire des photographes et de la photographie*, Paris Archives Nationales, 2014.

Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Yale University Press, 1994.

Dominique De Font-Réaulx, *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*. Paris, Flammarion, 2012.

Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.

Jean-Claude Gautrand, Alain Buisine, *Blanquart-Evrard*, Douchy-les-Mines, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1999.

Bernard Guerrien, *Dictionnaire d'analyse économique*, Paris, La découverte, Collection Repères, 2002.

Anthony Hamber, *Higher branch of the art : photographing the fine arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach Pubs., 1996.

Francis Haskell, *La Norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. trad. de l'anglais par Robert Fohr. Paris, Flammarion, 2012.

Francis Haskell, *L'historien et les images*, trad. de l'anglais par Alain Tachet, Louis Evrard, Gallimard 1995.

Francis Haskell, *De l'art et du goût : jadis et naguère* trad. de l'anglais par Jacques Chavy, Louis Evrard, Marie-Geneviève de La Coste-Messelière, Gallimard 1989

Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I, 1839 -1912*, München 1999.

Bertrand Lavedrine, *La conservation des photographies*, éd. du CNRS, Paris, 1990.

Bertrand Lavédrine, *(Re) connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2013.

Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. München, W. Fink, 2001.

André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965 (3ème édition).

Ann McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871* New Haven, London, Yale University Press, 1994.

Pierre Miquel, *Art et argent. 1800-1900, l'école de la nature*, Maurs-La-Jolie, Ed. de la Martinelle, 1987.

Anne de Mondenard, *La Mission héliographique, 1851*, Paris, Editions du patrimoine, 2003.

Gerald Monnier, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

Marie-Hélène Prevolteau, Jean-Claude Utard, *Manuel de bibliographie générale*, nouv. éd., Paris, Cercle de la Librairie, 2005.

Naomi Rosenblum, *A Word History of Photography*, New York, Abbeville Press, 2007.

André Rouillé, *La photographie en France, textes et controverses, une anthologie, 1836-1871*, Paris, Macula,

Timm Starl, *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*, Marburg, Jonas Verlag, 2009.

Jean-Marie Voignier, *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*. Le Pont-de-Pierre, chez l'auteur, 1993.

Zerner, Henri. *Ecrire l'histoire de l'art: figures d'une discipline*. Paris, Gallimard, 1997.

❖ Ouvrage collectif

Aleida Assmann, Jan Assmann (dir.), *Kanon und Zensur*, München, Verlag Fink, 1987.

Hans Belting, Arthur Danto, Jean Galard, Martina Hansmann, Neil MacGregor, Matthias Waschek, *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre ?* Gallimard, collection Art et Artistes, 2000.

Mary Bergstein (dir.), *Image and enterprise : the photographs of Adolphe Braun*, London, Thames & Hudson, 2000.

Costanza Caraffa (dir.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2009.

Costanza Caraffa (dir.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2011.

Dominique de Font-Réaulx, Joëlle Bolloch, *L'œuvre d'art et sa reproduction*, Paris, Musée d'Orsay, 2006.

Knut Ebeling, Stephan Günzel (dir.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2009.

Katharina Krause, Klaus Niehr (Dir.), *Kunstwerk - Abbild - Buch : das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930; [Beiträge einer Tagung 2005 im Gutenberg-Museum Mainz]*. München, Dt. Kunstverlag, 2007.

André Gunthert, Michel Poivert, (dir.), *Une utopie photographique*, Paris, Société française de photographie/Le Point du Jour, 2004.

André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

❖ Articles et revues

Sylvie Aubenas, « Les usages de la photographie par des historiens de l'art en France entre 1989 et 1880 » p. 125-126. In : *Histoire de l'art*, No. 37/38, mai 1997.

Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée l'économie visuelle au XIXème siècle » In : *Parallel Lines, Printmakers, Painters and Photographs in 19 century France*, Etudes photographiques, no.9, SFP, mai 2001.

Walter Benjamin « Peintre et Photographie. Deuxième lettre de Paris, 1936 », In : *Walter Benjamin, sur l'art et la photographie*, ed. Carré, 1997.

Giacomo Boni, « A Photographic Memory for the People. Documenting Architecture through Photographic Surveys on Post-Unification Italy ». p. 217 – 227. In: Constanza Caraffa, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutsche Kunstverlag 2011.

Gabriel Brauet « La photographie : un musée rival » p. 188-193, In : *Cahier d'art du MNAM*, no,17/18, 1986.

Constanza Caraffa, « From Photo Libraries to Photo Archives: On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections ». 7-27 p. In ; Constanza Caraffa, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2011.

Christian Caujolle, « La collection Jammes : un siècle de photographie et un supplément d'âme » [archive], In : *Artnet Magazine*, 12 novembre 2008.
http://www.artnet.fr/magazine/dans_les_salles_de_ventes/caujolle/caujolle12-11-08.asp
(11/07/2014)

Xavier Demange, « Nu et nudité; le nu devant la loi, » In: *L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle* : [exposition, Paris, 14 octobre 1997-15 février 1998, Bibliothèque nationale de France-François-Mitterrand], Bibliothèque nationale de France, École nationale supérieure des beaux-arts, Musée Rodin, Hazan Bibliothèque nationale de France, 1997.

Christiane Demeulenaere-Douyère, « Les expositions universelles sous l'objectif. La photographie dans les fonds des expositions aux Archives nationales (Paris) », p. 165-178, In : Ana M. Cardoso de Matos et Irina Gouzévitch (dir.), *Expositions universelles, musées techniques et société industrielle / World Exhibitions, Technical Museums and Industrial Society*, Lisboa, Edições Cilibri/CIDEHUS-UE/CIUHCT, 2009,

Heinrich Dilly, « Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung » p. 153 -172, In: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen, 1975.

Heinrich Dilly, «Die Bildwerfer 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion. » p. 39 – 44, In: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung, Präsentationsformen von Fotografie* » (Juin 1994, Reiß-Museum der Stadt Mannheim), Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2, Göppingen, 1995. disponible comme pdf: <<http://www.foto.unibas.ch/~rundbrief/sh2.htm>> (04.07.2006).

John Hannavy, « Photography and Reproduction », p. 1097-1100, In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*, ed. New York and London, Routledge et Taylor & Francis Group, Vol. 2, 2008.

Monika Leisch-Kiel, « Kanon » p. 55- 67, In: Bechtloff, Dieter (Dir.), *Kunstforum International*, Bd. 162, 11/2002.

Ségolène Le Men « la gravure, instrument critique », p. 83-95, In : *Quarante-huit/Quatorze*, 1993, n° 5.

Hubert Lochner, « Reproduktionen: Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter » p. 39– 53, In: *Matthias Bruhn, Kai-Uwe Hemken (Dir.), Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008.

Dorothea Perters, « Das Schwierigste ist eben.... Das, was uns das Leichteste zu sein dünkt-nämlich das Sehen ». Kunstgeschichte und Fotografie am Beispiel von Giovanni Morellis (1816 -1891) » 45-77 p. In: *Caraffa, Costanza (dir.). Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2009.

Christiane Pinatel, « Origine de la collection des moulages d'antiques de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles », p. 307-325, In : *L'Anticomanie. La collection d'antiquité aux XVIIIe et XIXe siècles*. Textes rassemblés par F. Laurens et K. Pomian. Paris, 1992,

Pierre-Lin Renié, « Braun versus Goupil et quelques autres histoires, la photographie au musée du Louvre au XIX siècle » p. 22-27, In : *Etat des lieux, n°2, Bordeaux, Musée Goupil, 1999*.

Siegfried J. Schmidt « Abschied vom Kanon? Thesen zur gegenwärtigen Situation ». In: *Aleida Assmann et Jan Assmann (Dir.). Kanon und Zensur*, München, 1987.

Thomas Schierl, « Der Schein der Authentizität: Journalistische Bildproduktion als nachfrageorientierte Produktion scheinbarer Authentizität ». p. 130-155, In: *Knieper, Thomas (Dir.). Authentizität und Inszenierung von Bildwelten*. Köln, Halem Verlag, 2003.

Edith Stuchholz, « Von der Anschauung ausgehen - Jakob Burkardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte ». 169- 181 p. In : *Constanza Caraffa. Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutsche Kunstverlag 2011.

Nina Lager Vestberg, « From the Filing Cabinet to the Internet: Digitising Photographic Libraries.», 129-149 p. In: *Constanza Caraffa (dir.). Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin/ München, Deutscher Kunstverlag 2009.

❖ Thèse

Régine Bigorne, *L'invention d'un mythe et son exploitation par un éditeur d'images au XIXe siècle : le néo-XVIIIe siècle et la Maison Goupil*, sous la direction de Marc Pierre Saboya, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Organisme de soutenance, 2000

Laure Boyer, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*, thèse de doctorat, Institut d'histoire de l'art, université Marc Bloch, Strasbourg, 2004..

Guillaume Foucher, *Les Méthodes pédagogiques de Louis Courajod à l'Ecole du Louvre, 1887 - 1896*. - 2 vol. (56-[86], [175] f.) : ill. en noir et en coul, Mémoire d'étude : Paris, Ecole du Louvre : sous la dir. de Geneviève Bresc Bautier, Dominique de Font Réaulx : 2001

Agnès Penot-Lejeune, *L'internationalisation des galeries françaises durant la seconde moitié du XIXe siècle* [Texte imprimé] : l'exemple de la maison Goupil (1846-1884), sous la direction de Dominique Poulot, Paris, Université Paris 1, 2012.

Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe et Georges Giraudon* [Texte imprimé] : une bibliothèque photographique [exposition, présentée à Bourges, aux archives départementales du Cher, du 15 avril au 13 juillet 2005 et à Paris, musée Rodin du 13 avril au 19 juin 2005, sous la direction de Vincent Maroteaux, 229 p.

Cécile Mouillard, *La galerie ethnographique du Musée de l'Artillerie (1877-1917)*. Master : Histoire de l'art : Université Paris IV Sorbonne : 2007

Cécile Mouillard, *La muséographie du mannequin ethnographique du XI ème siècle à nos jours. Evolution de la présentation de la production de l'autre*, Thèses en cours de depuis 2008 à l'université Paris IV sous la direction de Barthélémy Jobert.

❖ Colloques

Henri Lavagne, François Queyrel, *Les Moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997.

Marcello Gaeta, *Kanon - XXX. Deutscher Kunsthistorikertag*, Universität Marburg, 25. - 29. März 2009 ; Tagungsband, Bonn [u.a] : Verband Dt. Kunsthistoriker [u.a.], 2009.

❖ Catalogue

Invention du sauvage, Exposition 29 nov. 2011 au 3 juin 2012 au Musée du quai Branly, Lilian Thuram, Pascal Blanchard et Nanette Jacomijn Snoep, Actes Sud, Musée du Quai Branly, Novembre 2011.

Etudes d'après nature : la collection du peintre et graveur Théophile Chauvel, Thomas Gali-
fot, conservateur au musée d'Orsay, Paris, France, 2010.

Trésors photographiques de la Société de géographie, La « scène » ethnographique, par Jean-
Louis Tissier et Jean-François Staszak, Exposition du 18 septembre au 16 décembre 2007,
Sous la direction d'Olivier Loiseaux, Coédition Bibliothèque nationale de France/Glénat
2007. En ligne: <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/26.htm> (consulté 10 août 2014).

L'art du nu au XIXe siècle : le photographe et son modèle : [exposition, Paris, 14 octobre
1997-15 février 1998 textes de S.Aubenas, P.Comar, S. de Decker-Heftler, D. de Font-
Réaulx, B. Foucart, L Mannoni, C. Mathon, H.Pinnet, M. Poivert, E. Schwartz, Hazan Biblio-
thèque nationale de France, 1997.

*Images et colonies : iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à
1962* : [exposition, Paris, Musée d'histoire contemporaine, 1993-1994], Nicolas Bancel; Pas-
cal Blanchard; Laurent Gervereau; Bibliothèque de documentation internationale contempo-
raine (Nanterre), Association Connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine (France),
Nanterre : BDIC, Paris, ACHAC, 1993.

Peaux-Rouges : autour de la collection anthropologique du prince Roland Bonaparte [expo-
sition, Paris, Photothèque du Musée de l'homme]. sous la dir. de Benoît Coutancier, Musée de
l'homme Coutancier, Ed. L'Albaron, Thonon-les-Bains, 1992.

Les photographes de Rodin, sous la direction de Monique Laurent. Catalogue par Hélène Pi-
net, Exposition de 9 avril – 7 juillet 1986, Cabinet des photographies, Musée Rodin, Paris
1986.

❖ Sources Internet

*BnF, Collections et patrimoine: Collections Hennin et de Vinck : des sources iconogra-
phiques pour l'histoire de France*

Disponible en ligne : [http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2010/05/collections-hennin-et-de-
vinck-des-sources-iconographiques-pour-lhistoire-de-france/](http://blog.bnf.fr/lecteurs/index.php/2010/05/collections-hennin-et-de-vinck-des-sources-iconographiques-pour-lhistoire-de-france/) (Mise en ligne le 9 mai 2010,
consulté le 15 août 2014).

Musée d'Orsay « *L'oeuvre d'art et sa reproduction photographique* »

Disponible en ligne : [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-
dorsay/presentation-detaillee/article/oeuvre-dart-et-sa-reproduction-photographique-
4241.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=
8e9023ea9c&print=1&no_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-detaillee/article/oeuvre-dart-et-sa-reproduction-photographique-4241.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=8e9023ea9c&print=1&no_cache=1&) (10/7.2014).

Ange-Dominique Bouzet, « Le nu des débuts. La BNF expose les premiers nus photos inspi-
rés de la peinture. »In : Libération, OCTOBRE 1997,

Disponible en ligne : [http://www.liberation.fr/culture/1997/10/31/le-nu-des-debuts-la-bnf-
expose-les-premiers-nus-photos-inspires-de-la-peinture_219611](http://www.liberation.fr/culture/1997/10/31/le-nu-des-debuts-la-bnf-expose-les-premiers-nus-photos-inspires-de-la-peinture_219611) (consulté en 10.8.2014).

Antonio Brucculeri, « Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République », In : Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*. Actes de colloques mis en ligne le 09 janvier 2013.
Disponible en ligne : <http://inha.revues.org/3955> (consulté le 15 juillet 2014).

Jean Heffer, Jean-Marie Chanut, Jacques Mairesse. « *La culture du blé au milieu du XIX^e siècle : rendement, prix, salaires et autres coûts* » publié dans les « *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* ». 41^e année, N. 6, 1986. pp. 1273-1302.
Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1986_num_41_6_283348 (consulté 15 aout 2014).

L'ABC du droit d'auteur - Unesco

Disponible en ligne : http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/WAPO/ABC_Copyright_fr.pdf (consulté le 15 juillet 2014).

Droit d'image: Disponible en ligne : http://www.upauteurs.fr/profession_photographe.php?section=juridique#droits-images (consulté le 15 juillet 2014).

Dossier de presse, « Jadis et naguere, de la ville à la mer, Choix de photographies 1900-1925 des collections Roger-Viollet » du 11 avril au 16 juin 2013. Disponible en ligne : http://www.angladon.fr/telecharger/DP_1900-1925.pdf (consulté le 5 aout 2014).

«*Exposition à la Tour Eiffel : Chroniques Parisiennes. 70 ans de vie quotidienne à Paris dans les collections de l'Agence Roger-Viollet* » du 30 mars au 1er juin 2008. (consulté le 5 aout 2014).

Disponible en ligne : <http://www.variation-expositions.com/wp-content/pdf/Roger-Viollet/chroniques-parisiennes.pdf> (consulté le 5 aout 2014).

Exposition universelle internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international Disponible en ligne : http://cnum.cnam.fr/PDF/cnum_8XAE348.5.pdf (consulté le 5 aout 2014).

Certain photographies du fonds de Agence Roger-Viollet Mercier sont également sur la site de Paris en Image : Disponible en ligne : <http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections?recherche=Mercier&debut=&fin=> (consulté le 5 aout 2014).

Archive Nationales, « *Albums photographiques des Salons de 1864 à 190 : Historique et commande des albums* » En ligne:
http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-historique.htm (consulté 10.8.2014).

Archive Nationales, « *Albums photographiques des Salons de 1864 à 1901 : La diffusion des albums des salons au XIX^e siècle*», En ligne:
http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-diffusion.htm (consulté 10.8.2014).

Archive Nationales, « *Albums photographiques des Salons de 1864 à 1901 : Les auteurs*», En ligne: http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_collect-suite-auteurs.htm (consulté 10.8.2014).